

A MÚSICA EM EXPOSIÇÃO: UMA PROPOSTA DE PROGRAMA EXPOSITIVO PARA O MUSEU DA MÚSICA

Rui Pedro Bernardino Nunes

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia. Realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Raquel Henriques da Silva e da Mestre Maria da Graça da Silveira Filipe

MARÇO 2012



DECLARAÇÕES

Declaro que este trabalho de projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, 28 de Março de 2012

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Tese se encontra em condições de ser apreciada(o) pelo júri a designar.

As orientadoras,

(Professora Doutora Maria Raquel Henriques da Silva)

(Mestre Maria da Graça da Silveira Filipe)

Lisboa, 28 de Março de 2012

Para quem acredita que sonhar é preciso para fazer avançar o mundo

AGRADECIMENTOS

Este trabalho existe, desde logo, porque tive a felicidade de poder fazer uma boa parte do meu percurso profissional no Museu da Música. Queria, portanto, deixar expresso o meu agradecimento a duas pessoas que foram essenciais para isso: o Professor José Alves, que me abriu as portas ao Museu, e a Dra. Maria Helena Trindade, que me acolheu e, ao longo dos anos, acreditou no meu valor, proporcionando-me ainda condições para redigir este projecto.

Pela mesma razão, não posso deixar de mencionar colegas, colaboradores, estagiários e voluntários do Museu, com quem fui “discutindo” o Museu da Música e, assim, aprendendo quase tudo o que sei sobre esta instituição.

Entre essas pessoas, é forçoso destacar algumas, que tiveram a paciência de ler este trabalho e, ainda mais, de apresentar óptimas sugestões, além de muitos incentivos. Um agradecimento especial para a Ana Aresta, Carla Capelo Machado, Daniela Salazar, Mariana Calado e Sónia Duarte.

Uma palavra de apreço especial também para a Ana Paula Tudela e o meu amigo de outras aventuras, Ricardo Silva, duas pessoas que são, para mim, referências de vida incontornáveis, tanto em termos humanos como profissionais, e que procuro sempre “imitar”.

Para a concepção deste trabalho, foram também importantes os contributos da Sabine Pernet e do seu “Estudo de Conhecimento Sociológico sobre os Públicos do Museu da Música de Lisboa”; do António Tilly que me fez perceber a importância de salvaguardar o património fonográfico; do Professor Jorge Custódio que, no âmbito da disciplina de Museologia Industrial, muito contribuiu para as reflexões que realizei em torno do projecto do Museu da Música; do Nuno Lopes, que me emprestou os quatro volumes da “Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX”; da Teresa Crespo, que organizou uma visita especial ao Museu da Música Portuguesa e, mais tarde, me facultaria as fotos que constam dos anexos; do Pedro Félix, com quem pude conversar uma manhã sobre o Museu da Música; da Sandra Silva, que me deu uma “boleia” de horas até à Praça de Espanha e me tentou abrir os olhos para algumas questões (espero que tenha conseguido); do Mats Krouthén, do Ringve Museum, que, muito simpaticamente, respondeu às perguntas que coloquei por email; da Joana Mateus e da Raquel Gameiro que nunca deixaram de me incentivar; e dos meus colegas de mestrado com quem mantive conversas bastante interessantes sobre museus.

Este projecto é também uma realidade porque tive o absoluto privilégio de poder aprender o que sei sobre programação museológica com a Professora Graça Filipe e, mais tarde, um privilégio ainda maior

de poder contar com a sua orientação. Deixo, portanto, aqui expresso o meu profundo agradecimento por toda a sua disponibilidade, simpatia, paciência, exigência. Peço desculpa se não consegui levar para a frente todas as suas sugestões.

Um agradecimento muito grande também à Professora Raquel Henriques da Silva, de quem senti sempre um apoio e uma motivação especiais. Foi fantástico poder contar com esse apoio.

Deixo para o final os agradecimentos à minha família, em particular aos meus pais Américo e Olinda, aos meus sogros Adamastor e Regina, ao meu irmão Vasco, à minha cunhada Joana, ao meu sobrinho Luquinhas, aos meus avós Balbina, Augusto, Laura e Victorino e aos meus padrinhos Duarte e Mariana. Obrigado por tudo, em particular por me aturarem e “levarem ao colo” todos estes anos.

Com certeza não me levarão a mal, mas os agradecimentos mais especiais seguem para a minha princesinha Rita, que me perguntou sistematicamente “pai, quantos livros faltam para acabares o mestrado?”, e para a minha mulher, Sílvia, que, com mais ou menos paciência, me foi aturando ao longo de todo o mestrado (e Deus sabe como eu fui um grande chato), além de ter feito a revisão final.

Muito obrigado a todos do fundo do coração!

RESUMO

A MÚSICA EM EXPOSIÇÃO: UMA PROPOSTA DE PROGRAMA EXPOSITIVO PARA O MUSEU DA MÚSICA

TRABALHO DE PROJECTO

Rui Pedro Bernardino Nunes

PALAVRAS-CHAVE: Museu da Música, Museus de temática musical, Música, Programação Museológica, Exposição, Património Musical

O presente trabalho de projecto pretende reflectir sobre a forma como pode a música ser comunicada expositivamente num museu, mais concretamente na exposição permanente do Museu da Música (Lisboa).

Com esse objectivo em vista, começa por caracterizar o Museu da Música, avaliando / diagnosticando a sua exposição permanente, para em seguida procurar perceber como outras instituições museológicas de temática musical deram resposta ao desafio de materializar exposições relacionadas com música.

Tendo como base as principais conclusões resultantes dessa fase preparatória, o trabalho procura em seguida desenvolver um conceito de exposição, consubstanciado numa proposta de reprogramação da exposição permanente do Museu da Música.

A proposta em questão não se atém a um espaço pré-definido, opção que se explica em função de incertezas quanto ao futuro do Museu da Música, além da inexistência de um trabalho de redefinição conceptual da instituição.

Como base metodológica, o trabalho apoia-se em bibliografia subordinada à programação museológica, sobretudo aos “Criterios para la elaboración del plan museológico” (2006), edição do Ministério de Cultura espanhol.

Com a proposta apresentada, pretende-se, acima de tudo, apontar pistas que possam ser trabalhadas a partir de um conhecimento mais aprofundado das colecções do Museu e do próprio património musical português. Nessa medida, o presente trabalho de projecto assume como objectivo primordial ser um pequeno contributo para a discussão do que deverá ser a exposição permanente do Museu da Música e, em certa medida, o próprio Museu.

Nota: Este trabalho foi escrito de acordo com a antiga ortografia.

ABSTRACT

MUSIC ON DISPLAY: AN EXHIBITION PROGRAM PROPOSAL FOR THE MUSEU DA MÚSICA

PROJECT WORK

Rui Pedro Bernardino Nunes

KEYWORDS: Museu da Música, Musical themed museums, Music, Museum programming, Exhibition, Musical Heritage

This research project aims to reflect on how can music be exhibited in a museum, more specifically in the permanent exhibition of the Museu da Música (Lisbon).

As such, it starts by characterizing the Museu da Música, assessing / diagnosing its permanent exhibition, and then trying to figure out how other music-themed museum institutions have responded to the challenge of materializing music related exhibitions.

Based on the main conclusions resulting from this preparatory phase, the work seeks to develop an exhibition concept, embodied in a reprogramming proposal of the Museum's permanent exhibition.

The referred proposal does not adhere to a pre-defined space, an option that can be explained as the result of uncertainty about the Museum's future, and the absence of a conceptual redefinition of the institution.

As a methodological basis, the work relies on museum programming literature, especially the "Criterios para la elaboración del plan museológico" (2006), edited by the Spanish Ministry of Culture.

With the referred proposal, it is intended, above all, to point out clues that can be worked starting from a deeper knowledge of the Museum's collections and the Portuguese musical heritage itself. As such, this project takes as its primary objective to be a small contribution to the discussion of what should be the Museum's permanent exhibition and, to some extent, of the institution itself.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
2. MUSEU DA MÚSICA: CARACTERIZAÇÃO GERAL.....	3
2.1. Génese e antecedentes.....	3
2.2. Campo temático e acervo	8
2.2.1. Acervo Instrumental.....	10
2.2.2. Acervo Iconográfico.....	11
2.2.3. Acervo Fonográfico	12
2.2.4. Acervo Documental	12
2.3. Edifício e espaços / Localização e envolvente	13
2.4. Missão e objectivos	15
2.5. Estrutura funcional e disciplinar e modelo de gestão.....	17
3. A EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU DA MÚSICA	20
3.1. Caracterização de públicos.....	20
3.2. Diagnóstico da exposição permanente.....	23
3.2.1. Discurso expositivo	23
3.2.2. Conteúdos informativos	26
3.2.3. Colecções.....	30
3.2.4. Condições de montagem, funcionamento e acessibilidade	32
3.3. Avaliação e principais carências da exposição permanente.....	34
3.4. Prioridades para a exposição permanente	37
4. A MÚSICA (O PATRIMÓNIO MUSICAL) ENQUANTO CONTEÚDO EXPOSITIVO EM CONTEXTO MUSEAL.....	39
4.1. Definição de objectivos e metodologia de trabalho.....	39
4.2. Estratégias de exposição da música em museus de temática musical	42
4.3. Aspectos a considerar para uma proposta de programa expositivo	50
5. PROPOSTA DE PROGRAMA EXPOSITIVO.....	53
5.1. A Música (Mensagem)	57
5.1.1. Música, linguagem universal	57
5.1.2. No princípio era o verbo (a palavra e o som).....	58
5.1.3. ... E a partir do som se fez música	62
5.2. Produção (Emissão)	64
5.2.1. Performance e criação	64
5.2.1.1. O músico hoje	65
5.2.1.2. O músico ao longo dos séculos.....	65
5.2.1.3. O músico num contexto de grupo	68
5.2.1.4. Os melhores amigos do músico	70
5.2.1.5. Aqui o músico sou eu.....	73
5.2.2. Gravação	74
5.2.2.1. Ao longo dos anos	74
5.2.2.2. No estúdio	77
5.2.3. Fabrico de suportes fonográficos.....	78
5.2.4. Edição de música.....	81
5.2.5. Profissionais na sombra.....	83
5.3. Recepção	84
5.4. Requisitos da exposição	90
5.5. Recursos e meios necessários	94
5.6. Cronograma previsual.....	96
5.7. Resultados esperados.....	97

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
FONTES E BIBLIOGRAFIA	
FONTES - CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DA MÚSICA	102
FONTES EM LINHA	104
FONTES - LEGISLAÇÃO	112
FONTES MATERIAIS	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113
BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA GERAL.....	116
ANEXOS	
ANEXO 1 - MUSEU DA MÚSICA – CRONOLOGIA HISTÓRICA	I
ANEXO 2 - MUSEU DA MÚSICA – PLANTAS	V
ANEXO 3 - MUSEU DA MÚSICA - LOCALIZAÇÃO E ENVOLVENTE	VI
ANEXO 4 - MUSEU DA MÚSICA – EQUIPA (26/08/2011).....	VII
ANEXO 5 – MUSEU DA MÚSICA - ORGANIGRAMA	VIII
ANEXO 6 - MUSEU DA MÚSICA – ESTATÍSTICAS DE VISITANTES.....	IX
ANEXO 7 - MUSEU DA MÚSICA – ESTATÍSTICAS DE VISITANTES 2007-2011	X
ANEXO 8 - MUSEU DA MÚSICA	XI
ANEXO 9 - GUIÃO DE VISITA	XVI
ANEXO 10 - GRELHA DE COMPARAÇÃO DE MUSEUS	XVII
ANEXO 11 - <i>HAUS DER MUSIK - SOUND MUSEUM</i>	XXV
ANEXO 12 - <i>MUSÉE DE LA MUSIQUE</i>	XLIII
ANEXO 13 - <i>MUSÉE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE</i>	LX
ANEXO 14 - MUSEU DA MÚSICA PORTUGUESA	LXXIX
ANEXO 15 - MUSEU DO FADO	LXXXVIII
ANEXO 16 - <i>HORNIMAN MUSEUM & GARDENS – MUSIC GALLERY</i>	CI
ANEXO 17 - MUSEO INTERACTIVO DE LA MUSICA.....	CV
ANEXO 18 - MUSEO INTERNAZIONALE E BIBLIOTECA DELLA MUSICA DI BOLOGNA	CVIII
ANEXO 19 - MUSEU DE LA MÚSICA	CXII
ANEXO 20 - MUSEUM FÜR MUSIKINSTRUMENTE DER UNIVERSITÄT LEIPZIG	CXV
ANEXO 21 - MUSEUM OF MAKING MUSIC	CXVII
ANEXO 22 - MUSICAL INSTRUMENT MUSEUM	CXX
ANEXO 23 - NATIONAL MUSIC MUSEUM	CXXIII
ANEXO 24 - RINGVE MUSEUM.....	CXXVII
ANEXO 25 - THE ROCK AND ROLL HALL OF FAME AND MUSEUM	CXXX
ANEXO 26 – PROPOSTA DE PROGRAMA EXPOSITIVO - ESQUEMA CONCEPTUAL – TEMAS.....	CXXXII
ANEXO 27 – PROPOSTA DE PROGRAMA EXPOSITIVO - ESQUEMA CONCEPTUAL – PATRIMÓNIO.....	CXXXII
ANEXO 28 - CRONOGRAMA - REPROGRAMAÇÃO DA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU DA MÚSICA	CXXXIII

1. INTRODUÇÃO

O Museu da Música (Lisboa) enfrenta desde a sua formação o desafio de estar à altura da designação que lhe foi atribuída. Sendo o essencial das suas colecções constituído por instrumentos musicais, não é de estranhar que isso se reflecta na sua exposição permanente; a questão é que esta pouco mais expõe além de instrumentos, faltando, por conseguinte, um maior enfoque na música em si.

Esta situação resulta, em termos de comunicação, num equívoco. Não conhecendo a instituição senão pelo seu nome, alguns visitantes imaginam um Museu diferente, o que acaba por resultar numa certa desilusão após a visita, conforme o atestam vários comentários registados nos livros de visitas da exposição. Nesse sentido, tendo em vista uma maior correspondência entre a sua designação e a exposição permanente, o museu deveria mais correctamente chamar-se Museu dos Instrumentos Musicais.

O nome escolhido configura, porém, um mar de possibilidades expositivas que interessa analisar e que fazem pensar como seria o Museu se verdadeiramente expusesse a música. Assim sendo, no contexto deste trabalho, pretendo reflectir sobre a forma como pode esta ser comunicada expositivamente num museu, mais concretamente na exposição permanente do Museu da Música.

Tendo em vista esse objectivo, começarei por caracterizar a instituição e avaliar / diagnosticar a sua exposição permanente de forma tão detalhada quanto possível. Procurarei depois perceber como outras instituições museológicas deram resposta ao desafio de materializar uma exposição sobre música, tentando também identificar estratégias e património utilizados nesse processo. Para isso basear-me-ei numa caracterização das exposições permanentes de três museus europeus e de dois outros nacionais, além da análise de conteúdos de um conjunto de dez web sites de outros museus de temática musical europeus e americanos.

Espero, a partir dos elementos recolhidos e das análises e reflexões realizadas nessa primeira fase do trabalho, chegar a conclusões sobre os principais aspectos que o Museu deverá levar em linha de conta no sentido de reprogramar a sua exposição. O objectivo será depois que estes possam consubstanciar-se num conceito de exposição que faça jus ao nome do Museu, e dessa forma possa estar à altura das expectativas da generalidade dos seus públicos. Será exactamente esse conceito que procurarei, por fim, concretizar num programa expositivo para o Museu da Música.

Por questões que se prendem com as minhas áreas de interesse e formação de base em Ciências da Comunicação, os meus contributos para a definição de um programa expositivo serão, sobretudo, focados na forma como a exposição comunicará e não tanto no estudo e caracterização das colecções do Museu.

Justifico esta minha opção também pelo facto de não ter formação específica em música e, ainda, por entender que não possuo a experiência profissional e os conhecimentos que me parecem necessários para poder abordar, com propriedade, matérias relacionadas com o estudo das colecções. Entendo, portanto, que outras pessoas poderão dar contributos mais válidos sobre essas matérias, já que, apesar de estar ligado profissionalmente ao Museu da Música desde 1998, o meu trabalho de base raramente incidiu sobre as suas colecções.

Devo a este propósito referir que, como não poderia deixar de ser, parte das reflexões e propostas que aqui procurarei apresentar são elas próprias resultado dos meus anos de Museu da Música, nomeadamente dos desafios que me foram sendo colocados, do trabalho que fui desenvolvendo, das trocas de impressões e discussões sobre o rumo da instituição que mantive com outros colegas e, é claro, do feedback que fui recebendo por parte de visitantes, utilizadores do centro de documentação e profissionais da área da música e museologia com quem tive a oportunidade de contactar.

Apesar disso e do título ambicioso deste trabalho, deixo aqui claro que este projecto será assumidamente incompleto, ambicionando apenas ser um ponto de partida. Procurarei, portanto, que o seu principal mérito seja apontar pistas que possam depois ser trabalhadas por quem de direito a partir de um conhecimento mais aprofundado das colecções do Museu (sobre as quais há ainda muito trabalho a desenvolver) e do próprio património musical português.

Tendo em conta que uma exposição afecta todas as funções de um museu, espero ainda assim que o programa a realizar possa vir a ser útil no sentido de projectar qualitativamente o Museu da Música enquanto entidade museal de futuro, isto numa altura em que parece ser unânime que não poderá permanecer nas suas actuais instalações.

A este propósito devo mencionar que, em anos recentes, foram já alguns os anúncios públicos de projectos para o Museu da Música que implicariam uma mudança de instalações (ver Anexo 1). Se estes anúncios indiciam, por um lado, a unanimidade a que me referi no parágrafo anterior, por outro, demonstram alguma indefinição relativamente ao local para onde a instituição deverá ser transferida.

Entendo, portanto, que não há ainda certezas relativamente à futura localização do Museu, em especial porque à data em que me encontro a redigir este trabalho não se conhecia qualquer tomada de posição concreta por parte do Secretário de Estado da Cultura ou de qualquer outro elemento do XIX Governo Constitucional, liderado por Pedro Passos Coelho. Assim sendo, a proposta de programação que aqui apresentarei não será pensada em função de um espaço pré-definido, opção que justifico também pelo facto de entender que a escolha das instalações do Museu deverá ser feita na sequência de um trabalho de redefinição conceptual (AAVV, 2005: 35-36) que não foi ainda efectuado.

Como base metodológica recorrerei à bibliografia subordinada à programação museológica, em particular aos “Criterios para la elaboración del plan museológico” (2006), edição do Ministério de Cultura espanhol que irei utilizar como guia metodológico de todo o trabalho. Socorrer-me-ei também dos apontamentos e conhecimentos obtidos no decorrer do seminário de “Programação Museológica” do mestrado em museologia (Universidade Nova de Lisboa), em 2009.

Sobre exposições de museus utilizarei como bibliografia de referência “The Manual of Museum Exhibitions” (Altamira, 2002), editado por Barry e Gail Dexter Lord, ao passo que sobre música, dado não ser muito o tempo para aprofundar matérias, recorrerei sobretudo a bibliografia que de forma genérica me possibilite uma compreensão dos principais temas, nomeadamente “O Livro da Música” (Dinalivro, 1997). Para aprofundamento de alguns assuntos consultarei ainda, caso a caso, bibliografia especializada, desde logo a “Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX” editada por Salwa Castelo-Branco (Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010). Pretendo ainda utilizar como recurso o manancial de informação e as ferramentas disponíveis via internet, começando por referir o Google Books, mas também o YouTube, onde pretendo visualizar documentários/vídeos sobre música.

Sobre o Museu da Música recorrerei a alguns catálogos de exposições, além do Roteiro (2002). Como fontes principais utilizarei os livros de visitas, onde ao longo dos anos os visitantes têm registado os seus comentários, e que nos permitem hoje detectar tendências; e a um estudo de públicos realizado no Museu. Utilizarei, igualmente, como recursos o site do Museu, o regulamento interno, os relatórios de actividades, as estatísticas de visitantes, alguns relatórios de estágios e vários outros documentos internos do Museu da Música.

2. MUSEU DA MÚSICA: CARACTERIZAÇÃO GERAL

2.1. Génese e antecedentes

A história do Museu da Música encontra-se já bastante documentada, nomeadamente em textos produzidos para os catálogos das exposições “Fábricas de Sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX” (1994), “Michel’angelo Lambertini: 1862-1920” (2002) e “Tempos e Contratempos: Expectativas e Realidade na Criação de um Museu Instrumental durante a 1.ª República” (2010). Posto isto, a informação que apresento de seguida ambiciona ser simplesmente uma síntese dos principais factos relatados nos textos referidos, não se substituindo de forma alguma à leitura dessa mesma bibliografia e/ou à consulta das fontes disponíveis sobre a matéria.

Faço, contudo, notar que há ainda bastante trabalho por fazer, em particular no que diz respeito à identificação da proveniência das colecções, sendo certo, por exemplo, que várias das peças incorporadas ao longo dos anos não se encontram hoje no Museu da Música. Nesse sentido, e porque o levantamento dessa informação transcende o âmbito deste trabalho, a informação que aqui apresento é necessariamente incompleta.

O Museu da Música deve a sua génese a Michel'angelo Lambertini, não só o ideólogo da criação de um museu instrumental em Portugal, mas também o responsável pela reunião do seu acervo inicial.

O objectivo deste musicólogo de origem italiana era a criação de um museu. Como tal consegue fazer-se nomear pelo governo para iniciar uma recolha de património musical, conseguindo em 16 meses reunir 146 instrumentos musicais, de várias proveniências: Palácio de Mafra, Escola de Música do Conservatório de Lisboa, Palácios da Pena e de Sintra, Museu de Arte Antiga, Museu dos Coches, Museu de Artilharia, Recolhimento do Salvador, conventos de S. Francisco e Brancanes de Setúbal, e conventos do Desagravo e Sacramento de Lisboa, além de um pequeno conjunto de peças pertencentes a Lambertini ou a ele confiadas.¹

Porém rapidamente Lambertini se deparou com a instabilidade política da época e a falta de vontade da classe governante, sendo forçado a abandonar a sua recolha. As peças reunidas ficariam, por conseguinte, guardadas no Palácio das Necessidades à espera de melhores dias.²

Resolve então prosseguir os seus esforços a título particular e inicia nova recolha, contando com o apoio de muitas personalidades da vida cultural portuguesa, que doam ou deixam em depósito sobretudo instrumentos musicais. Lambertini realiza também uma viagem pela província, conseguindo adquirir para o seu museu alguns instrumentos populares portugueses. Inicia ainda a constituição de uma biblioteca de música cujo propósito será funcionar em complemento ao museu.

O conjunto de peças que reúne, entre 1913 e 1914, foi inventariado e descrito num catálogo que intitulou “Primeiro Núcleo de um Museu Instrumental”. Nesta publicação dá conta de 186 entradas, correspondendo 113 a peças adquiridas por si em Portugal e no estrangeiro, e as restantes 73 a doações e depósitos.

¹ Segundo a investigadora Ana Paula Tudela, estas últimas transitariam para a colecção que Lambertini reuniria a título particular (TUDELA, 2010: 84).

² De acordo com Ana Paula Tudela, das peças em questão, sete instrumentos são registados no livro de registo do Conservatório Nacional em 1929. “Porém, conseguimos perceber pela descrição que os instrumentos cedidos pela Escola de Música do Conservatório voltaram e que, pelo menos 4 do Museu Nacional de Arte Antiga e 3 da Comarca de Setúbal, também se juntaram ao museu do Conservatório.” (TUDELA, 2010: 89).

Entretanto, em 1915 é criado por decreto um museu de instrumentos musicais que deverá funcionar na dependência do Conservatório, sendo Lambertini convidado a aceitar o lugar de conservador. Este impõe algumas condições, desde logo a integração dos objectos por si recolhidos anteriormente no Palácio das Necessidades, bem como a aquisição da importante colecção de instrumentos de Alfredo Keil, autor do hino nacional, em risco de ser vendida para o estrangeiro.

Apesar da boa vontade dos responsáveis do Conservatório, estas condições acabam por não ser cumpridas, pelo que Lambertini volta a concentrar os seus esforços no museu particular. Consegue então chamar para o projecto António Carvalho Monteiro, conhecido por Monteiro dos Milhões, que em 1916 adquire a já referida colecção Keil, assim como o conjunto de peças por si reunidas a título particular. De fora do negócio fica a biblioteca de música, que permanece na posse de Lambertini.

Com a junção dos dois conjuntos, a que se acresce um pequeno grupo de peças adquiridas pelo próprio Carvalho Monteiro, o museu passa a possuir mais de 500 instrumentos musicais. No entanto, na sequência das mortes, em 1920, de Carvalho Monteiro e, logo depois, de Lambertini, o projecto ficaria num impasse. Como resultado, as peças permaneceriam até 1931 nas caves de um edifício na Rua do Alecrim. Foram nessa altura “redescobertas” por Tomás Borba, conservador do então Museu e Biblioteca do Conservatório Nacional, isto numa altura em que finalmente haviam sido reunidas condições para avançar com um museu apoiado pelo Estado.

Aproveitando a conjuntura favorável, em particular a influência de Júlio Dantas (Inspector do Conservatório) junto do Governo, os responsáveis pelo Conservatório conseguem adquirir aos herdeiros de Carvalho Monteiro as peças reunidas na sequência dos esforços de Lambertini (então reduzidas a 366³), que assim se juntam às 85 ali reunidas entre 1915 e 1931⁴. Por sua vez a biblioteca de música ficaria na posse da família do musicólogo até à década de 70 do século XX, altura em que seria dispersa após ser vendida num alfarrabista a várias instituições e particulares.

Paralelamente aos esforços desenvolvidos para aquisição dos referidos instrumentos, os responsáveis pelo museu apelam à cooperação dos vários organismos que tutelam espólios musicais do Estado no sentido de que lhes sejam cedidos, entre outros objectos, livros de canto coral, partituras originais de compositores portugueses, instrumentos musicais, iconografia, mobiliário, reprodutores de

³ Conforme refere Ana Paula Tudela, “A existência de apenas cerca de 300 instrumentos, em 1931, deixa-nos perante várias hipóteses, sendo uma delas a possibilidade de terem sido levantados muitos dos depósitos e talvez as ofertas. Sabemos, no entanto, que algumas peças foram vendidas, como é o caso de um virginal que pertenceu a Lambertini e que o Conservatório vem a recuperar, num leilão organizado pela leiloeira Leiria & Nascimento, Lda., em 1943.” (TUDELA, 2002b: 136-137).

⁴ As peças em questão integram um registo efectuado em 1929 por Alexandre de Bettencourt, Director Interino do Conservatório Nacional de Música, cuja listagem é transcrita por Ana Paula Tudela nos catálogos das exposições “Michelangelo Lambertini: 1862-1920” (2002) e “Tempos e Contratempos: Expectativas e Realidade na Criação de um Museu Instrumental durante a 1.ª República” (2010).

som, fonogramas, etc. Parte destes pedidos foram atendidos, reforçando assim o acervo do museu que se constituía no Conservatório, sendo exemplo disso os instrumentos pertencentes ao Rei D. Luís I, até então guardados no Palácio da Ajuda, que por decreto ministerial seriam em 1937 integrados no museu do Conservatório.

A estes se juntariam também algumas doações e depósitos de particulares e instituições, havendo registos da incorporação de instrumentos musicais (por exemplo, cedidos pelo Teatro Nacional de S. Carlos ou pelo Museu Nacional Soares dos Reis), libretos de ópera, fotografias, gravuras ou pintura, nomeadamente as telas da Sala de Música do palacete Lambertini, da autoria do pintor José Malhoa⁵, ou o retrato a óleo de João Domingos Bomtempo (proveniente do Museu Nacional de Arte Antiga).⁶ Como resultado desta intensa actividade, em Novembro de 1944, o acervo instrumental contava já com cerca de 600 peças.

Dois anos depois, em 1946, e na sequência dos esforços de José Viana da Mota, que dirigiu o Conservatório entre 1918 e 1938, e de Ivo Cruz, que lhe sucederia entre 1938 e 1972, o museu seria finalmente inaugurado oficialmente, com a reabertura do Conservatório, após a realização de obras de melhoramento. Sob orientação da conservadora Maria Antonieta de Lima Cruz, o museu conhece um período de desenvolvimento da vertente museológica e da preocupação com o acesso por parte do público. Após a sua morte em 1957, o cargo de conservador passa a ser assegurado voluntariamente por Macário Santiago Kastner.

Este seria chamado a dar o seu parecer no final de 1971, quando o espaço ocupado pelo Museu no Conservatório se torna necessário. Apesar de apelar a uma decisão mais ponderada, as 658 peças que então integravam as colecções seriam mesmo transferidas para o Palácio Pimenta, no Campo Grande, isto tendo em vista a possibilidade de virem a ser acondicionadas em instalações próprias. Ali permaneceriam em condições precárias até 1976, ano em que novamente seriam transferidas, desta feita para a Biblioteca Nacional, onde voltariam a estar sob os cuidados de Santiago Kastner e, a partir de 1978, sob a direcção de Humberto d'Ávila do Departamento de Musicologia da então recém-criada Direcção-Geral do Património Cultural (mais tarde Instituto Português do Património Cultural).

Durante esta fase iniciou-se “(...) a sistematização do estudo e inventariação do património musical português, bem como a sua exposição ao público.” (TUDELA, 2002b: 153). Sob a acção de Humberto d'Ávila foram recolhidos manuscritos antigos e outros documentos⁷, incorporados instrumentos,

⁵ Doadas pelo Grémio dos Importadores e Armazenistas de Bacalhau e Arroz.

⁶ As incorporações realizadas, sobretudo na década de 40 do século XX, seriam amplamente divulgadas no Boletim do Conservatório Nacional.

⁷ Entre os documentos adquiridos conta-se parte da biblioteca de música reunida por Michelangelo Lambertini.

fonogramas e iconografia; integrados espólios de compositores como Alfredo Keil, Augusto Machado, Viana da Mota ou Luís Filgueiras.

Neste período é também de assinalar uma inundação em 1984, que teria consequências muito nefastas para algumas das peças de maiores dimensões.   ainda de referir o desenvolvimento de alguns projectos museológicos para o futuro Museu que não viriam a ter sequência.

Refere Ana Paula Tudela que “Até   sua extin o, em 1992, [o Departamento de Musicologia] realizou vários projectos museológicos para a instala o do Museu em edifício apropriado, tendo todas as tentativas so brado perante as constantes altera es dos projectos políticos.”(TUDELA, 2002b: 154-155). Entre os referidos projectos conta-se o Instituto Histórico Musical, que datado de 1977, esteve para ser instalado no Palácio Rattou (Rua de “O Século”), ou os seus sucedâneos - Casa-Museu do Património Musicológico e Centro Nacional de Música - cuja instala o esteve prevista para o Convento de S. Bento da Vitória, no Porto. ⁸

Tendo os referidos projectos falhado, o resultado foi que, apesar de todo o trabalho desenvolvido sob a ac o do Departamento de Musicologia, nova transferência se seguiria em 1991, como resultado de um pedido da Direc o da Biblioteca Nacional que alegava falta de espaço. Os 797 instrumentos que então constituíam o acervo⁹ são embalados e enviados para o Palácio Nacional de Mafra; por sua vez, os registos sonoros seguem para o Museu Nacional de Etnologia e a colec o de gravura para o Museu Nacional de Arte Antiga, permanecendo nas mesmas instala es apenas o acervo documental. ¹⁰

Com a assinatura de um protocolo, ao abrigo da lei do mecenato, entre o ex-Instituto Português de Museus (actual Instituto dos Museus e da Conserva o) e o Metropolitano de Lisboa, reúnem-se condi es para a instala o temporária do museu na esta o do metro Alto dos Moinhos por um período de 20 anos (1994-2014), pelo que se procede a mais uma transferência, sendo o actual Museu da Música inaugurado em 1994.

Para ele convergiu uma parte considerável do acervo que até 1991 integrava o seu antepassado directo na Biblioteca Nacional. Embora integrando o acervo do Museu da Música, permanecem no Palácio

⁸ Sobre os projectos em questão, concebidos por Humberto d’ vila, refere Ana Paula Tudela que, em geral, “(...) foram considerados megal manos, mas na realidade, se os analisarmos com aten o, são ideias bem estruturadas que proporcionariam uma melhoria substancial das possibilidades de interagir com o património musical que possuímos e face ao qual, pelos vistos, não nos sentimos   altura.” (TUDELA, 2002b: 155).

⁹ Um inventário feito em 1991 pelo conservador das colec es, Macário Santiago Kastner (coadjuvado por Pilar Torres Quinhones-Levy), d  conta da existência de 797 espécies organol gicas.

¹⁰ As gravuras seriam novamente integradas no acervo do Museu após a sua instala o no Alto dos Moinhos. O mesmo se passou com parte dos registos sonoros, mantendo-se no Museu Nacional de Etnologia aqueles reunidos por Michel Giacometti e Virgílio Pereira, já que necessitam de condi es especiais de climatiza o. Quanto ao acervo documental, permaneceria, com algumas excep es, na Biblioteca Nacional.

Nacional de Mafra alguns instrumentos, situação que se explica pela inexistência de espaço no Alto dos Moinhos para os acondicionar.

De então para cá, o Museu tem procurado cumprir a sua missão num contexto persistente de falta de recursos adequados (financeiros e humanos), tendo ainda assim conseguido aumentar o seu acervo, sobretudo através de doações avulsas, sendo de destacar, pelo seu número e relevância, aquelas referentes aos espólios do cantor lírico Tomás Alcaide e do violinista Júlio Cardona.

Entretanto, aproximando-se o final do período de 20 anos protocolado com o Metropolitano de Lisboa, nova transferência se perfila no horizonte, exactamente numa altura em que se acaba de assinalar a passagem de 100 anos sobre a publicação da portaria que, em Dezembro de 1911, encarregaria Lambertini de iniciar as suas recolhas.

Posto isto, pela enésima vez se discute o Museu, voltando a pairar no ar uma indefinição quanto ao seu futuro. Será desta que finalmente será tratado de acordo com o seu valor patrimonial e cultural? Será possível que daqui resulte a concretização de um projecto digno da música portuguesa, mas também dos esforços de personalidades como Michel'angelo Lambertini, António Carvalho Monteiro, Tomás Borba, Maria Antonieta de Lima Cruz, Manuel Ivo Cruz, Santiago Kastner ou Humberto d'Ávila, entre muitos outros?

2.2. Campo temático e acervo

Tal como o seu próprio nome indicia, o Museu da Música é uma instituição museológica que tem como campo temático a música, o que se reflecte nos objectos que possui, organizados em quatro tipologias de acervo cujo denominador comum é precisamente a música: instrumental, iconográfico, fonográfico e documental.

Como referi a propósito da história do Museu, este acervo (que caracterizarei a seguir) é constituído pelas colecções instrumentais reunidas por Michel'angelo Lambertini e Alfredo Keil, às quais se juntariam, ao longo dos anos, vários outros objectos de tipologias e proveniências várias.

De uma forma geral, pode dizer-se que a sua reunião nem sempre resultou de uma tentativa criteriosa e activa de constituição de colecções, antes beneficiando das ocasiões que se proporcionaram, na sua grande maioria doações. Em parte, esta situação pode explicar-se em função de problemas com a constituição de uma equipa qualificada e capaz de desenvolver um trabalho continuado.

Ainda assim, independentemente do maior ou menor valor de alguns dos objectos incorporados, o acervo é constituído por várias peças de grande valor. Pode-se evidentemente questionar algumas ausências (por exemplo, no seio dos instrumentos populares portugueses, mas também dos electrofones) ou, talvez, perguntar porque foram incorporadas certas peças quando o espaço do Museu não abunda.

Neste último caso, é preciso lembrar que desde 1994 é conhecida a natureza temporária das actuais instalações, o que certamente terá pesado no decorrer do processo de decisão, na medida em que uma recusa por motivos espaciais se trataria de uma justificação com validade circunscrita apenas ao presente. Seja como for, a questão essencial passa certamente pela inexistência de uma política de incorporações oficial, situação que importará resolver.¹¹

Entrando já no campo da inventariação e documentação, pode dizer-se que o acervo tem vindo, ao longo do tempo de existência da instituição, a ser tratado, num processo que começou por ser manual e que se iniciou antes da criação do Museu da Música, passando, a meio do caminho, a beneficiar da utilização de softwares como o Excel, Word ou Access e, mais tarde, Matriz e Bibliobase.

A utilização destes softwares tem vindo a incluir situações em que, por exemplo, no caso das espécies bibliográficas, se migrou do Word para o Bibliobase, mas também de outras em que diferentes tipologias de peças são documentadas com recurso a diferentes softwares: instrumental e iconográfico no Matriz, fonográfico no Excel e documental no Bibliobase e Excel.

Este recurso a aplicações diferentes, mas especialmente a crónica dificuldade de reunir uma equipa de colaboradores devidamente qualificados e conhecedores que, de forma sistemática e com regularidade, pudesse documentar as peças do Museu, determinou que continua a não ser possível conseguir caracterizar de forma detalhada a totalidade do acervo.¹²

Ainda assim, em função de objectivos que foram definidos ao longo dos anos, pode dizer-se que o trabalho em torno do Matriz tem avançado com alguma regularidade, beneficiando a documentação do acervo instrumental e iconográfico, que se encontra praticamente tratado. A situação é diferente no caso de fonogramas e documentos, desde logo em função do número de objectos, que tem aumentado consideravelmente nos últimos anos, em particular no caso dos fonogramas. Sobre estes há, portanto, muito trabalho ainda por fazer, nomeadamente de reconversão para o Matriz de inventários feitos até aqui.

¹¹ O Museu da Música desenvolveu, em 2006, uma proposta de Política de Incorporações que submeteu à aprovação do IMC, mas que nunca seria oficialmente aprovada.

¹² Este desconhecimento estende-se, nomeadamente, à própria proveniência de algumas peças, situação que é agravada pela história conturbada da instituição (ver 2.1.).

Apesar dos problemas mencionados, o trabalho desenvolvido tem, ao longo dos anos, resultado em exposições temporárias, publicações e outros projectos, mantendo o Museu relações frequentes com unidades de investigação nacionais. Desta forma, tem conseguido estabelecer algumas parcerias interessantes para a realização de projectos científicos em torno do acervo. Contudo, em virtude da inexistência de um verdadeiro conservador das colecções, estes não se reflectem, como seria desejável, em termos de continuidade e equilíbrio, no dia-a-dia da instituição.

2.2.1. Acervo Instrumental

Constituído por mais de 1000 instrumentos musicais dos séculos XVI a XX, sobretudo europeus, mas também africanos e asiáticos, de tradição erudita e popular - alguns deles classificados como Tesouros Nacionais¹³.

Tal como referi atrás, parte destes instrumentos integraram originalmente as colecções reunidas por Alfredo Keil e Michel'angelo Lambertini. Quer por acção do Conservatório Nacional, do Departamento de Musicologia do IPPC ou do Museu da Música, a eles se juntariam, ao longo dos anos, vários outros, incorporados sobretudo através de doações.

No conjunto do acervo incluem-se instrumentos raros e de incalculável valor histórico e organológico, sendo de destacar os cornes ingleses de Grenser e de Grundman & Floth, o oboé de Eichtopf do qual existem apenas dois exemplares em todo o mundo, o cravo de Pascal Taskin construído em 1782 para o Rei Luís XVI de França, o violoncelo de António Stradivari que pertenceu e foi tocado pelo rei D. Luís ou o piano (Boisselot & Fils) que Franz Liszt trouxe de França em 1845.

O Museu é ainda particularmente notável pela quantidade e qualidade dos instrumentos de factura portuguesa, espécimes pouco abundantes em museus congéneres, sendo de realçar o cravo de 1758 construído por Joaquim José Antunes, os clavicórdios setecentistas das oficinas lisboetas e portuenses, os violinos e violoncelos de José Galvão (activo em Lisboa entre 1760 e 1794), as guitarras do bracarense Domingos José Araújo (início do século XIX), as flautas transversais da família Haupt (séculos XVIII e XIX), as cornetas e trombones de Rafael Rebelo (século XIX) ou o órgão de Joaquim Fontanes (finais do século XVIII).

Por outro lado, vários exemplares são igualmente importantes como memorial dos seus possuidores, personalidades de relevo na vida pública e cultural portuguesa e europeia. São caso disso, além

¹³ A listagem completa pode ser consultada na Declaração de Rectificação n.º 62/2006, Diário da República n.º 179, Série I de 15 de Setembro de 2006.

do piano de Franz Liszt e do violoncelo do Rei D. Luís, já referidos, a trompa de Marcel-Auguste Raoux, construída para Joaquim Pedro Quintela, 1.º Conde de Farrobo, ou o violoncelo de Henry Lockey Hill, que pertenceu à violoncelista Guilhermina Suggia.

2.2.2. Acervo Iconográfico

Integram este acervo vários exemplos de pintura, desenho, gravura, ourivesaria, escultura, cerâmica e fotografia, todos de temática musical e, tal como no caso dos instrumentos, incorporados ao longo dos anos.

A colecção de pintura engloba alguns óleos, dos séculos XVI a XIX, nomeadamente uma "Assunção da Virgem" atribuída a Gregório Lopes (século XVI); um retrato do compositor João Domingos Bomtempo (1814) ou um outro da mezzo-soprano Luísa Todí, da autoria de Marie Louise Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842). Merecem ainda especial destaque duas telas de 1903 da autoria de José Malhoa e que consagram Beethoven e a Música, além de quatro medalhões do mesmo autor dedicados a Bach, Mozart, Schumann e Brahms, peças encomendadas por Michel'angelo Lambertini ao pintor.

Na colecção de escultura encontramos um conjunto de *putti de biscuit* (séculos XIX / XX), tocando e dançando, e anjos músicos tocadores de alaúde (século XVIII). No que diz respeito à fotografia, integram o acervo mais de uma centena de retratos de músicos e compositores da segunda metade do século XIX, princípios do século XX, como José Viana da Mota, Guilhermina Suggia ou Ferruccio Busoni.

Por sua vez, entre as colecções de cerâmica e desenho são de referir os pratos "ratinhos" de Coimbra, contendo representações de tocadores ou inscrições alusivas às práticas musicais, e a colecção de desenhos alusiva a grandes compositores e músicos, onde é possível encontrar uma peça da autoria de António Carneiro, representando o músico Bernardo Valentim Moreira de Sá.

O Museu possui ainda uma colecção de cerca de duas centenas de gravuras de figuras ligadas ao mundo do teatro e da música, como compositores (por exemplo, Marcos Portugal), instrumentistas (caso da litografia de Liszt) e cantores de ópera dos séculos XVIII e XIX (por exemplo, Adelina Patti).

2.2.3. Acervo Fonográfico

Este acervo não está completamente contabilizado, sendo constituído por um número aproximado de 25.000 fonogramas, entre os quais discos antigos de 78 e 80 rotações, outros mais recentes de 33 e 45, discos de metal, rolos de pianola, rolos de cera, bobinas electro-magnéticas, cassetes de áudio e CD.

Das diversas composições registadas nos vários rolos de pianola são de assinalar a "Ballada", composta e executada por José Viana da Mota (uma das duas únicas gravações existentes com interpretações do pianista); a "Goyesca" n.º 3, de Enrique Granados, tocada pelo compositor e os "Prelúdios" n.º 4 a 9 interpretados pelo seu autor, Ferruccio Busoni.

Já entre os discos de 78 rpm podem encontrar-se interpretações de cantores célebres como Tomás Alcaide, Francesco Tamagno, Luísa Tetrazzini, Adelina Patti, Enrico Caruso, Conchita Supervia ou Feodor Chaliapine; de grandes orquestras sinfónicas sob a regência de maestros como Bruno Walter, Fürtwängler, Stokowsky e Toscanini e de outros conjuntos de câmara. Encontram-se ainda, nesse formato, diversas gravações com Jacques Thibaud, Alfred Cortot, Pablo Casals, e concertistas como Guilhermina Suggia, entre outros.

Em termos proporcionais, este acervo tem sido o que mais se tem desenvolvido recentemente, beneficiando para o efeito de um número considerável de doações efectuadas nos últimos anos.

2.2.4. Acervo Documental

Este acervo é constituído por vários espólios documentais de personalidades ligadas ao meio musical português, com particular destaque para os de Alfredo Keil; do seu colaborador e autor de obras de teatro ligeiro, Luís Filgueiras; de Michel'angelo Lambertini; Josefina Andersen; Pedro Prado; do cantor lírico Tomás Alcaide; do violinista Júlio Cardona e do seu pai Ferreira da Silva; da pianista Ella Eleonore Amzel; do maestro José de Sousa e do músico Virgílio Augusto Freitas.

No conjunto dos espólios podem encontrar-se inúmeros documentos, entre os quais partituras manuscritas e impressas, monografias e publicações periódicas sobre música e organologia, programas de concertos, correspondência, etc.

Parte destes transitaram da Biblioteca Nacional, acompanhando as demais peças aquando da instalação do Museu no Alto dos Moinhos, tendo sido reunidos, sobretudo, pela acção do Departamento de Musicologia do IPPC. São disso exemplo, os de Alfredo Keil e Luís Filgueiras. Outros seriam, contudo,

incorporados já depois de 1994, nomeadamente os de Júlio Cardona e Tomás Alcaide. A maior parte destes espólios está ainda por tratar, não sendo, portanto, possível caracterizá-los tipologicamente, ou sequer ter uma noção do que representam em termos numéricos.

2.3. Edifício e espaços / Localização e envolvente

O Museu da Música está instalado, em dois pisos de um espaço (2000 m²) adaptado para o efeito, na ala poente da estação de metro Alto dos Moinhos.¹⁴ O projecto de arquitectura, sob a tutela do extinto Instituto Português de Museus (IPM), esteve a cargo da Arquitraço e Intertraço, respectivamente ateliers de arquitectura e decoração de interiores.

Com a coordenação do arquitecto Carlos Pietra Torres, o projecto procurou levar em conta os problemas resultantes da localização numa estação de metro. Assim, a fachada foi pensada para permitir uma transparência visual, visando dessa forma atrair as pessoas que circulam no átrio da estação e ao mesmo tempo garantir um isolamento acústico.¹⁵

Os espaços públicos do Museu (ver Anexo 2) localizam-se no piso subterrâneo e incluem a recepção, a loja/livraria, as instalações sanitárias e a sala de exposições. Embora com um carácter semi-público, será de acrescentar a esta lista o centro de documentação, localizado no piso 0.

Também no piso superior, de acesso restrito, estão instalados os espaços de trabalho e de apoio dos funcionários, onde se incluem a secretaria, uma oficina de restauro, os gabinetes técnicos, uma cozinha e instalações sanitárias. Neste mesmo piso situam-se ainda as quatro salas de reservas.

A escolha de uma estação de metro resultou do encontro de vontades entre o IPM, que pretendia instalar o Museu num local de grande acessibilidade, e o Metropolitano de Lisboa, que desde há muito vinha defendendo uma política de integração da cultura na vida quotidiana da cidade. Prendeu-se ainda com a facilidade de acesso que a opção representava, permitindo a colocação de uma instituição cultural ao alcance das mais vastas camadas de público.

¹⁴ Conforme é referido no web site oficial do Metropolitano de Lisboa, esta estação foi projectada pelo Arquitecto Ezequiel Nicolau, com intervenções plásticas da autoria do pintor Júlio Pomar, tendo aberto ao público em 1988.

¹⁵ O Museu foi alvo de um especial cuidado ao nível da acústica, exactamente com o objectivo de minimizar os efeitos do ruído das carruagens do metropolitano que por ali circulam ao longo do dia.

As instalações do Museu da Música funcionam na freguesia de São Domingos de Benfica¹⁶, uma das mais populosas e cosmopolitas da cidade de Lisboa, integrando o bairro Alto dos Moinhos, situado numa zona limitada a Norte pela Av. Lusíada, a nascente pelo Jardim Zoológico e a poente pela Rua João de Freitas Branco (ver Anexo 3).

Não está incluído nos normais circuitos turísticos, embora faça parte de uma área com vários pontos de interesse histórico e arquitectónico.¹⁷ Na área envolvente ao Museu funcionam vários estabelecimentos de ensino públicos e privados¹⁸, hospitais¹⁹, instalações desportivas²⁰, grandes superfícies como o Colombo e Continente, mas também comércio de bairro.

Trata-se de uma zona central em termos de acessos (Eixo Norte-Sul, 2.^a Circular, Av. Lusíada) e de rede de transportes públicos (Metro e Carris), pontuada por edifícios altos e modernos, habitados por pessoas da classe média/alta.

Durante uma parte significativa da existência do Museu foi uma zona algo desertificada, no entanto, em tempos mais recentes, especialmente após a construção do novo estádio da Luz, tem vindo a registar-se uma enorme dinâmica construtiva, tendo surgido novas urbanizações (entre elas um condomínio aberto de luxo), que trouxeram mais serviços e espaços comerciais. Estes espaços contribuem para a dinâmica vivencial do bairro.

Posto isto, pode dizer-se que o Museu da Música se encontra instalado numa zona que reúne condições bastante interessantes para acolher uma instituição museológica, desde logo em função da facilidade de acesso. No entanto, essa localização não se traduz em termos de públicos e projecção da instituição.

Esta maior dificuldade para atrair públicos poderá ser explicada por vários motivos, sendo um dos mais relevantes o edifício. Como se sabe por diversos estudos e sondagens, muitos visitantes são atraídos para visitar museus tendo em conta os edifícios onde estão instalados, a sua singularidade arquitectónica, conjunto de espaços/valências (cafetarias, restaurantes, lojas, jardins...) e localização (BARRANHA, 2007).

¹⁶ Segundo dados de 2001 do Instituto Nacional de Estatística, São Domingos de Benfica é uma freguesia com 4,30 km² de área e 33 678 habitantes, com uma densidade populacional de 7 839,4 hab/km².

¹⁷ Por exemplo, o Parque Bensaúde, o Parque Florestal de Monsanto, o Jardim Zoológico, o Bairro Grandela, a Biblioteca-Museu “República e Resistência”, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e ainda os palácios das Laranjeiras, dos Marqueses de Fronteira e Beau-Séjour.

¹⁸ Escola Preparatória Delfim Santos, Escola Primária n.º 110, Externato Marista de Lisboa, Externato Vera Cruz, Inst. Técnico Militar dos Pupilos do Exército, Universidades Católica e Internacional.

¹⁹ Luz, Cruz Vermelha, Lusíadas, Santa Maria, British Hospital.

²⁰ Campo de Jogos, Estádio, Pavilhão Desportivo, Piscinas e Polidesportivo do Sport Lisboa e Benfica.

No caso do Museu da Música, esse edifício está “escondido” debaixo de um viaduto e abaixo do nível da rua, possuindo ainda uma fachada no piso térreo que é pouco apelativa. Acresce-se que a entrada dos visitantes é feita exclusivamente através do átrio da estação de metro. Aí pontifica uma outra fachada, igualmente pouco apelativa, com a agravante que parece perfeitamente integrada no local, assim se confundindo com o Auditório do Metropolitano, situado na ala nascente da estação.

O resultado é que, de acordo com alguns testemunhos, não é perceptível a existência de um Museu naquelas instalações. Esta situação é agravada pela inexistência de sinalética adequada nas imediações, tanto no cais da estação, como na Rua João de Freitas Branco. Talvez por isso, o Museu não está a conseguir atrair as pessoas que circulam no átrio da estação, isto apesar dos cuidados tidos nesse sentido aquando da instalação no Alto dos Moinhos. Depreendo, assim, que o edifício está a ser um óbice ao sucesso da instituição, na medida em que não motiva a visita.

Este é, porém, apenas um dos problemas do edifício, podendo ainda apontar-se vários outros que condicionam grandemente a acção da instituição: reservas demasiado pequenas para acolher o acervo; inexistência de circuitos independentes para circulação de colecções, públicos e funcionários; ausência de um elevador monta-cargas que facilite a deslocação de objectos entre o piso 0 (onde se encontram as reservas) e o -1 (onde estão as áreas expositivas), assim condicionando a actividade expositiva do Museu²¹; falta de espaços próprios para a realização de exposições temporárias ou actividades do serviço educativo; inexistência de uma cafetaria e de instalações de apoio adequadas à realização de concertos; constrangimentos à conservação das peças e à fruição dos espaços expositivos resultantes da localização numa estação de metro situada por baixo de um viaduto (ruído, vibrações...); falta de espaços próprios para recepção de objectos...

2.4. Missão e objectivos

A missão do Museu, conforme definida no artigo 5.º do seu regulamento interno (2008), é: “Salvaguardar, conservar, estudar, valorizar, divulgar e desenvolver os bens culturais do Museu, promovendo o património musicológico, fonográfico e organológico português, tendo em vista o incentivo à qualificação e divulgação da cultura musical portuguesa.”

Esta missão traduz-se num conjunto de atribuições definidas no artigo 6.º do mesmo regulamento:

²¹ Apesar da inexistência de um elevador monta-cargas, o Museu possui espaços amplos de circulação, pensados de forma a permitir a movimentação de objectos com dimensões relativamente grandes, como por exemplo pianos.

- a. Salvaguardar e conservar as colecções à guarda do Museu, garantindo a sua transmissão às futuras gerações nas melhores condições;
- b. Estudar e tratar as colecções do Museu;
- c. Promover a inventariação sistemática e actualizada dos bens que integram o património musicológico português, assegurando o seu registo, classificação e digitalização;
- d. Promover e apoiar actividades e projectos de investigação e desenvolvimento no âmbito do património cultural móvel nos domínios da história da música, teoria da música, etnomusicologia, musicologia e organologia em articulação com as universidades e centros de investigação científica;
- e. Valorizar e divulgar junto dos diversos públicos o Museu e as suas colecções, a música, sobretudo a portuguesa, o património organológico, fonográfico e musical de uma forma geral, bem como as instituições ou particulares que contribuam de forma relevante na mesma direcção;
- f. Criar experiências culturais e sociais de modo a fomentar o prazer de usufruir do Património Musicológico numa perspectiva lúdica e de educação;
- g. Alargar e enriquecer as colecções de acordo com a Política de Incorporação adoptada pelo Museu.

A missão foi definida originalmente pelo corpo técnico do Museu, num processo do qual fui parte integrante, e que decorreu na sequência da redacção do regulamento interno da instituição, em 2006. Em Novembro de 2008 seria reformulada de forma a adequar-se à estrutura funcional entretanto definida (ver 2.5.).

Esta missão distingue-se das de outros museus portugueses de temática musical, como são os casos do Museu do Fado²² e do Museu da Música Portuguesa²³, sobretudo, pela sua maior abrangência, o que se explica pelo facto do Museu da Música ser uma instituição de carácter nacional. Precisamente em função dessa natureza, o Museu deverá, por um lado, tratar muito mais géneros musicais além do Fado e, por outro, ter uma perspectiva mais alargada relativamente à valorização do património musical nacional, esteja este à sua guarda ou não.

²² De acordo com o Regulamento Interno do Museu (art.º 3.º) integram a sua Missão “o conjunto de actividades inerentes ao cumprimento dos objectivos gerais de angariação, preservação, conservação, investigação, interpretação, promoção, divulgação, exposição, documentação e fruição do património e do universo do Fado e da Guitarra Portuguesa, tendo em vista difundir o conhecimento sobre esta expressão musical e de promover a sua aprendizagem.”

²³ Conforme se refere no seu website oficial, a missão do Museu da Música Portuguesa é “conservar, preservar, estudar e promover os espólios que lhe estão confiados no sentido de valorizar a sua apresentação pública, contribuindo para um enriquecimento do enquadramento histórico e cultural da música portuguesa sobretudo nos séculos XX e XXI”.

2.5. Estrutura funcional e disciplinar e modelo de gestão

O Museu é, como se refere no seu regulamento interno, um “serviço desconcentrado da administração central dependente do Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. (IMC, I.P.), segundo o anexo do Decreto-Lei n.º 97/2007, de 29 de Março, e os respectivos estatutos, publicados pela Portaria n.º 377/2007, de 30 de Março.”

São seus instrumentos de gestão o plano anual de actividades, orçamento, relatório de actividades, avaliação interna e informações estatísticas sobre os visitantes e utilizadores. Estes são anualmente preparados pela Direcção com a participação da sua equipa que, ao longo dos anos tem sido cronicamente pequena.

À data deste trabalho era constituída por um director / conservador, dois técnicos superiores e cinco assistentes técnicos (Ver no Anexo 4 mais informação sobre a equipa). A estes recursos acresciam-se aqueles disponíveis através de *outsourcing* (segurança e limpeza).

Precisamente com o objectivo de maximizar os poucos recursos humanos existentes o Museu da Música desenvolveu em 2008 um trabalho de redefinição da sua estrutura funcional. Assim sendo, de acordo com a informação disponível no seu regulamento interno, o Museu é constituído pelas seguintes unidades funcionais:

- a. Direcção - Promove a adopção das medidas necessárias à prossecução das atribuições do Museu, dirigindo os serviços e orientando actividades e projectos, de modo a assegurar com qualidade as funções museológicas.
- b. Assessoria de Planeamento e Projectos - Apoio à Direcção no planeamento estratégico e acompanhamento de projectos.
- c. Colecções e Investigação – Conservação, enriquecimento, estudo, valorização e gestão das colecções.
- d. Mediação e Serviço Educativo - Coordenação dos programas, actividades, estudos e pesquisas relacionadas que divulguem junto dos públicos existentes e potenciais as peças/os objectos propostos pelo Museu, proporcionando igualmente experiências sociais e culturais gratificantes que fomentem visitas regulares.
- e. Acolhimento e Vigilância – Acolhimento dos públicos, zelando tanto pelo conforto do visitante como pela sua segurança e dos objectos/peças em exposição.
- f. Biblioteca / Mediateca - Gestão, tratamento, difusão e controlo da informação e documentação, visando o apoio ao ensino, à investigação e às actividades do Museu.

- g. Comunicação e Imagem – Desenvolvimento de estratégias de comunicação que permitam a compreensão do papel do Museu na sociedade e a difusão da sua missão, finalidades, conteúdos e actividades, aumentando a sua visibilidade e capacidade de fidelização de públicos.
- h. Pessoal, Expediente e Serviços Gerais – Gestão documental (expediente e arquivo) e dos recursos humanos.
- i. Contabilidade, Tesouraria e Aprovisionamento – Económico e gestão financeira do Museu e da sua loja e bilheteira.
- j. Logística e Segurança - Administração patrimonial.
- k. Sistemas Informáticos - Manutenção, gestão e desenvolvimento dos sistemas informáticos, assegurando também a coordenação e suporte de projectos e o apoio ao utilizador.

As diferentes unidades e as relações entre si são representadas graficamente por um organigrama (ver Anexo 5) que, organizando-se em torno da Direcção, estabelece como os três eixos da actuação do Museu o trabalho em torno das colecções e investigação, dos públicos e da administração, gestão e logística.²⁴

Numa tentativa de adequação do organigrama funcional à equipa, constata-se que são mais as unidades funcionais que os funcionários, situação que o Museu resolve com a atribuição de responsabilidades múltiplas aos técnicos superiores, mas também a alguns assistentes técnicos. Mesmo com esse expediente, não é possível escamotear os problemas da instituição a este nível, pelo que apresento de seguida um breve resumo a partir de uma avaliação das funções museológicas desenvolvidas, de acordo com a Lei-Quadro dos Museus, Capítulo II, Secção I:

- Estudo e investigação - O Museu raramente consegue estudar e investigar as suas colecções, o que, em parte, se explica pela inexistência de um verdadeiro conservador das colecções. Como tal, o cumprimento desta função tem estado dependente da cooperação científica com terceiros;
- Incorporação - O Museu continua a incorporar regularmente novas peças, sobretudo através de doações. Contudo, faz-se notar a ausência de uma atitude mais activa e selectiva nesta matéria, devidamente fundamentada numa política de incorporações oficial, que a instituição não possui ainda;

²⁴ Com a definição de uma estrutura por unidades funcionais pretendeu-se chegar a algo aproximado à organização ideal de uma instituição museológica com as características do Museu da Música. Nesse sentido, o trabalho de definição destas unidades foi efectuado tendo por base uma reflexão em torno do “Referencial Europeu das Profissões Museais”, documento elaborado pelo Comité Internacional do ICOM para a Formação (ICTOP, 2008).

- Inventário e documentação - Embora estas funções se encontrem a ser desenvolvidas, tal não acontece com o grau de resposta desejável, pelo que há ainda muito por saber acerca do acervo à guarda do Museu;
- Conservação - O Museu assegura apenas as tarefas mínimas de conservação preventiva. O desenvolvimento de acções mais especializadas é feito apenas com recurso a profissionais externos, já que não existe qualquer conservador-restaurador na equipa. Esta falta é problemática, na medida em que daí podem ou estarão a resultar prejuízos para o acervo;
- Segurança - O Museu dispõe das condições mínimas de segurança exigíveis, para o que conta com serviços prestados em regime de *outsourcing*. Apesar disso seria importante uma actualização dos meios técnicos disponíveis;
- Interpretação e exposição - Apesar das dificuldades financeiras dos últimos anos, o Museu tem procurado dar a conhecer os bens culturais à sua guarda através da organização de pequenas mostras ou eventos. Os problemas financeiros referidos determinam, contudo, que não esteja a ser possível fazê-lo de acordo com uma estratégia plurianual (com excepção da mostra mensal de uma peça do acervo), pelo que a programação desenvolvida acaba por se realizar em função das oportunidades que se proporcionam;
- Educação - Assegurada apenas por dois técnicos, que acumulam igualmente funções de inventário e documentação. Esta situação afecta naturalmente a qualidade dos resultados, mas, sobretudo, a capacidade de resposta, inviabilizando a renovação e diversificação regular das actividades.

A partir deste brevíssimo ponto de situação sobre o desempenho das funções museológicas no Museu da Música, torna-se evidente que a instituição teria muito a beneficiar com o aumento dos seus recursos humanos, em especial no que diz respeito ao desenvolvimento de funções que directamente se relacionem com o acervo.

A este propósito, é preciso referir que há muito se identificou, no seio da instituição, a falta de um verdadeiro conservador das colecções, assim como de um conservador-restaurador. Os constrangimentos dos últimos anos têm, contudo, impedido uma solução.

Ainda assim, e apesar destas limitações, pode afirmar-se que o Museu possui todas as funções museológicas inscritas na Lei-Quadro dos Museus Portugueses activadas. Da análise que faço, transparece, contudo, a ausência de uma maior aposta na implementação de uma estratégia continuada e rigorosa, capaz de definir prioridades e focar os poucos recursos existentes (financeiros e humanos) na concretização de objectivos relevantes, consentâneos com a missão da instituição.

3. A EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU DA MÚSICA

3.1. Caracterização de públicos

Os elementos sobre o número de visitantes do Museu são contabilizados através das vendas de entradas e reservas, sendo a informação discriminada, por tipologia de bilhetes, no software da bilheteira. Os dados recolhidos entre 2001 e 2011 permitem-nos concluir que o Museu é principalmente visitado por um público escolar (56%) no âmbito de visitas organizadas. A ideia de que o principal público do Museu são os jovens é consubstanciada ainda pelos números de outras categorias (ver Anexo 6).

Por sua vez, um estudo de público realizado (PERNET, 2008) diz-nos que 42,5% dos visitantes são homens e 57% mulheres. A maioria tem um nível escolar equivalente à licenciatura (43,7%) e 24,6% completou o 12.º ano.

Aparentemente contraditórios, estes valores explicam-se pelo facto de os inquéritos realizados não se terem estendido às crianças que, segundo as estatísticas da bilheteira, são o principal público do Museu.

Em termos de categorias socioprofissionais, os estudantes correspondem a 32,3%, seguidos pelos reformados (17,4%). Os activos são na sua maioria «Especialistas das profissões intelectuais e científicas» ou «Técnicos e profissionais de nível intermédio» (12,6% cada).

A amostra é composta por uma percentagem de 20,4% de visitantes cuja actividade principal está relacionada com o domínio artístico e cultural, entre eles músicos e professores ou estudantes de música. 34,1% consideram-se apreciadores/ouvintes de música.

Na sua maioria, os visitantes planificam as suas visitas (79%), o que se explica pelo facto do Museu ser essencialmente visitado por grupos. Entre os que realizam visitas sem estarem integrados em grupos, fazem-no geralmente sozinhos (21,6%), com a família (19,8%), ou com os/as companheiros/as (19,8%).

O Museu é maioritariamente dado a conhecer graças a recomendações e guias turísticos. O público corresponde em 81,9% dos casos a pessoas que o visitam pela primeira vez. Este facto explica que 55,7% dos visitantes tenham declarado que visitaram o Museu por curiosidade. Outros apontam como motivação a «exposição permanente», a «ocupação de tempos livres» e as «visitas organizadas». Quanto aos repetentes, encontram-se mais nas visitas escolares e concertos, actividades que são importantes formas de fidelização do público.

Como seria de esperar, face à localização na estação Alto dos Moinhos, o metro é o transporte mais usado para chegar ao Museu, sendo utilizado por 74,8% dos visitantes inquiridos. Por sua vez, o autocarro é usado no caso das visitas escolares.

98,2% dos visitantes declaram-se satisfeitos com a visita, sublinhando a simpatia da equipa, o ambiente agradável do Museu ou a qualidade da visita guiada e, mostrando-se agradados por terem aprendido alguma coisa, nomeadamente descoberto novos instrumentos. Felicitam geralmente a beleza e a diversidade da colecção, apontando ainda o interesse cultural do Museu. Talvez por isso, manifestam o desejo de voltar.

Esta satisfação não os impede de apontar lacunas na exposição. 20,4% dos visitantes que responderam ao questionário gostaria de ter mais «música», 18% conteúdos interactivos, 8,4% mais informação sobre as peças, 10,2% de poder ouvir o som dos instrumentos, 6% de poder apreciar mais/outros objectos (mais instrumentos portugueses, mais instrumentos recentes). Foi igualmente sugerida a possibilidade de experimentar os instrumentos.

Numa outra perspectiva, os visitantes observam a falta de divulgação e de publicidade do Museu e das suas actividades, em particular dos concertos, indicando ainda a falta de sinalização.

O estudo permite-nos também saber que os visitantes são um público consumidor de bens culturais, para quem a frequência de museus ou exposições é costume ou, pelo menos, não desconhecida.

Relativamente aos dados estatísticos existentes, estes apenas permitem o apuramento do fluxo de visitantes por meses e, no caso de 2009, por semanas (ver Anexo 7). Face aos elementos existentes não é possível estabelecer um fluxo em termos de dias e horas.

	Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul	Ago	Set	Out	Nov	Dez	TOTAL
2007	906	1204	1158	1245	1560	1280	1090	421	330	715	960	583	11452
2008	574	887	1091	893	1496	1088	646	339	244	597	704	498	9057
2009	1031	1265	1589	1175	1543	1347	960	498	526	943	447	533	11857
2010	1071	1076	1048	878	1627	1659	1326	331	473	557	552	686	11284
2011	649	1097	1470	996	1447	1046	860	293	394	736	850	776	10614
Média	846	1106	1271	1037	1535	1284	976	376	393	710	703	615	10853

Museu da Música - Estatísticas de Visitantes no período de 2007-2011

De acordo com os dados do período 2007-2011, 93% dos visitantes do Museu são portugueses. Esta informação é complementada pelos dados recolhidos no estudo de públicos, segundo o qual os

visitantes residentes em Portugal provém na sua maioria do distrito de Lisboa (66,4%), metade dos quais do seu concelho central, seguidos por outros dos concelhos de Sintra (12,3%), Amadora (7,4%), Odivelas (7,4%) e Cascais (6,2%).

Trata-se sobretudo de um público de proximidade, o que se explica com o facto de as freguesias mais representadas nos resultados estarem bem situadas relativamente ao Museu: São Domingos de Benfica, Lumiar e Benfica. Por sua vez, Ameixoeira e Santa Maria dos Olivais estão mais afastadas, mas com acesso rápido por metro.

Quanto aos visitantes estrangeiros, são, de acordo com o estudo, na maioria de nacionalidade italiana e francesa (15,5%), seguindo-se norte-americanos (13,3%) e brasileiros (11%).

Embora susceptíveis de várias interpretações, os dados estatísticos de 2007-2011 permitem-nos concluir que o Museu é sobretudo visitado por um público jovem: escolas (45,92%), jovens entre 14-25 anos (1,01%), cartão jovem (0,48%), jovens até aos 14 anos (3,70%), LxCard Jovem (0,37%), alunos (1,74%).

O estudo de públicos, por sua vez, aponta para que os visitantes mais assíduos sejam aqueles com idades compreendidas entre os «26-65 anos», seguidos dos jovens entre os «15-25 anos». Estas diferenças explicam-se, em parte, pelo facto dos inquéritos recolhidos não se terem estendido às crianças.

O Museu não possui dados sistematizados que possibilitem o apuramento tipológico dos visitantes e grupos por tipo de visita. No entanto, face ao público-alvo a que se destinam as actividades do serviço educativo disponíveis, assim como a percentagem de públicos escolares que visitaram o Museu entre 2007-2011, será lícito concluir que tipologicamente se trata de crianças e jovens, assinalando-se também alguns grupos de séniores.

O facto de só serem realizadas visitas guiadas ou actividades do serviço educativo para grupos organizados, permite-nos ainda concluir algo acerca dos restantes visitantes, para o que se recorre mais uma vez ao estudo de públicos realizado. Assim, estes visitantes correspondem em geral a um público masculino (54%), com idades compreendidos entre 31 e 35 anos, ou entre 46 e 55, de nacionalidade e residência portuguesa. Na sua maioria, residem no distrito de Lisboa, no concelho de Amadora, Sintra ou Lisboa, tendo adquirido em geral o 12.º ano ou uma licenciatura. Trata-se de «Especialistas das profissões intelectuais e científicas», «técnicos e profissionais de nível intermédio», professores ou estudantes. Em 14,5% dos casos, estes visitantes têm uma profissão relacionada com a cultura e em 12,8% dos casos com a música. 79,5% deste público diz ter previsto a sua visita, vindo geralmente acompanhado de/a companheir(o)a ou da família.

Relativamente à exposição permanente do Museu, os visitantes são, de uma forma geral, mais atraídos por instrumentos com características mais incomuns, de que são exemplo, o serpentão, os cavaquinhos zoomórficos ou o trombone com cabeça de dragão. A majestuosidade do órgão de tubos desperta também bastante atenção. Quanto às peças de referência da colecção do Museu, como os cravos Antunes e Taskin ou o violoncelo Stradivarius, uma vez que não possuem um destaque especial na exposição, acabam por passar mais despercebidas, sendo mencionadas apenas pelos visitantes mais informados.

O Museu é relativamente pequeno, assim como a sua exposição permanente, pelo que os visitantes não têm problemas em realizar as suas visitas a todos os espaços expositivos. As suas principais dificuldades percebem-se em função das críticas que fazem, nomeadamente quando reclamam mais conteúdos (música, informação, som...).

Não existem dados sistematizados relativamente ao tempo médio de permanência na exposição permanente. Ainda assim, sabe-se que, por norma, as visitas guiadas e actividades realizadas pelo serviço educativo demoram sensivelmente uma hora. Ora, como vimos, uma percentagem significativa do público do Museu é exactamente constituída por grupos, o que faz supor um tempo médio de permanência que se aproximará de uma hora. No sentido de confirmar esta possibilidade, foi consultada a equipa de vigilantes-recepcionistas. Segundo estes elementos, os visitantes demorarão em média cerca de 40 minutos a visitar a exposição permanente.

3.2. Diagnóstico da exposição permanente

3.2.1. Discurso expositivo

Localizada no piso -1 do edifício, a exposição permanente do Museu da Música ocupa uma área aberta com cerca de 500 m² (*open-space*), integrando uma selecção de instrumentos musicais, complementada por algumas pinturas, gravuras e esculturas de temática musical (ver Anexo 8).

O critério de exposição utilizado é o mesmo adoptado para a realização das tarefas de documentação e inventário, ou seja, o da classificação organológica dos instrumentos musicais, seguindo para o efeito a sistematização de Curt Sachs e Erich Hornbostel, que agrupa as espécies existentes em quatro categorias, conforme a natureza do elemento vibratório (WACHSMANN, 1984: 407-410):

- Cordofones: o som é produzido por uma corda tensa (exemplo: violino);

- Aerofones: o som é produzido pela vibração de uma massa de ar originada no ou pelo instrumento (exemplo: flauta);
- Membranofones; o som é produzido por uma membrana esticada (exemplo: tambor);
- Idiofones: o som é produzido pelo próprio corpo do instrumento, feito de materiais elásticos naturalmente sonoros, sem estarem submetidos a uma tensão (exemplo: castanholas).

Duas destas categorias estão, por sua vez, ordenadas dentro de sub-categorias: cordofones (dedilhados sem braço e com braço, friccionados e com teclado) e aerofones (de sopro directo, de palheta e de bocal). Em cada célula expositiva organizaram-se ainda os instrumentos consoante a sua antiguidade de género.

A exposição permanente tem como matriz a exposição inaugural do Museu, «Fábricas de Sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX», patente entre 1994 e 2002. Comissariada pelos musicólogos João Pedro Alvarenga e João Vaz, a exposição integrou a programação da Lisboa '94 - Capital Europeia da Cultura, juntamente com o projecto maior de instalação do próprio Museu na estação Alto dos Moinhos.

Como se depreende pelo seu título, tratava-se assumidamente de uma exposição de instrumentos musicais que, enquanto evento inaugural, encetava uma ligação com a história da instituição e das suas colecções (ver 2.1.), quase como uma materialização do projecto do Museu Instrumental de Lambertini.

Nela podiam ser apreciados 130 instrumentos representativos do panorama organológico ocidental de tradição erudita e popular, compreendendo uma selecção das peças mais significativas do acervo do Museu, dispostas em função do seu género e afinidades organológicas e cronológicas.

Tendo a formulação do Museu obedecido, à data, a modernos conceitos museológicos, procurou-se apontar o projecto à constituição de um espaço determinado pela interactividade dos conteúdos expositivos. A ideia seria a de que os visitantes abandonassem a postura clássica do espectador e assumissem comportamentos exploratórios dos objectos²⁵, mediados por seis postos equipados com CD-interactivos (CD-i)²⁶. Este sistema disponibilizava aos utilizadores o som e modo de execução de vários instrumentos, através de ecrãs tácteis. Aliando sons e imagens, vídeo e texto, permitia ao visitante tomar um maior contacto com os instrumentos expostos, com informação disponível em português, inglês e francês.

²⁵ Estes seriam entendidos, além da sua condição patrimonial, como veículos de informação estética e civilizacional.

²⁶ O Museu da Música foi o primeiro do mundo a ser equipado com CD-interactivos (CD-i) com vídeo digital para fins culturais. Neste postos pontificavam gravações vídeo de Pedro Caldeira Cabral e de músicos da Orquestra Metropolitana de Lisboa, com direcção de Miguel Graça Moura.

Esta exposição seria renovada em 2002 sob a orientação da actual Directora do Museu, Maria Helena Trindade, prestando-se assim contas a quase oito anos de existência da instituição. Tal como referi atrás, a matriz manteve-se, pelo que, relativamente à exposição inaugural, as novidades seriam o aumento do número de instrumentos musicais (os 130 originais passam nessa data a ser 160, incluindo já incorporações efectuadas após 1994), a inclusão de instrumentos extra-europeus e uma nova cor de fundo (o verde original daria a vez ao actual, mais luminoso).

Os seis postos equipados com CD-i manter-se-iam. No entanto, esta tecnologia caíra, entretanto, em desuso, pelo que as avarias mais tarde verificadas não puderam ser resolvidas. Assim sendo, quer os CD-i, quer as cabinas que os acondicionavam viriam a ser retirados em 2004, não tendo de então para cá sido substituídos por quaisquer outros equipamentos.

Sete anos depois, em Outubro de 2011, a exposição seria mais uma vez renovada, novamente sob a orientação de Maria Helena Trindade e mais uma vez sem um corte com a exposição «Fábricas de Sons».

Com esta nova renovação, patente à data em que redijo este trabalho, pretendeu-se, sobretudo, tornar mais evidente para os visitantes o critério de organização, baseado na classificação organológica dos instrumentos musicais. Deste modo, além da inclusão de mais instrumentos (os anteriores 160 passam a 190) e consequente rearrumação de várias outros, as grandes apostas foram a disponibilização de uma vitrina própria para os idiofones e ainda a renovação das tabelas com as legendas.

A exposição passa então a contar com um código de cores: cordofones (vermelho), aerofones (azul), idiofones (verde), membranofones (violeta), automatofones (laranja) e iconografia (preto). Este é visível nas tabelas que passam a incluir ícones coloridos, representativos das diferentes peças expostas. Os conteúdos das tabelas com as legendas são também revistos, corrigidos e (sempre que possível) aumentados, procedendo-se ainda à sua uniformização, nomeadamente no que toca à disponibilização de uma tradução para inglês.

Tal como na exposição inaugural, o percurso inicia-se com os cordofones dedilhados sem braço, com um núcleo que enquadra os mais antigos de que há memória: harpas, cítaras, saltérios. Seguem-se outros cordofones (já com braço), começando com alaúdes e bandolins, e prosseguindo depois com um núcleo de guitarras portuguesas e inglesas, além de um outro de instrumentos populares portugueses. O circuito continua com os cordofones friccionados, porventura, os instrumentos mais tocados ao longo da história da música europeia nos últimos quinhentos anos. São também os mais representados na exposição permanente, começando pelos antepassados como as trombetas marinhas, as violas da gamba, as liras d'amor, para culminar na actual família das cordas da orquestra: violinos, violas de arco, violoncelos e contrabaixos.

Já na ala esquerda encontram-se alguns cordofones de teclado, como clavicórdios, cravos e espinetas, seguindo-se os aerofones de sopro directo (flautas, ocarinas), aerofones de palheta (clarinete, saxofone, fagote, oboé, corne inglês), aerofones de bocal (trompas, serpentão ou trombones) e os idiofones (castanholas, chocalhos, pandeireta, tréculas). A exposição termina com os membranofones (timbales, sarronca, adufe).

As restantes peças encontram-se espalhadas pela exposição. Pinturas, gravuras e esculturas alusivas à música preenchem algumas paredes (dentro e fora das vitrinas), constituindo um complemento iconográfico. Por sua vez, os instrumentos de maiores dimensões podem ser apreciados fora das vitrinas, não integrando o circuito expositivo normal precisamente em função do seu tamanho.

Apesar de não haver qualquer sinalização ao longo do percurso expositivo, como as habituais setas, este é muito simples pois é em forma de U (ver Anexo 2). O visitante é convidado a seguir o corredor, num percurso de sentido temático-cronológico, mas é livre de optar por um outro trajecto, dado que o espaço é aberto e a exposição se presta a ser fruída sem uma ordem sequencial rígida.

3.2.2. Conteúdos informativos

No que se refere à informação, esta é escassa. À entrada distribuem-se folhetos com indicação dos instrumentos mais significativos e do percurso básico da exposição (à data deste diagnóstico apenas disponíveis em inglês). Para complementar a visita, os visitantes podem ainda adquirir, na loja, o roteiro do Museu (disponível em português, inglês e francês), sendo esta a única publicação existente relativa à exposição permanente.

De resto, na exposição propriamente dita não existem textos de parede nem de sala e a esmagadora maioria das tabelas inclui apenas referências ao nome do instrumento, número de inventário, construtor, data e local, conteúdos que se encontram disponíveis em português e inglês.

Não existe, igualmente, qualquer possibilidade de exploração multimédia, nomeadamente som, ausência que, tratando-se de uma exposição de instrumentos musicais, se faz notar particularmente e que é recorrentemente mencionada pelos visitantes²⁷.

²⁷ Esta é talvez a crítica mais recorrente entre os comentários constantes dos livros de visitas do Museu. Para a ilustrar, apresento aqui alguns desses comentários: “Belos objectos, mas todos mudos.”; “E a música, onde está?”; “Uma pena encontrar um Museu da Música tão silencioso...”; “Este museu é uma maravilha para os nossos olhos mas ainda não para os nossos ouvidos...”; “A impossibilidade de ouvir os sons dos vários instrumentos torna este museu pouco apelativo para crianças e adolescentes. É tudo estático, impassível. Que triste falta de ideias!”

A interactividade restringe-se, portanto, a alguns instrumentos e a modelos dos mecanismos de tecla de vários outros, materiais que se encontram espalhados pela exposição e que são, nomeadamente, utilizados nas actividades do Serviço Educativo. A forma como se apresentam não parece, contudo, despertar a atenção dos visitantes, que assinalam com alguma frequência o desejo de que a exposição seja mais lúdica e pedagógica, nomeadamente possibilitando que alguns instrumentos possam ser tocados.²⁸

Esta menor presença de elementos informativos contribui para uma mais difícil compreensão do próprio discurso expositivo. Exemplo disso é a vitrina que pretende retratar a evolução da guitarra portuguesa tendo como ponto de partida a sua congénere inglesa. Em virtude da ausência de informação, a ligação entre estes dois instrumentos só é evidente no decurso de uma visita guiada ou após a leitura do roteiro do Museu. Situação semelhante se passa com os vários retratos que, colocados junto ao piano que Franz Liszt trouxe para Portugal em 1845, pretendem documentar circunstâncias relacionadas com essa viagem.

Esta situação determina que o visitante obtenha a sua informação essencialmente a partir da observação dos vários objectos, um pouco à semelhança do que acontece em museus de arte. Consegue assim apreciar a estética das peças e intuir algo mais a partir dos diálogos que estas estabelecem entre si, mas à falta da interpretação proporcionada pelo Serviço Educativo ou da consulta de informação complementar (por exemplo, o roteiro do Museu), terminará a visita sem obter informação histórica.

Essa falta de informação contribui, por outro lado, para uma menor apreensão do valor da colecção (uma das mais ricas da Europa, com instrumentos raros e de incalculável valor histórico e organológico), impossibilitando a valorização dos seus *ex-libris*, praticamente “anónimos” na exposição.

‘Talvez em função destas contingências, muitos visitantes apontam frequentemente a falta de informação como um dos aspectos a melhorar²⁹, isto apesar de se declararem contentes com a visita, assinalando geralmente a beleza e a diversidade da colecção e apontando o interesse cultural do Museu.

²⁸ Consubstanciando esta ideia, encontramos nos livros de visitas comentários como: “... Deveriam pôr instrumentos para tocar, para tornar o museu mais divertido...”; “As crianças necessitam de uma parte mais interactiva para tornar o museu Mais vivo.”; “Seria interessante expor instrumentos que fossem modernos, possíveis de poderem ser manuseados e tocados.”; “Um Museu do séc. XXI onde não se pode tocar nem ouvir os instrumentos? É como um Museu de Pintura às escuras!!”

²⁹ Nos livros de visitas do Museu encontramos vários comentários que vão neste sentido. Para que se perceba, apresento aqui alguns deles: “Falta explicação dos instrumentos. Têm instrumentos maravilhosos, mas que nada sabemos sobre eles.”; “... todas as explicações sobre o que está em exposição são necessárias. Os museus não podem tornar-se elitistas (...) diminui a afluência, que infelizmente já não é muita.”; “A informação é fraca, limitando-se a nomes e datas.”; “Falta um pouco de história e contextualização, podiam explorar melhor essa parte que falta tanto em Portugal”; “... you should explain how they are played with diagrams or photos.”

Procurando dar resposta a alguns dos problemas mencionados, foram finalizadas, já em 2011, visitas áudio que estão disponíveis através de seis leitores de mp3 que os visitantes podem alugar por 50 cêntimos (este valor reverte a favor da Associação dos Amigos do Museu da Música).

Com recurso a estes equipamentos, os visitantes podem ter acesso a gravações com o som de peças que integram a exposição (algumas delas registadas com recurso a instrumentos do Museu), assim como a pequenas narrações baseadas em conteúdos do roteiro. Até ao momento, este serviço não está, contudo, a ter a receptividade que seria de esperar, o que talvez se possa explicar por falta de divulgação, porque as narrações estão apenas em português, porque a informação disponível é limitada ou ainda porque a sua disponibilização não é gratuita.

Em função dos aspectos que aqui referi, é preciso frisar o importante papel que o Serviço Educativo desempenha na mediação entre os públicos do Museu e a exposição. Tendo em vista esse objectivo, os técnicos do Museu realizam, mediante marcação prévia, tanto visitas guiadas como um conjunto fixo de actividades. Dirigidas a públicos-alvo distintos, estas visitas e actividades têm como objectivo comunicar a exposição, assim como o Museu e as suas colecções, não esquecendo a música em si. Como tal, podem ser preparadas em conjunto com os educadores, professores e responsáveis pelos grupos.

A oferta disponível é, contudo, limitada aos dias de semana e não suficientemente diversificada para atingir todos os públicos do Museu, o que se explica em função dos poucos recursos humanos e financeiros disponíveis (ver 2.5.). Por outro lado, as visitas e actividades são apenas dirigidas a grupos. Nessa medida, não beneficiam os visitantes individuais, que têm, no entanto, acesso a uma programação cultural da qual podem fazer parte concertos, conferências, workshops ou exposições temporárias. Estas actividades realizam-se ao longo de todo o ano, com menor frequência nos meses do Verão, sendo na sua maioria destinadas a um público adulto. Note-se, porém, que na maior parte dos casos não conseguem ser um prolongamento / complemento da exposição permanente.

À falta de outros espaços, tanto umas actividades como outras se realizam na sala central da exposição. A polivalência desta área representa um acréscimo de funcionalidade para o Museu, mas tem por vezes resultados que deixam algo a desejar. Isso acontece porque a normal fruição da exposição permanente acaba por ser afectada. Os concertos são um exemplo disso mesmo, já que dificilmente um visitante poderá apreciar, por exemplo, os quatro medalhões de José Malhoa, situados precisamente no local onde os músicos tocam.

No caso concreto das exposições temporárias, foram várias as que o Museu organizou ao longo dos anos, algumas delas envolvendo meios relativamente consideráveis face à realidade actual, nomeadamente incluindo a produção de catálogos. Das exposições a que me refiro, quatro delas centraram-se em

personalidades do meio musical português (José Viana da Mota, Tomás Alcaide, Michel'angelo Lambertini e Frederico de Freitas), uma documentou a passagem de Franz Liszt por Lisboa, outra teve como tema a iconografia musical e a última delas retrocedeu à primeira república para relatar a história que antecedeu a criação do Museu.

Face aos recursos financeiros e humanos necessários para montar semelhantes exposições, tem sido política do Museu, em anos mais recentes, organizar antes pequenas mostras temáticas, beneficiando para isso de um conjunto de 15 vitrinas desmontáveis e de doze outras de carácter fixo, espalhadas ao longo do circuito expositivo. Dada a facilidade de manutenção, estas últimas são renovadas com alguma regularidade, acolhendo peças das colecções do Museu que não integram a permanente ou mesmo outras de colecções exteriores. A título de exemplo, estas incluíram já uma exposição dedicada à Banda da Carris, outras com instrumentos de bandas filarmónicas, guitarras eléctricas Fender e instrumentos dos países da União Europeia e uma outra com discos de música portuguesa.

Com menos destaque, estes espaços podem também acolher mostras de doações efectuadas num certo período, de uma colecção específica ou de uma selecção de peças destinada a assinalar uma dada efeméride. Como tal, são, por vezes, preparadas em coordenação com eventos programados para a sala central referida atrás.

Desde Abril de 2011, o Museu tem também vindo a destacar todos os meses uma peça do acervo, visando dessa forma dar a conhecer a riqueza e diversidade do património à sua guarda.

Tendo em conta a inexistência de espaços próprios e de uma estrutura financeira e de recursos humanos adequada, em anos mais recentes as mostras mensais de peças e outras programadas para os nichos e para a sala central têm feito a vez das exposições temporárias de maior envergadura, não as substituindo, porém.

A sua principal função é contribuir para a dinamização do Museu, pese embora em termos de resultados tivessem a beneficiar caso pudessem ser realizadas em espaços independentes. Não sendo assim, essas mostras acabam por vezes por parecer uma extensão da exposição permanente, com os equívocos que daí advêm para a compreensão dos respectivos discursos expositivos. Para que assim não seja, o Museu vê-se obrigado a recorrer a estruturas museográficas e a um design distinto do utilizado na exposição permanente, o que, dependendo dos orçamentos disponíveis, nem sempre é possível de colocar em prática.

Estas mostras, tal como muitos dos eventos realizados no espaço do Museu, apenas por vezes correspondem a uma programação pensada, diversificada, realizada com regularidade e equilibrada, sendo

antes fruto das oportunidades que se apresentam. Assim se explica, por exemplo, uma menor quantidade de actividades estruturadas em torno de investigação sobre as colecções do Museu.

3.2.3. Colecções

A exposição actual integra 190 instrumentos musicais e respectivos acessórios, tendo sido seleccionados dentre as peças mais representativas do acervo do Museu, de acordo com critérios como a raridade, o valor plástico, histórico e organológico, a qualidade de construção, o estado de conservação, o facto de serem de factura portuguesa ou mesmo por constituírem um memorial dos seus possuidores (personalidades de relevo na vida pública e cultural portuguesa e europeia).

Trata-se de uma selecção bastante semelhante àquela que constituiu a exposição «Fábricas de Sons» e onde pontificam os *ex-libris* do acervo (alguns deles tesouros nacionais), em particular os cravos de Joaquim José Antunes e Pascal Taskin; os clavicórdios setecentistas das oficinas lisboetas e portuenses; os violoncelos de António Stradivari e Henry Lockey Hill, que pertenceram respectivamente ao rei D. Luís e a Guilhermina Suggia; o oboé de Eichentopf; a trompa de Marcel-Auguste Raoux construída para Joaquim Pedro Quintela, 1.º Conde de Farrobo, ou os cornes ingleses de Grenser e de Grundman & Floth.

Também dignos de menção, podemos juntar a estes um pequeno conjunto de instrumentos que pelas suas dimensões se encontram fora das vitrinas, no caso o órgão de Joaquim António Peres Fontanes, o piano que pertenceu ao compositor Luís de Freitas Branco e um outro que pertenceu a Franz Liszt (o primeiro instrumento do género em Portugal).

O conjunto das peças expostas é acima de tudo representativo de uma tradição musical erudita ocidental, destacando-se em cada núcleo instrumentos musicais de factura portuguesa. Apesar de em menor número, marcam também presença uma selecção de instrumentos populares, portugueses (cavaquinho, viola toeira ou adufe) e de origem africana e asiática (casos do rebab, berimbau, qin ou ehru). Numa outra perspectiva, faz-se notar a quase inexistência de instrumentos mais contemporâneos, sendo excepções uma guitarra eléctrica e uma bateria³⁰.

³⁰ Nos livros de visitas do Museu encontramos vários comentários reclamando mais instrumentos contemporâneos, assim configurando um desejo de maior diversidade. São exemplo disso mesmo comentários como: "... muito interessante, mas podia ter instrumentos mais modernos."; "É pena não terem pratos de DJ"; "O Museu é muito giro mas é pena não ter guitarras eléctricas."

Por outro lado, também a ausência dos instrumentos populares portugueses é notada, como se percebe por comentários como: "Onde estão os instrumentos tradicionais portugueses?"; "Deveriam ter no museu na exposição um pequeno espaço dedicado à música portuguesa e seus instrumentos."

Os instrumentos seleccionados correspondem a cerca de 19% do total de peças que compõem o acervo instrumental, sendo maioritariamente cordofones e aerofones. Quanto aos membranofones e idiofones ocupam apenas uma vitrina cada, ao passo que a representar os automatofones e electrofones existem apenas dois instrumentos, respectivamente um Polyphon e uma guitarra eléctrica (esta última integrando, contudo, a secção de cordofones dedilhados).

A exposição integra ainda, em complemento aos instrumentos, um número relativamente reduzido de peças de pintura, gravura e fotografia, e outras de escultura expostas em suportes próprios encostados às paredes.

A pintura acaba por ser a mais representada, integrando obras que temporalmente se situam entre o século XVI (como é o caso da "Assunção da Virgem" atribuída a Gregório Lopes) e o início do século XX (casos dos quatro medalhões da autoria de José Malhoa dedicados a Bach, Mozart, Schumann e Brahms, e das duas telas, de 1903, do mesmo autor, consagrando Beethoven e a Música).

Estas duas últimas têm a particularidade de ser praticamente impossíveis de apreciar, o que se explica em função do seu tamanho considerável, mas também em virtude da inexistência de espaços expositivos com dimensões adequadas, configurando assim um erro na programação inicial do Museu.

A exposição é quase totalmente preenchida por peças do acervo do Museu, sendo excepções alguns depósitos de outras instituições, desde logo o retrato de José Viana da Mota pintado por Columbano Bordalo Pinheiro (Museu do Chiado), uma viola toeira e uma viola *d'amore* (Museu Nacional Machado de Castro), uma bateria (RTP), três trombetas e respectivos pendões e uma saia e timbale (Museu Nacional dos Coches).

A maior preponderância de alguns conjuntos instrumentais e, por outro lado, uma representatividade bastante reduzida de outros, acaba por traduzir algum desequilíbrio. Este poderia, em alguns casos, ser resolvido com recurso às reservas, no entanto, é muitas vezes sintomático do próprio acervo do Museu, sendo o exemplo mais notório os electrofones, com um único instrumento.

A este propósito, volto a assinalar a inexistência de uma política de incorporações oficial (ver 2.5.), passível de tradução numa atitude mais activa, selectiva e estratégica de enriquecimento do acervo. E porque uma colecção deve ser concebida como fonte e como resultado de um programa científico que aponta à aquisição e à investigação (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010: 27), logo faz-se notar também a ausência de uma maior aposta no desenvolvimento continuado do estudo e investigação e do inventário e documentação (ver 2.5.).

3.2.4. Condições de montagem, funcionamento e acessibilidade

Salvo as exceções mencionadas, todas as peças que integram o circuito se encontram dentro de células transparentes, cujo acesso apenas é possível através da remoção das respectivas vitrinas. Esta opção representa uma virtude do ponto de vista da segurança e conservação das peças, no entanto, afecta todas as actividades de manutenção da exposição, na medida em que a abertura das vitrinas implica a disponibilidade de duas pessoas com força.

Condicionando, igualmente, as acções do Museu no que à exposição diz respeito, é preciso ainda assinalar a ausência de instalações de apoio (armazéns de trânsito de bens culturais e de materiais expositivos), bem como de um elevador monta-cargas que facilite a deslocação de objectos entre o piso 0 (onde se encontram as reservas) e o -1 (onde estão as áreas expositivas).

Quanto a aspectos relacionados com a conservação, o Museu está equipado com um sistema de climatização que procura manter a temperatura entre 18 e 20° C, assim garantindo a conservação das peças, mas também o conforto dos visitantes.

O verde claro é a cor dominante e marca presença no interior das vitrinas, combinando com a madeira das paredes no exterior e o branco dos tectos para que as peças sobressaíam como os elementos principais da exposição.

Dependendo dos casos, os instrumentos encontram-se pendurados através de fios de nylon ou colocados em suportes de acrílico que, por sua vez, poderão estar dispostos em cima de plintos de madeira de diferentes dimensões, susceptíveis de ser reutilizados das mais diversas formas.

Sobre os instrumentos que não integram o normal circuito da exposição é preciso referir que não se encontram protegidos por quaisquer barreiras dissuasoras, o que configura um risco para a sua preservação.

No que diz respeito à segurança, a exposição cumpre as normas gerais obrigatórias, já que dispõe de extintores, mangueiras, câmaras de vigilância, detectores de fumo e, além da saída principal, possui duas outras de emergência. Embora devidamente equipado, alguns dos equipamentos que referi estavam, à data deste diagnóstico, a necessitar de manutenção.

A sinalização interna é suficiente, possuindo os requisitos adequados à orientação dos visitantes. O Museu possui caixas de luz e pictogramas para sinalização das saídas (emergência ou não) e dos extintores, e placas de metal igualmente com pictogramas para a restante sinalização necessária. Nos casos pontuais em que a sinalização é textual, a informação está disponível em português e inglês. Alguns dos suportes encontram-se já algo deteriorados.

Quanto à acessibilidade física, o Museu possui espaços amplos, com portas e corredores largos, onde é possível a circulação de cadeiras de rodas. Tal como é referido no seu regulamento interno estão disponíveis os seguintes equipamentos que se destinam a facilitar o acolhimento de pessoas portadoras de deficiência:

- Plataforma elevatória de acesso ao Museu para transporte de cadeiras de rodas, cujo acesso é feito pelo piso térreo;
- Instalações sanitárias que obedecem às normas de acessibilidade regulamentadas;
- Pavimento equipado com fita rugosa que acompanha o percurso da exposição permanente, com o intuito de orientar e proteger pessoas cegas durante a visita, criando simultaneamente uma barreira às paredes e vitrinas.

Além destes equipamentos, o Museu possui ainda um roteiro da exposição convertido em Braille. Ainda assim, são vários os condicionalismos em termos de acessibilidades que afectam a instituição, nomeadamente a inexistência de elevadores na estação do metro, assim como de rampas de acesso aos passeios no piso térreo.

Uma nota ainda para o local onde o Museu está instalado: a estação do metro Alto dos Moinhos. Apesar da evidente facilidade de acesso que essa localização possibilita, o passar dos anos, o *feedback* que os visitantes vão deixando e os dados estatísticos existentes levam a concluir que essa especificidade não representou, de forma efectiva, uma mais-valia para o Museu em termos de visitantes. Pelo contrário, em certa medida, tem mesmo representado um entrave para muitas pessoas, que preferiam visitar a exposição num outro espaço.³¹

Como referi anteriormente (ver 2.3.), a opção de instalar o Museu neste espaço justificou-se pela facilidade de acesso que permitiria a colocação de uma instituição cultural ao alcance das mais vastas camadas de público. No entanto, basta observar a circulação de passageiros no átrio da estação do metro para concluir que a sua atenção raramente se foca no Museu e quando assim acontece isso não se traduz, por norma, num impulso para entrar.

³¹ Também nos livros de visitas se encontram comentários que expressam essa tendência. Entre outros: “... quanto à localização do museu, acho que deveria ser noutra estabelecimento que não uma estação de metro...”; “... é triste estar num sítio destes”; “Isto é muito fechado!”; “... merecia de todo um espaço de maior destaque na cidade.”

3.3. Avaliação e principais carências da exposição permanente

Uma leitura das opiniões dos visitantes registadas no livro de visitas permite perceber que a colecção do museu é tida em boa conta, pese embora essa satisfação não se estenda a 100% à exposição permanente, à qual é apontada falta de informação e de elementos pedagógicos, mas acima de tudo, a inexistência de ilustrações auditivas e interactividade.

Este último reparo, em especial, traduz alguma desilusão face às expectativas que a designação Museu da Música cria antes da visita e que depois são postas em cheque quando, por exemplo, pouco mais é dado a ver se não instrumentos musicais e mesmo esses falham em ser acompanhados de possibilidades de exploração multimédia e lúdico-pedagógica.

Recentemente, os visitantes passaram, contudo, a ter à sua disposição um conjunto de leitores mp3 com visitas áudio. Trata-se de um passo importante, mas que, como referi (ver 3.2.2.), não está a ter a receptividade que seria de esperar.

Por outro lado, a ausência de informação no local condiciona grandemente a apreensão da exposição, tornando o visitante refém de material escrito e da mediação do Serviço Educativo ou de outras actividades proporcionadas pelo Museu. Como mencionei antes (ver 3.2.2.), estas possibilidades não são, todavia, “soluções” adaptadas para todos os visitantes.

A menor capacidade de comunicação da exposição não é mais apontada, visto que a maioria dos visitantes se desloca ao Museu integrando grupos organizados, para os quais são, por norma, realizadas actividades ou visitas guiadas. No entanto, tendo em conta a satisfação das expectativas dos demais visitantes, seria bastante importante que a exposição prestasse especial atenção ao desenvolvimento de conteúdos informativos, sejam estes textuais, pictóricos, áudio ou vídeo.

Entrando já no campo das colecções, são de assinalar outros comentários registados nos livros de visitas, nomeadamente o pedido de mais instrumentos contemporâneos ou populares portugueses.

Além da interpretação imediata, estes comentários permitem concluir que os desejos dos visitantes vão no sentido de que o Museu diversifique e alargue, de forma mais evidente, o seu raio de acção a outras músicas que não apenas a erudita, com a qual acaba por estar conotado por conta da selecção de peças em exposição.

Extrapolando um pouco esta última ideia, é possível também chegar à conclusão que o discurso museológico adoptado na exposição é limitado e que a Instituição teria a ganhar ao explorar outras perspectivas de uma temática tão abrangente como é a música. Veja-se, por exemplo, como os elementos

iconográficos que integram a exposição têm, em certa medida, um papel subalternizado relativamente aos instrumentos.

Alguns comentários deixados nos livros de visitas consubstanciam esta perspectiva, por exemplo os dois seguintes: “... modesto espaço que espero vir a ver ampliado com mais variedade de 'veículos' da música...”; “... E uma parte de música? E história da música? A música é algo mais que simples instrumentos. Devia chamar-se Museu de Instrumentos Musicais.”

A este propósito será interessante assinalar como as renovações efectuadas na exposição permanente falharam em romper com a matriz estabelecida pela exposição inaugural do Museu, datada já de 1994, nomeadamente ao não responder às perguntas constantes do comentário acima.

Neste ponto está, a meu ver, o cerne da questão, já que a exposição segue um caminho um tanto ou quanto preguiçoso, plasmando-se ao próprio sistema de classificação organológica dos instrumentos musicais adoptado para a realização das tarefas de documentação e inventário. Dessa forma perde a oportunidade de contar uma história que tenha a música como pano de fundo³². Num museu de instrumentos musicais isto não seria um problema de maior, no entanto, em causa está a exposição de um museu da música.

Seria, então, muito importante se esta pudesse ser repensada enquanto meio de comunicação que é³³. Em particular, o trabalho conceptual preparatório deveria ser apoiado num programa científico para, com rigor e criatividade, se chegar a um conceito sólido de exposição, capaz de transmitir uma mensagem consentânea com a missão do Museu e as expectativas dos seus públicos.

Este conceito deveria, também, ser pensado tendo em mente os restantes problemas detectados no diagnóstico, parte deles resultado das limitações que o próprio espaço da exposição possui.

O aumento do número e diversidade de peças em exposição, a disponibilização de mais suportes informativos ou a possibilidade de apreciar convenientemente as telas de José Malhoa são exactamente exemplos de opções que estão à partida limitadas pelo espaço existente e as suas características.

³² “Ya no se trata sólo de exponer objetos, por muy extraordinarios que éstos sean desde el punto de vista artístico, sino de contar una historia que interpele, captive, y transmita un mensaje con el que los visitantes se sientan atraídos e identificados.” (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2009: 228).

³³ “La exposición es considerada como un medio de comunicación en el que se utiliza un lenguaje propio basado en los objetos, en los textos escritos, en los gráficos e ilustraciones, en los medios audiovisuales y en los medios tridimensionales. Los objetos van a constituir el eje principal de la presentación y, a partir de ellos, se va a articular el relato. Será necesario, por tanto, hacer una selección de los mismos en función de lo que queramos contar y del potencial de comunicación que posean, aunque también tiene su importancia el hecho de que sean originales y auténticos.” (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2009: 231).

De igual modo, por mais necessários que sejam, o Museu não possui espaços próprios para a realização de exposições temporárias, concertos, workshops, conferências ou actividades do Serviço Educativo.

Estas limitações estendem-se aos problemas de acessibilidade identificados (ver 3.2.4.), à não existência de lugares de estacionamento, de uma cafetaria / restaurante ou de fraldários e sanitários para crianças; tudo ausências que acabam por afectar a qualidade do serviço oferecido e, obviamente, a capacidade de atracção e fidelização de públicos.

Tendo em conta esse objectivo, o Museu deveria também ser mais divulgado. Essa é, pelo menos a opinião de muitos visitantes³⁴, o que indicia alguma surpresa dos próprios perante a instituição, talvez pelo facto de estar “escondida” numa estação de metro.

Esta crítica pode explicar-se por vários motivos, entre eles dois que mais directamente se relacionam com este trabalho: primeiro porque a exposição permanente não estará a conseguir convencer as pessoas que a visitam a recomendá-la junto de terceiros³⁵, e segundo porque o espaço onde o Museu está instalado não parece ser suficientemente atractivo e valorizado de um ponto de vista arquitectónico para despertar o interesse na visita.

Só estes motivos poderão, por exemplo, explicar que, passados quase 18 anos sobre a sua inauguração, o Museu continue a ter o *feedback* de que muitos profissionais da área da música não realizaram ainda qualquer visita à exposição, e que vários outros são surpreendidos com a sua existência.

Daqui se depreende que, ao contrário do que se supunha, a opção metro veio a provar-se uma barreira à divulgação, pelo que o Museu teria muito a ganhar caso pudesse ser instalado num outro edifício, capaz de dignificar melhor a música e o seu património.

³⁴ A comprovar esta crítica, encontramos no livro de visitas do Museu comentários como: “Exposição bem organizada com belas peças que merecia maior divulgação.”; “... a sua divulgação traria muita gente a este local, que por não saber ficam ausentes.”; “Pena que só agora tenha conhecimento deste Museu. Por favor divulguem.”; “É pena que não seja muito visitado. Será falta de divulgação, ou o local não será o mais indicado?”

³⁵ “Building a museum’s reputation has to be worked at, and reputation has to be earned. Bad publicity or poor experience on the part of the museum’s visitors or users can damage the museum’s reputation (...). The most effective form of publicity is good word-of-mouth publicity. A satisfied user is infinitely preferable to a dissatisfied user who can damage your museum’s reputation without your knowledge. Satisfied users are your best advertising agents.” (AMBROSE; PAINE, 2006: 125-126).

3.4. Prioridades para a exposição permanente

Sendo a exposição um elemento fundamental da comunicação do Museu³⁶, impõe-se uma tentativa de resposta aos problemas detectados no diagnóstico realizado, pelo que apresento de seguida uma síntese dos aspectos que considere mais prioritários.

Desde logo, a exposição deverá alargar o seu âmbito a todos os géneros musicais e, acima de tudo, ser mais informativa, musical e interactiva.

Para isso será necessário um espaço expositivo suficientemente amplo, flexível e funcional, de preferência integrando um edifício atractivo do ponto de vista arquitectónico. Esse espaço deverá possibilitar a apresentação de mais e diferentes colecções e informação, assim como de diversas soluções expositivas, proporcionando aos visitantes uma melhor fruição do que é a música como um todo.

Só dessa forma será possível fazer jus ao nome de baptismo da instituição, resolvendo o equívoco comunicacional que resulta da exposição actual estar mais adequada a um museu de instrumentos musicais.

Uma nova exposição deverá, por conseguinte, apoiar-se num conceito preparatório que possa resultar na apresentação da música sob mais perspectivas que não apenas a dos instrumentos. Este conceito deverá, por sua vez, ser consolidado e validado a partir de um conhecimento do acervo do Museu e, genericamente, do património musical português. Desse conhecimento deverá, também, resultar uma atitude activa, selectiva e estratégica de desenvolvimento do acervo, o que implicará a adopção de uma política de incorporações oficial, devidamente apoiada num programa de investigação.

Por outro lado, a exposição deverá também ser pensada tendo em conta vários públicos-alvo, logo à partida aquele que já é o mais assíduo da actual exposição do Museu da Música, ou seja, as escolas. Por esse motivo, os conteúdos a apresentar deverão ter preocupações pedagógicas, sendo importante que estejam harmonizados com os currículos escolares para que mais facilmente lhes sirvam de complemento.³⁷

O cuidado com os aspectos pedagógicos deverá, por sua vez, ser equilibrado com elementos de natureza lúdica, assim garantindo que a exposição possa igualmente ser apelativa para aquele que deverá ser outro dos grandes públicos-alvo: as famílias.

A música tem um carácter universal e potencialidades multimédia que a tornam propícia a apropriações multidisciplinares. O objectivo será, portanto, que essas qualidades possam ser realçadas do

³⁶ “Exhibitions seem to be as much what museums are about as plays are what theatres are about.” (LORD; LORD, 2002: 12).

³⁷ “Exhibitions that complement school curricula are likely to bring school tour groups, and that response can draw whole families to the museum via positive reviews from students.” (LORD; LORD, 2002: 42).

ponto de vista do entretenimento um pouco por toda a exposição, em especial para que as famílias sintam vontade de regressar. Este factor deverá, portanto, merecer alguma atenção, já que da capacidade de motivar o regresso dos visitantes, resultará parte do sucesso da exposição.

Esse sucesso estará também muito ligado à forma como o Museu e a exposição conseguirem, ou não, agregar em torno de si os diferentes profissionais dos vários quadrantes que constituem o meio musical português. Estes deverão, por conseguinte, ser outro dos grandes públicos-alvo. Quer isto dizer que o seu trabalho terá de estar reflectido na exposição numa perspectiva integradora e equilibrada. O Museu deverá, portanto, fundamentar as suas opções expositivas em critérios claros, abstendo-se de tomar partido de modo a não ferir susceptibilidades. Tendo em conta estes objectivos, os diferentes profissionais deverão desde o início ser convidados a dar o seu contributo para o processo de preparação da exposição.³⁸

Esta deverá também ser concebida com um foco na realidade portuguesa: garantindo que se estabeleça uma maior proximidade afectiva com os visitantes nacionais, mas também despertando a vontade de descoberta por parte dos visitantes estrangeiros; distinguindo-se de outros museus de temática musical internacionais; e, ao mesmo tempo, adequando-se à própria missão do Museu, nomeadamente enquanto instituição de carácter nacional.

O património musical nacional deverá, portanto, estar em destaque, em particular aqueles que são os *ex-libris* das colecções do Museu. Nesse sentido, é preciso que a exposição passe a mensagem de que é necessário que esse património seja salvaguardado, aproveitando simultaneamente para o valorizar e divulgar, mas tendo sempre a preocupação de o fazer com uma perspectiva integradora e não nacionalista.

Para a implementação de um projecto com estas características será ainda importante que não se repitam os erros do passado, garantindo, desta feita, que o Museu possa ter à sua disposição meios financeiros e humanos adequados.

Estes deverão, nomeadamente, ser direccionados para o cumprimento de um programa de comunicação que seja um prolongamento / complemento à exposição permanente. Este programa deverá, de forma pensada, equilibrada e regular, apresentar os resultados da investigação efectuada em torno do acervo, em particular através de catálogos, artigos, conferências, concertos, exposições ou mesmo das próprias actividades do Serviço Educativo.

Tendo em conta estes objectivos, assim como a qualidade dos serviços prestados pelo Museu, será essencial que, nas proximidades da exposição, existam ainda espaços de lazer e áreas onde seja possível

³⁸ “Museums have found that, when they share the authority for developing the exhibition idea or interpreting the collection with the communities who have a vested interest in the collection or with audiences for whom the exhibition is intended, exhibitions can be even more successful from a long-range perspective.” (LORD; LORD, 2002: 32).

realizar exposições temporárias, concertos, workshops, conferências ou actividades do Serviço Educativo, sem esquecer uma cafetaria / restaurante, sanitários (para crianças e adultos) e fraldários.

4. A MÚSICA (O PATRIMÓNIO MUSICAL) ENQUANTO CONTEÚDO EXPOSITIVO EM CONTEXTO MUSEAL

4.1. Definição de objectivos e metodologia de trabalho

Nos capítulos anteriores caracterizei de forma geral o Museu da Música e diagnostiquei a sua exposição permanente, tendo identificado as suas principais carências e procurado a partir daí apontar prioridades para uma programação expositiva.

Em complemento ao trabalho que apresentei até este ponto, proponho-me agora extrair algumas conclusões acerca da forma como vários museus de temática musical (portugueses / europeus e americanos) responderam ao desafio de expor a música.

É certo que os museus são muito mais do que as suas exposições, nomeadamente no que toca à experiência da visita, que pode ser complementada por vários outros serviços. No entanto, a minha opção de análise passa por focar-me sobretudo na exposição, procurando dessa forma evitar dispersar-me relativamente ao que é o essencial deste trabalho.

Tendo em vista a redacção deste texto realizei, portanto, visitas a cinco museus: Museu do Fado e Museu da Música Portuguesa (Portugal), *Musée de la Musique* (Paris, França), *Musée des Instruments de Musique* (Bruxelas, Bélgica) e *Haus der Musik* (Viena, Áustria).³⁹

Para alargar um pouco mais a natureza das minhas reflexões, analisei também os sites web de dez outros museus: *Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig* (Leipzig, Alemanha), *Museu de la Música* (Barcelona, Espanha), *Museo Interactivo de la Musica* (Málaga, Espanha), *Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna* (Bolonha, Itália), *Horniman Museum* (Londres, Reino Unido), *Ringve Museum* (Trondheim, Noruega), *Musical Instrument Museum* (Phoenix, Arizona, E.U.A.), *Museum of Making Music* (Carlsbad, California, E.U.A.), *The Rock and Roll Hall of Fame and Museum* (Cleveland, Ohio, E.U.A.) e *National Music Museum* (Vermillion, South Dakota, E.U.A.).

³⁹ Visitei o *Musée des Instruments de Musique*, a *Haus der Musik* e o *Musée de la Musique* numa viagem de uma semana, respectivamente nos dias 3, 5 e 7 de Abril de 2011. Já conhecia tanto o Museu do Fado como o Museu da Música Portuguesa, pelo que no âmbito deste trabalho realizei visitas mais focadas em Julho de 2011.

A escolha dos museus que visitei seguiu alguns critérios. No caso português escolhi os outros dois museus de temática musical que, juntamente com o Museu da Música, possuem neste momento projectos mais solidificados. Por questões que se prendem com a gestão do meu tempo, optei por deixar de fora o Museu de Etnomúsica da Bairrada. Seria minha intenção proceder à sua análise via internet, mas infelizmente trata-se de um museu ainda recente, pelo que não possuía à data deste trabalho um site web. Por motivos diferentes, deixei igualmente de fora o Museu da Música Mecânica, dado tratar-se de um projecto que não tinha ainda, também à data deste trabalho, aberto ao público. Por outro lado, optei por não incluir na minha análise o Museu Nacional de Etnologia, já que, apesar de possuir uma importante colecção de instrumentos musicais, não se trata de um museu de temática musical.

Passando aos internacionais, por questões de viabilidade financeira, excluí imediatamente a possibilidade de visitar museus americanos. Quanto aos europeus, teria muitas hipóteses por onde escolher. Nesse sentido, comecei por realizar uma visita preparatória via internet. A minha escolha acabaria por recair sobre os que identifiquei acima por se tratarem de três tipologias diferentes de museus de temática musical: um deles focado sobretudo nos instrumentos musicais (*Musée des Instruments de Musique*), outro abordando a música do ponto de vista das novas tecnologias (*Haus der Musik*) e por fim um último focado na música de forma genérica (*Musée de la Musique*). Para cada um destes museus existiriam alternativas bastante válidas. Assim sendo, acabei por escolher os três que me pareceram possuir os projectos museológicos mais interessantes.

Quanto às visitas virtuais, procurei mais uma vez escolher museus com diferentes e interessantes projectos de abordagem à música e com realidades locais variadas. Por motivos práticos que se prendem com os idiomas que domino, escolhi também museus cujos sites possuíssem conteúdos em inglês. Por outro lado, não tendo hipótese de conhecer presencialmente qualquer museu americano, optei aqui por escolher quatro representantes.

Como referi atrás, as visitas (presenciais e virtuais) que realizei tiveram como objectivo primordial identificar estratégias de exposição da música. Nesse sentido, a perspectiva que adoptei foi aquela que é apresentada por Ambrose e Paine no livro *Museum Basics*: "Research and observation in other museums and similar facilities can also provide very valuable data as well as ideas for your own developments. (...) Test for yourself the range and quality of services on offer." (AMBROSE; PAINE, 2006: 26).

Procurei, por conseguinte, que das visitas que realizei resultassem ideias acerca das formas mais interessantes de comunicar a música e o seu património, identificando também que património é esse. O objectivo seria depois basear-me nessas ideias em benefício do programa expositivo para o Museu da

Música, tentando, nomeadamente, perceber como poderá a sua exposição distinguir-se positivamente relativamente às de outros museus, isto numa perspectiva de conquistar o seu próprio espaço.

Tendo em vista estes objectivos, preparei para as visitas presenciais um guião (ver Anexo 9) que tinha como propósito a sistematização dos elementos a recolher, sobretudo relativos à caracterização dos museus e à fruição das suas respectivas exposições permanentes. A ideia passava por garantir que os mesmos elementos seriam recolhidos para cada museu visitado, possibilitando, assim, uma posterior análise comparativa, mas também um conhecimento mais aprofundado dos cinco museus.

Já no caso das visitas virtuais optei por recolher um número muito mais reduzido de elementos (ver Anexo 10). Esta opção justificou-se acima de tudo por uma questão de exequibilidade, tanto porque uma análise aprofundada requeria muito tempo, mas também porque não seria possível obter todos os elementos necessários apenas a partir de uma análise dos conteúdos disponíveis nos sites web dos museus.

Durante as visitas presenciais procurei, portanto, recolher tantos dados quanto possível. Tendo por base os elementos recolhidos e baseando-me, também, nos sites e na leitura dos roteiros dos museus, procurei depois sistematizar a informação referente a cada uma das cinco instituições visitadas (ver Anexos 11 a 15).

O próximo passo foi a definição de uma grelha para análise comparativa dos dados recolhidos (ver Anexo 10). Esta foi elaborada levando em linha de conta os objectivos que apresentei atrás. Assim sendo, a minha intenção foi permitir uma comparação dos dados de todos os museus, independentemente de os ter visitado presencialmente ou virtualmente.

Como tal havia que seleccionar um conjunto limitado de parâmetros de comparação. A escolha passou, portanto, por identificar quais seriam os mais relevantes tendo em vista os resultados que pretendia atingir. Escolhi, então, comparar as exposições permanentes do ponto de vista dos temas tratados, dos discursos expositivos adoptados, das colecções e dos conteúdos informativos. No sentido de perceber as opções tomadas por cada museu no contexto das suas missões, compilei também essa informação.

Tal como era suposto, ao sistematizar os elementos sobre os vários museus (em especial aqueles que visitei presencialmente) passei a conhecê-los de forma mais aprofundada. Por outro lado, ao reunir numa grelha dados referentes a todos os museus, tornou-se possível compará-los e, como tal, identificar tendências. Apresento de seguida as conclusões mais relevantes a que cheguei.

4.2. Estratégias de exposição da música em museus de temática musical

Começo pelos cinco museus que tive a oportunidade de conhecer presencialmente para dizer que as visitas vieram comprovar as impressões que havia recolhido a partir dos respectivos sites, ou seja, que os museus em questão possuem estratégias de exposição da música distintas.

O *Musée des Instruments de Musique* de Bruxelas (ver Anexo 13) faz jus ao seu nome, pelo que o foco da sua exposição são os instrumentos musicais, cuja história procura contar. A utilização de outro tipo de património musical, como iconografia, documentos ou fonogramas, tem, assim, uma função secundária, já que o seu propósito é, sobretudo, ajudar a contar essa história e dar a conhecer aos visitantes instrumentos de todas as épocas e locais. Sendo esse o objectivo, a estratégia passou por possibilitar a audição de excertos de 194 dos instrumentos representados, complementando cada tipologia com painéis informativos com reproduções de iconografia, assim dando a conhecer como são os instrumentos tocados, sem deixar de os inserir num determinado contexto histórico ou geográfico.

Entendo que o museu adoptou a estratégia correcta, sendo o resultado bastante coerente com a própria história da instituição e a sua missão. Porém, em termos práticos, a densidade de peças expostas (mais de 1000 instrumentos) prejudica a sua apreensão, além de ser cansativa para o visitante. Uma solução poderia passar pela adopção de um circuito menos monográfico (por exemplo, as oficinas de construção de instrumentos representam um novo fôlego, voltando a despertar o visitante) ou mesmo pela diminuição do número de peças em exposição.

De resto, a exposição teria sempre a ganhar caso possuísse espaços mais amplos, onde os instrumentos pudessem “respirar” melhor. Por outro lado, poderia ainda ser melhor se pudesse proporcionar a visualização de vídeos dos instrumentos a serem tocados e ainda incluir espaços onde os visitantes pudessem tocar algumas réplicas.

A exposição do Museu da Música Portuguesa (ver Anexo 14) possui algumas afinidades com a do museu de Bruxelas, na medida em que aquilo que os visitantes vêem é, sobretudo, uma sucessão de instrumentos musicais, neste caso o subconjunto dos instrumentos populares portugueses. Tal como o *Musée des Instruments de Musique* de Bruxelas pareceu-me que o espaço é manifestamente pequeno para o número de instrumentos expostos, se bem que neste caso a maior densidade de peças se justifique pelo facto da exposição se apresentar num formato de reserva visitável. Em relação ao museu belga faz-se notar a ausência de complementos iconográficos e também o som dos instrumentos. O visitante pode, contudo, contextualizar a colecção exposta através de quatro postos multimédia onde é possível visualizar e ouvir vídeos e som relativos às recolhas de Michel Giacometti.

Relativamente aos museus que visitei presencialmente, também o *Musée de la Musique* de Paris (ver Anexo 12) incide a sua exposição em torno de instrumentos musicais. Esta opção é fruto das colecções que possui e também do seu passado enquanto museu instrumental. A diferença relativamente aos dois anteriores é que este museu ambiciona tratar expositivamente a música, neste caso, sobretudo, de uma perspectiva histórica. Nesse sentido, a exposição estende-se ao longo de quatro áreas, correspondendo cada uma delas a um século da história da música ocidental. A estas junta-se uma quinta dedicada às músicas do mundo cuja organização segue um critério geográfico.

Os instrumentos que o visitante tem oportunidade de apreciar não se distinguem grandemente dos que podem ser apreciados no museu de Bruxelas. Num e noutro são complementados com iconografia, podendo o visitante ouvir ainda nos seus áudio-guias excertos de gravações.

A diferença está acima de tudo nos conteúdos que complementam as peças expostas, com particular destaque para 40 pequenos e interessantes documentários, além de variadíssimas narrações que podem ser ouvidas nos áudio-guias. Graças a estes conteúdos a exposição consegue uma abordagem mais centrada na música, evitando que as atenções se concentrem apenas nos instrumentos musicais. Esta estratégia é levada um pouco mais longe já que para vários dos conteúdos complementares foram também desenvolvidas versões para crianças.

Tal como o museu de Bruxelas, também a exposição do *Musée de la Musique* (Paris) expõe cerca de 1000 peças, na maioria instrumentos musicais. No entanto, não existem aqui os problemas espaciais que referi atrás. Ou seja, os espaços são amplos e as vitrinas não estão tão sobrecarregadas de peças, pelo que o visitante circula de forma mais desafogada e agradável, não chegando ao final da exposição tão cansado.

Também o facto da exposição ser um pouco mais diversificada, tanto em temas como em conteúdos, contribui para essa sensação. Acresceria ainda como factor relevante algumas opções de organização dos instrumentos nas vitrinas, reunidos não em função de critérios organológicos, mas sim temáticos (exemplo disso é a vitrina onde se expõem equivalentes aos vários instrumentos utilizados no decorrer da primeira apresentação do Orfeu de Monteverdi em 1607).

Por tudo isto, a exposição do *Musée de la Musique* (Paris) parece-me muito interessante, isto embora não tenha conseguido descolar-se completamente do seu passado. Ou seja, continua ainda a parecer, por vezes, a exposição de um museu instrumental. Faltará, talvez, uma perspectiva mais centrada na música em si e não tanto nas colecções, além de uma aposta em conteúdos lúdicos.

Estes últimos não faltam na *Haus der Musik* de Viena (ver Anexo 11), cuja missão se centra na aplicação prática de três conceitos: *entertainment*, *edutainment* e *infotainment*. Estes reproduzem a ideia de que os

conteúdos expostos deverão ser, além de educativos e informativos, também lúdicos. Como tal, a *Haus der Musik* é, sobretudo, um centro interpretativo. Nessa perspectiva é completamente distinto dos restantes quatro que visitei, assumindo um distanciamento relativamente ao valor das colecções (que, a propósito, não possui) para se centrar antes nas experiências que pretende proporcionar aos seus visitantes.

O resultado prático deste conceito é visível em especial nas exposições dos pisos 2 (Sonosfera) e 4 (Futurosfera), centradas respectivamente no som e na música enquanto fenómenos físicos e nas tendências de futuro relativamente à música e à sua produção. Nestes espaços, o património museal está praticamente ausente, substituído por variadíssimas aplicações interactivas lúdico-pedagógicas. A excepção é o conjunto de instrumentos musicais futuristas desenvolvidos por Tod Machover, Professor do MIT (Massachusetts Institute of Technology), e que integram a exposição do piso 4.

As duas exposições referidas contrastam grandemente com as restantes que podem ser visitadas no edifício (nos pisos 1 e 3), dedicadas respectivamente à Orquestra Filarmónica de Viena e aos Grandes Mestres da Tradição Musical Vienense. Museograficamente estas duas exposições pareceram-me antiquadas, tratando os seus temas de fundo de uma forma um tanto ou quanto desinteressante; mais preocupadas com a diversidade de soluções expositivas do que com a comunicação coerente de conteúdos. Enquanto visitante pareceram-me, por conseguinte, pouco atractivas, pelo menos tanto quanto as outras duas que referi me pareceram interessantes. A excepção a este panorama será uma aplicação lúdica intitulada “Maestro Virtual” situada no piso 3, em que os visitantes podem pegar numa batuta especial para dirigir a Orquestra Filarmónica de Viena num grande écran. O facto de também aqui uma aplicação interactiva ser o grande pólo de atracção faz pensar porque não foi maior a aposta nesse sentido também nas exposições dos pisos 1 e 3.

Não sendo esse o caso, o que os visitantes têm acesso ao longo de toda a visita é a um conjunto de quatro exposições permanentes que poderiam integrar dois museus distintos, um deles dedicado à música e ao som e outro à tradição da música vienense. Entendo que essa falta de coerência é um elemento negativo, prejudicando o que de bom o museu consegue, em particular a exposição do piso 2 (Sonosfera), que aborda de forma bastante interessante temas relacionados com a física do som e da música. Nesse espaço, a cenografia futurista, a iluminação e o som, e as aplicações interactivas disponíveis resultam numa experiência de imersão no mundo da música e do som que achei muito bem conseguida.

Assim sendo, concluo que a interactividade é um factor positivo, podendo ser uma grande mais-valia para uma exposição sobre música, desde que utilizada com peso e medida. Por outro lado, infiro também que os museus terão a ganhar com alguma coerência, mesmo se abordando matérias distintas.

Interactividade quanto baste e coerência são, por exemplo, duas das virtudes da exposição permanente do Museu do Fado (ver Anexo 15) que retrata e interpreta, de forma cronológica e temática, a história e evolução do fado em Lisboa, desde a sua génese até à actualidade.

Ao contrário do que acontece nas primeiras três exposições a que me referi, os instrumentos musicais não têm um papel de destaque relativamente às demais peças. Ou seja, não são o motivo pelo qual se fez a exposição. Quer isto dizer que a diversidade e riqueza do património e o equilíbrio na sua apresentação resultam em favor da história que se quer contar. Nesse sentido, a sensação final é a de que se visitou uma exposição de fado e não um conjunto de peças de grande valor.

Tal como no *Musée de la Musique*, na exposição do Museu do Fado existe uma grande preocupação com os conteúdos de exploração dos temas tratados, o que se traduz tanto em textos que podem ser lidos nas paredes e ouvidos através dos áudio-guias, como em música que pode também ser ouvida nos áudio-guias. Além destes conteúdos, a exposição integra ainda alguns postos multimédia, onde os visitantes podem aprofundar os seus temas de interesse, algo que acontece também no Museu da Música Portuguesa (Cascais) e na exposição do piso 3 da *Haus der Musik* (Viena). Estes vários conteúdos integram a exposição de forma equilibrada, sendo mais-valias.

Por fim, uma palavra para as soluções expositivas adoptadas que têm o condão de servir de base à apresentação de diversas peças e conteúdos, assegurando ao mesmo tempo uma comunicação coerente ao longo de toda a exposição. Para esse resultado contribui também a intervenção plástica desenvolvida por António Viana ao longo de todo o percurso expositivo.

De resto, a exposição teria a beneficiar se possuísse mais espaço. Seria talvez, também, interessante caso pudesse integrar elementos de carácter lúdico. Essas ausências não afectam, porém, a sua fruição.

Por tudo isto, a exposição permanente do Museu do Fado é, na minha opinião, uma óptima musealização, reunindo de forma coerente, equilibrada e harmoniosa um património diversificado, tradição e modernidade, vários níveis de informação, uma museografia cuidada e de bom gosto e uma proposta plástica muito interessante.

Em função da sua qualidade e especificidade (difícilmente encontraremos algum dia um museu assim noutra lugar do mundo), a exposição tem ainda um importante potencial turístico, ajudado pela localização do museu às portas de Alfama. Nesse sentido, consegue também ser uma importante forma de promoção de uma expressão musical tipicamente lisboeta e, mais do que isso, portuguesa, contribuindo para o cumprimento de parte da missão do museu.

Entrando já nos museus que visitei virtualmente⁴⁰, refiro desde já o Rock and Roll Hall of Fame and Museum (Cleveland, Ohio, E.U.A.), instituição que partilha com o Museu do Fado o facto de se debruçar sobre um género musical, no caso o rock ‘n’ roll. As semelhanças ficam-se praticamente por aqui, já que estou a falar de realidades substancialmente diferentes, isto apesar de tanto um como outro serem pontos de atracção turística⁴¹. Veja-se, por exemplo, como o circuito expositivo deste museu se faz ao longo de sete pisos, onde se podem visitar 18 exposições permanentes temáticas sem nenhuma ligação aparente entre si, isto se exceptuarmos o facto de todas terem como pano de fundo o rock ‘n’ roll.

Nestas exposições podem ser apreciados os tradicionais instrumentos musicais, além de traje, fonogramas, fotografias, cartazes, manuscritos de letras de canções (peças que, em muitos casos, pertenceram a artistas famosos), não esquecendo, por exemplo, a recriação de um estúdio de rádio. Estas e outras são complementadas com recurso a textos, filmes, vídeos, quiosques interactivos e música.

Pela sua ligação à indústria musical, o Rock and Roll Hall of Fame and Museum acaba por ter algo a ver com outro dos museus americanos cujos sites visitei, no caso o *Museum of Making Music* (Carlsbad, California, E.U.A.). Esta instituição é dirigida pela National Association of Music Merchants (NAMM), devendo a sua origem à vontade de dar a conhecer e celebrar a indústria dos produtos musicais.

Nesse sentido, a sua exposição permanente centra-se na história desta indústria desde 1890 até à actualidade, abordando, também de um ponto de vista histórico, os instrumentos musicais e a música americana. Constituída, acima de tudo, por instrumentos musicais (mais de 450) e acessórios, além de fotografias, esta exposição está organizada segundo critérios cronológicos, abordando em cada área temas mais específicos que são, por sua vez, enquadrados historicamente.

Os temas tratados na exposição podem ser aprofundados com recurso a áudio e vídeo, além de textos de parede e legendas desenvolvidas. Algumas recriações de lojas de música antigas ajudam a contar a história. No final, os visitantes têm ainda acesso a uma área interactiva onde podem tocar um conjunto de instrumentos.

Este museu merece uma referência não tanto pelo património que a sua exposição dá a conhecer, mas mais pela especificidade dos temas que trata e que, talvez pela ligação à indústria, estão praticamente ausentes de todos os outros museus que procurei conhecer, o que me parece uma falha.

⁴⁰ Tal como referi atrás, as visitas foram efectuadas virtualmente através dos sites dos museus e, quando justificável, também com recurso a vídeos e fotografias que pude aceder através de pesquisas na internet (ver anexos 16 a 25).

⁴¹ Tal como é referido no seu website oficial, o Rock and Roll Hall of Fame and Museum atrai até Cleveland centenas de milhares de visitantes, gerando anualmente, em termos de impacto económico, mais de 107 milhões de dólares.

Quanto aos demais museus que visitei virtualmente, três deles são, tal como o de Bruxelas, museus instrumentais: o *Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig* (Alemanha), o *Musical Instrument Museum* (Phoenix, Arizona, E.U.A.) e o *National Music Museum* (Vermillion, E.U.A.). A estes poderá juntar-se a galeria de música do *Horniman Museum*.

O museu alemão possui uma exposição permanente constituída por 13 núcleos temáticos onde imperam os instrumentos musicais, acompanhados por alguma pintura. As peças em questão são o fio condutor do percurso expositivo cronológico pela história da música e da construção de instrumentos musicais, em particular da cidade de Leipzig. Em complemento, os visitantes têm a possibilidade de ouvir música.

Já o *Musical Instrument Museum* (Phoenix, Arizona, E.U.A.) foi inaugurado apenas em 2010, tendo uma exposição que apresenta conjuntos de instrumentos musicais de cerca de 200 países e territórios do mundo. Nessa medida tem como ambição ser um local de celebração das várias culturas musicais do planeta. Este objectivo é perseguido com recurso a um sistema de áudio semelhante ao do *Musée des Instruments de Musique* e que permite a audição dos instrumentos expostos. Os visitantes têm além disso a possibilidade de visualizarem vídeos com performances musicais de músicos de todos os cantos do mundo. Relativamente aos museus de que já falei, e que possuem também núcleos instrumentais organizados segundo critérios geográficos (além do museu belga, também o *Musée de la Musique* de Paris), a principal diferença é que este museu americano vai mais longe e, além de continentes, organizou o seu circuito por países e territórios.

Quanto ao *National Music Museum* (Vermillion, E.U.A.), integra na sua exposição cerca de 1100 instrumentos escolhidos dentre os mais representativos das colecções. Estes são apresentados ao longo de nove galerias, organizadas por famílias / colecções de instrumentos (por exemplo, os instrumentos de tecla europeus e americanos dos séculos XVII, XVIII e XIX ou os tesouros musicais do tempo de Luís XIV). Com recurso a guias multimédia, os visitantes têm a possibilidade de ouvir vários instrumentos, além de visualizar vídeos e ler textos.

Os projectos dos dois museus americanos são completamente distintos do ponto de vista da sua museografia, sendo a do *Musical Instrument Museum* moderna e dinâmica e a do *National Music Museum* antiquada. Também do ponto de vista da interactividade se distinguem, já que apenas o primeiro proporciona aos seus visitantes a possibilidade de tocarem instrumentos no decurso da visita.

Idêntica possibilidade têm os visitantes da galeria de música do *Horniman Museum* (Londres). Esta é constituída por uma exposição com cerca de 1600 instrumentos musicais, através dos quais se aborda o papel de relevo que a música ocupa nas nossas vidas e nas de outras pessoas um pouco por todo o mundo.

Para atingir esse objectivo, a exposição socorre-se de postos multimédia onde é possível ouvir o som de vários instrumentos. Tal como o *Musical Instrument Museum* de Phoenix, utiliza também para comunicar textos, vídeos com gravações de performances de músicos de vários locais do planeta, isto além da já referida possibilidade de tocar alguns exemplares num espaço próprio. Por tudo isto, também a galeria de música do *Horniman Museum* se pode encaixar numa tipologia de museu instrumental.

As exposições do *Museu de la Música* (Barcelona) e do Museo Interactivo de la Música (Málaga) centram-se, igualmente, em instrumentos musicais, a do primeiro integrando mais de 500 e a do segundo um pouco menos (cerca de 400). Ainda assim estão tipologicamente mais próximas da do *Musée de la Musique* (Paris), na medida em que se propõem tratar a música e a sua história, com um pequeno foco na realidade local.

No caso do Museu de Barcelona, a exposição prolonga-se ao longo de 16 núcleos temáticos que ilustram cronologicamente a música, os instrumentos musicais e a sua história comum, tratando um deles a *world music* (neste caso sub-organizado tendo por base um critério geográfico). Os visitantes têm a possibilidade de aprofundar a visita recorrendo a materiais audiovisuais: música, imagens e textos.

A ideia de incluir um núcleo dedicado aos músicos catalães parece-me interessante, já que se traduz num elemento que insere o museu numa região. Contudo, pelo que me foi possível perceber, essa opção circunscreve-se a apenas um núcleo.

Idêntico reparo se aplica ao museu de Málaga cuja exposição possui, igualmente, apenas um núcleo dedicado à música da região da Andaluzia. Este diferencia-se, todavia, do seu congénere espanhol pelo facto de se focar um pouco menos na história da música, optando por, ao longo dos 11 núcleos da exposição, diversificar temas, trabalhando, por exemplo, a física do som, a organologia ou a etnomusicologia.

Como o próprio nome indicia, este museu faz uma aposta forte na interactividade, embora com uma perspectiva diferente daquela adoptada pela *Haus der Musik* (Viena), já que neste caso o património musical tem um papel de maior relevo do que as tecnologias multimédia. O lema do museu é “Por favor, toque”, de maneira que o conceito expositivo foi desenvolvido no sentido de garantir que, ao longo do percurso, o visitante pode ir experimentando vários instrumentos. Nessa medida, distingue-se também de outros museus onde essa possibilidade existe (*Museum of Making Music*, *Musical Instrument Museum*, *Horniman Museum* e *Museu de la Música*), no caso remetida para uma sala no final da exposição.

Embora menos relevante do que na *Haus der Musik* (Viena), a componente multimédia marca também presença com módulos onde os visitantes podem aprofundar os dados sobre os instrumentos na

exposição e visualizar vídeos com performances musicais. A informação estende-se ainda a textos de parede que tratam os temas de cada núcleo.

Com um discurso e tratamento museográfico modernos, o Museo Interactivo de la Música (Málaga) é uma instituição bastante vocacionada para a iniciação à música e, por conseguinte, para públicos escolares. É, sobretudo, nesta perspectiva que estabelece pontos de contacto com a *Haus der Musik* (Viena).

Tal como os dois museus espanhóis, também o *Ringve Museum* (Trondheim, Noruega) e o *Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna* (Bolonha, Itália) apresentam pontos de contacto com o *Musée de la Musique*, na medida em procuram tratar expositivamente a música. Em ambos os casos voltamos a encontrar exposições em que os instrumentos musicais assumem um papel de relevo. No entanto, desta feita esse destaque acaba por ser partilhado também com outras tipologias de património musical, em especial no caso do museu italiano, o que talvez se explique pela sua dupla natureza de museu e biblioteca.

Neste último temos, então, uma exposição que, ao longo de nove salas, percorre de forma cronológica e temática seis séculos de história da música erudita europeia. No decorrer do percurso, os visitantes podem apreciar mais de 100 pinturas e vários documentos históricos (tratados, libretos de ópera, correspondência, manuscritos, partituras...), além de cerca de 80 instrumentos musicais. Estas peças podem ser exploradas com recurso a textos de parede e a áudio-guias com mais de três horas de informação e 36 excertos musicais.

Às salas referidas, situadas no primeiro andar do Palácio Sanguinetti (Bolonha), onde o museu está instalado, acresce a reconstituição de uma oficina de construção de instrumentos musicais no rés-do-chão.

Quanto à exposição do *Ringve Museum* (Trondheim, Noruega) tem a particularidade de se espalhar por dois espaços distintos: uma casa-museu e um antigo celeiro. O primeiro possui um circuito expositivo organizado de acordo com critérios cronológico-temáticos, percorrendo a história da música erudita europeia. Este primeiro espaço só pode ser visitado na companhia de um guia, encontrando-se fechado durante parte do ano por motivos de conservação. As várias salas possuem nomes de grandes compositores como Mozart ou Beethoven, sendo as peças expostas adaptadas em função disso. Como tal, além de instrumentos musicais esta exposição inclui também mobiliário, fotografias, objectos pessoais, etc.

Já a exposição instalada no celeiro procura documentar a evolução da música desde o século XVII até aos nossos dias, abordando também a forma como o som é produzido. Ao contrário da casa-museu, neste espaço os visitantes podem, sobretudo, apreciar instrumentos musicais.

Uma outra particularidade deste museu é que se encontra rodeado por cerca de 14 hectares de jardins botânicos com vista para o fiorde de Trondheim. Não é, contudo, o único, já que entre os museus

que procurei conhecer também o *Musée de la Musique* (Paris) e o *Horniman Museum* (Londres) possuem à sua volta espaços verdes consideráveis. Na minha opinião, a existência de jardins nas proximidades destes museus representa uma mais-valia, na medida em que são espaços de lazer passíveis de se complementarem de forma bastante interessante com as exposições.

Todos os museus têm a preocupação de fornecer aos seus visitantes conteúdos complementares de exploração dos temas tratados nas exposições ou dos objectos expostos. Estes variam de instituição para instituição e podem ser áudio-guias, monitores ou postos multimédia, meios que são utilizados para ouvir música e narrações, visualizar vídeos ou consultar informação adicional.

Outra particularidade que destaco é que três museus integram nas suas exposições reconstituições de oficinas de construção de instrumentos musicais. São eles o *Musée des Instruments de Musique* (Bruxelas), o *National Music Museum* (Vermillion, South Dakota, E.U.A.) e o *Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna*. Refira-se a este propósito, que no caso do museu belga, que pude visitar presencialmente, as duas oficinas recriadas constituem momentos altos da visita.

Por outro lado, como vimos atrás, são vários os museus que disponibilizam áreas no final da exposição onde os visitantes podem experimentar alguns instrumentos. Ao incluírem espaços do género nas suas exposições os museus em questão estão a dar resposta a solicitações dos seus visitantes. A meu ver essa será uma tendência que progressivamente se estenderá a outros.

Em jeito de conclusão, parece-me que há exposições mais interessantes que outras, tal como opções expositivas com mais potencial. Com as devidas excepções, prevalecem estratégias de exposição que se apoiam, sobretudo, em colecções de instrumentos musicais, ficando a ideia que seria possível implementar outras formas de comunicar a música e o seu património.

4.3. Aspectos a considerar para uma proposta de programa expositivo

Uma leitura do conjunto de reflexões que efectuei a propósito das exposições dos museus de temática musical que “visitei” permite detectar algumas tendências. São essas tendências que agora agrupo, esperando, conseguir sistematizar aquelas que, em benefício da exposição do Museu da Música, entendo ser as principais conclusões a reter da análise que realizei:

- a. Densidade de peças - O número de peças deverá ser equilibrado em função do espaço disponível e da mensagem que se pretende que a exposição comunique. Peças a mais podem sobrecarregar o espaço, contribuindo no final para um maior cansaço do visitante e, por conseguinte, para uma

menor eficácia comunicativa. A este propósito, a exposição do Museu do Fado parece-me um exemplo a seguir;

- b. Espaços - Independentemente do número de peças expostas, a fruição da exposição será sempre melhor para o visitante caso possa circular à vontade e apreciar devidamente os conteúdos expostos, algo que acontece, por exemplo, no *Musée de la Musique* (Paris). Por outro lado, a exposição terá ainda a ganhar caso os seus espaços possam ser articulados com um jardim;
- c. Informação - A exposição deverá possuir vários níveis de informação, desde o mais básico (tabela com a legenda da peça) até ao mais aprofundado (o catálogo). Desta forma será possível dar resposta às solicitações de públicos com diferentes graus de exigência relativamente aos temas tratados e aos objectos expostos. Esta preocupação deverá ser estendida às crianças, desenvolvendo-se conteúdos especiais, a exemplo do que acontece também no *Musée de la Musique* (Paris);
- d. Música - Ainda que imaterial, a música é uma forma de arte, pelo que deve ser ouvida ou “vista” no decorrer da exposição. Não deverão, portanto, faltar gravações (áudio e vídeo), até porque estas têm o condão de “amplificar” os objectos expostos;
- e. Interactividade - Longe vão os tempos em que os visitantes dos museus se contentavam em ser meros receptores. Nesse sentido, e a exemplo de alguns dos projectos que aqui apresentei, a exposição deverá possibilitar a participação (como acontece, por exemplo, no Museo Interactivo de la Música de Málaga ou na *Haus der Musik* de Viena), não deixando essa tarefa apenas nas mãos dos técnicos dos serviços educativos. Ao integrar conteúdos lúdico-pedagógicos (multimédia ou não) que levem à participação dos visitantes, estes estarão a divertir-se e a conhecer algo de novo, o que se poderá traduzir em experiências transformadoras. Note-se, contudo, que esses meios deverão ser utilizados de forma equilibrada, evitando que a exposição possa tornar-se um evento puramente “pirotécnico”, como acontece por vezes na *Haus der Musik* (Viena);
- f. Temas e património - A diversidade de temas tratados e de objectos expostos contribui, na medida certa, para exposições mais dinâmicas e interessantes, sendo um bom exemplo disso a exposição do Museu do Fado como um todo ou as reconstituições das oficinas de instrumentos musicais no *Musée des Instruments de Musique* (Bruxelas). Com ligeiras matizes, os temas tratados pelos vários museus são muito semelhantes, pelo que fica a ideia de que se poderia pensar em ângulos novos. Com isto, quero dizer que seria importante ir um pouco mais longe relativamente ao tipo de património que poderá integrar a exposição. Nessa medida, creio que o valor individual das peças das colecções não deverá sobrepor-se à mensagem que se pretende que a exposição comunique, ou seja, a música. Se assim for, o museu será muito mais do que o somatório das suas colecções, descolando-se do seu passado enquanto museu instrumental para assumir verdadeiramente o papel

de museu da música. Numa outra perspectiva, creio que a exposição terá a ganhar prestando uma atenção especial à realidade portuguesa, não só porque dessa forma o museu honra a sua missão, assumindo a sua condição de museu nacional⁴², mas também porque marcará a diferença relativamente às exposições de museus da música estrangeiros;

- g. Soluções expositivas e gráficas - A variedade de temas e património poderá, como referi a propósito da *Haus der Musik* (Viena), resultar em exposições de tal maneira distintas que sejam passíveis de pertencer a dois museus diferentes. Posto isto, será importante que as soluções expositivas e gráficas adoptadas possam servir como garante de uma comunicação coerente ao longo do percurso, como aliás é conseguido na exposição do Museu do Fado;
- h. Cenografia, som, iluminação e concepção plástica - A utilização conjunta e equilibrada destes elementos poderá estimular sensações, potenciando as experiências de visita, nomeadamente criando ambientes que ajudem a transmitir determinadas mensagens. Um bom exemplo disso é a exposição do piso 2 da *Haus der Musik* (Sonosfera). Por outro lado, será igualmente importante que estes elementos se combinem de modo a que a exposição possa ser atractiva para um público jovem, dinâmico e moderno, sem com isso excluir outros públicos.

Todos os aspectos aqui listados serão de considerar no que toca à elaboração de uma proposta de programa expositivo para o Museu da Música. No entanto, defini também como objectivo para este capítulo tentar perceber como poderia a exposição do Museu distinguir-se positivamente relativamente às de outros museus, isto numa perspectiva de conquistar o seu próprio espaço. Procurando agora concluir, creio que de todos os aspectos que enumerei atrás a resposta passa pelo que escrevi na alínea f a propósito dos temas e património.

Entendo que as exposições de muitos museus de temática musical reflectem mais as suas colecções do que os temas que tratam. Por isso mesmo, parece-me que nem tudo o que é música está retratado nessas exposições, havendo ainda espaço para introduzir alguma originalidade, o que dependerá do conceito adoptado. A acrescer a isto, julgo que uma perspectiva centrada na realidade portuguesa será, igualmente, um factor de diferenciação, além de que terá o condão de contribuir para a valorização e divulgação da música e do património musical português.

⁴² Como referi no capítulo 2, no momento em que redijo este trabalho o Museu da Música é um serviço da administração central tutelado pelo Instituto dos Museus e da Conservação. Pelo contrário, tanto o Museu do Fado, como o Museu da Música Portuguesa são instituições ligadas a autarquias, ligação que no caso do primeiro se faz por intermédio de uma empresa municipal da cidade de Lisboa, a EGEC.

5. PROPOSTA DE PROGRAMA EXPOSITIVO

Como referi na introdução, estou ligado profissionalmente ao Museu da Música desde 1998. Assim sendo, as minhas primeiras reflexões sobre a sua exposição permanente remontam precisamente a essa altura.

De então para cá, foram muitas as conversas informais que mantive sobre a exposição com um conjunto bastante alargado e diversificado de pessoas. E se os problemas desde sempre me pareceram óbvios, o mesmo já não diria das soluções, quase sempre mais vocacionadas para “remendar” a exposição original do que propriamente para a repensar e discutir.

Contudo, com alguns desenvolvimentos mais recentes, nomeadamente a constituição, em 2007, de um grupo de trabalho para discutir a criação do Museu da Música e do Som, tornou-se mais premente promover a reflexão em torno da instituição. Desse modo, já no decurso da componente curricular do mestrado em Museologia, propus-me realizar trabalhos de programação museológica sobre o Museu da Música. Num desses trabalhos, desenvolvido para a disciplina de Museologia Industrial, o desafio foi pensar como poderia a exposição do Museu incluir núcleos relativos ao tratamento de aspectos industriais relacionados com música.

Ora, como se percebe pelo diagnóstico efectuado (ver 3.2.), estas temáticas não são tratadas no decurso da exposição permanente do Museu da Música. Como tal, vi-me obrigado a olhar a exposição de uma outra perspectiva, procurando dessa forma chegar a um conceito que pudesse, harmoniosamente, incluir os referidos núcleos num projecto expositivo maior sobre música.

Como resultado desse desafio, concluí que a música teria que ser o centro da exposição do Museu, construindo-se, a partir daí, uma narrativa que a pudesse tratar de diferentes perspectivas, nomeadamente abordando os referidos aspectos de natureza industrial.

Assim sendo, da tentativa de pensar em primeiro lugar na música resultou a noção de que esta, tal como uma exposição, é comunicação⁴³. Porque não, então, tratá-la sob essa perspectiva, em especial quando desse modo a conseguimos abordar sob diferentes ângulos?

⁴³ “(...) tudo o que nos parece música é (...) uma organização comunicável: associa um organizador-emissor (músico activo, compositor-intérprete) a um receptor (ouvinte) por um conjunto de convenções que permite uma interpretação comum do «sentido» da organização sonora.” (CANDÉ, 2003a: 13).

Posto isto, a proposta socorria-se da ideia da música como processo comunicativo, recorrendo a um modelo de comunicação composto por uma mensagem (a música em si), um emissor (a produção da música e os seus intervenientes) e um receptor (formas e contextos de descodificação).⁴⁴

A escolha da comunicação justificava-se não enquanto temática, mas sim como o critério que serviria de base à organização das diferentes matérias a abordar no decurso da exposição. Assim sendo, esta deveria ser constituída por três grandes áreas, cada uma delas focando-se na música sob as diferentes perspectivas do modelo de comunicação mencionadas. Estas três áreas deveriam, por sua vez, ser decompostas em vários núcleos temáticos de dimensão variável, abordando um deles a indústria de suportes fonográficos.

Tendo chegado a este conceito, tratei de concretizar a proposta para o referido núcleo. O resultado foi um trabalho que me pareceu potencialmente útil para o Museu da Música. Nesse sentido, quando, mais tarde, tive que eleger um tema para o meu projecto de mestrado, lembrei-me que seria interessante concretizar o conceito na totalidade, desenvolvendo uma proposta de programa expositivo para o Museu da Música.

Abracei essa ideia, que fui testando, afinando e consolidando através de várias leituras e do trabalho realizado no âmbito dos capítulos iniciais deste projecto.

Ora, como se percebeu precisamente pelos capítulos anteriores, são muitos os aspectos a levar em consideração no sentido de dotar o Museu da Música de uma exposição apelativa, com qualidade e adaptada à sua missão institucional.

O que está em causa é programar uma exposição capaz de responder positivamente às prioridades identificados atrás (ver 3.4. e 4.3.), ao abordar diferentes matérias e perspectivas de forma interligada, com o objectivo de possibilitar aos visitantes uma percepção global do que é a música e do que ela envolve.

Tendo em conta os vários aspectos mencionados nos capítulos 3 e 4, assim como o conceito preparatório que referi atrás, procurei, então, colocar a música no centro da minha abordagem para depois pensar que temas lhe poderiam dar corpo.

⁴⁴ “Podemos ver no modelo comunicacional, de um lado, a fonte, sujeito que procura o outro concebendo a mensagem, fazendo suposições a cerca de seu destinatário, escolhe e organiza os elementos e estratégias que a tornarão inteligível e atrativa. Do outro lado do modelo encontramos o interlocutor, o sujeito procurado, que acolhe a mensagem e a decodifica, além de poder deduzir, através dela, informações sobre o emissor e sobre a ideia que o emissor tem do destinatário de sua mensagem. Entre os comunicantes está a mensagem. Ela é o meio material com o qual os dois sujeitos se relacionam, e que, através de si, os coloca em relação.” (PIOVESAN, 2008: 16).

Socorri-me de alguma bibliografia sobre música para seleccionar os principais temas a abordar e procurei, em seguida, estruturá-los de acordo com o conceito referido e em consonância com a missão do Museu (ver 2.4.).

Nesse processo, a lógica foi a de não limitar o potencial desta ideia em função das actuais colecções do Museu. Como tal, preocupei-me, primeiro, em desenvolver um conceito com potencial de experiência transformadora⁴⁵ (a exposição ideal) e deixar para, mais tarde, as questões relacionadas com a sua exequibilidade (a exposição possível).

Justifico esta opção pensando que é positivo que a programação seja, em primeiro lugar, pensada do ponto de vista da mensagem que se pretende comunicar e só depois atendendo ao valor individual das peças das colecções. Justifica-se, igualmente, como resposta efectiva a alguns dos problemas identificados e ainda como factor diferenciador relativamente à realidade genérica dos vários museus de temática musical que procurei conhecer (ver capítulo 4), nos quais o passado como museus instrumentais condiciona ainda as respectivas exposições.

Por outro lado, trata-se, ainda, de uma opção que é fruto de um contexto muito específico em que existe alguma unanimidade quanto à necessidade do Museu da Música vir a ser instalado noutra local, o que configura uma oportunidade para reprogramar também outras áreas, em particular a das colecções, reprogramação essa que, contudo, sai fora do âmbito deste trabalho.

A questão da exequibilidade é, contudo, de bastante relevância, já que a proposta que aqui procurarei expor representa, numa perspectiva de grandeza, um avanço significativo relativamente à actual exposição do Museu. Nesse sentido, justifico-a sob a forma de um investimento, acreditando que, do ponto de vista da visibilidade, uma proposta de exposição abrangente será potencialmente mais apelativa para um maior número de públicos, resultando daí um potencial económico e cultural para a instituição que a longo prazo poderá ter o seu retorno.

Assim sendo, como referi atrás, a proposta de programa expositivo que aqui apresentarei estruturase em torno de três grandes áreas que abordam a música à luz de um modelo simplificado de comunicação. Esta é considerada enquanto mensagem (ver 5.1.) que, depois de produzida por um emissor (ver 5.2.), é recepcionada por um destinatário (ver 5.3.).

A primeira das três áreas será de carácter introdutório, pelo que terá como objectivo dar a conhecer aos visitantes o que é o som e a música.

⁴⁵ “(...) these transformative experiences based on confidence in the authenticity of the exhibits - this affective learning - can occur only if the museum visitors are truly enjoying themselves.” (LORD; LORD, 2002: 17).

Por sua vez, a segunda deverá abordar todos os aspectos relacionados com a produção musical, desde a criação, a gravação, o fabrico do suporte fonográfico e, por fim, a sua edição.

Para o final ficará uma área dedicada aos contextos de recepção da música, onde se procurará abordar do ponto de vista do ouvinte/espectador de que forma esta tem vindo a ser fruída. Para isso, recorrer-se-á à apresentação dos vários *mediums* através dos quais a música tem ao longo dos séculos chegado aos seus destinatários.

Como referi atrás, estas três áreas serão decompostas em vários núcleos temáticos, escolhidos com o propósito de proporcionarem, como um todo, uma visão global do que é a música, do que ela envolve e da importância social que assume, em particular no contexto português (ver Anexo 26).

A pertinência dos temas prende-se, sobretudo, com os aspectos identificados no diagnóstico, na medida em que a expectativa é de que possam servir de base a um trabalho que tornará a exposição mais abrangente, informativa, pedagógica, musical, interactiva, lúdica, diversificada em conteúdos e património, mais focada na realidade portuguesa e mais original.

Para chegar às propostas que apresentarei em seguida, trabalhei individualmente os vários temas, procurando documentar-me tão bem quanto possível sobre cada um deles. Reflecti depois sobre a melhor forma de os tratar expositivamente, identificando património e conteúdos.

Neste processo, e tendo em conta que o tempo não era muito, recorri, em primeiro lugar, a bibliografia genérica sobre música, assim como a vídeos/documentários sobre o mesmo tema que consultei via YouTube. Sempre que necessário, recorri ainda a bibliografia mais especializada a que tive acesso no Centro de Documentação do Museu, através do Google Books ou realizando pesquisas online.

Ao redigir as propostas para cada um dos núcleos temáticos, tive em consideração as principais conclusões que resultaram da realização do diagnóstico (ver capítulo 3), assim como das “visitas” presenciais e virtuais aos museus de temática musical (ver capítulo 4). Fi-lo também de acordo com a missão do Museu e com bibliografia sobre exposições, sobretudo, “The Manual of Museum Exhibitions” (Altamira, 2002), editado por Barry e Gail Dexter Lord.

Relativamente ao património passível de integrar os vários núcleos, procurei, nesta fase, apenas identificá-lo tipologicamente (ver Anexo 27). Justifico esta opção por dois motivos, desde logo porque um levantamento mais efectivo do acervo do Museu e, genericamente, do património musical português, me obrigaria a um esforço considerável, incompatível com a minha disponibilidade e os prazos estabelecidos para conclusão deste projecto. Por outro lado, suporto esta decisão com a ideia de que o conceito e temas

que trabalhei deverão ser revistos, consolidados e validados por uma equipa constituída por especialistas nas diferentes matérias, resultando daí perspectivas de desenvolvimento futuro das colecções.

Quanto aos espaços, à data em que me encontro a redigir este trabalho, não havia ainda certezas sobre a futura localização do Museu. Nesse sentido, por razões que se prendem com a liberdade de trabalhar, sem constrangimentos, as propostas dos vários núcleos, reafirmo, como fiz na introdução, que estas não serão pensadas em função de um espaço pré-definido. Ao proceder desta forma espero conseguir identificar necessidades espaciais que, de outro modo, talvez não viessem a ser detectadas, assim contribuindo, também, para a discussão em torno da escolha das futuras instalações para o Museu.

5.1. A Música (Mensagem)

5.1.1. Música, linguagem universal

Definir o que é a música é um exercício complexo. Numa breve pesquisa rapidamente encontramos muitas e variadas perspectivas e definições, algumas delas bastante diferentes entre si. Precisamente por isso, a exposição permanente do Museu da Música não deverá ter a presunção de lhe conseguir arranjar uma definição, nem mesmo enquanto forma de explicitação do conceito subjacente à proposta de reprogramação que aqui apresento, baseada na música enquanto forma de comunicação.

Como introduzir então os visitantes à viagem pelo mundo da música que realizarão no decurso da sua visita à exposição? A resposta a esta pergunta está na natureza idiossincrática da relação que cada pessoa estabelece com a música. Tal como qualquer acto comunicativo, essa relação é condicionada pela “tradução” que o receptor faz da mensagem (a música) no sentido de a tornar “compreensível” para si. Nesse processo recorre à sua experiência pessoal, necessariamente diferente de pessoa para pessoa⁴⁶.

Quer isto dizer que este primeiro núcleo da exposição não deverá possuir uma mensagem unívoca e óbvia, antes deixando nas mãos do visitante a construção de um significado. Assim sendo, deverá acima de tudo constituir-se como uma experiência sensorial lúdica de imersão na música, funcionando, nessa medida, como uma introdução ao que se seguirá (uma viagem), da qual se espera que resulte para o visitante uma noção da importância, magia e universalidade desta arte.

⁴⁶ “(...) Estabelece-se uma comunicação singular entre aqueles que emitem a música e aqueles que a recebem, na medida em que os segundos percebem uma ordem específica, um sentido, procurado pelos primeiros (chamemos-lhe um processo de «codificação» e de «descodificação»). Mas é um sistema de comunicações não referencial: o sentido da música é-lhe imanente.” (CANDÉ, 2003a: 10).

Para atingir estes objectivos a exposição deverá integrar um conjunto a definir de instalações interactivas desenvolvidas por artistas plásticos contemporâneos nos domínios da chamada *sound art*⁴⁷.

Pretende-se assim lançar um concurso de ideias, tendo por base um *briefing* preparado pela equipa envolvida na reprogramação da exposição e que, entre outros aspectos, defina alguns imperativos para o resultado final, nomeadamente que os projectos apresentados respeitem o espaço disponível e o restante programa expositivo e que correspondam a experiências com um carácter lúdico que se alicerçam num conjunto de vectores. Entre estes deverão incluir-se aspectos científicos (por exemplo via matemática), históricos ou simbólicos que, nomeadamente, relacionem o carácter universal da música com uma noção de portugalidade (por exemplo, recorrendo tanto a temáticas portuguesas quanto à música propriamente dita, embora sempre com o cuidado de evitar lugares comuns).

Tendo em conta a maximização dos objectivos deste núcleo, os trabalhos seleccionados deverão, igualmente, levar em linha de conta o percurso que os visitantes desenvolvem até chegarem a esta área, assim como o que desenvolverão a partir daí.

5.1.2. No princípio era o verbo (a palavra e o som)...

Nos mitos de criação de várias culturas, a origem do mundo está ligada ao aparecimento do som⁴⁸, ideia que está também subjacente no Livro do Génesis (A Bíblia Sagrada: Contendo o Velho e o Novo Testamento), quando se relata que Deus criou o mundo com o poder da Sua palavra. Por outro lado, de um ponto de vista muito simplificado, esta ideia pode ainda encaixar-se na própria teoria do *big bang* (a grande explosão), em especial quando esta estabelece que anteriormente a esse “acontecimento” não havia espaço nem tempo, matéria ou energia (ALCÁCER, 2007).

⁴⁷ Num artigo disponibilizado no seu site, o escritor, compositor e artista, Robert Worby refere-se à *sound art* da seguinte forma: “The term ‘sound art’ is relatively new, it became commonplace only in the 1990s although sound artists had been practicing their art and presenting their work for decades previously. Before the 1990s sound art was usually considered as a type of experimental music or performance, it was work made with unconventional sounds not normally associated with musical performance. The art of putting sounds together was then considered to be the exclusive activity of composers and musicians (...).

The history of sound art has many strands and threads and they don’t join together neatly at one convenient source like the branches of a tree. (...) Some sound artists feel an affinity with traditions firmly rooted in music, others associate themselves with the fine arts, with sculpture, installation, performance art and conceptual art. Some are connected with the spoken word, with poetry, text and the voice. There is a tradition rooted in environmental concerns, noise pollution and ecology. (...) Some sound artists also work in film, video and photography. And, of course, there are sound artists, many sound artists, working across these traditions, borrowing ideas, aesthetics and techniques to make work that refuses to be neatly categorised or labelled. So the various threads of sound art weave together rather like the fabric of a tapestry and unpicking them into historical strands can be quite difficult.” (WORBY, 2006).

⁴⁸ “(...) sound is considered by many cultures to be the force of creation itself. (...) For the ancient Egyptians, the world began when the singing sun sang light into existence. (...) Australian Aborigines tell stories of the Dreamtime when the world was sung into being. The Gospel of John declares, 'In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.' And what is a word but a particular combination of sounds?” (CROWE, 2004: 6).

Ora o som é precisamente a matéria-prima da música⁴⁹, pelo que deverá também merecer o seu destaque. Assim sendo, e tendo em conta a forma como comecei por introduzir este ponto, a exposição deverá, relativamente ao núcleo anterior, encenar à sua maneira um *big bang*, no caso correspondendo a um novo começo.

Este artifício resultará de uma articulação entre os dois núcleos, de modo que implicará a existência de um corredor intermédio a que os visitantes acederão depois de saírem do núcleo anterior no meio de uma grande massa de som e luz.

Por oposição, ao percorrerem este corredor os visitantes serão confrontados com uma privação desses elementos, que recuperarão gradualmente (primeiro o som) ao aproximarem-se da nova sala. A ideia será que essa privação sensorial marque o final do núcleo anterior e, simultaneamente, contribua para enfatizar o momento em que o som voltará a marcar presença, um pouco mais à frente. A ausência deste elemento será igualmente o pretexto para desde logo tratar expositivamente o tema do silêncio.

Simbolicamente, o regresso do som deverá ter como base uma simulação do que o feto percebe no ventre da mãe, ou seja, começando com um distante bater do coração até ao momento em que, ao sair do corredor, se dá o regresso à normalidade.

Desta forma, estará não só dado o mote para a temática tratada neste núcleo: o som, como ficará claro para os visitantes, ao saírem do corredor, que se encontram num espaço com características distintas das do anterior.

Tematicamente, este núcleo terá como objectivo a comunicação de conceitos relacionados com o som enquanto “(...) fenómeno natural comum” (ARDLEY *et al*, 1997: 9), em especial quando a sua compreensão ajuda a entender o que é a música e os seus principais componentes.

Como tal será constituído, a exemplo do que é prática nos chamados museus de ciência, por um conjunto de modelos lúdico-pedagógicos que os visitantes poderão manipular e explorar no sentido de se familiarizarem com vários conceitos. Os modelos em questão deverão assim dar a conhecer:

- o que é o som, o que o origina (fontes sonoras) e como isso implica algum género de energia mecânica que tanto pode ser originada pelo corpo humano (sons humanos), pela natureza (sons naturais) ou ser produzida artificialmente (sons mecânicos);
- como a deslocação do ar provoca ruídos de todos os tipos, por exemplo estoiros quando o ar se move a grande velocidade;

⁴⁹ Por sua vez, definida como “o resultado da organização consciente, operada pelo ser humano, do som, tornada numa arte e numa ciência” (ARDLEY *et al*, 1997: 9).

- a forma como o som se propaga em ondas invisíveis em várias direcções ao mesmo tempo, “(...) através do ar ou de outro meio material como a água, a madeira ou mesmo a nossa própria caixa craniana” (ARDLEY et al, 1997: 10) e, pelo contrário, como não se consegue deslocar num espaço vazio, ou vácuo, e tem dificuldades em atravessar paredes (em função de um efeito de reflexão do qual pode resultar o eco, reverberação ou ressonância);
- como são constituídas as ondas sonoras (vibrações) e que coisas surpreendentes podem fazer;
- como são as ondas sonoras captadas pelo ouvido, convertidas em impulsos eléctricos e transmitidas pelos nervos ao cérebro que as compreende como sons, ou seja, como funciona na prática o nosso ouvido;
- como a forma das ondas sonoras depende da altura do som, sendo os baixos profundos e ressonantes (provocando ondulações muito afastadas) e os altos agudos e penetrantes (provocando ondas muito próximas);
- como alguns sons são tão baixos ou tão altos que não os conseguimos ouvir, embora muitos animais sim;
- como, graças ao timbre, conseguimos distinguir o mesmo som produzido por diferentes fontes sonoras;
- como são as ondas sonoras medidas;
- como a duração de um som varia, podendo ser longo ou curto;
- como as ondas sonoras se deslocam muito mais lentamente que as de luz, assim explicando porque, durante uma trovoada, vemos primeiro o relâmpago e só depois ouvimos o estrondo do trovão (isto embora ambos sejam produzidos no mesmo momento);
- como o volume de um som (a sua intensidade) é forte ou suave quanto maior ou menor for a força aplicada para pôr em vibração uma fonte sonora;
- como o som ou uma sequência de sons pode começar de forma fraca e ficar forte ou vice-versa, resultando do controlo da intensidade uma dinâmica;
- como é o som amplificado e medida a sua intensidade;
- como a partir de um certo volume, o som se torna doloroso, podendo danificar os tímpanos;
- como as ondas sonoras podem ser convertidas de energia sonora em energia eléctrica e vice-versa;
- como pode o som ser gravado e, em particular, como funcionam os microfones;
- como as ondas sonoras podem ser convertidas em ondas de rádio e vice-versa;
- porque alguns sons nos parecem ruídos e outros música.

Tendo por base alguns dos conceitos apresentados, a exposição deverá também abordar a classificação dos instrumentos musicais introduzida por Hornbostel e Sachs, em 1914, e que se baseia exactamente na forma como produzem som (WACHSMANN, 1984: 407-410). Continuando a recorrer a modelos, far-se-á, por um lado, uma introdução a cordofones, aerofones, membranofones e idiofones, não deixando de referir os electrofones (acrescidos à classificação em 1937) e os automatofones (que não pertencendo à classificação, constituem um conjunto de instrumentos que têm em comum o facto de não requererem a presença de um músico).

Dada a sua especificidade e importância, também a voz humana deverá ser tratada nos mesmos moldes, ou seja, enquanto fonte sonora. Nesse sentido será importante, por um lado, a referência ao aparelho fonador, introduzindo os seus componentes e explicando como conseguimos produzir uma tão grande variedade de sons; e por outro, à tessitura da voz, que varia de pessoa para pessoa, sendo as mais comuns: soprano, mezzo-soprano e contralto (no caso das mulheres), e contratenor, tenor, barítono e baixo (no caso dos homens).

Cada um dos vários modelos deverá ser acompanhado de pequenos textos e imagens explicando a sua forma de utilização e os vários conceitos mencionados acima. Para que estes sejam de mais fácil compreensão, será importante a referência a situações do dia-a-dia ou a curiosidades.

No final deste núcleo é de esperar que os visitantes tenham a noção de como os conhecimentos sobre o comportamento do som são importantes não só para quem exerce uma actividade no domínio da música, mas também, por exemplo, para um arquitecto que tem de projectar uma sala de concertos.

Nesse sentido, a ordem pela qual os vários modelos aparecerão na exposição deverá ser alvo de grande atenção, já que a compreensão de alguns conceitos pressupõe um domínio prévio de outros. Por outro lado, e tendo em conta que o som será o tema de base, o espaço expositivo deverá ser configurado de maneira que a utilização dos vários modelos não colida entre si, resultando numa cacofonia.

Quanto aos modelos em si, deverão ser projectados por uma equipa de especialistas da qual, entre outros, faça parte pelo menos um técnico com experiência comprovada em museus de ciência. O objectivo será que os modelos individualmente sejam passíveis de ser entendidos enquanto elementos de um todo, que sejam de fácil e clara utilização e que a mensagem que suportam não obrigue a um grande esforço de compreensão por parte do visitante.

Já os materiais, deverão ser resistentes e com uma utilização mínima ou inexistente de elementos tecnológicos. Esta opção justifica-se no sentido de se minimizarem as despesas de manutenção, garantindo ao mesmo tempo a sua durabilidade.

5.1.3. ... E a partir do som se fez música

A música é uma das mais importantes formas de comunicação da actualidade (NOGUEIRA, s.d.: 1), motivo pelo qual é por vezes considerada uma linguagem universal. Graças ao poder da música é possível vibrarmos com uma ópera, um musical ou uma canção cujos textos não entendemos, veja-se, por exemplo, o caso de sucesso do Fado no panorama musical internacional.

Isto acontece porque, independentemente das diferenças que encontramos nos sistemas musicais das várias culturas do mundo, a música possui um ADN universal do qual, segundo refere Howard Goodall no documentário “How music works” (How music works 1 - Melody), fazem parte quatro elementos principais: melodia, ritmo, harmonia e baixo, aos quais conseguimos reagir desde que nascemos.

Estes quatro elementos estão ligados entre si. Uma linha de baixo não será nada sem alguma harmonia com que trabalhar, uma melodia será mais entediante sem uma forma rítmica, e a harmonia até soa bem por si só, mas quando associada a uma boa melodia pode resultar em algo extraordinário (How music works 4 - Bass).

Assim sendo, este núcleo da exposição será centrado na explicitação de conceitos relacionados com a música de uma forma geral e com os quatro elementos referidos acima, mais particularmente. Dada a inserção de Portugal no contexto da cultural ocidental, a realidade aqui tratada deverá ser essa.

Em termos práticos o que os visitantes terão acesso será a um prolongamento do núcleo anterior, embora com a diferença de que até aí os conceitos apresentados se centravam no som e a partir de agora se focarão mais concretamente na música.

Quer isto dizer que se manterão os modelos lúdico-pedagógicos, embora neste caso, dada a complexidade de algumas matérias, seja previsível a necessidade de uma maior interactividade e, por conseguinte, de mais meios tecnológicos, nomeadamente vídeo e áudio.

O discurso, tal como o do núcleo anterior, será claramente de natureza pedagógica. Por outro lado, quando anteriormente a maior parte dos conteúdos se limitavam a expor fenómenos da natureza, ao falar de música entramos já num campo em que o homem tem um papel mais activo, em que procurou domar a natureza em seu favor. É precisamente por isso que o desenvolvimento da música se tem vindo a fazer ao longo de séculos, pródigo em pequenas e grandes inovações como a notação musical, a polifonia ou o temperamento igual. Nesse sentido, os conteúdos a desenvolver deverão, sempre que possível, referir os momentos em que graças à compreensão de um dado facto científico resultou um progresso para a música.

Por isso mesmo, e ao contrário do núcleo anterior, será de prever que, em casos pontuais, se possam expor algumas peças das colecções.

A propósito da melodia, deverá, então, explicitar-se o que esta é; o que são as notas musicais, como se articulam entre si e como as utilizamos para diferenciar a altura dos sons; o que é precisamente a altura do som, sendo que a mesma nota musical pode ser baixa (grave) e alta (aguda); o que são intervalos de notas; o que são escalas e qual a sua importância para a música (How music works 1 - Melody).

No caso do ritmo, juntamente com uma explicação do conceito, será importante ainda introduzir os seus elementos-chave e como se articulam entre si (How music works 2 - Rhythm): pulsação (batida), andamento (velocidade da pulsação), compasso (divisão regular dos tempos de uma música) e acentuação (o tempo forte de um compasso).

Passando à harmonia, deverá mais uma vez explicar-se o conceito base, referindo que ao contrário da melodia e ritmo, a harmonia só se tornou um componente da música a partir da Idade Média (How music works 3 - Harmony). Enquanto elemento essencial dessa conquista, deverá ser dado particular destaque ao acorde (combinação de várias notas) e à noção de que existem afinidades (consonância) entre as notas musicais, mas também tensões (dissonância), e que umas e outras são usadas para dar movimento à música. De modo a compreender a diferença entre melodia e harmonia, deverá ainda ser feita uma menção à monofonia, homofonia e polifonia (Novo Telecurso - Ensino Médio - Música - Aula 4).

Por fim, o baixo, o mais novo dos elementos essenciais da música (How music works 4 - Bass). Para que se perceba o que é o baixo, a exposição deverá explicar que a nota mais importante em cada acorde é chamada tónica, sendo que nos acordes mais básicos a tónica é a nota mais baixa, nesse caso designada raiz. A partir do momento que uma música possui uma raiz então há espaço para a existência de uma linha de baixo independente.

O grau de importância do baixo está directamente ligado a progressos técnicos na construção dos instrumentos, mas também ao desenvolvimento da música em si (veja-se por exemplo, como a partir da valsa e depois das bandas militares e o jazz se introduziu tanto o riff como o solo de baixo), tendo este conquistado um papel mais determinante relativamente à melodia e harmonia a partir do século XIX. Ainda assim, o baixo só conquistaria definitivamente um lugar mais destacado com o aparecimento da amplificação, nos anos 50 do século XX, e logo depois com o surgimento do sintetizador, a partir do qual chegaria às pistas de dança (How music works 4 - Bass).

Tendo apresentado os quatro componentes referidos, a exposição deverá também abordar o sistema de notação musical ocidental. Como tal, será importante que faça uma referência à pauta e aos

principais tipos de símbolos usados, mencionando sinteticamente a sua função como forma de representação gráfica da música, que possibilita ao intérprete a execução de uma composição musical de acordo com as intenções do compositor ou arranjador, nomeadamente transmitindo informação sobre as notas a tocar, a sua duração e altura, variações de intensidade, andamento ou ritmo a utilizar.

O núcleo deverá completar-se com uma aplicação interactiva, onde os vários elementos descritos até aí poderão ser manipulados pelos visitantes com o intuito de perceber a sua importância individual e colectiva no resultado final de uma composição.

No final será de esperar que os visitantes sem quaisquer conhecimentos musicais passem a estar familiarizados com as “engrenagens que fazem movimentar a música”, conseguindo, nomeadamente, diferenciar numa composição o que é melodia, ritmo, harmonia e baixo. Quanto aos demais, a ideia é que se possam ter divertido com a forma como os vários conceitos são apresentados.

5.2. Produção (Emissão)

5.2.1. Performance e criação

A música existe por intervenção de músicos que, mediados pelos seus instrumentos (voz incluída), lhe dão, através da sua performance, uma expressão física⁵⁰. Essa performance pode corresponder a uma nova criação, um improviso ou uma interpretação de uma melodia ou composição previamente existente, seja ou não da autoria do intérprete. Por outro lado, tanto pode acontecer numa sala de espectáculos, perante milhares de espectadores, como num estúdio de gravação, em frente de um microfone, ou em privado no decorrer do processo de composição ou ensaio, sem qualquer ouvinte além do próprio músico.

Qualquer uma das situações descritas é um acto comunicativo, ainda que diferido (no caso do músico que ensaia ou compõe sozinho o repertório que dará a conhecer mais tarde). Assim sendo, é o conjunto das situações relacionadas com a performance e criação musical (a mensagem) que será abordado neste núcleo da exposição, com particular destaque para o papel do músico, seja ele apenas performer ou criador ou ambos.

⁵⁰ “Performing makes works accessible to the ear through the physical activity of musicians (...)” (GODLOVITCH, 1998: 2).

5.2.1.1. O músico hoje

Sendo o músico o agente principal da produção musical, nenhuma exposição sobre esta temática deverá deixar de lhe dar o devido destaque. Nesse sentido, pretende-se dar a conhecer o músico, explicando qual o seu papel e relevância na sociedade, sem deixar de especificar a diferença entre um instrumentista, cantor, compositor, arranjador, orquestrador, maestro ou mesmo letrista (enquanto elemento que desempenha um importante papel no resultado final).

A distinção e caracterização deverá basear-se na realidade de um conjunto seleccionado de músicos portugueses contemporâneos de diversos quadrantes, numa escolha que deverá ser suficientemente abrangente. Os músicos retratados deverão ser, preferencialmente, figuras públicas, portanto reconhecíveis pelos visitantes, opção que facilitará a comunicação.

Assim sendo, o dia-a-dia dos diferentes músicos será retratado com recurso a uma pequena selecção de objectos como cadernos de pautas ou de apontamentos, e acessórios como os estojos, estantes, afinadores, cordas, palhetas ou gravadores. A função destes objectos, assim como a natureza das várias tarefas desenvolvidas pelos músicos, deverá ser devidamente explicada. A exposição deverá documentar os diferentes processos criativos adoptados pelos vários músicos, a composição, os ensaios, as digressões, os *sound-checks* ou os concertos.

Para realizar essa tarefa o recurso base será a fotografia, sendo que os trabalhos seleccionados deverão simbolicamente valorizar, igualmente, o fotógrafo. Nesse sentido, as fotografias expostas deverão resultar de retrospectivas ou encomendas efectuadas pelo Museu junto dos vários profissionais que mais se têm distinguido nesta área em Portugal.

Em complemento às fotografias, deverão também ser disponibilizados pequenos vídeos, onde os músicos relatem em discurso directo como é o seu dia-a-dia. Estes vídeos estarão a passar em *loop* e poderão ser sincronizados com os áudio-guias distribuídos à entrada da exposição. Para isso, o visitante terá de marcar no aparelho o número respectivo que encontrará indicado junto ao monitor, processo que será idêntico para outros conteúdos multimédia disponíveis ao longo da exposição.

5.2.1.2. O músico ao longo dos séculos

De modo a contextualizar o papel do músico na sociedade contemporânea, a exposição deverá cronologicamente dar a conhecer o que mudou na sua vida ao longo dos séculos. Esta história será contada com recurso a algumas das principais figuras da música portuguesa desde o início da nacionalidade. Assim

sendo, esta secção deverá também abordar de forma muito sintética os principais momentos dessa história, devidamente enquadrados na realidade do país ao longo dos séculos e na própria cronologia universal da música, em particular destacando marcos como o aparecimento da notação musical, temperamento igual, ópera, piano ou gravação sonora.

Entre vários outros, não deverão, assim, faltar menções:

- a jograis e trovadores como o Rei D. Dinis (1261-1325);
- a músicos como Estevão Domingues, que, segundo se sabe, era em 1337 o mestre de órgãos da Sé de Coimbra (BRITO E CYMBRON, 1992: 33);
- a outros da Capela Real como Álvaro Afonso, mestre durante o reinado de D. Afonso V (1432-1481);
- a Gil Vicente (1465-1537), que integrava nas suas peças música da sua autoria;
- a Manuel Rodrigues Coelho (1555-1633), autor do livro «Flores de Música» (1620), a primeira obra de música instrumental portuguesa impressa;
- a músicos da chamada «Escola de Évora» como o Padre Manuel Mendes (1547-1605) e os seus discípulos Duarte Lobo (1565-1646), Filipe de Magalhães (1571?-1652) e Manuel Cardoso (1566-1650);
- ao Rei D. João IV (1603-1656), grande impulsionador da música portuguesa, nomeadamente de João Lourenço Rebelo (1610-1665);
- a Carlos Seixas (1704-1742), um dos expoentes da chamada música erudita portuguesa;
- a António Teixeira (1707-1769), que colaborou com António José da Silva, *o Judeu*, no seu teatro de bonecos;
- à cantora lírica Luísa Todi (1753-1833) que, tal como Marcos Portugal (1762-1830), logrou atingir um grande reconhecimento internacional;
- a João Domingos Bomtempo (1775-1842), reformador, compositor e pianista, organizador de concertos e director da primeira escola oficial de música do país, integrada no Real Conservatório de Lisboa;
- a António da Silva Leite (1779-1833), que, além de compositor de modinhas, foi tratadista, tendo publicado em 1795 um “Estudo de Guitarra”, onde aborda o que se poderá chamar o protótipo da actual guitarra portuguesa;
- aos primeiros fadistas e guitarristas;
- ao autor do hino nacional, Alfredo Keil (1850-1907);

- a Frederico de Freitas (1902–1980), compositor também conhecido por trabalhar para cinema e Teatro de Revista;
- a compositores do século XX, como José Viana da Mota (1868-1946), Ruy Coelho (1889-1986), Luís de Freitas Branco (1890-1955), Cláudio Carneyro (1895–1963), Armando José Fernandes (1906–1983), Fernando Lopes-Graça (1906-1994), Jorge Croner de Vasconcelos (1910–1974), Joly Braga Santos (1924–1988), António Victorino de Almeida (1940-), Jorge Peixinho (1940-1995) ou Emanuel Nunes (1941-);
- a personalidades da área do fado como Augusto Hilário (1864-1896), Alfredo Marceneiro (1891-1982), António Menano (1895-1969), Ercília Costa (1902-1985), Amália Rodrigues (1920-1999), Carlos do Carmo (1939-) e, mais recentemente, Camané (1967-) ou Mariza (1973-);
- a grandes instrumentistas como Guilhermina Suggia (1885-1950), Carlos Paredes (1925-2004) ou Maria João Pires (1944-);
- a cantores líricos como Tomás Alcaide (1901-1967) e os irmãos Francisco (1859-1921) e António de Andrade (1854-1942);
- a personalidades e grupos ligadas à chamada música ligeira e popular, como Nóbrega e Sousa (1913-2001), Thilo Krasmann (1933-2004), Simone de Oliveira (1938-), José Niza (1938-2011), Fernando Tordo (1948-), Paulo de Carvalho (1947-), José Afonso (1929-1987), Sérgio Godinho (1945-), José Mário Branco (1942-), Banda do Casaco (1973-1984), Trovante (1976-1990), Brigada Victor Jara (1975-) ou Madreus (1985-);
- a músicos e grupos ligados ao pop-rock como José Cid (1942-), Rui Veloso (1957-), Xutos & Pontapés (1979-), GNR (1980-), Clã (1992-), Moonspell (1992-), David Fonseca (1973-);
- ao Hip-Hop, introduzindo músicos como Sam the Kid (1979-) ou Da Weasel (1993-2010);
- a músicos ligados ao jazz como Bernardo Sasseti (1970-), Carlos Barreto (1957-) ou Maria João (1956-);
- a letristas como José Carlos Ary dos Santos (1936-1984) ou Carlos Tê (1955-).

Para que as mudanças na vida do músico ao longo do tempo sejam mais facilmente perceptíveis, a exposição deverá estender-se ao longo de um mural, utilizando um discurso essencialmente gráfico e complementado com textos de parede tão sintéticos quanto possível, que permitam nomeadamente identificar as diferentes personalidades retratadas.

Desta forma, e tendo em conta uma uniformidade gráfica dos conteúdos, a opção deverá passar por recorrer aos serviços de um ilustrador. Este deverá ser acompanhado tecnicamente por especialistas, baseando o seu trabalho num conjunto de fontes iconográficas a recolher pela equipa do Museu. Sempre

que possível, essas mesmas fontes deverão igualmente integrar a exposição, tendo, porém, o cuidado de garantir que não haja qualquer colisão com os demais conteúdos. Para que a ligação com a secção dedicada aos músicos contemporâneos seja mais evidente, as ilustrações deverão adoptar a mesma estrutura definida para os retratos, ou seja, documentando o processo criativo, a performance, etc., numa linguagem próxima da banda desenhada. Desta forma, a comunicação do que efectivamente mudou ao longo dos séculos na vida do músico será mais evidente.

Nos casos em que isso seja possível e justificável, a exposição poderá também integrar objectos associados ao dia-a-dia dos músicos.

Quanto aos textos de parede, deverão integrar informações de carácter genérico, dando a conhecer, século a século, o que faziam os músicos para sobreviver, como e com quem aprendiam a tocar, se só sabiam tocar ou se também aprendiam música, como constituíam o seu repertório, se escreviam as suas composições e como, onde tocavam, com quem, para quem, com que fim e em que eventos, quem lhes pagava, se viviam da música, que estatuto social possuíam...

De modo a satisfazer a curiosidade dos visitantes, a exposição deverá, igualmente, possibilitar a audição de música referente a cada um dos músicos mencionados. Essa audição será possível com recurso aos áudio-guias referidos atrás (ver 5.2.1.1.).

5.2.1.3. O músico num contexto de grupo

Tendo em conta que a performance musical resulta tanto de um esforço individual como de um processo de grupo, a exposição deverá documentar as mais comuns formações de músicos. Para contar esta história serão recriadas algumas dessas formações em vitrinas, recorrendo para o efeito a instrumentos musicais, devidamente apresentados como se estivessem a ser tocados e acompanhados de acessórios, equipamentos ou mobiliário adequado à performance.

A escolha deverá, sempre que possível, basear-se em fontes históricas, por exemplo, apresentando:

- trovadores e jograis conforme retratados no Cancioneiro da Ajuda;
- a utilização do órgão no contexto da música sacra;
- uma formação interpretando composições de João Lourenço Rebelo, Mestre da Capela Real de Lisboa durante o reinado de D. João IV;
- a Orquestra da Real Câmara, fundada por D. João V;

- a formação que deu corpo à ópera «Alessandro nell'Indie» de David Perez, no decorrer da inauguração da Ópera do Tejo em 31 de Março de 1755;
- Quarteto Moreira de Sá, fundado em 1884 e do qual chegou a fazer parte a violoncelista Guilhermina Suggia;
- a Sociedade de Música de Câmara criada por Michel'angelo Lambertini em 1898;
- a Orquestra Sinfónica de Lisboa quando dirigida por Viana da Mota entre 1918 e 1920;
- a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, dirigida por Pedro de Freitas Branco desde a sua constituição em 1934;
- um agrupamento de acompanhamento do Teatro de Revista no princípio do século XX;
- um fadista e os seus instrumentistas;
- várias formações de música tradicional portuguesa, passando por tocadoras de pandeiro, gaiteiros, Zés-Pereiras e bombos, ranchos folclóricos ou tunas;
- um grupo coral como o Coro da Academia de Amadores de Música fundado por Lopes-Graça em 1950;
- uma banda filarmónica como a Banda de Música dos Empregados da Companhia Carris de Ferro de Lisboa;
- uma banda militar como a Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana;
- uma formação de jazz como o Quarteto do Hot Clube de Portugal;
- um conjunto das décadas de 40 ou 50, como por exemplo o de Jorge Machado;
- uma banda rock como os Xutos & Pontapés;
- um projecto da área da música de dança e hip-hop como Sam the Kid ou Buraka Som Sistema;
- grupos instrumentais de países de expressão portuguesa cuja influência tenha deixado uma marca evidente na música do país, isto tendo em conta a presença de Portugal no mundo.

As várias tipologias de formações (da chamada música erudita à tradicional, passando pelos géneros mais urbanos) deverão aparecer na exposição agrupadas em conjuntos definidos para os quais sejam produzidos painéis informativos introdutórios.

Por outro lado, para cada um dos grupos que integrarem a exposição deverão ser produzidos textos de parede capazes não só de os contextualizar de forma genérica, como também de situar no seio da história da música portuguesa o momento a que os vários grupos em questão aludem, não deixando de destriçar os papéis que tipologicamente ocupam os diferentes instrumentos no conjunto.

Tal como na secção anterior, o trabalho gráfico de fundo será baseado em ilustrações produzidas a partir de materiais iconográficos. De igual modo, as várias vitrinas deverão, sempre que possível e desejável, integrar materiais iconográficos que contextualizem os restantes conteúdos.

Relativamente às orquestras, tendo em conta a profusão de instrumentos, a opção deverá passar por separar em vitrinas os diferentes naipes - cordas (primeiros e segundos violinos, violetas, contrabaixos e violoncelos), madeiras (clarinetes, oboés, fagotes...), metais (flauta transversal, trompa...) e percussão (flauta transversal, trompa...) -, mantendo, contudo, a usual disposição em meio círculo.

Quanto aos demais grupos instrumentais, nas situações em que isso seja possível, nomeadamente no caso de músicos contemporâneos, o Museu deverá procurar expor instrumentos que efectivamente pertenceram aos músicos em questão.

A exemplo da secção anterior, os visitantes terão também aqui a possibilidade de ouvir música referente a cada um dos grupos instrumentais, utilizando para o efeito os seus áudio-guias.

Por outro lado, tendo em conta o carácter lúdico que se pretende que a exposição tenha, algumas das vitrinas mencionadas deverão ser dispostas de forma a que os visitantes se possam colocar a si próprios no papel de músicos. Para tornar este processo mais interessante, deverão existir equipamentos fotográficos na exposição que possam facilmente ser despoletados de forma a fotografar o visitante enquanto simula o seu papel de músico. Estando ligados a computadores com internet, o visitante poderá em seguida proceder ao envio para o seu endereço de email da(s) fotografia(s) realizada(s), devidamente identificadas com o logótipo do Museu. Para isso deverá aceitar condições definidas. No momento em que decorre este processo o visitante será, igualmente, convidado a subscrever a mailing list do Museu.

5.2.1.4. Os melhores amigos do músico

Sobre a origem da música e dos instrumentos musicais existem muitas teorias. Para alguns o primeiro instrumento musical foi o próprio corpo humano, mais concretamente a voz⁵¹. Desde esse momento, o homem soube descobrir na natureza outros instrumentos musicais, nomeadamente a partir do manuseamento de utensílios cuja função original não era fazer música⁵².

⁵¹ “(...) there is little doubt that the very first 'musical instrument' would have been the human voice (...)” (ROEDERER, 2008: 18).

⁵² “O Paleolítico Inferior (c. 40 000-8000 a.C.) faculta os primeiros elementos que poderão ser descritos, embora sem grau absoluto de certeza, como instrumentos; conchas perfuradas poderão ter funcionado como chocalhos e ossos de animais com orifícios terão provavelmente sido usados como flautas.” (LORD, 2008: 6-7).

Com o aparecimento do instrumento musical nasce também o músico. Um e outro são inseparáveis e é precisamente da interacção entre ambos que a música evoluiu até ao que é hoje em dia. Nesse sentido, não é possível contar quer a história da música, quer a do músico, sem contar também a do instrumento musical.

Esse será, portanto, o mote deste núcleo, pelo que deverá ser constituído por uma selecção de instrumentos cuja ordem de disposição possibilite ao visitante uma compreensão do modo como evoluíram até chegarem à sua forma actual.

A exposição deverá, assim, ser organizada por épocas dentro da história da música, começando com uma referência aos que estão na raiz de quase todos os instrumentos contemporâneos, ou seja, aqueles que produzem som consoante são percutidos, friccionados, beliscados ou soprados.

Sendo este o ponto de partida, a evolução (e declínio, se for o caso) das diferentes tipologias de instrumentos deverá ser explicada em pequenos textos de parede. Estes deverão, nomeadamente, reflectir a sofisticação de que a música ocidental foi alvo, nomeadamente da Renascença em diante, e que resultou no desenvolvimento dos chamados *consorts*⁵³, no aparecimento dos instrumentos de corda com teclado (do qual o expoente máximo viria a ser o piano) e, mais tarde de vários outros instrumentos como o clarinete (século XVIII), saxofone, tuba, acordeão (século XIX), guitarra eléctrica ou sintetizador (século XX).

Os novos instrumentos, assim como as inovações que com o passar dos anos trouxeram mais potencialidades aos menos novos, deverão ser introduzidos sob a forma de textos explicativos capazes de identificar as motivações que estiveram na sua origem e contextualizar a sua relevância para os músicos (instrumentistas e compositores) e a música.

Esta história também se faz de muitos instrumentos que acabariam por não se impor ou perder o seu estatuto, seja por uma questão de moda, seja porque não souberam acompanhar a evolução da música, seja ainda porque não eram tão funcionais como seria desejável. Embora do lado dos vencidos, também estes deverão ter o seu lugar na exposição.

De igual modo, não deverão faltar instrumentos populares, mais concretamente aqueles que constituem o instrumentário português. Tendo em conta a abrangência deste tipo de património, ficarão, contudo, de fora instrumentos populares de outras realidades.

Por outro lado, e dada a sua importância para muitos músicos contemporâneos, a exposição deverá ainda contar com equipamentos electrónicos de captação, amplificação e reprodução do som,

⁵³ “o mesmo instrumento em vários tamanhos, correspondendo cada um mais ou menos a uma das tessituras da voz” (ARDLEY *et al*, 1997: 28).

nomeadamente altifalantes, amplificadores ou microfones, além de acessórios da performance musical como pedais.

Dado que este será um núcleo essencialmente dedicado a instrumentos musicais e equipamentos (embora não o único onde estes marcam presença), aos espécimes aqui apresentados deverá ser dado um maior destaque individual, em particular tratando-se de peças de relevância das colecções do Museu, como o cravo setecentista de Joaquim José Antunes; o oboé de Eichentopf (Leipzig, segundo quartel do século XVIII); o violoncelo de António Stradivari, que pertenceu e foi tocado pelo rei D. Luís; ou o piano (Boisselot & Fils) que Franz Liszt trouxe de França em 1845.

Uma vez que a sofisticação progressiva dos instrumentos traduz a importância crescente do trabalho dos construtores, a exposição deverá também abordar a atenção que, em especial a partir do Barroco, estes passaram a dedicar aos materiais, à qualidade da construção e à estética, não esquecendo a inovação; tudo elementos que contribuiriam para fixar a forma de muitos instrumentos.

A importância da figura do construtor e também do fabricante deverá, assim, ser realçada, aproveitando para dar a conhecer um pouco do que se sabe sobre a construção de instrumentos em Portugal. Em particular será importante dar a conhecer os principais intervenientes nesta área, devidamente enquadrados com a realidade internacional. Entre outros, importará mencionar os vários elementos das famílias Antunes (construtores de instrumentos de tecla), Haupt (instrumentos de sopro), Grácio (guitarras), Capela (violinos) ou Machado e Cerveira (órgãos).

A este propósito, deverão ser disponibilizados pequenos vídeos com testemunhos de vários construtores e fabricantes portugueses, relatando um pouco da sua experiência. Estes vídeos poderão, tal como outros conteúdos, ser sincronizados com os áudio-guias.

A relevância destes profissionais será ainda assinalada através da recriação de uma ou mais oficinas portuguesas de construção de instrumentos musicais, tarefa que implicará a exposição de ferramentas, moldes e diversos materiais. Independentemente dessa recriação ou recriações, a exposição deverá contar sempre com uma importante componente gráfica de documentação dos processos de construção, seja através de fotografia ou recorrendo, tal como nos núcleos anteriores, à ilustração.

Essa componente gráfica deverá prolongar-se aos próprios instrumentos musicais, no sentido de facultar ao visitante informação sobre a forma como eram ou são tocados. Como tal, todas as tipologias de instrumentos deverão ser representadas graficamente na exposição, nos mesmos moldes definidos anteriormente.

A mesma preocupação com as mais-valias que poderão resultar para o visitante da existência de conteúdos complementares deverá estender-se ao som. Posto isto, a exemplo de outros núcleos, também aqui os visitantes poderão ouvir as várias tipologias de instrumentos expostos, recorrendo aos áudio-guias.

5.2.1.5. Aqui o músico sou eu...

Para que os visitantes possam eles próprios sentir na pele o que é ser músico, o núcleo dedicado à performance e criação deverá concluir com três espaços de carácter lúdico.

No primeiro deles, os visitantes terão acesso a um conjunto de computadores onde poderão, em cabinas insonorizadas, com recurso a um software específico e de fácil utilização, desenvolver o seu próprio processo criativo tendo por base materiais pré-gravados ou recorrendo a notação.

Tendo os computadores acesso à internet, os visitantes poderão no final, tal como descrito no ponto 5.2.1.3. a propósito das fotografias, reencaminhar o resultado do seu trabalho para o seu email. Para isso deverão mais uma vez aceitar as condições definidas pelo Museu, podendo nessa altura (se ainda não o fizeram) subscrever a sua mailing list.

O espaço seguinte será um pequena sala de concertos, antecedida por um camarim. No palco desta sala estarão disponíveis algumas réplicas de instrumentos que os visitantes poderão tocar. Caso estes não possuam quaisquer bases musicais terão a possibilidade de activar um holograma gravado de um maestro-professor. Este holograma explicará os princípios básicos de funcionamento de cada um dos instrumentos em questão, ensinará para cada um deles uma melodia simples e conduzirá depois uma actuação. O acesso a esta sala será efectuado directamente a partir do palco, pelo que, mesmo que não usufruam das réplicas, todos os visitantes poderão ainda assim experimentar a sensação de pisar o palco. Por outro lado, a sala deverá ter ligação com o final do núcleo dedicado às práticas de recepção musical, sendo que nesse caso o acesso será feito a partir da plateia (ver 5.3.).

Para encerrar este núcleo, os visitantes terão ainda a oportunidade de se colocarem na pele de “maestros” de diferentes grupos instrumentais. Uma vez seleccionado o grupo a dirigir, terão, a partir da consola de comando, a possibilidade de escolher que músicos tocarão e em que partes da música, podendo também apreciar as respectivas performances num conjunto de monitores. Com esta aplicação interactiva será possível aos visitantes percepcionarem mais concretamente quais as funções dos vários instrumentos, compreendendo assim as relações e dinâmicas que estabelecem entre si e no resultado final.

5.2.2. Gravação

A necessidade de conservação da música faz parte da história desde tempos longínquos (SILVA, 2004). Com o desenvolvimento da notação na Idade Média esse objectivo foi em parte atingido, ainda que a motivação original fosse acima de tudo a de auxiliar a memória dos músicos.

Mesmo com a notação, a vontade de deixar para a posteridade uma marca mais pessoal sempre se manteve e só se tornaria realidade com os progressos tecnológicos que levariam ao aparecimento da gravação, no final do século XIX.

O que está em causa é uma história ainda relativamente recente, mas que teve um impacto absolutamente preponderante no mundo da música a todos os níveis. Precisamente por isso interessa contá-la.

5.2.2.1. Ao longo dos anos

Contar a história da gravação é o objectivo essencial deste núcleo. Para o concretizar a ideia passa por apresentar de forma cronológica os vários desenvolvimentos que sucessivamente fizeram avançar a tecnologia até ao que ela é hoje.

Porque na prática o que está em causa são gravações, então essa apresentação deverá ser contextualizada tendo por base o processo de registo de um conjunto seleccionado de fonogramas, cuja relevância seja reconhecida no contexto da música portuguesa, e que compreendam gravações efectuadas para diferentes suportes (cilindro, disco, rolo de pianola, bobines...), desde o início do século XX até à actualidade.

Quer isto dizer que para os vários fonogramas seleccionados deverão ser encenadas, na medida do possível, as condições em que o processo de gravação original decorreu, tenha este sido realizado em Portugal ou não.⁵⁴

Entre as encenações a apresentar, o destaque deverá ir para gravações de carácter profissional, abordando diferentes períodos, contextos, músicos e géneros musicais: da música erudita ao fado, da música ligeira ao pop-rock, do teatro de revista à música para cinema, etc.

⁵⁴ Sabendo que muita investigação há ainda por fazer neste domínio, em especial no que à primeira metade do século XX português diz respeito, não é de excluir a possibilidade de, em casos especiais, recorrer a elementos sobre os processos de gravação de outras culturas, cujas realidades estejam já mais documentadas.

Dada a sua importância como forma de registo do património musical português, deverá também dar-se o devido destaque às recolhas de música tradicional efectuadas a partir dos anos 30 do século XX por nomes como Kurt Schindler, Armando Leça, Artur Santos ou Michel Giacometti.

Por outro lado, e porque, a partir do desenvolvimento da fita magnética (particularmente da cassette), a gravação se democratizou, também o fenómeno dos registos amadores deverá ser abordado, em especial pelo que isso representou para toda uma geração.

As “encenações” deverão incluir os equipamentos (microfones, mesas de mistura, amplificadores, gravadores, etc.) e instrumentos tipicamente utilizados e, sempre que possível, ser acompanhadas de vídeos com testemunhos de técnicos e músicos que participaram na gravação dos discos em questão, conteúdos que poderão ser sincronizados com os áudio-guias.

Deverão basear-se em fontes iconográficas (mais concretamente fotografia ou publicidade), às quais, juntamente com os respectivos fonogramas, seja dado o devido destaque na exposição.

Esta utilização da imagem ajudará o visitante a situar-se relativamente ao tema tratado. Assim sendo, tal como para alguns núcleos anteriores, será importante o recurso à ilustração, procurando que esta seja coerente com os restantes elementos iconográficos da exposição, sejam eles fotografia, pintura ou outras ilustrações.

À parte o cuidado com aspectos gráficos, deverá ser fornecida uma explicitação do contexto técnico em que o processo decorreu, tendo o cuidado de o situar temporalmente relativamente aos principais marcos da história da gravação. Por exemplo, referindo as alterações decorrentes da introdução da electricidade, da gravação multi-pista ou do computador.

Estes conteúdos deverão ser apresentados sob a forma de textos de parede sintéticos. Por outro lado, tal como noutros núcleos, também aqui o visitante terá a possibilidade de ouvir música referente a cada uma das gravações tratadas, recorrendo mais uma vez aos áudio-guias.

Entre os conteúdos deste núcleo deverão incluir-se referências ao fonautógrafo, ao fonógrafo e ao gramofone. O primeiro, desenvolvido por Edouard-Leon Scott em 1857, era capaz de gravar sons, sem contudo os conseguir reproduzir, já o segundo, inventado por Thomas Edison 20 anos depois, em 1877, gravava e reproduzia cilindros, sendo por isso considerado o arranque definitivo da história da gravação. Quanto ao terceiro surgiria pela mão de Emile Berliner em 1888, introduzindo o disco, formato que viria a tornar-se o standard da indústria durante anos.

Sobre estes primeiros tempos, será interessante mencionar que o conceito de cópia só surgiria em 1892, quando Berliner passou a usar um *master* para produzir duplicados (até aí cada fonograma era gravado individualmente, o que pressupunha que músicos e cantores teriam que tocar e cantar tantas vezes quantos os exemplares que se queria obter). Será também relevante uma menção ao primeiro sistema de gravação magnético (o telegraphone), patenteado em 1898 pelo dinamarquês Valdemar Poulsen, e que se manteria em funcionamento até aos anos 40 do século XX.

Embora com um passado que remonta ao final do século XIX e que não incluía a gravação, será ainda importante que se destaque a pianola, também chamada piano mecânico, em especial em virtude dos desenvolvimentos que advieram da invenção do chamado modelo Welte-Mignon, em 1904, na Alemanha. Este equipamento reproduzia, como os demais, rolos de papel perfurado, no entanto, ao contrário dos seus antepassados, cujos rolos eram perfurados por técnicos na sequência da transposição de partituras para este formato, o modelo desenvolvido por Edwin Welte possibilitava a gravação bastante exacta de interpretações de pianistas. Muitos foram os músicos famosos que registaram as suas performances e composições desta forma, por exemplo, José Viana da Mota.

Depois disso, será essencial referir os progressos tecnológicos que possibilitaram a adopção, no início dos anos 20, da electricidade, nomeadamente, a invenção da válvula, patenteada por Lee De Forest em 1907. A partir de então ganham preponderância equipamentos como os microfones, colunas, mesas de mistura ou amplificadores. Pelo contrário, dá-se o abandono do processo mecânico de gravação, que implicava a captação através de uma câmpanula de grandes dimensões, e que por isso obrigava os vários músicos a tocarem em simultâneo e todos muito próximo uns dos outros, sem qualquer forma de controlo do volume de som produzido pelos vários instrumentos.

De referir ainda a introdução da gravação magnética nos anos 30 e as consequências que daí viriam a resultar, já na segunda metade da década de 40, para a produção do *master* que, até então, era gravado directamente em disco e produzido em metal. Muito importante foi também o aparecimento de gravadores multi-pista, que vieram possibilitar a gravação separada e, por conseguinte, a mistura; da gravação estereofónica; dos compressores e equalizadores; dos *headphones* e, mais tarde, da gravação digital, com recurso a computadores e respectivos softwares.

A exposição deverá ainda referir-se aos estúdios, que eram, numa fase inicial, essencialmente espaços onde se procurava isolar os ruídos do exterior, podendo ser as lojas onde se comercializavam fonogramas, teatros ou clubes. A este propósito será de mencionar que a simplicidade dos equipamentos de gravação da fase acústica (nalguns casos portáteis) possibilitava, por vezes, que o registo fosse efectuado em locais improvisados. Mais tarde, e tendo em conta a gravação em directo de grandes grupos instrumentais,

estes espaços seriam substituídos por outros de maiores dimensões, de modo a tirar partido dos benefícios da reverberação, isto já numa época posterior à introdução da electricidade. A performance passou, então, a ser captada a partir de uma colocação estratégica dos microfones e músicos. Com os avanços que viriam a permitir, nomeadamente, a introdução *a posteriori* (durante o processo de mistura) do eco e reverberação, a necessidade de grandes espaços reduziu-se, pelo que o estúdio passaria por novo processo de adaptação. Por sua vez, a introdução do digital traria uma maior capacidade de resposta e qualidade, mas também a possibilidade de efectuar gravações caseiras de qualidade, pelo que em anos mais recentes tornou-se comum a existência dos chamados estúdios caseiros.

Sobre os estúdios a exposição deverá também dar particular atenção à realidade portuguesa, onde a história se fez, entre outros, pelos estúdios da Emissora Nacional, Valentim de Carvalho, Polysom (mais tarde designados Estúdios Arnaldo Trindade), Rádio Triunfo, Musicorde ou Angel. Tratando-se de realidades que nalguns casos são bastante diferentes, será interessante apresentar aqui maquetas dos diferentes estúdios, possibilitando assim ao visitante uma compreensão mais imediata da forma como estes evoluíram espacial e funcionalmente ao longo dos anos.

5.2.2.2. No estúdio

Para uma maior compreensão dos conteúdos referidos acima, a exposição deverá documentar todo o processo de gravação, desde o momento em que o músico entra no estúdio até à produção do *master*. O discurso expositivo será aqui uma continuação daquele iniciado no núcleo dedicado ao músico (ver 5.2.1.1.), recorrendo mais uma vez à fotografia para, desta feita, colocar os mesmos músicos retratados anteriormente num estúdio.

Esse será o pretexto para agora introduzir e explicar cada uma das fases inerentes à gravação de um fonograma, assim como os vários equipamentos utilizados. Desta forma, além dos músicos, as fotografias deverão dar o devido destaque aos restantes profissionais envolvidos no processo: produtor, técnico de som, músico de estúdio, etc., aproveitando para homenagear personalidades que deixaram marca na história da gravação em Portugal, por exemplo, Hugo Ribeiro, José Fortes ou Moreno Pinto.

Tendo em vista uma compreensão mais clara de algumas das fases do trabalho de estúdio, serão ainda disponibilizados pequenos vídeos, cuja audição o visitante poderá uma vez mais sincronizar com os seus áudio-guias.

A encerrar este núcleo, os visitantes terão acesso a um conjunto de cabinas semelhante às referidas atrás (ver 5.2.1.5.), cada uma com o seu computador, e onde poderão tomar contacto com aquela que é

uma das tarefas mais criativas do trabalho de estúdio: a mistura. Em cada um dos computadores mencionados estará instalado um *software* específico, a partir do qual os visitantes terão acesso a uma mesa de mistura virtual e a várias composições de diferentes géneros musicais, cada uma delas com as respectivas pistas de gravação. Com recurso às técnicas apresentadas no decorrer da exposição, os visitantes poderão realizar as suas próprias misturas das músicas em questão e no final reencaminhá-las para si próprios via email, nos mesmo termos descritos anteriormente.

5.2.3. Fabrico de suportes fonográficos

A exposição deverá também abordar aspectos industriais relacionados com a produção musical, como é o caso do fabrico de suportes fonográficos.

Pensando que a música parte sempre de um emissor (o músico), a sua recepção em plena sociedade de massas não é, na maior parte das vezes, imediata, mas sim mediada. Esta mediação pressupõe um suporte que, por sua vez, terá que ser decodificado de modo a permitir a recepção. Quando esse suporte é um disco, uma cassette ou um CD, a sua decodificação pressupõe, então, a existência de um gira-discos ou de um leitor de cassetes ou CD. Quer uns quer outros são produtos industriais, sem os quais a música não seria o que é hoje. Pese embora tenham vindo a perder terreno em anos mais recentes, face ao surgimento dos suportes virtuais (por exemplo, mp3), a sua importância, apesar de muitas vezes descurada, é fundamental, em especial quando se pensa em salvaguardar o património sonoro de todo o século XX, e não só.

Nessa perspectiva, o papel da exposição terá que passar pela sensibilização para a preservação e valorização dos suportes e reprodutores, sem os quais não é possível, como vimos, recepcionar a música ou o som. Ora, que melhor maneira de o fazer se não começar por os explicar, interpretar, decodificar e com isso “descoisificá-los”? Essa será, por conseguinte, a mensagem fundamental a transmitir neste núcleo, tanto mais importante quanto serão cada vez mais as crianças que no futuro desconhecirão a possibilidade de ouvir música sem ser através de leitores de mp3, telemóveis ou computadores.

De modo a transmitir esta mensagem, pretende-se que o núcleo aqui tratado possa, historicamente, mostrar a evolução dos suportes, referindo-se às várias inovações técnicas que, progressivamente, fizeram avançar esta indústria até à actualidade. De fora ficarão os processos industriais de fabrico de reprodutores de som, opção que se justifica pelo facto destes equipamentos terem o seu destaque no núcleo dedicado às práticas de recepção musical (ver 5.3.).

A história dos suportes fonográficos deverá ser contada tendo por base aqueles que foram os formatos de maior aceitação popular ao longo de todo o século XX: o disco (goma laca e vinil), a cassete e o CD, não deixando de fazer referências a outros suportes (bem ou mal sucedidos), nomeadamente o cilindro de fonógrafo, o rolo de pianola, o ditafone, a bobine, o DAT ou o MiniDisc.

Tendo em conta que vários destes suportes perderam, entretanto, a sua função original para serem “refuncionalizados”, então a exposição deverá, no final do núcleo, expô-los no contexto das suas novas funções, nomeadamente enquanto objectos de moda, decoração ou design. Não deverá, também, deixar de assinalar processos de valorização afectiva como, por exemplo, o que beneficiou recentemente o disco de vinil.

Para que os visitantes possam perceber a história destes suportes, deverá proceder-se à reconstituição do seu processo de fabrico após a produção do *master* no estúdio de gravação. Serão, por conseguinte, assinaladas as várias fases desses processos, destacando as diferenças e semelhanças entre si, as matérias-primas e os utensílios usados e mencionando as inovações tecnológicas introduzidas ao longo dos anos.

De modo a otimizar este conceito, permitindo uma percepção comparada e uma melhor fruição, a exposição deverá reproduzir em paralelo, e de forma cronológica, os processos de fabrico dos três suportes base mencionados, recorrendo, para o efeito, à apresentação das várias máquinas utilizadas no processo e dos vários suportes em cada uma das fases do fabrico.

No caso dos discos de vinil, isso pressupõe a apresentação de fases como o corte do acetato, as operações de galvanoplastia, a preparação do Policloreto de Vinilo (PVC) ou a prensagem. Tratando-se de um CD será necessário referir a masterização, as operações de galvanoplastia com vista, desta feita, à obtenção do chamado estampador, a injeção do policarbonato de modo a reproduzir a informação existente no estampador ou a impressão. Por fim, no caso da cassete, será conveniente explicar a preparação de mais *masters*, a gravação nas chamadas panquecas (rolos de fita magnética), a inserção da fita gravada nos cartuchos (cassetes) ou a sua consequente impressão. Para os três suportes, serão ainda apresentadas as fases de produção dos materiais gráficos (capas ou *inlay*) e embalagem.

As máquinas e a sua função e forma de utilização serão interpretadas localmente com recurso a legendas, fotografias, publicidade de época, textos de parede, esquemas gráficos, som e vídeos.

Entre os possíveis conteúdos multimédia, deverão incluir-se, caso possível, gravações vídeo das fábricas ainda em funcionamento, assim como testemunhos de ex-funcionários, que terão como objectivo uma transmissão oral, em primeira mão, do ambiente e condições de trabalho existentes nas unidades fabris

apresentadas. Tal como noutros núcleos, também estes conteúdos poderão ser sincronizados com os áudio-guias.

O Museu deverá procurar estabelecer uma relação com esses ex-funcionários, em especial porque o seu contributo poderá ser essencial para o sucesso do projecto, por exemplo, contribuindo com a sua experiência para a conservação e restauro da maquinaria exposta.

Caso se justifique (e isso seja possível), poderá proceder-se à desmontagem de algumas máquinas, visando dessa forma realizar uma melhor interpretação. As máquinas poderão, também, ser pontualmente postas em funcionamento, isto caso não haja risco para a sua preservação e essa utilização não represente, de algum modo, um constrangimento para a fruição dos restantes núcleos.

Funcionando como uma espécie de prolongamento do núcleo dedicado ao som (ver 5.1.2.), a exposição deverá integrar um modelo explicativo da forma como este é fixado num suporte físico. O modelo em questão servirá como uma das componentes lúdicas deste núcleo, pretendendo-se que o visitante possa ele próprio produzir um suporte básico com um som por si vocalizado.

Por outro lado, a exposição não deverá limitar-se a apresentar os suportes e os respectivos processos de fabrico, mas sim procurar que essa apresentação seja acompanhada de informação relativa à história desta indústria no nosso país (ainda por fazer), nomeadamente que unidades fabris existiram, em que contextos e durante quanto tempo produziram, que especificidades se revestiu o processo de fabrico em solo português, etc.

Tendo em conta que a exposição representa uma tentativa de recriação da realidade de unidades fabris, então será necessário reunir informação tão detalhada quanto possível acerca dos contentores originais, nomeadamente analisando a existência de algum tipo de padronização arquitectónica.

Isto pressuporá um importante trabalho de investigação a realizar nos arquivos de empresa ainda existentes de unidades fabris tão relevantes no contexto português como as da Rádio Triunfo (a primeira de que há memória, criada em 1946 com a designação Fábrica Portuguesa de Discos) ou da Valentim de Carvalho (criada no início da década de 50).

Essa investigação deverá ser pensada no sentido de poder também beneficiar a exposição com outros conteúdos, por exemplo, materiais gráficos ou documentos com informação que se venha a revelar interessante no contexto do núcleo aqui tratado ou da exposição em geral.

Dela terá ainda que resultar um levantamento da maquinaria que sobreviveu ao encerramento das fábricas de discos, cassetes e CD que funcionaram em Portugal. Será a partir desse levantamento que o

Museu procurará a incorporação ou depósito dos conjuntos patrimoniais com valor histórico, tecnológico e social essenciais à organização de um discurso expositivo coerente, isto dado não possuir actualmente quaisquer objectos do género. Caso isso não seja possível, seja porque essas máquinas foram destruídas ou porque estão ainda em funcionamento⁵⁵, então deverá optar-se, quando possível, por uma reconstituição à escala ou por maquetas explicativas, complementadas com informação gráfica (por exemplo, esquemas, desenhos ou fotografias).

5.2.4. Edição de música

Até ao aparecimento, no final do século XIX, de meios de reprodução musical automática como a pianola ou o fonógrafo e gramofone, e mais tarde a rádio, o consumo de música não dispensava a presença do músico, fosse este profissional ou amador. Ora, para que pudesse interpretar um repertório onde, por exemplo, se incluísem as últimas novidades, o músico precisava de ter acesso a partituras.

Em função desta necessidade, resultou que a edição e comercialização de música impressa se tornaria um negócio de sucesso, em especial a partir do século XIX, quando, por um lado, inovações como a litografia vieram possibilitar uma impressão com menos custos, e, por outro, a aristocracia e burguesia clamavam por entretenimento.

Este sucesso manter-se-ia durante bastantes anos, sendo considerado um factor essencial para o estabelecimento de uma indústria em torno da música. A edição de partituras seria, assim, dominante até às primeiras décadas do século XX. Nessa altura seria suplantada pela edição de fonogramas, cujo domínio se manteria até hoje.

Apesar desta alteração de poderes, partituras e fonogramas coexistiriam pacificamente durante anos, o que não é de estranhar dado que, em muitos casos, fruto de uma estratégia de diversificação do negócio, partilhavam entre si o mesmo editor. Este desempenha, por conseguinte, um papel essencial. A ele se deve, em boa medida, a própria existência da indústria musical e, é claro, o enorme património que dela resultou.

Precisamente por isso, o editor será o centro deste núcleo, embora apresentado do ponto de vista dos resultados práticos do seu trabalho, isto no contexto da realidade portuguesa.

O núcleo deverá, então, começar com um pequeno texto de parede que introduza o editor (aqui encarado enquanto estrutura empresarial), explicando, ao certo, qual a relevância da sua intervenção no

⁵⁵ Segundo pude apurar existe no nosso país uma única fábrica de CD em actividade (a Sonovis), assim como uma única de cassetes (a Edisco). Quanto a fábricas de discos, as últimas encerraram no início dos anos 90 do século XX.

processo que leva a música ao ouvinte / espectador. Em particular, o texto deverá debruçar-se sobre a relação deste com o músico⁵⁶, da qual poderá resultar um investimento para edição de um fonograma ou partitura, geralmente destinado a suportar despesas relacionadas com a gravação, o fabrico dos suportes fonográficos ou a impressão das partituras e ainda a promoção e distribuição.

Quanto à exposição em si, deverá corresponder a uma cronologia-mural da edição em Portugal feita com recurso a partituras e fonogramas. Estas peças deverão ser expostas com preocupações gráficas, e ordenadas por datas e editor, ao longo de uma superfície considerável, assim possibilitando ao visitante constatar tendências, além de compreender genericamente a própria história da edição.

Por isso mesmo, a selecção das partituras e fonogramas deverá, na medida do possível, basear-se num critério de representatividade e não tanto de qualidade. Ou seja, o objectivo será que se possa perceber, a partir do conjunto de objectos expostos e tendo como referência um dado período temporal, quais eram os suportes mais populares, que géneros musicais eram mais editados, que editoras eram mais prolíficas, quais as percentagens aproximadas de música portuguesa e internacional, etc.

Com esta abordagem pretende-se ainda que seja possível compreender como evoluíram os formatos fonográficos, que editores deram cartas ao longo dos anos ou que alterações em termos de design e embalagem se verificaram.

Tendo em conta que o objectivo deste núcleo passa também por identificar os principais intervenientes da edição no nosso país, então à medida que cada novo “actor” seja acrescentado ao mural deverá ser apresentado com um pequeno texto e imagens. De igual modo, também os acontecimentos mais determinantes para a história da edição deverão ser assinalados.

A cronologia-mural deverá começar com a edição de partituras, introduzindo nomes como Neuparth ou Sasseti⁵⁷, que a partir de meados do século XIX contribuíram para o estabelecimento de uma edição regular em Portugal, e não esquecendo outros protagonistas como a Casa Moreira de Sá, o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, a Oficina Musical ou a Musicoteca.

Já no domínio da edição de fonogramas, deverão, entre outros, marcar presença:

- Grande Bazar do Porto e Ricardo Lemos, que, no início do século XX, desempenharam um papel activo como representantes de companhias fonográficas internacionais;

⁵⁶ Desde que haja interesse de parte a parte, o editor estabelece com o músico um contrato no qual são definidos os termos do acordo. Por norma, este contrato traduz-se num investimento financeiro efectuado pelo editor no trabalho do músico. No caso da indústria fonográfica, isso significa que o músico se compromete a compor e gravar música que será mais tarde comercializada pelo editor e sobre a qual receberá uma percentagem da receita. (NEVES, 1999: 116).

⁵⁷ A Sasseti viria, já na segunda metade do século XX, a arriscar-se igualmente na edição fonográfica. (ABREU, 2010: 295).

- a Valentim de Carvalho, provavelmente o nome maior da história da edição de música em Portugal;
- a Rádio Triunfo, companhia que iniciou actividade em 1946 e que durante anos foi uma das maiores editoras portuguesas;
- a Discos Rapsódia e Discos Orfeu (esta última criada por Arnaldo Trindade), etiquetas que surgiram da iniciativa de comerciantes no período pós segunda guerra mundial;
- a Estoril, do empresário lisboeta Manuel Simões;
- a Movieplay, que já nos anos 80 do século XX, ficaria com os espólios da Rádio Triunfo e Orfeu;
- pequenas editoras independentes como a Fundação Atlântica ou a Dansa do Som;
- as também pequenas Rossil e Edisom, mais dedicadas à música ligeira de carácter popular, e que foram antecessoras de editoras como a Vidisco ou Espacial;
- as cinco grandes companhias internacionais com sede em Portugal (EMI, Polygram/Universal, CBS/Sony, WEA/Warner e BMG), isto já numa fase de consolidação do mercado fonográfico.

Tal como noutros núcleos, também aqui os visitantes poderão recorrer aos seus áudio-guias para ouvir algumas das gravações dos fonogramas expostos.

A encerrar este núcleo, os visitantes terão ainda acesso a um espaço com uma instalação interactiva baseada nos processos de refuncionalização de suportes fonográficos a que fiz referência no núcleo anterior (ver 5.2.3.). Esta instalação terá aqui a função de introduzir um elemento lúdico, pelo que funcionará de forma semelhante àquelas apresentadas no primeiro núcleo da exposição (ver 5.1.1.).

5.2.5. Profissionais na sombra

Na esfera de influência de muitos músicos orbitam vários outros profissionais. Estamos aqui a falar tanto de agentes, promotores, vendedores, grossistas ou retalhistas, como de A&R (Artistas e Repertório), letristas, técnicos de som e de luz, *roadies*, jornalistas, fotógrafos, radialistas, realizadores, produtores de televisão ou investigadores e estudiosos, já para não referir outros abordados em núcleos anteriores.

Embora na sombra (uns mais que outros), estes profissionais desempenham, por vezes, papéis fundamentais nas carreiras desses músicos, beneficiando ou comprometendo o seu sucesso consoante o grau de profissionalismo e qualidade do seu trabalho.

Precisamente por isso, a exposição deverá também dedicar-lhes o seu espaço, aproveitando para homenagear aqueles cujo contributo para a profissão é reconhecido pelos seus pares.

Nesse sentido, a exemplo da opção expositiva adoptada para os próprios músicos, serão produzidos conteúdos textuais e gráficos que, em conjunto com elementos iconográficos diversos, deverão dar a conhecer o que fazem ao certo cada uma das tipologias desses “profissionais-sombra” e que contributos o seu trabalho deu, dá e pode dar para a música e a própria carreira de um músico. Como forma de contextualização, as várias profissões deverão ainda ser enquadradas historicamente.

Tendo em conta que as experiências dos diversos profissionais variarão consoante a realidade que viveram, a exposição deverá ainda apresentar em vídeo vários testemunhos, cuja audição poderá ser sincronizada com os áudio-guias.

Em termos de organização, a opção passará por agrupar em secções as várias tipologias de profissionais, consoante o momento em que intervêm no processo que vai desde a criação até à recepção da música. Desta forma, será mais evidente todo o *workflow* musical (e da própria exposição), encetando-se ao mesmo tempo a ligação com a área dedicada à recepção (ver 5.3).

Sempre que possível e justificável, a exposição deverá, também, integrar materiais e equipamentos utilizados no decurso das funções desempenhadas por esses profissionais. Será, nomeadamente, o caso de uma das profissões com mais visibilidade, a de radialista, para a qual este núcleo deverá recriar o seu ambiente de trabalho, ou seja, o estúdio de rádio.

No decurso da sua visita a este espaço, o visitante terá à sua disposição um posto de rádio para o qual será convidado a simular o papel de radialista. Este posto terá a particularidade de estar directamente ligado a conteúdos apresentados no núcleo que se segue (dedicado às práticas de recepção musical), pelo que a emissão produzida aqui pelo visitante poderá ser ouvida em directo por outros que na altura estejam de passagem junto aos conteúdos dedicados à audição de rádio.

5.3. Recepção

Nas primeiras duas áreas da exposição apresentadas, procurei tratar os vários aspectos relacionados com a música por si só (mensagem), assim como os diferentes domínios relacionados com a sua produção e performance (emissão). Assim sendo, procurarei agora abordar as matérias que se relacionam com as práticas de fruição da música (recepção), tendo como base os vários meios a partir dos quais esta chega aos ouvidos do receptor.

Esta área da exposição deverá procurar retratar o que mudou com o passar dos anos relativamente aos contextos e formas de recepção musical, tentando, sempre que possível, documentar que implicações essas mudanças tiveram no próprio receptor.

A sequência deverá ser cronológica e dividida em três momentos: um primeiro, compreendendo o período que vai até à vulgarização dos concertos públicos no século XVIII; um segundo até ao aparecimento do fonógrafo e da rádio, no final do século XIX; e um último de então para cá (DEUTSCH, 2009).

No primeiro momento a música era, acima de tudo, ouvida no decorrer da realização de outras actividades relacionadas com as dinâmicas da sociedade⁵⁸, fossem estas de carácter religioso (cerimónias, procissões, romarias, peditórios...), laboral (vindimar, ceifar, remar...), social (casamentos, funerais, bailes...), comercial (feiras...), funcional (comunicar à distância, convocar, informar acerca de perigo...) ou mesmo militar (guerra). Sem ser nessas situações, a música marcava ainda presença no seio das cortes.

Quer isto dizer que a música não existia enquanto actividade autónoma, antes cumprindo o seu papel ao serviço da comunidade, da corte ou da igreja⁵⁹. No entanto, com o passar dos anos, e no seguimento dos apoios concedidos pela aristocracia e igreja, vários músicos passaram a poder desenvolver o seu trabalho de forma continuada, sendo este apresentado, respectivamente, em ocasiões de natureza diversificada e no serviço religioso.

Sendo os grupos sociais mais elevados possuidores de formação musical, a música torna-se também mais comum em ambientes domésticos, situação que o desenvolvimento dos cordofones com teclado (clavicórdios, cravos e, mais tarde, piano) veio favorecer⁶⁰.

Entretanto, entre a crescente população urbana das grandes cidades europeias, vão tomando forma várias actividades musicais, entre outras a ópera. Por questões que se prendem nomeadamente com ambições sociais ou políticas, os apoios prestados por aristocratas ou homens de negócio bem sucedidos aumentam. Daqui resultará, por exemplo, o financiamento dos teatros de ópera, entre eles o Teatro San Cassiano, em Veneza, onde em 1637 decorrerá a primeira apresentação pública de uma ópera. Esta seria a primeira vez que uma audiência pagaria para ver uma performance musical (DEUTSCH, 2009: 4).

⁵⁸ “Music defined the ceremonies of the society, marked the passing of the seasons, and put listeners into the state of mind through which they might experience the divine.” (DEUTSCH, 2009: 2).

⁵⁹ “Throughout this entire first period most musicians were therefore the servants of the church, or the community, or the court.” (DEUTSCH, 2009: 3).

⁶⁰ “Keyboard instruments generally begin to gain ascendancy, especially in domestic environments, and music is composed to entertain and enlighten the growing numbers of amateurs who played these instruments for their own pleasure or the entertainment of their families and associates.” (DEUTSCH, 2009: 4).

Também as orquestras ganham progressivamente maior destaque, beneficiando para o efeito dos mesmos apoios. Como tal, a apresentação de obras de grandes compositores como Mozart ou Haydn passa a exigir instalações projectadas especificamente para o efeito. Daqui resultaria, já no século XVIII, a generalização de salas de espectáculos nas principais cidades europeias, salas essas onde os concertos públicos passam a contar com a presença assídua de um público educado, próspero e com aspirações sociais (ARDLEY et al, 1997: 137).

Este momento marca, simbolicamente, o início de um segundo período na história da recepção musical, onde a música passa a ser fruída por si só e não apenas enquanto suporte de uma cerimónia religiosa, de um actividade laboral, de uma festa, etc. Embora conquistando essa autonomia, a fruição da música continuará, contudo, a desempenhar um papel social. Veja-se, por exemplo, como, no caso da ópera, os espectadores prestavam especial atenção ao vestuário ou ao facto de serem vistos pelos seus pares (ARDLEY et al, 1997: 138).

Durante este período, proliferam por todo o lado as salas de concertos e teatros de ópera, edifícios que se vão reconfigurando do ponto de vista dos seus espaços, funcionalidades e acústica, adaptando-se assim às necessidades de um aumento de públicos resultantes do aparecimento da classe média, isto no seguimento da Revolução Francesa.

Esta tendência alarga-se a outros espaços, onde são desenvolvidas programações mais populares, abordando géneros como a ópera, a opereta, a zarzuela ou o teatro de revista⁶¹.

É em plena época de afirmação de uma esfera cultural pública que se dá a invenção do fonógrafo (1877) e mais tarde da rádio (1896). Este momento marca o início de um terceiro período (que se mantém até hoje) onde a música se democratiza, passando a poder ser ouvida sem a presença do músico, algo que até então só era possível com recurso a caixas de música ou outros automatofones.

Embora de uma forma substancialmente diferente, este momento constitui-se também como um regresso à possibilidade de ouvir música ao mesmo tempo que se realizam outras actividades, tendência que seria reforçada com a invenção do *walkman* em 1979 e com o sucesso do *iPod* já este século (DEUTSCH, 2009: 9). De tal forma assim é, que hoje em dia a percentagem de música que fruímos directamente através

⁶¹ Em Portugal um desses casos é o Teatro Circo Coliseu dos Recreios. “Este último assumiu uma importância particular, não apenas pela diversidade da sua programação (circo, opereta, zarzuela, ópera) como, sobretudo, pela dimensão da sua sala (...)” (ABREU, 2010: 222).

de espectáculos ao vivo é bastante reduzida comparativamente com as restantes audições que fazemos, isto embora nunca como até hoje tenha havido tanta oferta de música ao vivo.⁶²

A revolução que se iniciou com o sucesso do fonógrafo e da rádio foi, por outro lado, exponenciada na sequência de outras inovações tecnológicas de que o maior exemplo será a electricidade. Com esta desenvolveram-se equipamentos electrónicos de captação, amplificação e reprodução do som, que viriam a originar alterações bastante significativas nas práticas musicais, tanto de performance como de recepção (TILLY, 2010a: 43). Para o final do século XX ficaria ainda o desenvolvimento do computador pessoal e da internet, que mais uma vez teriam repercussões significativas nas práticas até aí adoptadas, nomeadamente tornando possível que o acesso à música seja efectuado em qualquer momento e a partir de qualquer local.

Posto isto, e tendo em conta os três períodos indicados, será importante que a exposição aborde para cada um deles as formas como a música foi fruída ao longo dos séculos e em diferentes contextos, por exemplo:

- ao serviço da comunidade na Idade Média;
- no tempo dos trovadores e jograis à época do reinado de D. Dinis (1261-1325);
- nos serões da corte do tempo de D. João I (1385-1415);
- no decorrer das peças de Gil Vicente (1465-1537);
- na liturgia durante o apogeu da polifonia portuguesa (séculos XVI e XVII);
- nos espectáculos de fantoches de António José da Silva (1705-1739);
- nas primeiras óperas durante os reinados de D. João V e D. José I;
- no decorrer das aulas na Escola de Música do Conservatório durante a direcção de João Domingos Bomtempo (1775-1842);
- nos serões da aristocracia e burguesia da primeira metade do século XIX, onde a música impressa desempenhava um papel fulcral;
- nas festas populares onde, primeiro, se dançou o lundum;
- nas tabernas de Lisboa onde o fado começou a ganhar a sua visibilidade;
- nos ambientes estudantis de Coimbra;
- nos bailes populares e da alta sociedade;
- nas festas populares;

⁶² “Through the 20th century, more and more people received music primarily in its recorded form. Today, one suspects that live music makes up so small a percentage of the amount of music we consume as to be almost insignificant culturally.” (DEUTSCH, 2009: 10).

- nas revistas de sucesso realizadas no Parque Mayer no princípio do século XX;
- em casa com recurso a caixas de música, rolos de pianolas e mais tarde fonogramas, rádio e televisão;
- no cinema, antes e depois da introdução do “sonoro”;
- nos salões de dança e discotecas;
- nas diferentes tipologias de salas de concertos antes e depois da electrificação do país e correspondente introdução dos equipamentos de som;
- com recurso a reprodutores portáteis como o *walkman* ou o *iPod* ou através da utilização de um computador pessoal com ligação à internet.

Sendo meramente indicativos, os exemplos referidos, juntamente com a contextualização que os antecedeu, deverão ser usados como ponto de partida para a selecção de um conjunto de momentos específicos capazes de representar a variedade de contextos e formas como ouvimos música ao longo dos séculos. A selecção desses momentos deverá basear-se em fontes documentais e iconográficas.

Estas últimas serão, na medida do possível, o fio condutor da exposição, pelo que a sua visualização sequencial deverá funcionar como uma banda desenhada, ou seja, contando uma história.

Tal como noutros núcleos da exposição, nos casos em que não seja possível contar com fontes iconográficas recorrer-se-á mais uma vez à ilustração. Independentemente dessa opção, os vários momentos deverão ser acompanhados de breves textos explicativos, referindo em particular a situação que pretendem documentar e situando-a no tempo.

Para alguns casos específicos serão recriados ambientes, procurando dessa forma transportar o visitante para dentro da história que se está a contar. A selecção das situações a encenar deverá ser feita com critério dentre aquelas que sejam consideradas de maior importância para a compreensão do núcleo e que, simultaneamente, tenham maior potencial expositivo, nomeadamente património associado. Dada alguma similaridade de matérias, será importante que as situações seleccionadas não se confundam com as de outros núcleos, pelo que o foco deverá estar sempre do lado do ouvinte / espectador e não do músico.

Uma dessas encenações será exactamente a que tem a ver com a audição de rádio. Além de recriar o ambiente em que essa audição decorria, por exemplo, a escuta colectiva “(...) em recintos públicos, em casa de particulares ou mesmo na rua (...)” (SILVA, 2010: 1083), esta encenação terá uma ligação com o núcleo anterior na medida em que os visitantes poderão aqui ouvir, em directo, as emissões de rádio que nessa altura estiverem a ser produzidas por outros visitantes na secção dedicada ao radialista (ver 5.2.5).

Também deverão ter o seu destaque na exposição outras encenações em que a música chega ao receptor através de algum tipo de equipamento: caixas de música, pianolas, gira-discos ou televisão, mas também altifalantes ou amplificadores. Para as diferentes tipologias destes equipamentos serão produzidos textos explicando a sua relevância.

De igual modo não deverá faltar uma referência à dança, em especial pelo que esta, através do movimento, tem de importante para o próprio desenvolvimento da música. Veja-se, por exemplo, como alguns dos géneros coreográficos tradicionais portugueses “(...) chegaram ao séc. XX enquanto prolongamentos dos gestos de trabalho (...)” (TÉRCIO; FAZENDA, 2010: 358). Esta importância da dança deverá também ser abordada tendo em conta o seu lado social, nomeadamente pela sua associação à festa.

Para que o visitante possa, em certa medida, colocar-se no papel de receptor, cada um dos momentos retratados terá a sua banda sonora, que, tal como noutros núcleos, poderá ser apreciada com recurso aos áudio-guias.

Por outro lado, uma vez que a fruição da música se faz de forma privilegiada em espaços próprios para o efeito, impõe-se, igualmente, uma menção aos palcos onde esta ganha vida, ou seja, as salas de espectáculo. Posto isto, os conteúdos produzidos deverão introduzir aos visitantes a noção de que nem sempre a música foi executada em salas próprias para o caso, sendo essa uma tendência que se começou a generalizar no decorrer do século XVIII.

A este propósito será importante referir algumas salas portuguesas históricas, por exemplo:

- a Ópera do Tejo, destruída pelo terramoto de 1755 apenas poucos meses passados da sua inauguração;
- Teatro Nacional de São Carlos que, inaugurado em 1793, seria quase 40 anos depois um substituto à altura da Ópera do Tejo;
- Teatro Nacional de S. João, inaugurado em 1798, que, tal como o S. Carlos, começou por ser uma sala de ópera;
- Coliseu dos Recreios, inaugurado em 1890;
- Teatro Maria Vitória, no Parque Mayer, um dos inúmeros espaços associados ao sucesso do teatro de revista;
- Hot Clube de Portugal, o mais antigo clube de jazz português, em actividade desde 1948;
- grande auditório da Fundação Calouste Gulbenkian;

- Rock Rendez Vous, um clube que foi um espaço central do movimento do rock português de início dos anos 80 do século XX;
- A Casa da Música que, além de um ícone arquitectónico, é a principal sala de concertos da cidade do Porto.

Para que estes espaços possam ser explicados enquanto elementos que desempenham um papel relevante para a fruição musical, deverão ser apresentados com recurso a maquetas e/ou fotografias.

A importância dos espaços deverá também ser realçada na sua relação com a dança, pelo que, entre outros, não deverão faltar menções a salões de baile ou discotecas. Precisamente pela relevância que a dança assume nesta história, os visitantes deverão ter aqui acesso a um espaço interactivo, onde serão convidados a expressar-se através de movimentos. Estes serão interpretados através de sensores, influenciando assim a banda sonora em fundo.

Por fim, e porque a música também pode ser fruída em museus, a exposição deverá encerrar a olhar para o espelho, com uma referência à própria história do Museu da Música, destacando o seu trabalho passado e presente em prol da salvaguarda, valorização e divulgação do património musical português.

Cumprindo, em certa medida, um círculo, ao sair desta área o visitante será conduzido à plateia de uma pequena sala de concertos (a mesma a que acedeu a partir do núcleo dedicado à performance e criação - ver 5.2.1.5.), onde poderá sentar-se e apreciar o que quer que seja que esteja a decorrer, nomeadamente as performances de outros visitantes.

5.4. Requisitos da exposição

Com o ponto anterior terminei a apresentação das três áreas e respectivos núcleos e secções que deverão constituir a exposição permanente do Museu da Música. Embora pensadas tendo por base pressupostos diferentes, as três áreas em questão deverão ser coerentes entre si.

Essa coerência está na temática que abordam (a música), no entanto, deverá igualmente transparecer das opções expositivas adoptadas.

Uma dessas opções será a existência clara de um discurso, da qual resulta que a exposição terá um circuito expositivo sequencial. Quer isto dizer que, dentro das três grandes áreas expositivas, a apreensão optimizada de alguns conteúdos implicará um contacto prévio com outros.

Assim sendo, a partir do momento em que o visitante inicia a sua visita será conduzido de área em área e, dentro destas, de núcleo em núcleo, até chegar ao final. Os diferentes espaços estabelecem relações de causa e efeito com outros atrás e mais à frente no discurso expositivo. Essas relações deverão, portanto, ser explicitadas graficamente através de plantas / mapas, permitindo assim ao visitante uma maior percepção da exposição como um todo.

Apesar de pensada para ser apreciada em sequência, a exposição terá a particularidade de permitir ao visitante a liberdade de escolher qual das três áreas visitará primeiro, já que o acesso a cada uma delas poderá ser feito de forma independente.

Esse acesso terá como ponto de partida um jardim, cuja função será também a de assegurar a transição entre as três áreas. Este deverá ser projectado para que simbolicamente represente as ondas sonoras no seu percurso do emissor até ao receptor.

Este espaço terá também uma função essencialmente prática, pelo que deverá possuir um bar onde os visitantes possam fazer uma refeição ligeira, áreas com bancos à sombra onde possam relaxar e conviver um pouco, um pequeno palco para concertos ao ar livre, sanitários e ainda um parque para crianças construído tendo por base motivos musicais.

Estas infraestruturas deverão ser pensadas tendo em conta potenciais riscos para as colecções, pelo que será preciso assegurar que os espaços de acesso à exposição estejam preparados para detectar e filtrar esses riscos. Por outro lado, deverão, na medida do possível, poder também ser utilizadas durante o Inverno sem que isso signifique um desconforto para os visitantes.

A preocupação com o bem estar dos visitantes deverá estender-se à existência de lugares de estacionamento e de uma cafetaria / restaurante nas imediações. Deverá também estar presente na exposição, pelo que será importante a existência de sanitários (para adultos e crianças) e fraldários (em locais estratégicos), assim como de bancos que, ao longo do percurso, os visitantes possam utilizar para descansar um pouco ou apreciar melhor alguns dos conteúdos.

O espaço para instalação das colecções terá que ser amplo, aberto e com um bom pé direito. Pretende-se dessa forma poder seleccionar as peças que se entenderem necessárias para uma comunicação eficaz das mensagens subjacentes à exposição, sem com isso sobrecarregar o espaço disponível.

A opção por um espaço amplo justifica-se, igualmente, em função da dimensão de algumas peças, em especial as máquinas do núcleo subordinado ao fabrico de suportes fonográficos (ver 5.2.3.), as telas de José Malhoa, consagrando Beethoven e a música, que deverão integrar o núcleo dedicado ao músico (ver

5.2.1.2.) ou o órgão de Joaquim Fontanes, que deverá fazer parte do núcleo referente aos instrumentos musicais (ver 5.2.1.4.).

Por outro lado, as características do espaço serão bastante relevantes tendo em conta o conceito expositivo e a museografia que se pretende adoptar. Como tal, esse espaço deverá possibilitar uma utilização combinada de luz, som e elementos cenográficos e plásticos, de modo a que o resultado final possa ser uma exposição atractiva para um público jovem, dinâmico e moderno, sem com isso excluir outros públicos.

Os espaços deverão ainda ser pensados tendo em vista o respeito pelos requisitos gerais de conservação das colecções em exposição (humidade, temperatura, iluminação ou outros), assim como da sua protecção, nomeadamente através do recurso a suportes museográficos adequados, utilização de vitrinas e colocação de barreiras psicológicas de acesso. Este material expográfico deverá ser suficientemente flexível, garantindo também que quaisquer acções de manutenção da exposição possam ser realizadas sem problemas de maior. Pelo mesmo motivo, deverão existir instalações de apoio, em particular armazéns onde possam ser acondicionados os referidos materiais.

Numa outra perspectiva, será importante que, como um prolongamento / complemento da exposição, o Museu proporcione aos seus públicos uma programação cultural pensada, equilibrada e regular, constituída, nomeadamente, por concertos, workshops, conferências, exposições temporárias e visitas e actividades desenvolvidas pelo serviço educativo. Estes eventos deverão decorrer em espaços próprios, o que pressuporá, respectivamente, a existência de um auditório, de uma galeria de exposições e de uma sala para as actividades do serviço educativo. O Museu deverá ainda possuir uma loja que, situada à saída da exposição, possua, igualmente, um acesso independente a partir do exterior.

Os conteúdos deverão ser trabalhados no sentido de serem tão acessíveis quanto possível, isto tendo em conta o carácter pedagógico que se pretende que a exposição tenha. Quer isto dizer que toda a informação expositiva deverá ser sintética, clara e simples, livre de termos muito técnicos ou que não possam ser explicados no local.

Relativamente à forma como os temas da exposição são abordados, o ponto essencial será o respeito pela diferença. A exposição deverá, portanto, reflectir todas as expressões musicais, procurando não privilegiar umas em detrimento de outras. As opções tomadas deverão ser sempre coerentes e justificadas, nomeadamente nos catálogos e roteiros que o Museu produza.

Para cada um dos núcleos deverão ser produzidos textos de parede introdutórios com informações de carácter mais genérico, capazes de auxiliar o visitante a situar-se no contexto geral da exposição e da área em que se encontra.

Junto aos vários conjuntos de conteúdos na exposição existirão, igualmente, textos de parede que contextualizarão os temas tratados. Estes serão, em casos especiais, complementados com informação adicional a disponibilizar em legendas desenvolvidas de algumas das peças expostas.

Nas situações em que seja necessário aprofundar a informação disponibilizada nos vários textos de parede e legendas, serão produzidas folhas de sala passíveis de ser consultadas no decorrer da exposição ou acessíveis a partir do site do Museu, nomeadamente através de dispositivos móveis. Entre estes conteúdos deverão incluir-se, por exemplo, materiais pedagógicos para públicos escolares.

Para que a hierarquia da informação na exposição seja facilmente apreendida pelos visitantes, os diferentes tipos de materiais deverão possuir características gráficas distintas e coerentes ao longo de todo o percurso. Como tal, as três áreas da exposição, juntamente com os respectivos núcleos e secções, deverão ser identificadas com títulos.

Esta preocupação com a percepção da hierarquia e sequência da informação deverá ser estendida aos elementos gráficos utilizados (em particular, as ilustrações), que deverão ser coerentes ao longo dos diferentes espaços.

Por outro lado, para que a circulação de uma área para outra seja evidente para o visitante, serão utilizadas diferentes cores de fundo, devendo o código adoptado constar das plantas espalhadas ao longo do circuito com a indicação cromática das diferentes áreas e núcleos. Esta informação deverá também integrar folhetos distribuídos aos visitantes à entrada.

Os vários conteúdos mencionados deverão estar disponíveis em português (a língua principal), assim como em inglês e espanhol, podendo, no caso dos textos de parede e legendas desenvolvidas, ser acedidos com recurso aos áudio-guias que serão distribuídos à entrada. Para isso, o visitante apenas terá que marcar no seu áudio-guia o código respectivo que estará indicado juntos aos conteúdos.

Os áudio-guias serão essenciais para uma melhor fruição da exposição, já que além de permitirem o acesso aos diferentes conteúdos em português, inglês e espanhol, possibilitarão ainda ao visitante a audição das diversas gravações e vídeos disponibilizados ao longo do percurso. Serão, além disso, muito importantes para crianças, público para quem deverão ser adaptados alguns dos conteúdos da exposição, e para cidadãos com incapacidades visuais.

Os vídeos mencionados deverão ser legendados, possibilitando a sua compreensão por pessoas com incapacidades auditivas. A selecção da língua das legendas deverá ser feita junto dos monitores.

Tanto os vídeos como as gravações funcionarão em *loop*, pelo que a sua audição implicará a sincronização do som com o áudio-guia, algo que acontecerá após a marcação do código respectivo.

As várias gravações disponíveis na exposição, acrescidas de outras igualmente importantes, deverão integrar CD com compilações organizadas por épocas e/ou géneros, devidamente enquadradas por textos de especialistas, e que estarão à venda na loja do Museu, assim possibilitando ao visitante levar um pouco da exposição consigo e, ao mesmo tempo, servindo como forma de divulgação do património musical português.

Nesta mesma loja deverá ser possível adquirir um conjunto significativo de produtos relacionados com música, em particular todo o *merchandise* do Museu e as suas publicações. Entre estas últimas, não deverão faltar catálogos ou roteiros cujos conteúdos aprofundem, de um ponto de vista científico, as várias temáticas tratadas na exposição, assim dando a conhecer os resultados da investigação desenvolvida.

Essa investigação terá que ser continuada em harmonia com a missão do Museu. Como tal, deverá ser regularmente traduzida num programa de comunicação pensado e equilibrado que amplifique e reperspective, com novas e diferentes abordagens, a exposição e as suas colecções e temas.

O objectivo será que, dessa forma, se dê continuidade ao processo de documentação das colecções do Museu, beneficiando continuamente a qualidade e quantidade dos dados existentes, assim como a própria experiência de participação na dinâmica da instituição. Precisamente com esse objectivo em vista, deverão disponibilizar-se, tanto no decurso da exposição como no site do Museu, conteúdos incitando os visitantes que possuam informação relevante a transmitirem o seu próprio testemunho sobre os temas tratados.

5.5. Recursos e meios necessários

A implementação do programa aqui apresentado implica desde logo a constituição de uma equipa multi-disciplinar com representantes das várias áreas funcionais do Museu⁶³. Por força da reduzida dimensão dos efectivos da instituição, a esses técnicos deverão juntar-se elementos de unidades de investigação musicais como o INET-MD (Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e

⁶³ “Because this team [the core exhibition team] includes representatives of all the museum’s functional areas, it ensures that the exhibition meets the requirements of audience, content and communication in an appropriate balance.” (LORD; LORD, 2002: 6).

Dança), ou o CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical), com quem será necessário estabelecer parcerias.

Esta equipa deverá dedicar-se em exclusivo à preparação da exposição, cabendo-lhe a responsabilidade de concretizar o programa num projecto expositivo. Para dar resposta a questões técnicas mais especializadas, deverá rodear-se de um conjunto de consultores, seleccionados, nomeadamente, dentre os técnicos do IMC ou de outros museus por si tutelados.

Por outro lado, e de modo a assegurar que a exposição reflecta o trabalho dos diferentes profissionais do meio musical português de forma integradora e equilibrada, deverá igualmente ter o apoio de um conselho consultivo a constituir do qual façam parte representantes de várias áreas e quadrantes⁶⁴.

Este conselho terá um papel bastante importante, em especial se dos elementos que o integrem saírem sugestões que possam direccionar a exposição num rumo de confluência de interesses entre esses profissionais e o próprio Museu. Dessa possibilidade poderá depender a exequibilidade do projecto, já que a partir das ligações de sucesso que se estabeleçam poderão resultar benefícios como o empréstimo ou doação de peças, a documentação das colecções e dos conteúdos da exposição, a divulgação⁶⁵ ou mesmo a compreensão da importância de salvaguardar o património musical.

Numa outra perspectiva, serão de valorizar quaisquer patrocínios ou mecenato que possam ser obtidos dessa forma, já que o desenvolvimento do projecto implicará a disponibilização de recursos financeiros consideráveis.

Por isso mesmo, num momento inicial, e de modo a concretizar as tarefas de investigação, procurar-se-á obter financiamento através da apresentação de candidaturas à FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, candidaturas essas que deverão ser elaboradas em conjunto com o INET-md e o CESEM.

Numa fase mais avançada, será preciso contar com recursos financeiros e patrocínios ou apoios de empresas do sector privado. Terão, portanto, que ser desenvolvidos esforços muito significativos nesse sentido, e que deverão levar em linha de conta que o mercado musical move bastante dinheiro, sendo uma área atractiva, por exemplo, para as operadoras de telecomunicações, mas não só.⁶⁶ A este propósito, o

⁶⁴ Ideia veiculada pelo etnomusicólogo Pedro Félix no decorrer de uma conversa realizada em Julho de 2011.

⁶⁵ "These committees can provide valuable, positive word-of-mouth about an exhibition well before it opens to the public, assist with media placements about the show, and draw under-served audiences to the museum through their personal networks." (LORD; LORD, 2002: 43).

⁶⁶ À data deste trabalho, tanto a TMN como a Vodafone possuíam rádios (respectivamente, a SW TMN e a Vodafone FM), enquanto a Optimus geria desde 2009 uma netlabel, através da qual vinha editando vários discos de músicos jovens portugueses. A juntar a estes projectos, tanto Optimus como TMN apoiavam festivais de verão (respectivamente o

objectivo será que possam ser negociados patrocínios ou mecenato mediante um acordo que preveja benefícios para as marcas em questão. Um desses casos poderia ser o concurso de ideias para o desenvolvimento das instalações interactivas a que me referi (ver 5.1.1.), já que se trata de uma iniciativa onde é possível obter alguma visibilidade.⁶⁷

O financiamento que puder ser obtido desta forma será fundamental para suportar as despesas relacionadas com os serviços a prestar por várias empresas ou profissionais, nomeadamente para o desenvolvimento dos modelos lúdico-pedagógicos, das aplicações informáticas que servem de base aos conteúdos de carácter lúdico, dos áudio-guias, das ilustrações, fotografias e vídeos, das réplicas de instrumentos, do holograma, ou do próprio projecto museográfico e de design da exposição. A estas despesas será ainda preciso acrescentar várias outras relativas à montagem da exposição.

5.6. Cronograma previsorial

O programa aqui apresentado deverá desenvolver-se faseadamente ao longo de quatro anos, não contando com as relações a estabelecer com outros programas, nomeadamente, os de arquitectura, colecções e difusão e comunicação.

O cumprimento deste cronograma baseia-se no pressuposto de que, durante os quatro anos em questão, o Museu terá ao seu serviço uma equipa multi-disciplinar, da qual façam também parte elementos das unidades de investigação referidas no ponto anterior.

Assim sendo, deverá ser concretizado em três fases (LORD; LORD, 2002: 2-4): uma primeira de desenvolvimento, onde a proposta de programa expositivo aqui apresentada será discutida, refinada e consolidada, nomeadamente através de uma actualização dos estudos de públicos; uma segunda de design, em que o programa desenvolvido na fase anterior será transformado num projecto museográfico; e por fim uma fase final de implementação na qual a exposição será montada (ver Anexo 28).

A primeira dessas três fases deverá decorrer durante dois anos, compreendendo toda a fase de investigação e levantamento de informação, da qual resultará a afinação do programa, o desenvolvimento

Optimus Alive e o Sudoeste TMN), tendência que se estendia a outras empresas como a Delta (Delta Tejo), a Super Bock (Super Bock Super Rock) ou a Sumol (Sumol Summer Fest).

⁶⁷ “Finding the right match between exhibition and corporation is an art in itself, which demands information gathering and relationship building. Knowing the interests of a corporation - its public relations, entertainment, and community relations needs - is paramount to finding the right match. The exhibition’s subject matter may suggest a natural partnership - Goya Foods supporting the Goya exhibition, for example - but timing is also crucial.” (LORD; LORD, 2002: 42).

de uma política de incorporações ligada ao programa de investigação e a definição detalhada de todos os conteúdos que integrarão a exposição, em que núcleos e de que forma.

Estas tarefas serão a base de sustento de toda a exposição, sendo que, por exemplo, a investigação deverá realizar-se em torno de matérias tão diversas como a história do músico, das práticas de recepção musical ou da indústria fonográfica portuguesa (e de temas complementares como o fabrico de suportes fonográficos ou a gravação); organologia; construção e construtores de instrumentos em Portugal, etc.⁶⁸

Dessa investigação terá que resultar o levantamento de muitos dos elementos que depois servirão de base à produção de conteúdos para a exposição (iconografia, documentos, partituras, gravações áudio e vídeo). Será nessa altura que se tomarão medidas para a posterior incorporação e/ou depósito dos conjuntos patrimoniais que sejam considerados indispensáveis à concretização do projecto (por exemplo, equipamento utilizado nos processo de gravação e fabrico de suportes fonográficos).⁶⁹

Durante esses dois primeiros anos deverão, igualmente, ser desenvolvidos esforços muito consideráveis no sentido de angariar patrocínios, mecenato e apoios para a concretização prática do programa. Precisamente por isso, será também uma fase de intensos contactos, nomeadamente com as personalidades do meio musical português que integrem o conselho consultivo.

As duas últimas fases decorrerão ao longo de mais dois anos, correspondendo num momento inicial ao desenvolvimento do projecto museográfico, a que se seguirá a produção dos vários conteúdos que integrarão a exposição, sejam eles textos, modelos lúdico-pedagógicos, aplicações informáticas, áudio-guias, ilustrações, fotografias, vídeos, réplicas de instrumentos, hologramas, etc. Será também durante esta última fase que se adquirirão os equipamentos em falta e, por fim, se procederá à montagem da exposição.

5.7. Resultados esperados

Com a implementação do programa aqui apresentado prevê-se, acima de tudo, que o Museu da Música possa vir a ter uma exposição à altura das expectativas dos seus visitantes e digna do património musical português, garantindo, simultaneamente, uma maior visibilidade.

⁶⁸ Apresento aqui um horizonte temporal para investigação relativamente curto, já que parte dos temas referidos foram ou estão presentemente a ser investigados pelas duas unidades de investigação mencionadas: INET-md e CESEM.

⁶⁹ Relativamente ao património será necessário proceder à revisão da actual política de incorporação do Museu, isto dado que as colecções actuais da instituição não cobrem todas as necessidades expressas no programa expositivo.

Como tal, será expectável que o Museu possa também registar um aumento significativo do número de visitantes e, conseqüentemente, das receitas resultantes tanto da bilheteira, como das vendas da loja, dos serviços que o Museu prestará e ainda das cedências de espaço.

Com uma boa gestão, o Museu terá ainda potencial para explorar novas possibilidades, tanto em termos de captação de apoios financeiros, quer de estabelecimento de sinergias com outras instituições para o desenvolvimento de projectos que permitam cumprir a missão do Museu.

Os projectos e as fontes adicionais de receitas serão tanto mais importantes quanto maiores serão os custos resultantes da manutenção da exposição, assim como da equipa necessária ao seu funcionamento. Justificarão também o investimento que será necessário fazer para por de pé um projecto cultural de qualidade, e que se espera que possa contribuir para a dinamização do meio musical português e, em particular, para a divulgação e valorização do seu património.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propus-me com este trabalho reflectir sobre como poderia a exposição do Museu da Música fazer jus ao nome da instituição e dessa forma estar à altura das expectativas dos seus visitantes. Defini este objectivo porque entendo que a actual exposição não o consegue da melhor forma, mas também porque esta se trata de um *medium* que afecta todas as funções do Museu, além de ser o rosto visível do trabalho que a instituição desenvolve.

Porém, muito mais do que isso, este trabalho surge porque, enquanto funcionário do Museu, senti que ao realizar este projecto de mestrado poderia contribuir com as minhas reflexões para a discussão do que poderá ser o seu futuro.

Ora, o Museu da Música encontra-se num possível ponto de viragem, já que, muito provavelmente, terá de abandonar as suas actuais instalações até ao final de 2013. Em função desta conjuntura, acredito que quaisquer contributos que possam ser dados no imediato poderão ter possibilidades de ser discutidos. Essa foi, por conseguinte, a minha grande motivação, ou seja, acreditar que os esforços que estava a desenvolver poderiam, algum dia, vir a ter utilidade prática.

Nessa medida, e porque acredito muito que a missão do Museu da Música é de grande relevância, trabalhei sempre com a perspectiva de desenvolver um trabalho tão bom quanto as minhas capacidades o permitissem, mesmo sabendo tratar-se de um exercício académico.

Socorro-me, no entanto, dessa circunstância para justificar a ambição da proposta que aqui apresentei. A conjuntura actual do país não é certamente a mais adequada para a implementação de uma proposta de programa com estas características, porém ainda assim acredito na sua exequibilidade - se não hoje, talvez no futuro - além de que sinto que estaria a “penalizar-me” e a todos quantos se interessam pelo Museu da Música se amputasse a minha visão acerca do que a sua exposição poderá ser.

Também a propósito da forma como realizei este projecto devo realçar, tal como me foi transmitido ao longo da componente curricular do mestrado, que num contexto de museu nunca este trabalho seria desenvolvido por uma pessoa só, e muito menos sem ser pensado como parte integrante de um programa maior: o do museu.

Isso mesmo pude comprovar na prática, já que, por variadíssimas vezes, senti falta da possibilidade de pedir ajuda e partilhar tarefas para as quais não me sentia tão preparado mas, sobretudo, de discutir os problemas do Museu com outros profissionais num contexto maior do que apenas a sua exposição permanente.

Apoio-me, portanto, neste facto para justificar aspectos menos desenvolvidos e que, espero, possam vir a ser trabalhados no seio da instituição. Um desses será certamente o diagnóstico minucioso das colecções.

Creio que ficou claro que há muito trabalho por fazer nessa matéria e que não me senti preparado e com tempo e disponibilidade para desenvolver no âmbito deste projecto. Assim sendo, e como fui referindo ao longo do texto, só posso esperar que os aspectos da programação mais relacionados com as colecções venham a ser tratados no seio de uma equipa constituída por especialistas de várias áreas.

Esta última ideia traduz a convicção de que este trabalho é apenas um ponto de partida. Essa noção é, a título pessoal, aquela que retiro como a principal das minhas conclusões, sendo consequência directa da percepção das virtudes da programação museológica.

Se dúvidas tivesse, parece-me, hoje, perfeitamente claro que não teria chegado aos resultados a que cheguei se não tivesse adoptado uma metodologia de trabalho apoiada na caracterização e diagnóstico do Museu e da sua exposição permanente, assim como no conhecimento da realidade expositiva de outros museus de temática musical. Por outro lado, se individualmente atingi estes resultados, só posso imaginar o que será possível caso, como referi atrás, este projecto seja continuado, de forma rigorosa, por uma equipa multi-disciplinar e enquadrado com a programação das demais áreas do Museu.

A este propósito, não posso aqui deixar de referir o trabalho desenvolvido em torno das realidades de outros museus de temática musical e que seria extremamente importante que pudesse ser continuado a nível institucional. Os resultados a que cheguei nessa matéria foram exactamente aqueles que esperava, isto em função do investimento que me pareceu razoável e exequível no contexto deste projecto. No entanto, creio que haverá muitas possibilidades a explorar a partir de contactos regulares que envolvam, em particular, a realização de visitas técnicas.

Quanto às conclusões sobre as quais apoiei a minha proposta de programação expositiva, entendo que estão devidamente sistematizadas ao longo do trabalho, em particular nos pontos 3.3., 3.4. e 4.3. No entanto, se tivesse que resumir o essencial dessas conclusões, diria que o Museu da Música será sempre um projecto incompleto enquanto a sua exposição permanente não for um cartão de visita mais musical.

Precisamente em função dessa noção, ao desenvolver este projecto foi importante pensar que a proposta de programa expositivo em que me encontrava a trabalhar deveria, tal como referi na introdução, “ser útil no sentido de projectar qualitativamente o Museu da Música enquanto entidade museal de futuro”.

Como tal, e relativamente aos objectivos que me propus alcançar, creio que, ao longo de todo o capítulo 5 trabalhei com a perspectiva de que a exposição deveria ser reprogramada no sentido de melhor

comunicar a música e, ao mesmo tempo, proporcionar um serviço de qualidade, em conformidade com a sua missão. Ou seja, colocando a música no centro.

Esta noção e as propostas que dela nasceram e que aqui apresentei resultaram, como referi, do diagnóstico que realizei à actual exposição permanente do Museu, mas também das reflexões que efectuei a partir do conhecimento das realidades de outros museus de temática musical; são, além disso, resultado de anos de ligação à instituição onde trabalho.

Assim sendo, espero que possam ter dado resposta àquela que me parece a preocupação central identificada no diagnóstico, ou seja, a já referida ideia de que a exposição deverá ser mais musical e, por conseguinte, representar todos os géneros musicais, incluindo mais tipologias de património musical; possuir mais e melhor informação sobre música, logo ser mais pedagógica; poder proporcionar experiências musicais divertidas através de uma aposta na interactividade; e, por fim, reflectir de forma integradora e equilibrada a música e o panorama musical portugueses, assim como a sua história.

Conseguir implementar uma exposição que, evitando os problemas do passado, dê uma resposta positiva a todos estes requisitos, colocando a música no centro das preocupações comunicativas, significaria que o museu passaria a estar na posse de um *medium* à altura da importância do seu património e missão. Um projecto desta natureza faria certamente jus ao nome do Museu. Por outro lado, seria, acredito, uma digna actualização para o século XXI dos esforços que muitas personalidades de relevo desenvolveram para tornar realidade a existência de uma instituição museológica portuguesa de referência na área da música.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES - CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DA MÚSICA

AGOSTINHO, Paula - **Relatório de Estágio**. 2007. Trabalho realizado no decurso de um estágio efectuado no Museu da Música por aluna finalista da Licenciatura em Estudos Artísticos – Especialização em Artes do Espectáculo - da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Acessível no Centro de Documentação do Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Dossier de Imprensa**. [1999]. Acessível no Centro de Documentação do Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Estatísticas de visitantes**. s.d. Acessíveis no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Livro de visitas**. 02-09-2008 a 01-10-2009. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Livro de visitas**. 15-08-2001 a 15-08-2008. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Livro de visitas**. 21-03-1989 a 20-02-1999. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 1994-1996**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 1997**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 1998**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 1999**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2000**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2001**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2002**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2003**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2004**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2005**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2006**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2007**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2008**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2009**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2010**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Relatório de Actividades 2011**. Acessível no Museu da Música, Lisboa, Portugal

MUSEU DA MÚSICA – **Regulamento Interno** [Em linha]. Lisboa: Museu da Música, 2008, actual. 12 Dez. 2008. [Consult. 08 Jan. 2010]. Disponível em WWW: <URL: http://www.museudamusica.imc-ip.pt/images/stories/Outros%20Ficheiros/MM_Regulamento_Interno.pdf>

OLIAS, Marta Rodrigues - **Relatório de Estágio**. 2008. Trabalho realizado no decurso de um estágio efectuado no Museu da Música por aluna finalista da Licenciatura em Estudos Artísticos – Especialização em Artes do Espectáculo - da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Acessível no Centro de Documentação do Museu da Música, Lisboa, Portugal

PERNET, Sabine - **Estudo de Conhecimento Sociológico sobre os Públicos do Museu da Música de Lisboa**. 2008. Tese de Mestrado elaborada na sequência de estágio efectuado no Museu da Música por aluna do mestrado em Sociologia da Université de Toulouse le Miral. Acessível no Centro de Documentação do Museu da Música, Lisboa, Portugal

RODRIGUES, Ana Margarida – **Contributos para o desenvolvimento do Serviço Educativo do Museu da Música**. 2011. Relatório do estágio de Outono / Inverno realizado no Museu da Música na área de Mediação e Serviço Educativo entre 2 de Novembro de 2010 e 24 de Fevereiro de 2011. Acessível no Centro de Documentação do Museu da Música, Lisboa, Portugal

SALAZAR, Daniela - **Análise da Exposição Permanente do Museu da Música**. 2011. Trabalho realizado para a disciplina de Exposição, Investigação e Comunicação, do mestrado de Museologia da Universidade Nova de Lisboa. Acessível no Centro de Documentação do Museu da Música, Lisboa, Portugal

SALAZAR, Daniela; GAMEIRO, Raquel – **Proposta de Procedimentos de Incorporação para o Museu da Música**. 2011. Documento elaborado no decorrer do estágio de Outono / Inverno realizado no Museu da Música na área do Inventário e Investigação Documental entre 2 de Novembro de 2010 e 24 de Fevereiro de 2011. Acessível no Centro de Documentação do Museu da Música, Lisboa, Portugal

FONTES EM LINHA

A Última Fábrica de Vinil da América Latina [Registo vídeo]. Direcção Felipe Nepomuceno; Produção Raça Filmes. [2005]. [Em linha]. [Consult. 08 Nov. 2009]. Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=jEAO7uM_NRw>

AGUIAR, Maria Cristina, adapt. - **Noções Básicas de Música** [Em linha]. Viseu : Instituto Superior Politécnico de Viseu - Escola Superior de Educação, 2005. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://bandacoutodornelas.com.sapo.pt/Bases%20de%20musica.pdf>>

ALCÁCER, Luís - **Afinal o que é a vida? E como começou?** [Em linha]. S.l.: De Rerum Natura: [Sobre a Natureza das Coisas], 2007. [Consult. 27 Mai. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://dererummundi.blogspot.com/2007/10/afinal-o-que-vida-e-como-comeou.html>>

AUDIO ENGINEERING SOCIETY - **An Audio Timeline: A selection of significant events, inventions, products and their purveyors, from cylinder to DVD**. [Em linha]. New York: Audio Engineering Society, s.d. [Consult. 30 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.aes.org/aeshc/docs/audio.history.timeline.html>>

DANNENFELDT, Diane - **How Recording Studios Work** [Em linha]. S.l.: Howstuffworks, s.d.. [Consult. 30 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://entertainment.howstuffworks.com/recording-studio1.htm>>

DELICADO, Alda - **História da Música Portuguesa** [Em linha]. [Lisboa]: Associação Académica da Universidade Aberta, 2007. [Consult. 24 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.aauab.pt/biblioteca/resumos/0253-aldadelicado.pdf>>

EGEAC – **Instrumentos de Gestão Previsional 2008** [Em linha]. Lisboa: EGEAC, 2008. [Consult. 19 Jul. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.egeac.pt/application/uploads/files/Instrumentos%20de%20Gestao%20Previsional%202008.pdf>>

Facebook do Museo Interactivo de la Musica – Málaga - Espanha. [Em linha]. [Consult. 21 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.facebook.com/MuseoMIMMA>>

Facebook do Ringve Museum – Trondheim - Noruega. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.facebook.com/ringvemuseum>>

Facebook do The Rock and Roll Hall of Fame and Museum – Cleveland, Ohio - E.U.A. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.facebook.com/rockandrollhalloffame>>

FERREIRA, António José - **Cronologia da Música em Portugal**. [Em linha]. Avintes VNG : Meloteca, s.d.. [Consult. 23 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.meloteca.com/historico-tabela-cronologica.htm#cimo>>

Flickr do Museum of Making Music – Carlsbad, Califórnia - E.U.A. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.flickr.com/photos/museumofmakingmusic/>>

Flickr do The Rock and Roll Hall of Fame and Museum – Cleveland, Ohio - E.U.A. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.flickr.com/photos/rockhall>>

GALOPIM, Nuno - A morte anunciada da cassete aos 40 anos de vida. **Diário de Notícias** [Jornal em linha]. 27 Jun. 2005. [Consult. 27 Jan. 2010]. Disponível em WWW:<URL: http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=604072>

GANDELMAN, Salomea - **Breve História da Notação Musical**. [Em linha]. S.l.: Música Sacra & Adoração, s.d.. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.musicaeadoracao.com.br/tecnicos/teoria_musical/historia_notacao.htm>

HAHN, David J. - **Musician History: Court Musicians** [Em linha]. S.l.: MusicianWages.com, 2010. [Consult. 23 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.musicianwages.com/the-working-musician/musician-history-court-musicians/>>

HERRERA, G. Christian - **A mídia magnética em áudio e suas principais características** [Em linha]. S.l.: Audio List, 2006. [Consult. 27 Jan. 2010]. Disponível em WWW:<URL: <http://audiolist.org/forum/kb.php?mode=article&k=65>>

How Music Works 1 - Melody - Parte 1 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=PnbOWi6f_IM&feature=related>

How Music Works 1 - Melody - Parte 2 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=4dalL5FpWR8>>

How Music Works 1 - Melody - Parte 3 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=KrY_3_6fsjM>

How Music Works 1 - Melody - Parte 4 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=k4gp0WKrgqY>>

How Music Works 1 - Melody - Parte 5 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=aPmnh07OvT8>>

How Music Works 2 - Rhythm - Parte 1 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=c_jEkNiYFNc&feature=related>

How Music Works 2 - Rhythm - Parte 2 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=qnhmEfwxEIM>>

How Music Works 2 - Rhythm - Parte 3 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Nv8a8mdY8iQ>>

How Music Works 2 - Rhythm - Parte 4 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=YzRGH-5yk-w>>

How Music Works 2 - Rhythm - Parte 5 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Gwig-fj1t8Q>>

How Music Works 3 - Harmony - Parte 1 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=hTUXKWnHH-g&feature=related>>

How Music Works 3 - Harmony - Parte 2 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=oShLg8JCHCg&feature=related>>

How Music Works 3 - Harmony - Parte 3 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=R0IcvVF-p_k>

How Music Works 3 - Harmony - Parte 4 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=71ik4Qt3MUw>>

How Music Works 3 - Harmony - Parte 5 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=3gTR_Lg59Jc>

How Music Works 4 - Bass - Parte 1 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=81N_fMNVFzw>

How Music Works 4 - Bass - Parte 2 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=AVhQJZuFUOA&feature=related>>

How Music Works 4 - Bass - Parte 3 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=VhBHnuiDCBk>>

How Music Works 4 - Bass - Parte 4 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Rgf15YJ2NaQ>>

How Music Works 4 - Bass - Parte 5 [Registo vídeo]. Documentário produzido e dirigido por David Jeffcock; apresent. Howard Goodall. S.l.: Tiger Aspect Television Limited, 2006. [Em linha]. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=mW_9T25Wgvg>

How Music Works. [Em linha]. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.howmusicworks.org/51/How-Music-Works/What-is-Music-Theory>>

How we make cassettes. [Em linha]. [Consult. 27 Jan. 2010]. Disponível em WWW:<URL: http://cassettesdirect.net/index_files/Page504.htm>

IÉ-IÉ [Blogue] - O mais moderno da Europa. [Em linha]. S.l.: Ié-Ié, 2010. [Consult. 30 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://guedelhudos.blogspot.com/2008/07/o-mais-moderno-da-europa.html>>

MCCORMICK, Kevin - How compact discs are made: Explained by a layman for the laymen [Em linha]. S.l.: s.n. [Consult. 30 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.newcyberian.com/cd-manufacturing.pdf>>

MIM Fly-through [Registo vídeo]. Escrito, dirigido e produzido por Garry King. Phoenix - Arizona, Musical Instrument Museum, 2011. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://vimeo.com/23609724>>

MIM on CBS Sunday Morning [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.cbsnews.com/video/watch/?id=6881747n>>

MIMMA - Museo Interactivo de la Musica [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 21 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=R17x77ctw0&list=UULL8FDFv1jySjPGBzy20JcQ&index=1&feature=plcp>>

MIMMA - Museo Interactivo de la Musica [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 21 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=yIlg90m0PW_k&feature=player_embedded>

MIMMA - Museo Interactivo de la Musica: FiestaTV_MIMma [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 21 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8UabYn9xxlQ&list=UULL8FDFv1jySjPGBzy20JcQ&index=33&feature=plcp>>

MURTINHEIRA, Alcides - **História da Música Portuguesa** [Em linha]. Hamburgo : Centro de Língua Portuguesa / Instituto Camões - Universidade de Hamburgo, actual. em 07.02.2010 [Consult. 23 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/musica/historia-pt.html>>

Museu de la Musica: Sortida Museu de la Música, 4rt [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 21 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=-aMuqUlkfjc>>

Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 21 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=h6uWjQDSL1A>>

Museum of Making Music: What is the Museum of Making Music? [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://youtu.be/Uzn9JDGvWJQ>>

National Music Museum [Registo vídeo]. Narrado por Tom Brokaw. Phoenix - Arizona, Musical Instrument Museum, 2011. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=H3Bz_KnIscg&feature=player_embedded>

Novo Telecurso - Ensino Médio - Música - Aula 1 - Parte 1 [Registo vídeo]. Realização Fundação Roberto Marinho, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI-SP), Serviço Social da Indústria (SESI-SP). [Em linha]. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=2QJFb-ApKwI>>

Novo Telecurso - Ensino Médio - Música - Aula 1 - Parte 2 [Registo vídeo]. Realização Fundação Roberto Marinho, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI-SP), Serviço Social da Indústria (SESI-SP). [Em linha]. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=uBFDoH4ICEs>>

Novo Telecurso - Ensino Médio - Música - Aula 2 - Parte 1 [Registo vídeo]. Realização Fundação Roberto Marinho, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI-SP), Serviço Social da Indústria (SESI-SP). [Em linha]. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IbA8-p8y1uQ>>

Novo Telecurso - Ensino Médio - Música - Aula 2 - Parte 2 [Registo vídeo]. Realização Fundação Roberto Marinho, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI-SP), Serviço Social da Indústria (SESI-SP). [Em linha]. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=47F81TUjLP8>>

Novo Telecurso - Ensino Médio - Música - Aula 3 - Parte 1 [Registo vídeo]. Realização Fundação Roberto Marinho, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI-SP), Serviço Social da Indústria (SESI-SP). [Em linha]. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=axEJPxzp2lk>>

Novo Telecurso - Ensino Médio - Música - Aula 3 - Parte 2 [Registo vídeo]. Realização Fundação Roberto Marinho, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI-SP), Serviço Social da Indústria (SESI-SP). [Em linha]. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=uA4ZF2_DLUE>

Novo Telecurso - Ensino Médio - Música - Aula 4 - Parte 1 [Registo vídeo]. Realização Fundação Roberto Marinho, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI-SP), Serviço Social da Indústria (SESI-SP). [Em linha]. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=XdIWI3lXr0A>>

Novo Telecurso - Ensino Médio - Música - Aula 4 - Parte 2 [Registo vídeo]. Realização Fundação Roberto Marinho, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI-SP), Serviço Social da Indústria (SESI-SP). [Em linha]. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=oZyesGVTU5w>>

Novo Telecurso - Ensino Médio - Música - Aula 5 - Parte 1 [Registo vídeo]. Realização Fundação Roberto Marinho, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI-SP), Serviço Social da Indústria (SESI-SP). [Em linha]. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=oMjMx3WXics>>

Novo Telecurso - Ensino Médio - Música - Aula 5 - Parte 2 [Registo vídeo]. Realização Fundação Roberto Marinho, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI-SP), Serviço Social da Indústria (SESI-SP). [Em linha]. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=MYpibU08aUw>>

PEREIRA, Júlio; OLIVA, João Luís; NOBRE, Sara - **Mapa Etno-Musical**. [Em linha]. [Lisboa] : Instituto Camões, Cop. 2010. [Consult. 26 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/mapa-etno-musical.html>>

Piano roll production at QRS Music [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 31 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=i3FTaGwfXPM>>

PIANOLA INSTITUTE - **History of the Pianola: An Overview**. [Em linha]. [S.l.]: Pianola Institute, s.d. [Consult. 30 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.pianola.org/history/history.cfm>>

PICCINO, Evaldo - **Um Breve Histórico dos Suportes Sonoros Analógicos: Surgimento, evolução e os principais elementos de impacto tecnológico** [Em linha]. S.l.: s.n., 2003. [Consult. 30 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/15/14>>

Ringve: Willkommen auf Ringve [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=q1i41FR6Dv8>>

Rock and Roll Hall of Fame and Museum: Economic Impact [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=cveSIFPDjIA>>

Rock and Roll Hall of Fame and Museum: exhibits overview [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=LvMSfrwbhyE>>

SCHOENHERR, Steven E. - **Recording Technology History** [Em linha]. S.l.: s.n., 2005. [Consult. 30 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://homepage.mac.com/oldtownman/recording/notes.html>>

Tape manufacturing process. [Em linha]. [Consult. 29 Jan. 2010]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.dpts.com/datarec02.htm>>

The Creation process with Making A Vinyl [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 07 Nov. 2009]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8Z9QFSAQdrA&feature=related>>

Vinyl Records - How they are made? [Registo vídeo]. [Em linha]. [Consult. 07 Nov. 2009]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=H342sImBY1s&feature=related>>

Web site oficial da Câmara Municipal de Cascais – Cascais, Portugal. [Em linha]. [Consult. 20 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.cm-cascais.pt>>

Web site oficial da Cité de la Musique - Musée de la Musique – Paris – França. [Em linha]. [Consult. 17 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.citedelamusique.fr>>

Web site oficial da EGEAC – Lisboa, Portugal. [Em linha]. [Consult. 19 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.egeac.pt>>

Web site oficial da Haus der Musik – Viena – Áustria. [Em linha]. [Consult. 15 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.hdm.at>>

Web site oficial da Junta de Turismo da Costa do Estoril – Estoril, Portugal. [Em linha]. [Consult. 20 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.estorilcoast-tourism.com>>

Web site oficial do Horniman Museum & Gardens – Londres - Reino Unido. [Em linha]. [Consult. 21 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.horniman.ac.uk/>>

Web site oficial do Metropolitano de Lisboa – Lisboa – Portugal. [Em linha]. [Consult. 11 Jun. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.metrolisboa.pt>>.

Web site oficial do Ministère de la Culture et de la Communication – Paris, França. [Em linha]. [Consult. 17 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html>>

Web site oficial do Musée des Instruments de Musique – Bruxelas – Bélgica. [Em linha]. [Consult. 11 Abr. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.mim.be>>.

Web site oficial do Museo Interactivo de la Musica – Málaga - Espanha. [Em linha]. [Consult. 21 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.musicaenaccion.com/>>

Web site oficial do Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna – Bolonha - Itália. [Em linha]. [Consult. 21 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.museomusicabologna.it/information_eng.htm>

Web site oficial do Museu da Música – Lisboa – Portugal. [Em linha]. [Consult. 14 Jun. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.museudamusica.imc-ip.pt>>.

Web site oficial do Museu da Música Portuguesa – Cascais – Portugal. [Em linha]. [Consult. 20 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://mmp.cm-cascais.pt>>.

Web site oficial do Museu de la Música – Barcelona – Espanha. [Em linha]. [Consult. 21 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://w3.bcn.es/V62/Home/V62XMLHomeLinkPl/0,4388,285254511_285742177_2,00.html>

Web site oficial do Museu do Fado – Lisboa – Portugal. [Em linha]. [Consult. 19 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.museudofado.pt>>

Web site oficial do Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig – Leipzig – Alemanha. [Em linha]. [Consult. 21 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://mfmu.uni-leipzig.de/_eng/index.php>

Web site oficial do Museum of Making Music – Carlsbad, Califórnia - E.U.A. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.museumofmakingmusic.org/>>

Web site oficial do Musical Instruments Museum – Phoenix, Arizona - E.U.A. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://themim.org/>>

Web site oficial do National Music Museum – Vermillion, South Dakota - E.U.A. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://orgs.usd.edu/nmm/>>

Web site oficial do Parc de la Villette – Paris, França. [Em linha]. [Consult. 17 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.villette.com/a-propos-du-parc/presentation/>>

Web site oficial do Ringve Museum – Trondheim - Noruega. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://ringve.no/en>>

Web site oficial do The Rock and Roll Hall of Fame and Museum – Cleveland, Ohio - E.U.A. [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://rockhall.com/>>

ZACARIAS, Maria Antónia - Museu Nacional da Música sai de Lisboa e vai para Évora em 2014. **Público** [Jornal em linha]. 19 Mai. 2010. [Consult. 15 Jul. 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://www.publico.pt/Cultura/museu-nacional-da-musica-sai-de-lisboa-e-vai-para-evora-em-2014_1437856>

FONTES - LEGISLAÇÃO

DECLARAÇÃO DE RECTIFICAÇÃO n.º 62/2006. D.R. I Série. 179 (2006-09-15) 6810-6826 (Rectifica o anexo do Decreto n.º 19/2006, do Ministério da Cultura, que procede à classificação como bens de interesse nacional de um conjunto de bens culturais móveis integrados nos museus dependentes do Instituto Português de Museus, publicado no Diário da República, 1.ª série, n.º 137, de 18 de Julho de 2006)

LEI n.º 47/2004. D.R. I Série-A. 195 (2004-08-19) 5379-5394 (Aprova a Lei Quadro dos Museus Portugueses)

FONTES MATERIAIS

Exposições permanentes da Haus der Musik (Viena, Áustria)

Exposição permanente do Musée de la Musique (Paris, França)

Exposição permanente do Musée des Instruments de Musique (Bruxelas, Bélgica)

Exposição permanente do Museu da Música Portuguesa (Cascais, Portugal)

Exposição permanente do Museu do Fado (Lisboa, Portugal)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. - **Criterios para la elaboración del Plan Museológico** [Em linha]. Madrid: Ministerio de Cultura, 2005. [Consult. 15 Jun. 2011]. Disponível em WWW:<URL:http://www.mcu.es/museos/MC/PM/index.html>

ABREU, Paula - **A Música entre a Arte, a Indústria e o Mercado: Um Estudo sobre a Indústria Fonográfica em Portugal** [Em linha]. Coimbra : Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2010. Dissertação de Doutoramento na área científica de Sociologia, especialidade Sociologia da Cultura, do Conhecimento e da Comunicação, orientada pelo Professor Doutor Carlos Fortuna. [Consult. 05 Jun. 2011]. Disponível em WWW:<URL:https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/bitstream/10316/13832/1/Tese%20Paula%20Abreu%202010.pdf>

ALVARENGA, João Pedro d' - Percursos de um museu instrumental. In ALVARENGA, João Pedro d', coord. - **Fábricas de sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX**. Lisboa: Sociedade Lisboa 94 / Electa, 1994. ISBN 88-435-4881-6. p. 11-16

AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin - **Museum Basics**. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2006. ISBN 987-0-415-36634-2

ARDLEY, Neil [et al.] - **O Livro da Música**. Lisboa: DinaLivro, 1997. ISBN 972-576-125-1

BARRANHA, Helena - **O edifício como “blockbuster”: O protagonismo da arquitectura nos museus de arte contemporânea** [Em linha]. S.l.: Artecapiatal, 2007. [Consult. 9 Jan. 2012]. Disponível em WWW:<URL: http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=44>

Bíblia Sagrada Contendo o Velho e o Novo Testamento; trad. em português por João Ferreira de Almeida. Ed. rev. e corr. Lisboa: Sociedade Bíblica, 1986.

CANDÉ, Roland de - **História Universal da Música**. Porto: Edições Afrontamento, 2003a. Vol. 1. ISBN 972-36-0661-5

CANDÉ, Roland de - **História Universal da Música**. Porto: Edições Afrontamento, 2003b. Vol. 2. ISBN 972-36-0674-7

CASTELO-BRANCO, Salwa - **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010. Vol. 1 - A-C. ISBN 978-989-644-091-6

CASTELO-BRANCO, Salwa - **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010. Vol. 2 - C-L. ISBN 978-989-644-098-5

CASTELO-BRANCO, Salwa - **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010. Vol. 3 - L-P. ISBN 978-989-644-108-1

CASTELO-BRANCO, Salwa - **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010. Vol. 4 - P-Z. ISBN 978-989-644-114-2

CROWE, Barbara J. - **Music and soulmaking: toward a new theory of music therapy**. Oxford: Scarecrow Press, 2004. ISBN – 0-8108-5143-1

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François; dir. - **Conceptos claves de museología**. Paris: Armand Colin, 2010. ISBN 978-2-200-25399-8. [Consult. 8 Out. 2011]. Disponível em WWW:<http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf>

DEUTSCH, Stephen - A Concise History of Western Music for Film-makers. **The Soundtrack** ISSN 1751-4193. Volume 2, n.º 1 (1 de Agosto 2009), p. 23-38

GODLOVITCH, Stanley - **Musical performance: a philosophical study**. London; New York: Routledge, 1998. ISBN 0-415-19129-7

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca – La importancia de la colección y exposición dentro del museo. In DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François; dir. - **XXXII ICOFOM Annual Symposium. Museology: Back to Basics. ICOFOM Study Series, n.º 38** [Em linha]. Morlanwelz (Bélgica): ICOM / Musée royal de Mariemont, 2009. ISBN 978-2-930469-26-3. p. 223-235. [Consult. 11 Jan. 2012]. Disponível em WWW:<http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038-2009.pdf>

LORD, Barry; LORD, Gail Dexter, eds. - **The Manual of Museum Exhibitions**. Walnut Creek: AltaMira Press, 2002. ISBN 978-0-7591-0234-7

LORD, Maria - **História da Música: Da Antiguidade aos Nossos Dias**. Imp. Eslovénia: H.F.Ullmann, 2008. ISBN 978-3-8331-4845-3

NEVES, José Soares das - **Os profissionais do disco: um estudo da indústria fonográfica em Portugal**. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999. ISBN 972-8488-09-2

NOGUEIRA, Monique Andries - **A Música e o Desenvolvimento da Criança** [Em linha]. S.l.: s.n., s.d.. [Consult. 29 Jun. 2011]. Disponível em WWW:<[URL: http://pt.scribd.com/doc/41707436/Artigo-A-musica-e-o-desenvolvimento-da-crianca](http://pt.scribd.com/doc/41707436/Artigo-A-musica-e-o-desenvolvimento-da-crianca)>

PEREIRA, Sara – Musealizar o Património Imaterial. In **Museu do Fado: 1998-2008**. Lisboa: EGEAC / Museu do Fado, 2008a. ISBN 978-989-8167-01-9. p. 13-23

PEREIRA, Sara – Projecto de Recuperação e Valorização do Museu do Fado. In **Museu do Fado: 1998-2008**. Lisboa: EGEAC / Museu do Fado, 2008b. ISBN 978-989-8167-01-9. p. 27-44

PIOVESAN, Lucas Rodrigues - **A Significação Musical: Uma Intersecção entre Música e Comunicação** [Em linha]. S.l.: s.n., 2008. Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social. [Consult. 20 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://pt.scribd.com/doc/17114610/CAPITULO-1-MUSICA-E-COMUNICACAO>>

ROEDERER, Juan G. - **The physics and psychophysics of music: an introduction**. 4th. ed. New York: Springer, 2008. ISBN 978-0-387-09474-8

SILVA, Jorge Guimarães - **História da Gravação Sonora** [Em linha]. S.l.: s.n., actual. 10-04-2004. [Consult. 30 Mai. 2011]. Disponível em WWW:<URL: <http://telefoniao.sapo.pt/record.htm>>

SILVA, Manuel Deniz – Rádio. In CASTELO-BRANCO, Salwa, ed. – **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010. Vol. P-Z. ISBN 978-989-644-114-2. p. 1080-1087

TÉRCIO, Daniel; FAZENDA, Maria José – Dança. In CASTELO-BRANCO, Salwa, ed. – **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010. Vol. C-L. ISBN 978-989-644-098-5. p. 358-364

TILLY, António – Aparelhagem. In CASTELO-BRANCO, Salwa, ed. – **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010a. Vol. A-C. ISBN 978-989-644-091-6. p. 43-45

TILLY, António – Conjunto. In CASTELO-BRANCO, Salwa, ed. – **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010b. Vol. A-C. ISBN 978-989-644-091-6. p. 317-320

TUDELA, Ana Paula - Michel'angelo Lambertini e a criação de um Museu Instrumental em Lisboa. In TUDELA, Ana Paula; MACHADO, Carla Capelo, coord. ed. - **Michel'Angelo Lambertini: 1862-1920**. Lisboa: IPM / Museu da Música, 2002a. ISBN 972-776-154-2. p. 113-131

TUDELA, Ana Paula - Da Rua do Alecrim ao Alto dos Moinhos (1921-1994). In TUDELA, Ana Paula; MACHADO, Carla Capelo, coord. ed. - **Michel'Angelo Lambertini: 1862-1920**. Lisboa: IPM / Museu da Música, 2002b. ISBN 972-776-154-2. p. 133-159

TUDELA, Ana Paula - Percurso das Coleções de Instrumentos Musicais na 1.ª República: À Procura de um Museu. In TUDELA, Ana Paula; coord. cient. - **Tempos e Contratempos: Expectativas e Realidade na Criação de um Museu Instrumental durante a 1.ª República**. Lisboa: IMC / Museu da Música, 2010. ISBN 978-972-775-210-2. p. 77-100

WACHSMANN, Klaus – Classification. In SADIE, Stanley, ed. – **The New Grove Dictionary of Musical Instruments**. London: Macmillan Press Limited, 1984. Vol. 1. ISBN 0-333-37878-4. p. 407-410

WORBY, Robert - **An Introduction To Sound Art** [Em linha]. S.l.: s.n., 2006. [Consult. 25 Mai. 2011]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.robertworby.com/writing/an-introduction-to-sound-art/>>

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA GERAL

ALVARENGA, Luiz Gonzaga de - **Breve Tratado sobre o Som e a Música** [Em linha]. S.l.: s.n., 2009. [Consult. 28 Mai. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://pt.scribd.com/doc/489822/Breve-Tratado-sobre-o-Som-e-a-Musica>>

BAKER, Wendy; HASLAM, Andrew - **Experimenta! O Som**. Lisboa: Livros do Brasil, 1992. ISBN 972-38-1365-3

BASKERVILLE, David; BASKERVILLE, Tim - **Music business handbook and career guide**. 9.^a ed. California: SAGE, 2009. ISBN 978-1-4129-7679-4

BÉNET, Julie, coord. ed. - **Musée de la Musique**. Paris: Cité de la Musique, 2009. ISBN 978-2-7572-0247-0

BOYLAN, Patrick J., ed. - **Running a museum: a practical handbook** [Em linha]. Paris: ICOM, 2004. ISBN 92-9012-157-2. [Consult. 20 Jan. 2012]. Disponível em WWW:<URL:<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001410/141067e.pdf>>

BRAGARD, R.; HEN, Ferd. J. De - **Instrumentos de música**. Barcelona: Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, 1973. ISBN 84-231-0960-X

BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa - **História da Música Portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. ISBN 972-674-086-X

CARMO, Hermano; FERREIRA, Manuela Malheiro - **Metodologia da Investigação: Guia para Auto-aprendizagem**. Lisboa: Universidade Aberta, 1998. ISBN 972-674-231-5

CHANAN, Michael - **Musica practica: the social practice of Western music from Gregorian chant to postmodernism**. London; New York: Verso, 1994. ISBN - 1-85984-005-1

CHANAN, Michael - **Repeated takes: a short history of recording and its effects on music**. London; New York: Verso, 1995. ISBN - 1-85984-012-4

CHUNG, James; WILKENING, Susie - **Museums & Society 2034: Trends and Potential Futures** [Em linha]. S.l.: Center for the Future of Museums [etc.], 2008. [Consult. 23 Nov. 2010]. Disponível em WWW:<URL: <http://aam-us.org/upload/museumssociety2034.pdf>>

CORREIA, Conceição [et al.] - **Roteiro do Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria**. Cascais: Câmara Municipal, 2005. ISBN 972-637-156-2

CRUZ, Maria Antonieta de Lima - O Museu Instrumental do Conservatório Nacional. **Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo**. Lisboa, N.º 31, Volume 6 (1947).

DANIEL, Eric D.; MEE, C. Denis; CLARK, Mark H., eds. - **Magnetic Recording: The First 100 Years**. 1.^a ed. New York: Wiley-IEEE Press, 1999. ISBN 0-7803-4709-9

DODERER, Gerhard [et al.] – Construção de Instrumentos Musicais. In CASTELO-BRANCO, Salwa, ed. – **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010. Vol. C-L. ISBN 978-989-644-098-5. p. 327-332

FISKE, John - **Introdução ao Estudo da Comunicação**. 8.^a ed. Porto: Edições Asa, 2004. ISBN 972-41-1133-4

GRONOW, Pekka; SAUNIO, Ilpo - **An international history of the recording industry**. London; New York: Continuum, 1999. ISBN 0-304-70590-X

HAINÉ, Malou, dir. - **Musical Instruments Museum: Visitor's guide**. Liège: Mardaga / MIM, 2000. ISBN 2-87009-730-1

HAWKINS, John; MEREDITH, Susan - **Áudio e Rádio**. Lisboa: Edições 70, 1984

KATZ, Mark - **Capturing Sound: How Technology Has Changed Music**. Berkeley: University of California Press, 2004. 978-0-520-24380-4

KOTLER. N.; KOTLER. P.; KOTLER. W. - **Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources**. 2nd ed. San Francisco: Jossey-Bass, 2008. ISBN: 9-7807-8799-691-8

LAFURIE, Rémy - **Registo e reprodução dos sons musicais**. [Lisboa]: Estúdios Cor, 1966.

LORD, Barry; LORD, Gail Dexter, eds. - **The Manual of Museum Planning**. 2.^a ed. Walnut Creek: AltaMira Press, 2001. ISBN 978-0-7425-0406-6

LOSA, Leonor – Indústria Fonográfica. In CASTELO-BRANCO, Salwa, ed. – **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010. Vol. C-L. ISBN 978-989-644-091-6. p. 632-642

LOSA, Leonor; SILVA, João; CID, Miguel Sobral – Edição de Música. In CASTELO-BRANCO, Salwa, ed. – **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010. Vol. C-L. ISBN 978-989-644-098-5. p. 391-395

MILLARD, Andre J. - **America on record: a history of recorded sound**. 2nd ed. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005. ISBN 978-0-521-54281-4

MONTAGU, Jeremy - **Origins and development of musical instruments**. Maryland: Scarecrow Press, 2007. ISBN 0-8108-5657-3

MONTEIRO, Isabel, text.; COSTA, Emília Celestino da, il. - **Visita aos Antepassados dos Instrumentos da Orquestra**. Lisboa: IPM / Museu da Música, 2000. ISBN 972-776-057-0

MORTON Jr., David L. - **Sound Recording: The Life Story of a Technology**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. ISBN: 0-8018-8398-9

PEREIRA, Sara – Novos, Recentes e Renovados: Museu do Fado. **Informação ICOM.PT**. Série II, n.º 4 (Março-Maio 2009), p. 12-19

POHLMANN, Ken C. - **The compact disc: a handbook of theory and use**. 2.^a ed. Madison: A-R Editions, 1992. ISBN 0-89579-300-8

POOLE, H. Edmund; KRUMMEL, Donald W. – Printing and publishing of music. In SADIE, Stanley, ed. – **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Press Limited, 1980. Vol. 15. ISBN 0-333-23111-2. p. 232-274

RASCH, Rudolf, ed. - **Music Publishing in Europe 1600-1900: Concepts and Issues Bibliography**. Berlin: BWV Verlag, 2005. ISBN 978-3-8305-0390-3

RIVIÈRE, Georges Henri - **La museología. Curso de museología: Textos y testimonios**. Madrid: Akal, 1994. ISBN 978-84-460-0171-3

SANTAFÉ, Elena Carrión - La programación de los espacios públicos con colecciones: salas de exposición permanente y salas de exposición temporal. In SANTACRUZ, Victor Cagiao, coord. - **El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro** [Em linha]. [Madrid]: Ministerio de Cultura, [2011]. p. 127-145. [Consult. 12 Jan. 2012]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.calameo.com/read/000075335e6061f55a3a5>>

SEIGNER, Stefan, ed. - **House of Music Vienna: Guide**. 1.^a ed. Vienna: Christian Brandstätter Verlag, 2000. ISBN 3-85498-090-6

TRINDADE, Maria Helena; NUNES, Rui Pedro - **Roteiro do Museu da Música**. Lisboa: IPM / Museu da Música, 2002. ISBN 972-776-110-0

WIKSTRÖM, Patrik - **The Music Industry: Music in the Cloud**. Cambridge: Polity, 2010. ISBN 978-0-7456-4389-2

ANEXO 1 - MUSEU DA MÚSICA – CRONOLOGIA HISTÓRICA

1911-1920 - O museu instrumental de Michel'angelo Lambertini

1911 - O musicólogo Michel'angelo Lambertini consegue fazer-se nomear pelo governo para iniciar a recolha de instrumentos musicais, partituras e peças de iconografia musical dispersos em edifícios públicos e religiosos. O objectivo era a criação de um museu. Lambertini reúne, em 16 meses, 146 espécimes organológicos.

1913 - Um despacho oficial afasta-o das funções que vinha desempenhando. Re-equaciona o projecto do museu, procurando a ajuda de particulares.

1915 - Teófilo Braga, então Presidente da República, assina um decreto que instituía, no edifício da Rua dos Caetanos, o Museu Instrumental do Conservatório. Lambertini aceita inventariar e organizar os objectos reunidos, sem qualquer vencimento. Porém, o Museu não tinha instalações apropriadas nem a protecção orçamental indispensável.

1916 - Lambertini recorre a António Carvalho Monteiro, conhecido por Monteiro dos Milhões, também coleccionador, para que adquirisse as colecções que estavam em perigo de sair para o estrangeiro. Vende-lhe a sua própria colecção e propõe-lhe avançarem com o projecto em conjunto. Carvalho Monteiro aceita, assim se reunindo o conjunto das colecções Lambertini, Alfredo Keil e Carvalho Monteiro, perfazendo um número superior a 500 espécimes.

1920 - Morrem Carvalho Monteiro e Lambertini.

1920-1931 – Rua do Alecrim

Com as mortes de Carvalho Monteiro e de Lambertini, o projecto de criação do museu instrumental fica adiado. Como consequência, o acervo reunido permanece 11 anos nas caves de um edifício na Rua do Alecrim, até ser encontrado em completo abandono por Tomás Borba, conservador do então Museu e Biblioteca do Conservatório Nacional.

1931-1971 - Museu Instrumental do Conservatório

1931 - Borba é encarregado de proceder à aquisição de parte do espólio aos herdeiros de Carvalho Monteiro, sendo este posteriormente transferido para o Conservatório Nacional, então dirigido por Viana da Mota.

1936 - Os instrumentos que haviam pertencido ao rei D. Luís juntam-se às colecções reunidas por força e vontade de Lambertini.

1938 – Inicia-se um período em que o património do Museu é enriquecido com importantes aquisições de instrumentos, partituras e outros materiais acessórios relacionados com música, alargando-se a recolha a instrumentos afro-asiáticos. É nesta altura que, pela primeira vez, se cria um espaço para exposições, ao mesmo tempo que se procede ao restauro de alguns instrumentos e se promove a sua utilização em recitais de música barroca.

1946 - Com a reabertura do Conservatório após obras de melhoramento, o museu é inaugurado oficialmente, conhecendo, sob a orientação da conservadora Maria Antonieta de Lima Cruz, um período de desenvolvimento da vertente museológica e da preocupação com o acesso por parte do público.

1971-1975 - Palácio Pimenta

Princípio da década de 70 - Tendo em vista a possibilidade de possuir um espaço próprio, procede-se à transferência das 658 peças, que então constituíam a colecção, para o Palácio Pimenta, ao Campo Grande, que, mais tarde, viria a acolher o Museu da Cidade. Ali permanecem em precárias condições.

1976-1991 - Biblioteca Nacional

1976 – A colecção é novamente transferida, desta feita para a Biblioteca Nacional, sendo o musicólogo Santiago Kastner nomeado Director.

1978 - Já sob a orientação do inspector Humberto d'Ávila, Director do Departamento de Musicologia da Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC), procede-se à aquisição de vários tipos de instrumentos, partituras, gravuras, pinturas, programas de concertos, etc. Apesar de alojado na Biblioteca Nacional o Museu volta a estar aberto ao público, mantendo a designação de Museu Instrumental do Conservatório.

1980 - O Instituto Português do Património Cultural (IPPC) sucede à DGPC, mantendo-se o Departamento de Musicologia que até à sua extinção, em 1992, desenvolveu vários projectos museológicos

para a instalação do Museu que não viriam a ter sequência. Um destes (Centro Nacional de Música) chegou a ser dado como certo no Porto, no Convento de São Bento da Vitória.

1988 - Isabel Freire de Andrade sucede a Humberto d'Ávila à frente do Departamento de Musicologia.

1991-1993 - Palácio Nacional de Mafra

1991 - Em virtude da falta de espaço na Biblioteca Nacional, os instrumentos são embalados e enviados para o Palácio Nacional de Mafra, os registos sonoros para o Museu Nacional de Etnologia e a colecção de gravura para o Museu Nacional de Arte Antiga, permanecendo nas mesmas instalações apenas o acervo bibliográfico.

1993-2011 - Museu da Música

1993 - Numa iniciativa conjunta da Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura com o Metropolitano de Lisboa e o ex-Instituto Português de Museus (actual Instituto dos Museus e da Conservação) é assinado um protocolo, ao abrigo da lei do mecenato, para instalação do Museu da Música na estação de metro do Alto dos Moinhos por um período de 20 anos (1994-2014).

1994 – Inauguração do Museu da Música.

2007 – No âmbito do PRACE (Programa de Reforma da Administração Central do Estado) discute-se a criação do Museu do Som, estrutura que deveria englobar o Museu da Música e um arquivo sonoro nacional e que ficaria responsável pelo Depósito legal de fonogramas. Com a mudança do titular da pasta da Cultura em Janeiro de 2008, essa ideia cai por terra.

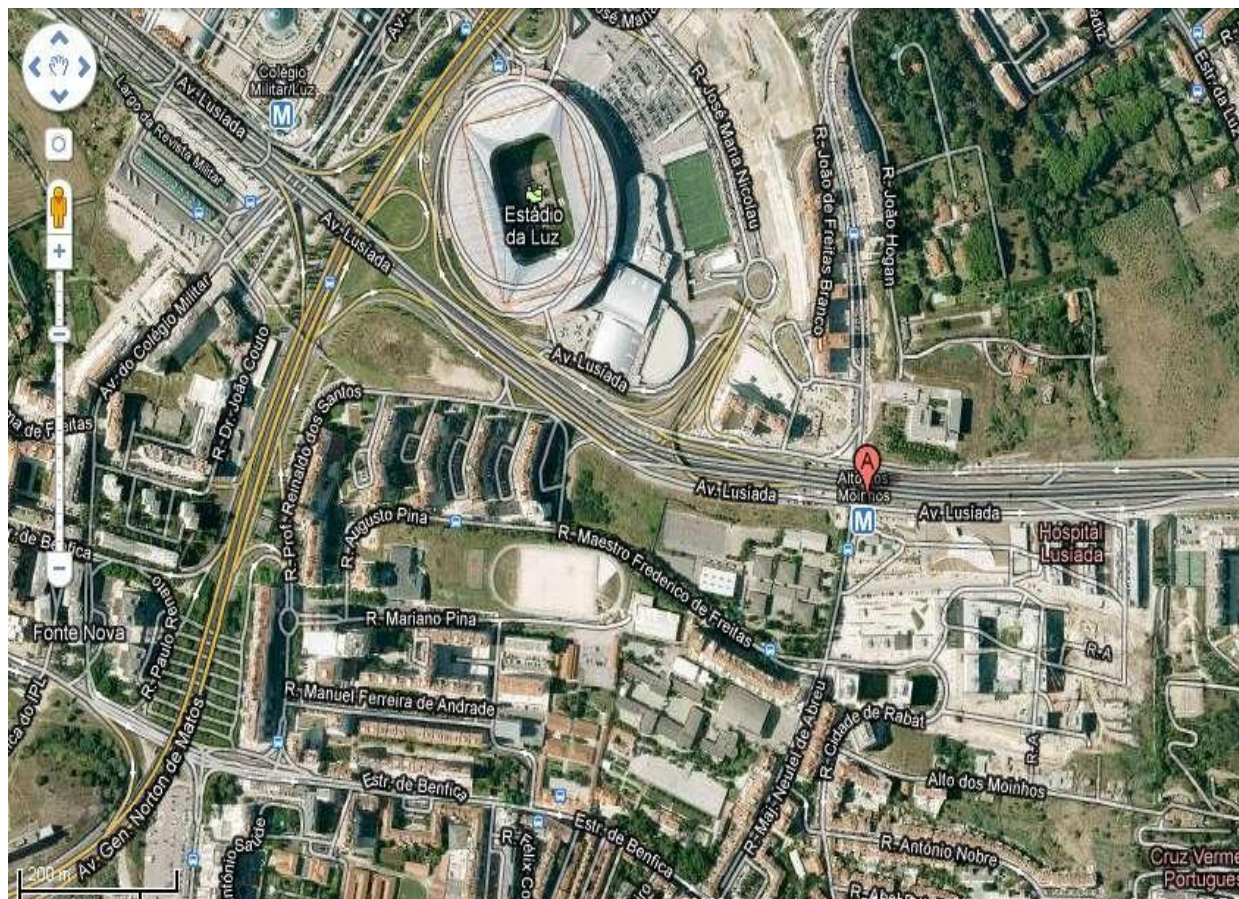
2010 - O então Secretário de Estado da Cultura, Elísio Sumavielle, anuncia, no Dia Internacional dos Museus, que o Museu da Música irá deixar as suas instalações actuais em Lisboa e transferir-se para o Convento de São Bento de Cástris, em Évora, num processo que deverá decorrer até 2014 (ZACARIAS, 2010).

2011 - Em declarações proferidas no decorrer da cerimónia de assinatura do protocolo de administração e gestão da colecção de fonogramas adquirida ao coleccionador inglês Bruce Bastin (realizada a 3 de Junho de 2011, no auditório do Metropolitano de Lisboa na Estação Alto dos Moinhos), João Brigola, Director do Instituto dos Museus e da Conservação, anuncia que, além da opção Évora, estão também a ser discutidas outras hipóteses, nomeadamente Mafra.

Principais intervenientes

São figuras fundamentais da história do Museu o seu ideólogo, Michel'angelo Lambertini; António Carvalho Monteiro a quem se deve a aquisição de várias colecções; Tomás Borba que, em 1931, procede à aquisição das colecções para o Conservatório Nacional; Manuel Ivo Cruz, Director do conservatório entre 1938 e 1971, período em que o Museu permaneceu sob a tutela daquela instituição; o musicólogo Santiago Kastner que dá início à inventariação dos espécimes em 1975; Humberto d'Ávila que dirige o Museu durante o período de permanência na Biblioteca Nacional; João Pedro Alvarenga, musicólogo que coordenou a produção da componente organológica do museu e da exposição «Fábricas de Sons» com que o Museu da Música inaugurou ou Maria Helena Trindade que desde 1999 dirige os destinos da instituição.

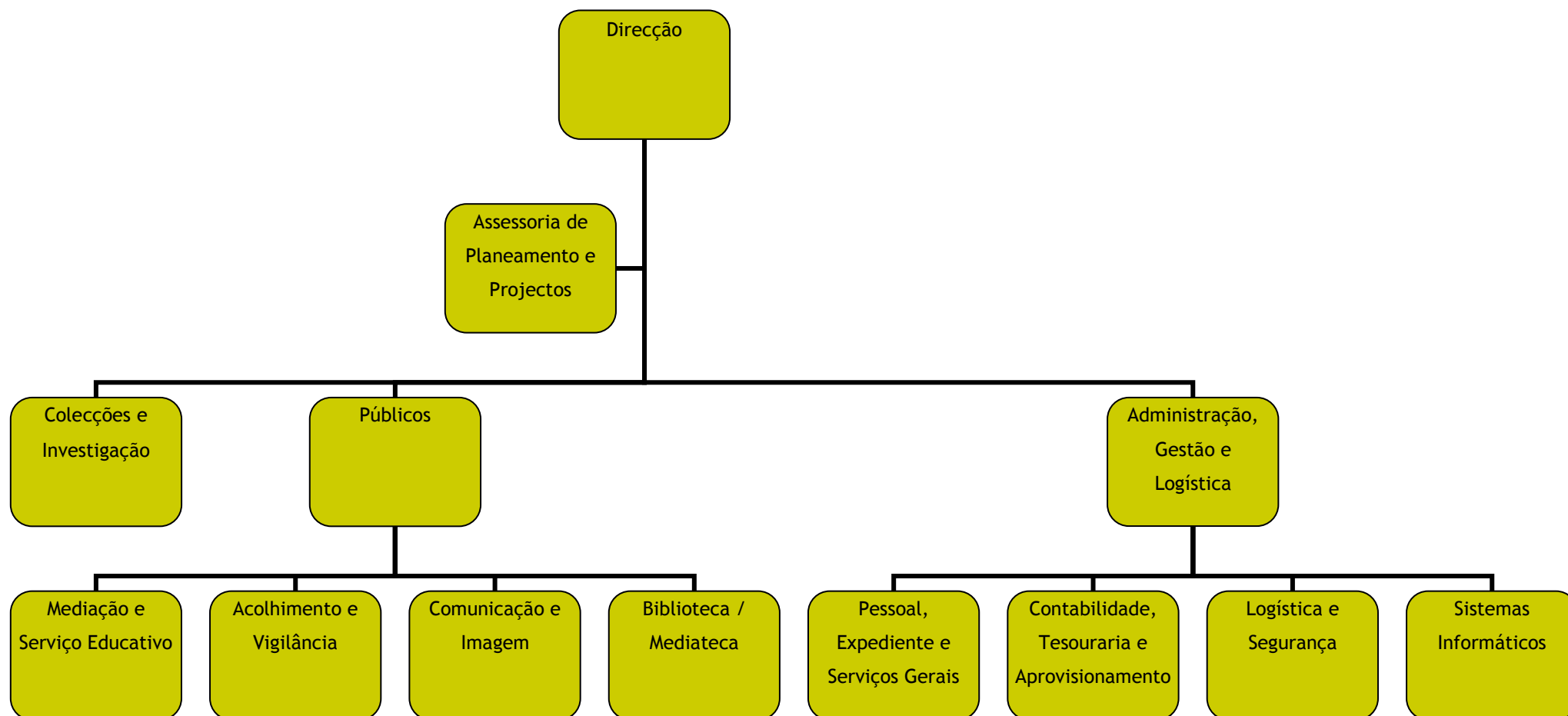
ANEXO 3 - MUSEU DA MÚSICA - LOCALIZAÇÃO E ENVOLVENTE



ANEXO 4 - MUSEU DA MÚSICA – EQUIPA (26/08/2011)

CATEGORIA	FORMAÇÃO	ÁREA	FUNÇÕES
Assistente Técnico	Licenciatura	História de Arte	Acolhimento e Vigilância; Coleções e Investigação
Assistente Técnico	Licenciatura	História	Acolhimento e Vigilância
Assistente Técnico	12.º Ano	-	Acolhimento e Vigilância
Assistente Técnico	12.º Ano	-	Contabilidade, Tesouraria e Aprovisionamento
Técnico Superior (Dirigente)	Pós-Grad.	Conservador de Museus	Direcção
Assistente Técnico	12.º Ano	-	Acolhimento e Vigilância
Técnico Superior	Licenciatura Freq. Mestrado	Ciências da Comunicação / Museologia	Comunicação e Imagem; Biblioteca / Mediateca; Sistemas Informáticos; Ass. de Planeamento e Projectos
Técnico Superior	Pós-Grad.	Educação Musical / Estudos de Música Popular	Mediação e Serviço Educativo; Coleções e Investigação; Ass. de Planeamento e Projectos

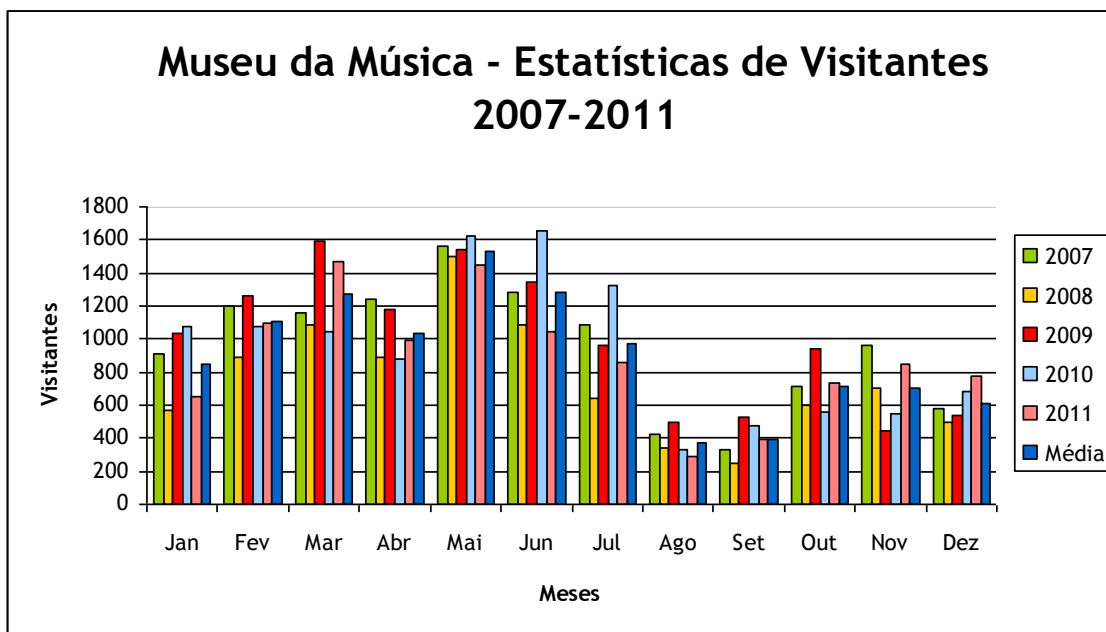
ANEXO 5 – MUSEU DA MÚSICA - ORGANIGRAMA



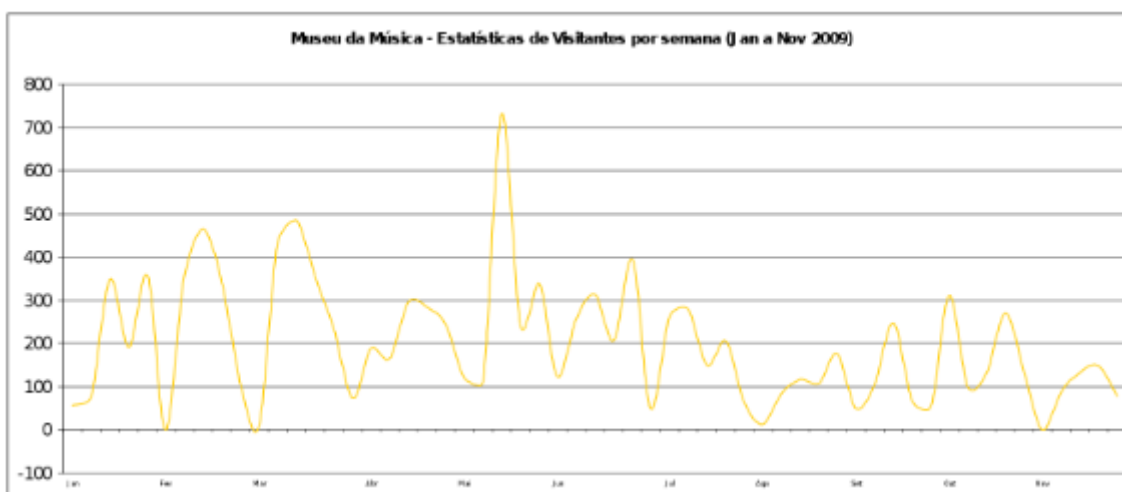
ANEXO 6 - MUSEU DA MÚSICA – ESTATÍSTICAS DE VISITANTES

Tipologia de Bilhetes	2007-2011	%	2001-2011	%
Normal	6474	11,93%	10536	9,35%
Jovem 14-25	550	1,01%	1789	1,59%
Cart. Jovem	260	0,48%	730	0,65%
> de 65 anos	1753	3,23%	3103	2,75%
Port. Deficiência	39	0,07%	39	0,03%
Bilhete Família	199	0,37%	422	0,37%
Dom./Fer.	328	0,60%	576	0,51%
Jovem < 14	2010	3,70%	3596	3,19%
INST. / IMC / AMIGOS	102	0,19%	436	0,39%
Mecenas	1146	2,11%	5900	5,24%
LxCard Jovem	200	0,37%	528	0,47%
LxCard Adulto	1263	2,33%	2628	2,33%
Passes IMC	36	0,07%	72	0,06%
Escolas	24918	45,92%	62950	55,86%
Professores	522	0,96%	1121	0,99%
Alunos	945	1,74%	945	0,84%
Grupos Não Escolares	3169	5,84%	3169	2,81%
Livre	10350	19,07%	14162	12,57%
Total	54264	100,00%	112702	100%

ANEXO 7 - MUSEU DA MÚSICA – ESTATÍSTICAS DE VISITANTES 2007-2011



MUSEU DA MÚSICA – ESTATÍSTICAS DE VISITANTES DE 2009 POR SEMANA



ANEXO 8 - MUSEU DA MÚSICA



Museu da Música (Lisboa) – Fachadas dos pisos -1 e 0 – Fotos: Rui Pedro Nunes



Museu da Música (Lisboa) – Vistas da exposição permanente – Fotos: Rui Pedro Nunes



Museu da Música (Lisboa) – Vistas da exposição permanente – Fotos: Rui Pedro Nunes



Museu da Música (Lisboa) – Vistas da exposição permanente – Fotos: Rui Pedro Nunes



Museu da Música (Lisboa) – Tabelas com as legendas da exposição permanente – Fotos: Rui Pedro Nunes



Museu da Música (Lisboa) – Concerto do Dia Internacional dos Museus 2008 e vista da exposição temporária «Culturas Musicais da União Europeia (2007) – Fotos: Museu da Música



Museu da Música – Actividade do Serviço Educativo e Modelo de tecla – Fotos: Museu da Música / Rui Pedro Nunes



Museu da Música (Lisboa) – Leitores de mp3 (visitas áudio) e plataforma elevatória de acesso – Fotos: Rui Pedro Nunes

ANEXO 9 - GUIÃO DE VISITA

1. Caracterização Geral

- 1.1. Génese e antecedentes
- 1.2. Localização e envolvente espacial
- 1.3. Missão e objectivos
- 1.4. Acervo/coleções e temas
- 1.5. Edifício e espaços
- 1.6. Estrutura funcional e disciplinar
- 1.7. Modelo de gestão
- 1.8. Actividades de base/marcantes do museu e principais projectos em curso e previstos a curto e médio prazo

2. Elementos relacionados com a fruição da exposição permanente

- 2.1. Discurso expositivo
- 2.2. Coleções na exposição permanente
- 2.3. Conteúdos informativos
- 2.4. Museografia e recursos técnicos utilizados

3. Aspectos complementares

- 3.1. Públicos - Número de visitantes
- 3.2. Visitas / Actividades

ANEXO 10 - GRELHA DE COMPARAÇÃO DE MUSEUS

Com excepção dos elementos referentes aos cinco museus que visitei presencialmente (*Haus der Musik*, *Musée de la Musique*, *Musée des Instruments de Musique*, Museu da Música Portuguesa e Museu do Fado), todos os dados que integram a grelha aqui apresentada foram recolhidos virtualmente através dos sites dos respectivos museus e, quando justificável, também com recurso a vídeos e fotografias que pude aceder através de pesquisas na internet (ver anexos 16 a 25). Nos casos em que os dados online eram inexistentes ou insuficientes, foram ainda efectuados contactos por correio electrónico. Estes revelaram-se, na sua grande maioria, infrutíferos, o que explica algum défice de informação.

Museu	Missão	Exposição Permanente			
		Temas	Discurso expositivo	Colecções	Conteúdos informativos
<i>Haus der Musik</i> (Viena, Áustria)	<i>Entertainment, edutainment e infotainment.</i>	Música, som e história e tradição da música vienense.	Os espaços expositivos estendem-se ao longo de 4 dos pisos do edifício, cada um deles com abordagens diferentes relativamente a aspectos musicais, sejam eles de natureza científica ou histórica. Embora tenham como denominador a música, os 4 espaços são independentes entre si.	Sendo a <i>Haus der Musik</i> acima de tudo um museu interactivo, apenas as exposições dedicadas à Orquestra Filarmónica de Viena e aos Grandes Mestres da Tradição Musical Vienense possuem aquilo que tradicionalmente se poderá chamar património. Nesses 2 pisos temos então documentos (partituras, programas de concertos, correspondência...), objectos (memorabilia), iconografia (pintura, gravura, desenho...), mobiliário, instrumentos musicais, traje, etc. Pese embora a sua especificidade, será	Sobretudo conteúdos multimédia (aplicações interactivas lúdicas e pedagógicas). Nos casos dos pisos 1 e 3, cujos conteúdos expositivos são mais tradicionais têm também destaque as tabelas e os textos de parede. Quanto aos áudio-guias apenas têm aplicação prática na exposição do piso 3.

Museu	Missão	Exposição Permanente			
		Temas	Discurso expositivo	Colecções	Conteúdos informativos
				ainda de referir o conjunto de instrumentos musicais desenvolvidos por Tod Machover, Professor de Composição do Media Lab do MIT e que podem ser apreciados no piso 4.	
Horniman Museum & Gardens – Music Gallery (Londres, Reino Unido)	O Museu Horniman, através das suas colecções e exposições e eventos, procura encorajar uma apreciação mais abrangente do mundo, dos seus povos e culturas, e dos seus ambientes.	Os instrumentos musicais enquanto elementos que fazem parte do dia-a-dia de muitas pessoas por todo o mundo.	Temático, geográfico e organológico.	Cerca de 1600 instrumentos musicais de todo o mundo.	Pequenos textos temáticos; vídeos com gravações de performances de músicos de vários locais do mundo e postos multimédia onde é possível ouvir o som de vários instrumentos. Os visitantes têm ainda a possibilidade de tocar alguns instrumentos. Numa área de performance e demonstração, podem por vezes assistir a um recital ou a um construtor de instrumentos a trabalhar em torno das colecções do museu.
Musée de la Musique (Paris, França)	A missão do <i>Musée de la Musique</i> é possibilitar que o “Homem, o músico” seja visto e ouvido, na sua diversidade, na sua história, na sua relação com outras artes e outras culturas, assim testemunhando a sua busca incessante por uma expressão musical.	História da música e músicas do mundo.	5 áreas expositivas, das quais 4 ilustram cronologicamente 4 séculos da história da música, agrupadas para o efeito em núcleos temáticos. Por sua vez, a 5.ª área é dedicada às músicas do mundo, seguindo um critério de organização geográfico.	Aproximadamente 1000 itens, entre instrumentos musicais (a maioria) e seus acessórios, pinturas, esculturas e mobiliário. Pontualmente são também expostos equipamentos utilizados em estúdios de gravação, maquetas de espaços, moldes de peças utilizadas por <i>luthiers</i> para construir os seus instrumentos, medalhas, etc.	Textos de parede alusivos às 5 áreas; tabelas (por vezes com legendas desenvolvidas); textos intermédios que abordam temas de carácter geral relativos a conjuntos de instrumentos; livros de sala para consulta no local com traduções em inglês, espanhol e alemão dos conteúdos textuais; 40 pequenos documentários que enquadram e complementam os temas tratados na exposição; áudio-guias que possibilitam a audição de excertos de gravações de instrumentos representados na exposição e narrações, além da audição dos documentários. De referir ainda a existência de conteúdos para os áudio-guias preparados especificamente para crianças. Todos os dias, no decurso da visita, embora apenas num

Museu	Missão	Exposição Permanente			
		Temas	Discurso expositivo	Coleções	Conteúdos informativos
					período limitado, os visitantes têm a possibilidade de contactar directamente com diferentes músicos.
Musée des Instruments de Musique (Bruxelas, Bélgica)	A missão do MIM é principalmente conservar o património à sua guarda, no sentido de que possa ser desfrutado pelas gerações futuras .	História dos instrumentos musicais.	As 4 galerias de exposição encontram-se organizadas de forma temática, sendo que o núcleo dedicado à “Música Erudita Ocidental” segue ainda um critério cronológico.	Acima de tudo instrumentos musicais e acessórios (mais de 1000). A espaços pode também ser apreciada alguma iconografia, documentos e fonogramas. Destaque para a reconstituição de duas oficinas de construção de instrumentos. Como elemento cenográfico, existe ainda mobiliário.	Textos de parede alusivos aos vários núcleos; tabelas; painéis informativos com reproduções de iconografia; textos de sala para consulta no local; áudio-guias com gravações de 194 excertos musicais de instrumentos representados na exposição.
Museo Interactivo de la Música (Málaga, Espanha)	Ao ser um museu interactivo, o nosso lema é "Por favor, toque".	Música, história da música, som, organologia, música da Andaluzia, etnomusicologia.	O espaço expositivo encontra-se dividido em 11 núcleos temáticos que abordam a música do ponto de vista da sua história, da física do som, da organologia, da etnomusicologia ou da <i>world music</i> .	Cerca de 400 instrumentos musicais .	Módulos multimédia e espaços interactivos onde os visitantes podem tocar alguns instrumentos, vídeos com performances de músicos, textos de parede com imagens.
Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna (Bolonha, Itália)	O Museu integra a <i>Istituzione Musei Civici di Bologna</i> que tem como objectivo principal promover o crescimento cultural dos cidadãos de Bolonha.	Seis séculos da história da música erudita europeia.	A exposição percorre de forma cronológica e temática 9 salas do primeiro andar do Palácio Sanguinetti a que acresce a reconstituição de uma oficina de construção de instrumentos no r/c.	Mais de 100 pinturas de personalidades do mundo da música, mais de 80 instrumentos musicais e vários documentos históricos (tratados, libretos de ópera, correspondência, manuscritos, partituras originais...), uma reconstituição de uma oficina de construção de instrumentos. Estas peças são apresentadas por entre frescos do Palácio onde o museu está instalado.	Textos de parede e áudio-guias com mais de 3 horas de informação sobre as peças expostas e acompanhados de 36 excertos musicais.
Museu da	Conservar, preservar,	Instrumentos	A exposição distribui-se por cinco	Instrumentos musicais.	Além das tabelas com legendas, os visitantes

Museu	Missão	Exposição Permanente			
		Temas	Discurso expositivo	Coleções	Conteúdos informativos
Música Portuguesa (Cascais, Portugal)	estudar e promover os espólios que lhe estão confiados no sentido de valorizar a sua apresentação pública, contribuindo para um enriquecimento do enquadramento histórico e cultural da música portuguesa sobretudo nos séculos XX e XXI.	populares portuguesas.	salas, organizada de acordo com critérios de classificação organológica, tipologia e função dos instrumentos musicais, num formato próximo ao de uma reserva visitável.		têm à sua disposição folhas de sala e 4 postos multimédia, onde podem aceder a textos, vídeos ou música.
Museu de la Música (Barcelona, Espanha)	-	Música, história da música e dos instrumentos musicais, músicos catalães 1880-1950, <i>world music</i> .	16 núcleos temáticos que ilustram cronologicamente a música, os instrumentos musicais e a sua história comum, tratando um deles a <i>world music</i> (neste caso sub-organizado tendo por base um critério geográfico). A estes junta-se uma galeria interactiva, um outro núcleo dedicado aos músicos catalães e um último com uma exposição dedicada aos media de preservação da música.	Acima de tudo instrumentos musicais (mais de 500). Nas salas com as exposições dedicadas aos músicos catalães e à preservação da música encontramos também fotografias, objectos, documentação biográfica, partituras ou fonogramas.	Materiais audiovisuais: música, imagens e textos. Existe também uma galeria interactiva, onde os visitantes podem experimentar vários instrumentos.
Museu do Fado (Lisboa, Portugal)	De acordo com o Regulamento Interno do Museu (art.º 3.º) integram a sua Missão «o conjunto de actividades inerentes ao cumprimento dos objectivos gerais de angariação, preservação,	Fado.	A exposição percorre 8 salas, retratando e interpretando, de forma cronológica e temática, a história e evolução do fado em Lisboa, desde a sua génese até à actualidade.	O conjunto de objectos que integram a exposição procuram materializar o fado em cada um dos núcleos temáticos, incluindo desde pintura, partituras, caixas de fósforos com representações alusivas ao fado e testemunhos do universo fadista como fotografias, discos, livros,	4 níveis de informação: um mais geral para os visitantes que querem apenas ficar com uma ideia acerca da história do fado (textos de parede), um segundo para os que querem identificar os objectos expostos (tabelas com legendas), um terceiro para quem quer aprofundar a informação dos dois primeiros (áudio guias) e, por fim, um quarto para os

Museu	Missão	Exposição Permanente			
		Temas	Discurso expositivo	Colecções	Conteúdos informativos
	conservação, investigação, interpretação, promoção, divulgação, exposição, documentação e fruição do património e do universo do Fado e da Guitarra Portuguesa, tendo em vista difundir o conhecimento sobre esta expressão musical e de promover a sua aprendizagem.»			periódicos especializados, repertório, instrumentos musicais ou navalhas.	visitantes mais exigentes (postos de consulta multimédia).
Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig (Leipzig, Alemanha)	-	História da música e da construção de instrumentos musicais, em particular da cidade de Leipzig.	13 núcleos temáticos que traçam um percurso cronológico.	Instrumentos musicais, acompanhados por alguma pintura.	Um sistema de som 3-D permite aos visitantes ouvir música.
Museum of Making Music (Carlsbad, California, EUA)	A missão do <i>Museum of Making Music</i> é celebrar a riqueza da história da produção musical e incentivar o seu futuro. Por sua vez, a visão é preservar, comunicar e desenvolver a tradição de inovação e excelência na indústria de produtos musicais e ajudar a garantir que os processos	História da produção musical desde 1890 até à actualidade, história dos instrumentos musicais, indústria musical, história da música americana.	A exposição está organizada segundo critérios cronológicos, abordando em cada área temas mais específicos que são enquadrados historicamente.	Mais de 450 instrumentos musicais e acessórios, fotografias, recriações de lojas de discos antigas.	Áudio e vídeo, além de textos de parede e legendas desenvolvidas. Os visitantes têm ainda acesso a uma área interactiva onde podem tocar um conjunto de instrumentos.

Museu	Missão	Exposição Permanente			
		Temas	Discurso expositivo	Colecções	Conteúdos informativos
	de produção musical, no seu sentido mais amplo, continuem a prosperar.				
<i>Musical Instrument Museum</i> (Phoenix, Arizona, E.U.A.)	O MIM enriquece a comunidade mundial ao recolher, preservar, e tornar acessíveis instrumentos musicais de grande qualidade, imagens e músicas de todos os países do mundo. Nós celebramos as diversas culturas musicais do mundo e promovemos a compreensão global, oferecendo aos nossos visitantes uma experiência interactiva incomparável, um ambiente acolhedor e divertido, uma programação dinâmica, e excepcionais performances musicais.	Instrumentos musicais de todo o mundo.	As exposições prolongam-se ao longo de 2 pisos, no 1.º deles os instrumentos musicais estão organizadas por temas, ao passo que no 2.º o critério é geográfico e, em alguns casos, também tipológico ou por géneros musicais. O Museu possui ainda uma área onde os instrumentos são apresentados em função dos seus possuidores, artistas reconhecidos.	Instrumentos musicais de cerca de duzentos países e territórios do mundo.	O foco da visita é dado pelos áudio-guias que possibilitam a audição dos instrumentos expostos e dos vários vídeos. Existe também uma galeria interactiva, onde os visitantes podem experimentar vários instrumentos.
<i>National Music Museum</i> (Vermillion, EUA)	Servir a população do Dakota do Sul, a nação e o mundo enquanto centro para o estudo, recolha e preservação de instrumentos musicais.	Instrumentos musicais.	As peças em exposição podem ser apreciadas ao longo de 9 galerias, organizadas por famílias/colecções de instrumentos (ex. instrumentos de tecla europeus e americanos dos séculos XVII, XVIII e XIX ou	Sobretudo instrumentos musicais (cerca de 1100, escolhidos entre os mais representativos das colecções), alguma iconografia (pouca) e uma oficina de construção de instrumentos.	Legendas desenvolvidas e guias multimédia que possibilitam a audição de vários instrumentos, além da visualização de vídeos e leitura de textos.

Museu	Missão	Exposição Permanente			
		Temas	Discurso expositivo	Colecções	Conteúdos informativos
			tesouros musicais do tempo de Luís XIV).		
<i>Ringve Museum</i> (Trondheim, Noruega)	Segundo informação prestada por email, a missão do <i>Ringve Museum</i> é coleccionar e preservar instrumentos musicais e património com estes relacionado, de várias épocas e culturas, documentando esses objectos e executando programas de educação e investigação neles apoiados.	História da música erudita europeia, história da música, som, história da Casa Senhorial, onde se encontra uma das exposições permanentes do Museu.	O Museu possui duas exposições permanentes. A primeira delas localiza-se numa Casa Senhorial, organizada segundo critérios cronológico-temáticos (as várias salas da casa têm nomes de grandes compositores, sendo as peças expostas adaptados em função disso). A segunda, instalada num antigo celeiro, está dividida em 2 núcleos de instrumentos (populares europeus e populares extra-europeus), seguindo também critérios de organização cronológico-temáticos.	Acima de tudo instrumentos musicais que, no caso da exposição situada na casa, são também acompanhados de mobiliário, fotografias, objectos pessoais...	A exposição instalada na casa senhorial, só pode ser visitada na companhia de um guia, que no decurso da visita interpreta réplicas de instrumentos históricos. Precisamente por isso, este espaço não possui elementos informativos. Já na exposição do celeiro, o museu recorre a textos e a vários elementos de introdução do som, em particular áudio-guias, um circuito sonoro com 7 estações, 4 “sound showers”, um computador com monitor touch-screen e 5 postos “hands-on”.
<i>The Rock and Roll Hall of Fame and Museum</i> (Cleveland, Ohio, EUA)	O <i>Rock and Roll Hall of Fame and Museum, Inc.</i> é uma organização sem fins lucrativos que existe para educar os visitantes, fãs e investigadores de todo o mundo sobre a história e significado contínuo do rock 'n' roll. Cumpre esta missão através da gestão de um museu de classe mundial que colecciona, preserva, exhibe e interpreta esta	Música, Rock 'n' Roll.	O circuito expositivo faz-se ao longo de 7 pisos, onde se podem visitar 18 exposições permanentes temáticas (géneros musicais, artistas...) sem nenhuma ligação aparente entre si com excepção de terem como pano de fundo o rock 'n' roll.	Instrumentos musicais e traje, discos, fotografias, cartazes, manuscritos de letras de canções (muitos pertencentes a artistas famosos), recriação de estúdios de rádio...	Textos de parede, filmes, vídeos, quiosques interactivos e música.

Museu	Missão	Exposição Permanente			
		Temas	Discurso expositivo	Coleções	Conteúdos informativos
	forma de arte, através da sua biblioteca e arquivos, assim como através dos seus programas educacionais.				

ANEXO 11 - *HAUS DER MUSIK - SOUND MUSEUM*⁷⁰

Viena, Áustria

1. Caracterização Geral

1.1. Génese e antecedentes

A *Haus der Musik* (HDM) está instalada no antigo Palácio do Arquiduque Carlos de Áustria (1771-1847), edifício que foi também a residência do compositor e maestro Otto Nicolai (1810 – 1849), conhecido pela ópera cómica "As Alegres Comadres de Windsor", mas também por ser o fundador da Filarmónica de Viena.

Fruto dessa ligação, foi também instalado neste espaço o pequeno Museu da Orquestra Filarmónica de Viena, com o seu arquivo histórico.

O palácio foi ao longo dos séculos XIX e XX intervencionado por várias vezes, tendo também sido utilizado com diferentes funções.

As obras para instalação da HDM iniciaram-se em Dezembro de 1998 e ficariam concluídas no decorrer de 2000, tendo a instituição aberto ao público a 15 de Junho desse mesmo ano.

Este projecto foi implementado na sequência de iniciativa privada, contando com capitais de várias empresas vienenses, que entenderam que o investimento a realizar valeria a pena. De fora ficou qualquer financiamento público.

A HDM seria em 2005 adquirida pela *Wien Holding* (holding das empresas de Viena), que desde então tem procurado manter e desenvolver a instituição, integrando-a no seu *cluster* cultural da qual fazem parte, por exemplo, a *Mozarthaus*.

A HDM é um museu com características únicas no mundo, tendo recebido o *Austrian Museum Prize* em 2002 pelo seu design inovador.

⁷⁰ A informação aqui apresentada resulta dos elementos recolhidos no decorrer de uma visita realizada à *Haus der Musik* no dia 5 de Abril de 2011, a que se seguiu uma leitura atenta do seu roteiro (SEIGNER, 2000) e do seu web site oficial, além de pesquisas online. Uma vez que esta forma de proceder não possibilitou a recolha de todos os elementos necessários, foi ainda efectuado um contacto por correio electrónico no dia 23 de Agosto de 2011. Este revelou-se, contudo, infrutífero, o que explica o défice de informação relativamente a alguns dos pontos constantes deste documento. Apesar disso, e tendo em conta razões de compreensão e sistematização, a opção passou por manter os referidos pontos, mesmo nos casos em que não é apresentada qualquer informação.

Desde a sua inauguração tem vindo a destacar-se como uma das mais populares atracções culturais da cidade de Viena, atraindo tanto cidadãos locais como estrangeiros.

1.2. Localização e envolvente espacial

A HDM é um museu interactivo localizado no primeiro distrito de Viena, o centro de uma cidade que muitos consideram a capital musical do Mundo e à qual se reconhecem séculos de tradição nessa área.

Situado entre a Catedral de Santo Estevão (*Stephansdom*) e a Ópera Estatal de Viena (*Wiener Staatsoper*) e perto da Universidade de Música e Artes Performativas (*Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*), este museu procura exactamente construir uma ponte entre o riquíssimo património musical da cidade e o seu futuro.

1.3. Missão e objectivos

A HDM tem como conceito a ideia de que a música fará mais sentido e será mais mágica se puder ser experienciada com todos os sentidos, ou seja, tocando-a e participando activamente num processo individual de descoberta.

Este conceito traduz-se em objectivos que passam por providenciar conhecimento e compreensão tal como abertura de espírito e entusiasmo, isto quando a música é o que está em questão.

Nesse sentido, a HDM ambiciona ser um museu de música abrangente e interactivo, capaz de proporcionar uma viagem através do som, assim como uma visão geral dos grandes momentos da tradição musical vienense e dos seus principais músicos e compositores. Para isso a abordagem é lúdica e procura estimular a criatividade e musicalidade dos visitantes. A sua missão é, portanto, *entertainment*, *edutainment* e *infotainment*, consubstanciando-se no desafio de proporcionar aos visitantes uma experiência completamente nova e diferente daquelas que obtém com recurso à educação musical clássica.

Apesar de todo o peso que a cidade de Viena tem para a música, a abordagem menos convencional que a HDM desenvolve é justificada no sentido de preservar o carácter pioneiro da cidade no que à música diz respeito. Historicamente esta opção explica-se em função das abordagens não-convencionais de vários músicos vienenses, sendo disso exemplo a música dodecafónica de Arnold Schoenberg e Anton von Webern.

Por tudo o que se disse, são focos programáticos do museu a realização de performances musicais sofisticadas e modernas, programas interessantes para crianças, eventos escolhidos a dedo e exposições pequenas mas de óptima qualidade.

1.4. Acervo / colecções e temas

Dada a sua natureza, o foco da HDM não são colecções, sobre as quais, por exemplo, nada ou quase se diz no seu web site oficial, mas sim as experiências musicais que se pretende que o visitante leve consigo ao terminar a sua visita.

Tendo em conta essa perspectiva, o museu está acima de tudo empenhado em desenvolver a interactividade, pelo que as colecções que podem ser apreciadas nas exposições correspondem a depósitos de outras instituições.

1.5. Edifício e espaços

A HDM está instalada no antigo Palácio do Arquiduque Carlos de Áustria, edifício que foi também a residência do compositor e maestro Otto Nicolai e, já no século XX, um edifício de escritórios, um *hostel* para estudantes, a sede de um pequeno teatro e um espaço das escolas de composição e direcção da actual Universidade de Música e Artes Performativas.

O edifício possui uma área total de 45 000 m², dos quais 18 000 m² correspondem a espaços expositivos. Além destes, a HDM possui também uma loja com uma grande variedade de *merchandise* musical, um café-restaurante com uma vista privilegiada sobre a Catedral de Santo Estevão, e uma sala polivalente para recitais, conferências ou outras funções, situada no piso superior. Esta sala tem aproximadamente 150 m², com uma capacidade para acolher 140 lugares sentados. Estes espaços são facilmente acessíveis através de elevador.

Com excepção do pátio interior, não existe qualquer outro espaço para a organização de exposições temporárias. O Museu não possui igualmente um parque de estacionamento próprio, no entanto, existem vários nas suas imediações.

As áreas públicas dos vários pisos estão organizados da seguinte forma:

- Piso 0 – Pátio interior - Espaço com um carácter multi-funcional, que acolhe uma pequena esplanada e onde se realizam, por vezes, concertos. Neste pátio interior são também organizadas

periodicamente pequenas exposições temporárias de entrada livre. Neste mesmo piso, em torno do pátio interior, existem várias lojas, um café, assim como a recepção do Museu.

- Piso 1 – Exposição: Museu da Orquestra Filarmónica de Viena
- Piso 2 – Exposição: Sonosfera - O mundo fantástico da música
- Piso 3 – Exposição: Grandes Mestres da Tradição Musical Vienense
- Piso 4 – Exposição: Futurosfera - O futuro da música + Loja
- Piso 5 – Restaurante + Sala Polivalente

1.6. Estrutura funcional e disciplinar

1.7. Modelo de gestão

A HDM é uma instituição que depende de financiamento privado, gerindo um orçamento e um staff relativamente limitados.

Em 2005 foi adquirida pela *Wien Holding* (holding das empresas de Viena). Entre os museus da *Wien Holding* estabelecem-se regularmente sinergias, em especial no que a vendas e marketing diz respeito. O objectivo passa por maximizar o potencial económico e cultural desses equipamentos e da própria cidade de Viena.

1.8. Actividades de base/marcantes do museu e principais projectos em curso e previstos a curto e médio prazo

A HDM ambiciona exponenciar as suas funções de centro multimédia para os mundos da música e dos sons, de laboratório e plataforma interactiva e de ponto de encontro com a música. Assim sendo, os projectos dos próximos anos passam pela constante actualização dos seus recursos interactivos, visando poder continuar a oferecer novas e melhores experiências musicais.

Por outro lado, a HDM pretende colaborar com compositores contemporâneos e músicos no sentido de encorajar o diálogo entre jovens e músicos. Este objectivo visa também alargar as suas bases de financiamento e assim ter capacidade para implementar novos pólos de atracção na exposição.

2. Elementos relacionados com a fruição da exposição permanente

2.1. Discurso expositivo

Uma equipa reputada de especialistas musicais, designers, engenheiros e conservadores de museus trabalhou em conjunto para concretizar a visão do Museu: construir uma exposição que possibilitasse uma introdução não convencional à música.

No sentido de concretizar essa visão foram desenvolvidas novas formas lúdicas de experiência musical baseadas nos mais modernos métodos de ensino, nomeadamente, aprendizagem via canais de comunicação visual, auditiva e cinestésica.

Os objectivos passam por incentivar os visitantes a colocarem activamente em prática a sua criatividade, produzindo música eles próprios.

Por tudo isto, a HDM não é um museu no sentido tradicional, mas sim um centro de experiências, com novas e diferentes abordagens à música e aos mundos do som, bem como à história e tradição da música vienense. Este centro ambiciona juntar em torno da música pessoas com diferentes sensibilidades, aproveitando para neutralizar noções musicais preconcebidas.

Na base de toda esta ideia e do seu sucesso junto do público estão princípios como *infotainment*, *edutainment* e *entertainment* e que exprimem simultaneamente preocupações lúdicas e pedagógicas.

Os espaços expositivos estendem-se ao longo de quatro dos pisos do edifício, cada um deles com abordagens diferentes relativamente a aspectos musicais, sejam eles de natureza científica ou histórica. Embora tenham como denominador a música, os diferentes espaços são independentes entre si. Dada a inexistência de um fio condutor discursivo, estes espaços funcionam como quatro diferentes exposições com um circuito sequencial. Com excepção dos pisos 2 e 4 (que possuem afinidades de linguagem e abordagem), a sensação é que poderiam fazer parte de museus diferentes. O caso mais flagrante disso mesmo está presente desde logo no primeiro piso, onde encontramos o Museu da Orquestra Filarmónica de Viena.

Embora partilhe espaços com a HDM, este museu possui a sua independência. Encontra-se instalado nos únicos quartos do edifício que não foram redesenhados para a inauguração da instituição. A pequena exposição que aqui pode ser apreciada retrata a história e actividade desta Orquestra e dos seus principais intervenientes, desde a sua fundação pelo maestro e compositor Otto Nicolai, que residiu neste mesmo espaço, até à actualidade.

No piso seguinte inicia-se verdadeiramente a visita à HDM, algo que é imediatamente intuído pelo visitante face à mudança expositiva radical. Este espaço, intitulado “Sonosfera”, leva o visitante numa

viagem interactiva através do mundo do som. Logo na primeira sala, o visitante é confrontado com uma recriação dos sons que os bebés ouvem no útero das mães. Segue-se o “Laboratório de Percepção”, onde se procura demonstrar como os sons mudam em diferentes partes do ouvido; o “Instrumentarium” que utiliza instrumentos gigantes (um bombo com quase 3 metros de diâmetro, um xilofone, um monocórdio e um tubo de órgão do tamanho de um pequeno submarino) para mostrar como os sons são produzidos; o “Mar de Vozes” que apresenta o mais importante instrumento musical: a voz; o “Polyphonium”, onde os sons do mundo são manipulados numa infinidade de formas, podendo o visitante criar a sua própria mistura e gravá-la num CD que pode adquirir na loja do Museu, e, por fim, a “Galeria de Sons” que, como o próprio nome indicia, proporciona ao visitante a possibilidade de ouvir uma multitude de sons, por exemplo de vários locais do globo, incluindo Portugal.

O terceiro piso intitula-se “Grandes Mestres da Tradição Musical Vienense” e é constituído por pequenas salas expositivas com um carácter histórico dedicadas a Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Johann Strauss Jr., Mahler, e a elementos da Segunda Escola Vienense (Schönberg, Webern e Berg). Os objectos aqui apresentados podem ser explorados com recurso a áudio-guias que são distribuídos à entrada, estando também disponíveis alguns filmes, bases de dados e aplicações interactivas. Entre estas encontramos um dos mais populares focos de atracção da HDM: o “Maestro Virtual”, aplicação lúdica em que os visitantes podem pegar numa batuta especial para dirigir a Orquestra Filarmónica de Viena num grande écran. Um sensor capta os movimentos da batuta e a orquestra toca exactamente aquilo que resulta desses movimentos. Em caso de sucesso os elementos da orquestra aplaudem, não sendo esse o caso abandonam o palco.

No último piso com exposições temos a Futurosfera, que pretende reflectir tendências relativamente ao futuro da música e da sua produção. Tal como nos restantes pisos, os conteúdos aqui apresentados encontram-se organizados por áreas (mais concretamente duas), sendo a primeira delas a “Ópera do Cérebro”, onde são disponibilizados um conjunto de instrumentos desenvolvidos propositadamente para a HDM por Tod Machover, Professor de Composição do Media Lab do MIT (Massachusetts Institute of Technology, Boston, E.U.A.). Estes instrumentos produzem som através da combinação de movimentos físicos do visitante com manipulações sónicas computadorizadas, pelo que estes são incitados a participar activamente, ajudando a criar um repositório de sons. Para o final fica a “Misturadora de Música do Futuro”, onde todos os sons criados na “Ópera do Cérebro” pelos visitantes são entrecidos numa composição musical em constante mudança.

2.2. Coleções na exposição permanente

Piso 1 - Museu da Orquestra Filarmónica de Viena

Como referi atrás, esta exposição retrata a história da Filarmónica de Viena, recorrendo para o efeito a documentação e objectos. Entre a memorabilia presente, podemos apreciar, por exemplo, os óculos de Brahms, um smoking de Leonard Bernstein e batutas utilizadas por Richard Strauss, Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Karl Böhm e Herbert von Karajan. Nestes espaços marcam ainda presença bustos de compositores, cartazes de concertos da Filarmónica, fotografias, troféus referentes a vendas de discos, medalhas, correspondência, programas de concertos, pintura, partituras manuscritas, livros, discos, mobiliário de época... Nalguns casos os conteúdos apresentados são cópias, em especial de documentos.

Um filme de um Concerto de Ano Novo da Filarmónica pode também ser apreciado. Quanto à interactividade é proporcionada por um jogo que permite ao visitante “compor” a sua própria valsa a partir do lançamento de dados gigantes em cima de uma plataforma interactiva.

Piso 2 – Sonosfera

Os conteúdos disponíveis neste piso são apenas de natureza multimédia.

Piso 3 – Grandes Mestres da Tradição Musical Vienense

Como referi atrás, as salas que integram este piso evocam alguns grandes compositores, algo que, mais uma vez é feito, com recurso a conteúdos multimédia, mas neste caso também, a objectos. Entre os vários aqui apresentados incluem-se instrumentos musicais, partituras, cópias de manuscritos e documentos históricos, trajes, pinturas, gravuras, desenhos, miniaturas de palcos, mobiliário, acessórios, bustos, fotografias e objectos pessoais dos compositores. As peças aqui expostas ou são cópias ou pertencem a outras instituições museológicas, misturando-se arte de diferentes períodos.

Piso 4 - Futurosfera

Tendo em conta a sua especificidade, poderemos considerar como colecções que integram este espaço o conjunto de instrumentos musicais desenvolvidos por Tod Machover, Professor de Composição do Media Lab do MIT.

2.3. Conteúdos informativos

Dadas as diferenças significativas entre os vários espaços expositivos, não existe um padrão relativamente aos conteúdos informativos. Pode, contudo, dizer-se que são assegurados, sobretudo, através de conteúdos multimédia. Nos casos dos pisos 1 e 3, cujos conteúdos expositivos são mais tradicionais têm também destaque as tabelas e os textos de parede. Estes últimos pareceram-me um pouco longos.

A HDM distingue-se acima de tudo por ser um museu com um forte carácter multimédia, pelo que ao longo dos espaços expositivos são variadíssimas as aplicações interactivas que, de forma lúdico-pedagógica, pretendem transmitir aos visitantes mensagens de abertura a novos conceitos, de compreensão e entusiasmo pela música e de participação criativa. Duas das mais populares são o “Maestro Virtual” e a “Ópera do Cérebro”.

Os conteúdos disponíveis ao longo das exposições estão apenas em alemão e inglês. A excepção é a dos áudio-guias entregues no terceiro piso, cujos conteúdos podem também ser ouvidos em francês, japonês, italiano, espanhol e russo. Estes áudio-guias têm uma forma semelhante à de uma caneta, sendo accionados junto a dispositivos colocados próximo dos textos e depois ouvidos como se fossem telemóveis. A audição está um pouco dificultada pelo facto de existir sempre música em fundo. O visitante pode controlar a intensidade do som e pausar a audição.

2.4. Museografia e recursos técnicos utilizados

O museu apresenta conteúdos musicais estética e artisticamente realizados, bem como uma arquitectura que combina a estrutura histórica do edifício com um design futurista e *high-tech*, ou seja, tradição e inovação. Estes aspectos variam, contudo, de piso para piso, não havendo coerência entre si. Em termos museográficos, essa falta de coerência pareceu-me pouco interessante, não deixa, contudo, de se adequar aos objectivos da HDM, em especial quando pretende ser um espaço em que tradição e inovação se misturem.

Vejamos, então piso a piso:

- Piso 1 - A musealização procurou respeitar o original, já que se trata da residência do fundador da Orquestra Filarmónica de Viena. Por isso mesmo, a intervenção foi mínima, motivo pelo qual encontramos, por exemplo, uma lareira. A museografia pareceu-me, contudo, um pouco antiquada, sendo que os aspectos mais modernos não me pareceram combinar bem com o espaço e os objectos. A existência de um posto de escuta de CD muito semelhante aos existentes em lojas de música, assim como um pequeno ponto de venda de merchandise (CD, DVD, livros, cadernos,

leques...) dão a esta exposição um carácter comercial que, a meu ver, não dignifica o valor dos temas tratados.

- Piso 2 - As opções museográficas deste piso marcam uma ruptura enorme relativamente àquelas adoptadas no espaço dedicado à Filarmónica de Viena. Aqui tudo é muitíssimo moderno, *high tech*, tendo a função de imergir o visitante num mundo à parte onde possa dedicar-se à exploração da música e dos sons. Para isso muito conta o recurso à iluminação, ao som, à vibração, a projecções gráficas e ao design do próprio espaço, elementos que em conjunto amplificam as sensações do visitante, contribuindo para uma perda da noção do tempo. Este e o quarto piso justificam o prémio atribuído à HDM em 2002.
- Piso 3 - Este espaço volta a marcar uma diferença significativa relativamente ao piso anterior, estando museograficamente mais próximo da linguagem expositiva adoptada no piso dedicado à Filarmónica de Viena. Nesse sentido, pareceu-me também algo antiquada, isto apesar de alguns pormenores mais modernos. A meu ver essa mistura de elementos não resulta, contudo, de forma harmoniosa, sendo disso exemplo o chão, que apenas traz “ruído”, amplificado também por uma densa profusão de elementos.
- Piso 4 - Estética e funcionalmente os conteúdos aqui apresentados podem ser encarados como um prolongamento daqueles disponíveis no piso 2, embora com resultados menos bem conseguidos, especialmente do ponto de vista da usabilidade.

Quanto a elementos cenográficos, estes existem um pouco por toda a exposição, embora com abordagens radicalmente diferentes de piso para piso. Se no caso dos pisos 2 e 4 me pareceu resultar em algo de positivo para a exposição. O mesmo já não diria dos outros dois pisos, onde as soluções adoptadas me pareceram menos interessantes de um ponto de vista estético. Veja-se, por exemplo, o manequim que segura uma partitura no piso 1 ou como, no piso 3, na sala dedicada a Beethoven, se chega a recorrer a rodas de uma carroça e pedras da calçada para encenar aspectos relacionados com a vida do compositor.

3. Aspectos complementares

3.1. Públicos - Número de visitantes

Segundo dados disponíveis no seu site, desde a abertura em 2000, a HDM foi visitada por perto de 2 milhões de visitantes, tendo em 2010 recebido mais de 215 000. Estes números têm vindo a crescer de ano para ano, sendo, por exemplo, de referir os mais de 7000 visitantes que participaram na “*ORF Long Night of Museums?*” em 2010 e que colocaram a HDM entre os 5 museus mais visitados do país. Este crescimento tem sido acompanhado por uma maior visibilidade internacional, o que coloca a HDM entre os museus mais populares da cidade de Viena.

3.2. Visitas / Actividades

As exposições da HDM foram pensadas no sentido de poderem ser fruídas sem recurso a visitas guiadas, daí a grande aposta nos conteúdos multimédia. Os interessados podem, contudo, agendar visitas, sendo estas realizadas por guias profissionais contratados especificamente para o efeito e que previamente receberam formação sobre as exposições da HDM. Como tal, as visitas são pagas tendo por base um valor fixo por grupo (€ 100,00 por uma hora e € 150,00 por duas) a que acresce o bilhete de entrada individual.

A HDM dedica especial atenção ao estabelecimento de relações com escolas e universidades, procurando através do feedback recebido continuar a beneficiar os conteúdos expositivos de forma a exponenciar as suas capacidades pedagógicas.

As preocupações pedagógicas são extensíveis à programação que desenvolve, onde entre um conjunto variado de eventos musicais, nunca deixam de faltar actividades específicas para crianças e jovens, por exemplo, concertos e workshops de carácter lúdico.

Para os públicos mais velhos, o Museu organiza concertos de vários géneros de música. Estes eventos são muitas vezes realizados em parceria com outras instituições e tanto podem ser concertos isolados como ciclos temáticos. Entre os muitos músicos que já passaram pelo Museu incluem-se vários com carreiras internacionais reconhecidas.

Estes eventos, tal como as exposições, são pensados tendo em conta a vontade de estabelecer pontes entre a tradição e a inovação. São realizados tanto na sala polivalente disponível no piso superior, como no pátio interior, sendo neste último caso de entrada livre.

Ao longo do ano, o Museu organiza também pequenas exposições temporárias temáticas de entrada livre que, entre outros aspectos, procuram assinalar datas ou personalidades relevantes da história da música internacional. Estas são montadas no pátio interior.



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 1 – Foto: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 1 – Foto: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 1 – Foto: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 2 – Foto: Web Site Oficial



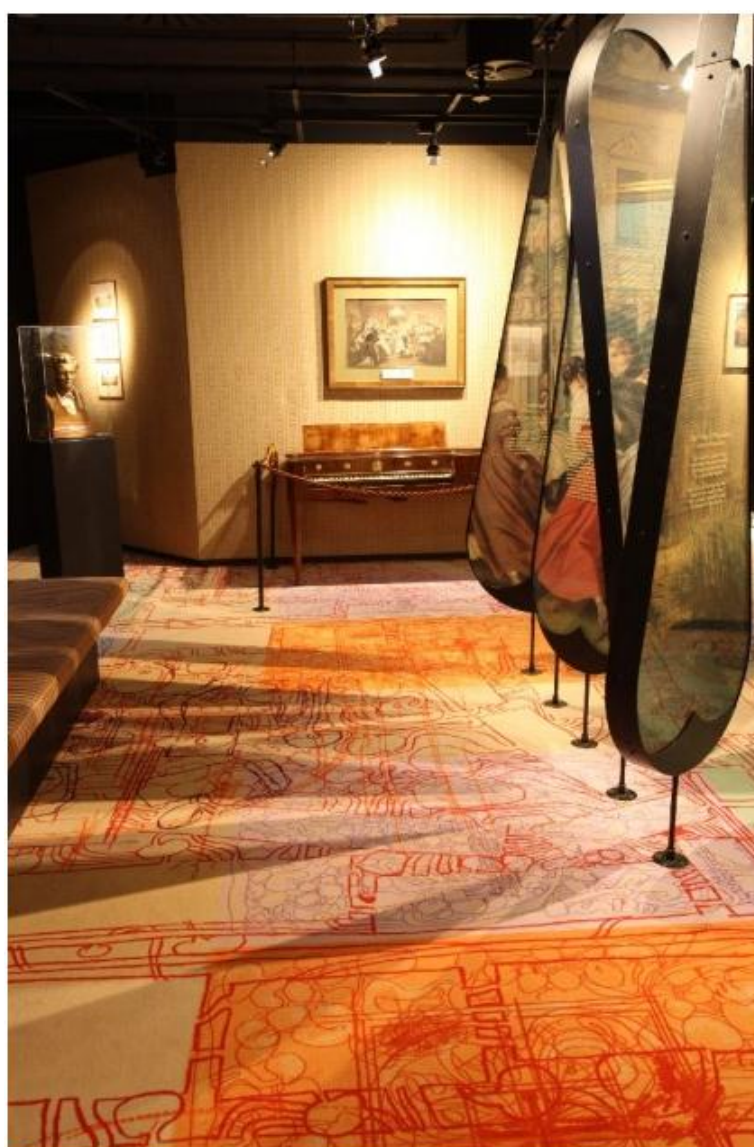
Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 2 – Foto: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 2 – Foto: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 2 – Foto: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vistas da exposição do piso 3 – Fotos: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 3 – Foto: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 3 – Foto: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 4 – Foto: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 4 – Foto: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 2 – Foto: Web Site Oficial



Haus der Musik (Viena, Áustria) – Vista da exposição do piso 4 – Foto: Sílvia Borges Silva

ANEXO 12 - *MUSÉE DE LA MUSIQUE*⁷¹

Paris, França

1. Caracterização Geral

1.1. Génese e antecedentes

A história do *Musée de la Musique* é longa e começou com a Revolução Francesa em 1793, quando juntamente com a constituição de uma colecção de instrumentos, se decidiu criar um instituto nacional de música cuja função seria treinar músicos necessários à realização de celebrações nacionais.

Esse instituto deveria possuir um gabinete de instrumentos constituído maioritariamente por peças confiscadas aos aristocratas foragidos. Dois anos depois o instituto daria origem ao Conservatório de Paris, instituição que, se decretou, deveria possuir uma colecção de instrumentos cuja perfeição lhes permitisse assumir o papel de modelos.

316 instrumentos integraram a colecção, contudo, por problemas financeiros e desinteresse, a que se acresceu, em 1815, o encerramento do Conservatório substituído pela Real Escola de Música, apenas uma dúzia de objectos chegaria aos nossos dias e apenas porque eram utilizados por professores.

Com a Segunda República francesa renovar-se-ia o interesse pelo património cultural, pelo que se volta a falar de criar um museu onde pudessem ser conservados os instrumentos dos grandes músicos da época. Com a aquisição por parte do Estado da colecção do compositor Louis Clapisson o museu seria finalmente criado na dependência de um novo Conservatório, passando a estar finalmente aberto ao público em Novembro de 1864.

À colecção de Clapisson juntar-se-iam várias outras ao longo dos anos, em especial a de Victor Schoelcher em 1872, a do raja Sourindro Tagore em 1879, e a de Paul Cesbron em 1934. Mais recentemente, o museu receberia também a colecção de Geneviève Thibaut de Chambure, ela própria conservadora do museu entre 1961 e 1973.

⁷¹ A informação aqui apresentada resulta dos elementos recolhidos no decorrer de uma visita realizada ao *Musée de la Musique* no dia 7 de Abril de 2011, a que se seguiu uma leitura atenta do seu roteiro (BÉNET, 2009) e do seu web site oficial, além de pesquisas online. Uma vez que esta forma de proceder não possibilitou a recolha de todos os elementos necessários, foi ainda efectuado um contacto por correio electrónico no dia 23 de Agosto de 2011. Este revelou-se, contudo, infrutífero, o que explica o défice de informação relativamente a alguns dos pontos constantes deste documento. Apesar disso, e tendo em conta razões de compreensão e sistematização, a opção passou por manter os referidos pontos, mesmo nos casos em que não é apresentada qualquer informação.

Louis Clapisson seria o primeiro conservador do museu, seguindo-se-lhe Hector Berlioz. No entanto, o grande dinamizador seria, a partir de 1871, Gustave Chouquet, que veio trazer a noção de que o museu só seria apelativo se as suas colecções fossem interessantes e valiosas. O seu trabalho seria continuado por Léon Pillaut, seguindo-se um período complicado que coincidiria com a Segunda Guerra Mundial. O museu voltaria a ganhar dinamismo com Geneviève de Chambure que desenvolveria todos os aspectos relativos à missão do futuro museu, nomeadamente colaborando de perto com o museólogo Georges-Henri Rivière de quem partiria a ideia de o nomear *Musée de la Musique*.

Durante os 20 anos que se seguiram à reforma de Chambure, o museu continuou a implementar as propostas por ela pensadas, desenvolvendo a actividade científica da instituição, continuando a política de incorporações, organizando concertos e gravando sessões, ou seja, construindo as fundações do futuro museu.

A necessidade de encontrar um outro espaço para o museu era uma evidência desde os anos 70 do século XX, pelo que se iniciaram contactos nesse sentido. A solução chegaria em 1981, quando o projecto da Cité de la Musique foi aprovado e um espaço para o museu foi garantido. Depois de um longo período em que todo o conceito do projecto foi maturado e posto em prática, o *Musée de la Musique* abriria finalmente ao público em Janeiro de 1997.

1.2. Localização e envolvente espacial

O *Musée de la Musique* é uma das partes integrantes da *Cité de la Musique*, um grupo de instituições dedicadas à música, situadas em 53 000 m² da zona de *La Villette* (19.º distrito de Paris), cujo projecto se deve ao Arquitecto Christian de Portzamparc, tendo inaugurado em 1995.

Além do museu, a *Cité de la Musique* integra:

- Uma sala de concertos com capacidade para acomodar entre 800 e 1000 pessoas;
- Espaços expositivos;
- Espaços para a realização de workshops;
- Uma mediateca;
- Uma loja-livraria;
- Um café-restaurant.

Com inauguração prevista para 2013, encontra-se em construção o edifício que irá acolher a Filarmónica de Paris, equipamento cultural com 2400 lugares sentados. Esta nova instituição será

igualmente gerida pela *Cité de la Musique*. O mesmo acontece com a programação da Sala *Pleyel*, um auditório com capacidade para cerca de 1900 lugares perto dos *Champs-Élysées*.

A *Cité de la Musique* faz parte dos grandes projectos do ex-presidente francês François Mitterrand, juntamente com o Parque de *La Villette*, o maior parque cultural da capital francesa, correspondendo a um esforço de reconversão urbana de uma área que era originalmente um matadouro. No Parque de *La Villette* funcionam vários equipamentos culturais, nomeadamente o Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris; o Teatro Paris-Villette; o *Trabendo*, o *Cabaret Sauvage* e o *Zénith* (salas de concertos com diferentes capacidades); o *Cinaxe* (uma sala de cinema); o *Grande Halle* ou a *Cité des Sciences et de l'Industrie*.

1.3. Missão e objectivos

A missão do *Musée de la Musique* é possibilitar que o “Homem, o músico” seja visto e ouvido, na sua diversidade, na sua história, na sua relação com outras artes e outras culturas, assim testemunhando a sua busca incessante por uma expressão musical.

O *Musée de la Musique* é parte integrante da *Cité de la Musique*, cuja missão é, por sua vez, promover todas as formas de criação musical, divulgando-as junto dos mais diversificados segmentos de público.

1.4. Acervo/colecções e temas

O *Musée de la Musique* abriga uma colecção de instrumentos musicais, obras de arte e modelos que cobrem quatro séculos da história da música ocidental e apresentam ainda uma visão geral das principais culturas musicais de todo o mundo.

A colecção tem mais de 6000 objectos, dos quais perto de 1000 podem ser apreciados na exposição permanente. Trata-se de uma das mais importantes do mundo. Entre as peças mais raras e valiosas encontramos:

- Cravos flamengos e franceses dos séculos XVII e XVIII (Ruckers, Couchet, Vater, Hemsch, Taskin, Goujon-Swanen);
- Instrumentos dos luthiers da escola de Cremona (Stradivari, Guarneri, Amati) e da escola francesa (Vuillaume, autor do famoso octobass);
- Pianos franceses do século XIX, incluindo pianos Pleyel e Erard que pertenceram respectivamente a a Frédéric Chopin e Franz Liszt;

- Alaúdes do século XVII da escola germânico-italiana (Sellas) e da escola germânica do século XVIII;
- Guitarras barrocas (Voboam), guitarras românticas francesas e espanholas do final do século XIX (Torres), guitarras de Django Reinhardt e de Jacques Brel e guitarras eléctricas do século XX (Fender, Gibson);
- Instrumentos de sopro de Hotteterre dos séculos XVII e XVIII;
- Instrumentos de Adolphe Sax do século XIX;
- Instrumentos asiáticos (especialmente indianos) e africanos.

1.5. Edifício e espaços

O museu abrange cinco níveis, correspondendo a 3000 m2 de espaço. O projecto de interiores é do Arquitecto Franck Hammoutène, tendo sido renovado em 2009.

O Museu beneficia das várias infraestruturas que compõem a *Cité de La Musique* (ver 1.2.). Além dessas infraestruturas e dos espaços expositivos permanentes, o museu dispõe de um anfiteatro com 230 lugares sentados e salas para a realização de exposições temporárias e de actividades de extensão cultural.

O Museu é, além disso, um centro científico dedicado ao estudo e preservação do património instrumental francês. Como tal, abriga um laboratório de investigação e conservação, enquanto o seu centro de documentação, parte da Mediateca da *Cité de la musique*, fornece acesso aos dados mais recentes sobre instrumentos antigos e modernos.

1.6. Estrutura funcional e disciplinar

Como referi atrás o *Musée de la Musique* é parte integrante da *Cité de la Musique*, organismo que oferece uma nova forma de abordar e viver a música. Como tal o seu funcionamento não pode ser dissociado dos demais componentes que constituem este enorme *cluster* musical.

1.7. Modelo de gestão

O *Musée de la Musique*, enquanto parte integrante da *Cité de la Musique*, é uma entidade tutelada pelo Ministério da Cultura e da Comunicação francês.

1.8. Actividades de base/marcantes do museu e principais projectos em curso e previstos a curto e médio prazo

Tendo a actual exposição permanente sido renovada em 2009, os projectos de futuro do *Musée de la Musique* passam por desenvolver um novo espaço expositivo focada na música popular do século XX.

2. Elementos relacionados com a fruição da exposição permanente

2.1. Discurso expositivo

A colecção permanente do *Musée de la Musique* encontra-se exposta ao longo de uma área com 2000 m², na qual podem ser apreciados cerca de 1000 itens (instrumentos, pinturas, esculturas e mobiliário), com o objectivo de clarificar o seu contexto social e estético.

A exposição compreende quatro áreas que ilustram cronologicamente os principais períodos da história da música, estando estas, por sua vez, divididas em núcleos temáticos:

1. Século XVII: o nascimento da ópera

- A ópera e os seus instrumentos
- desenvolvimento da música instrumental
- Um construtor de instrumentos parisiense do século XVII: Jacques Dumesnil
- Ostentação e a música do Rei: *La Grande Écurie*
- Música e caça
- A renovação dos instrumentos de sopro no barroco

2. Século XVIII: a música das Luzes

- O salão – um círculo intelectual e artístico
- A moda do cravo
- Música pastoral
- Em direcção à orquestra clássica
- Do cravo ao piano, novas possibilidades

3. Século XIX: a Europa romântica

- Celebrações revolucionárias
- A herança de Stradivarius
- piano, do salão ao recital
- Excesso na era romântica
- século da invenção

4. Século XX: a aceleração da história

- A revolução na linguagem musical
- Ritmo e percussão
- Instrumentos da idade electrónica
- Estúdio de gravação, um novo foco para a criação musical
- Jazz – *made in* França
- A canção francesa e o rock 'n' roll

Em consonância com a missão do museu, a exposição procura focar-se, sempre que possível, na ideia de “Homem, o músico”, destacando o compositor, o músico, o *luthier* e também a audiência e todos quantos participam em cerimónias nas quais a música está presente.

Os objectos expostos são apresentados em relação com o repertório, compositores e locais em que a música era tocada. Ao mesmo tempo, algumas vitrinas retratam histórias de prestígio de construtores como Sellas, Stradivarius e Sax, recorrendo para o efeito à apresentação de famílias de instrumentos.

A acrescer às quatro áreas referidas, o visitante tem ainda a possibilidade de conhecer uma quinta, dedicada às músicas do mundo, cuja organização segue um critério geográfico e não histórico:

- Mundo Árabe
- África
- Ásia
- As Américas
- Oceania

Dada a estranheza de alguns dos instrumentos extra-europeus aqui apresentados, esta área recorre a grandes reproduções fotográficas para ilustrar como são tocados e, ao mesmo tempo, situá-los no seu contexto geográfico.

Nas várias áreas estão disponíveis 40 pequenos documentários que apresentam actores, compositores, construtores de instrumentos e investigadores, cujos comentários ajudam a enquadrar os objectos. Esses filmes revelam a ligação entre a história e a invenção musical, entre o desenvolvimento do artesanato instrumental e a evolução dos estilos musicais. Constituem-se como um percurso audiovisual que pode ser adaptado pelo visitante em função da idade, idioma, etc.

Além destes filmes, o visitante tem ainda a possibilidade de ouvir várias gravações efectuadas com instrumentos do Museu.

Para preparar ou complementar a visita, estão disponíveis guias do museu para adultos ou famílias e que propõem diferentes itinerários pelas colecções. Outras publicações como a mais especializada “*Cahiers du Musée*”, ou a colecção de "Histórias do Museu" para crianças, exploram os instrumentos da colecção de diferentes ângulos. Uma colecção de CD com gravações de instrumentos do museu está também disponível.

A exposição foi remodelada em 2009 sob o seguinte mote: “de um museu da música a um museu musical”. O objectivo seria atrair novos públicos, melhorando para o efeito a forma de apresentação dos conteúdos expositivos, assim dando resposta aos pedidos que iam no sentido de que houvesse uma apresentação mais dinâmica desses conteúdos. Com esta renovação pretendeu-se, portanto, proporcionar um melhor acesso à música e aos instrumentos, o que se traduziu numa reorganização do discurso, uma melhor contextualização das peças e um aumento do conforto do visitante.

A renovação teve também como objectivos a ideia de que a exposição: deveria lidar com os grandes desenvolvimentos culturais e sociais, trazendo ao de cima a interacção entre culturas que é a origem de muitas práticas musicais; deveria promover o músico, o construtor de instrumentos e o compositor envolvidos em cada trabalho; e deveria possuir ferramentas educacionais audiovisuais.

Estas ideias reflectem uma prioridade: o museu deve possuir uma política orientada para o público. Isto significa tornar o museu acessível a todos, desenvolvendo um programa cultural dirigido tanto a jovens como a adultos, e oferecendo workshops e encontros com música ao vivo nas próprias galerias da exposição.

2.2. Colecções na exposição permanente

A exposição permanente integra cerca de 1000 peças das colecções do Museu, na sua maioria instrumentos musicais. Não faltam os vários *ex-libris* do Museu (ver 1.4.). Estes são acompanhados, sobretudo, por pintura, mas ao longo da visita são igualmente utilizados outros recursos, por exemplo, maquetas de espaços associados à história que se está a contar, moldes de peças utilizadas por *luthiers* para construir os seus instrumentos, estatuetas de personalidades ligadas à música, medalhas, acessórios como metrónomos, etc.

Chegando à área que retrata o século XX, encontramos ainda amplificadores, caixas de instrumentos, equipamentos utilizados em estúdios de gravação, etc. Nesta área são mais evidentes as relações entre instrumentos e seus possuidores originais, nomeadamente músicos do panorama musical francês.

Com excepção dos instrumentos, várias das restantes peças expostas são depósitos, algumas de grandes museus como o Louvre.

2.3. Conteúdos informativos

São conteúdos informativos:

- Textos de parede – Disponíveis no início das 5 áreas expositivas, possuindo título, subtítulo e informação de introdução ao período tratado. Estes textos andam à volta de 15 linhas e estão apenas disponíveis em francês, embora possuam alternativas noutras línguas (ver livros de sala);
- Tabelas - Com legendas específicas dos objectos em questão: nome, autoria, local de factura, data, n.º de inventário, proveniência (doação, aquisição, legado ou depósito) e, em alguns casos, textos desenvolvidos que documentam aspectos específicos. As peças não possuem uma numeração, pelo que, em alguns casos, são utilizados nas tabelas desenhos dos instrumentos, isto de modo a facilitar a sua identificação. Estão apenas disponíveis em francês, no entanto, tal como para os textos de parede existem alternativas (ver livros de sala);
- Textos intermédios – Acompanhados por imagens, tratam em cerca de 15 linhas temas de carácter geral relativos a conjuntos de instrumentos, por exemplo, sobre as origens da guitarra ou sobre os instrumentos de teclado italianos. Estão disponíveis apenas em francês, pelo que a sua compreensão em inglês pressupõe a utilização dos áudio-guias, digitando o número respectivo (todos estes conteúdos podem ser ouvidos desta forma);

- Livros de sala – Pequenos livros de consulta local que o visitante pode transportar consigo e que traduzem para inglês, espanhol e alemão os conteúdos para os quais os áudio-guias não oferecem alternativas, em particular os textos de parede e as tabelas;
- Áudio-guias – Têm a função mais tradicional de possibilitar ao visitante aprofundar a informação disponível na exposição, seja através de textos narrados ou música, mas neste caso são também essenciais para ouvir os vários documentários que se encontram ao longo do percurso. A sua utilização pressupõe que o visitante digite no aparelho o número que se encontra identificado junto aos conteúdos. Nalguns casos, o mesmo conteúdo possui versões para adultos e crianças, sendo identificados através de códigos de cores e ícones distintos. Os textos estão bastante bons, sendo, em especial no caso dos conteúdos para crianças, mais interpretados do que lidos. Quanto aos excertos musicais, correspondem em vários casos a gravações efectuadas com instrumentos do Museu;
- Documentários – São 40 pequenos filmes que enquadram e complementam os temas tratados na exposição. Os documentários estão em *loop*, no entanto, caso queira ver desde o princípio o visitante tem a opção de os reiniciar. Estes passam em monitores espalhados ao longo do circuito. Para os ouvir o visitante tem que proceder à sincronização com o seu áudio-guia. Na consola de controlo colocada junto ao monitor, o visitante pode escolher se pretende legendas em francês ou inglês. Alguns documentários possuem tabelas com legendas, onde está indicada a sua duração.

2.4. Museografia e recursos técnicos utilizados

A exposição actual foi remodelada em 2009 com projecto de Adeline Rispal (*Cabinet Repérages*). O resultado é uma exposição que recorre a uma museografia moderna de pendor institucional que, a meu ver, se adequa bastante bem tanto às colecções como ao espaço onde estas podem ser apreciadas.

Ou seja, a abordagem museográfica à exposição cumpre com sobriedade o papel de se secundarizar relativamente às peças expostas. A iluminação faz o que é devido, percebendo-se que foi pensada tendo em conta a conservação das peças. Os espaços são amplos e não há um acumular exagerado de objectos por vitrina, pelo que a exposição respira e isso transmite-se ao visitante que de forma cómoda faz o seu percurso.

De forma a cumprir esse papel, o museu recorre a alguns dispositivos museográficos. As vitrinas são utilizadas especialmente para os instrumentos de menor dimensão, sendo estes expostos com recurso a suportes que garantem a sua estabilidade. Espaçosas, as vitrinas permitem a contemplação dos instrumentos enquanto objectos tridimensionais. Por sua vez, os objectos de maior dimensão são expostos em cima de plataformas cuja função, além de elevar as peças, é ainda de servir como barreira psicológica de acesso.

Como referi atrás, a exposição recorre a áudio-guias e documentários como forma de complemento aos objectos expostos. Para que estes conteúdos possam ser devidamente ouvidos, não existe qualquer música de fundo.

Estão disponíveis ao longo da exposição vários bancos de dimensões variáveis, isto para que os visitantes possam descansar um pouco, apreciar com mais detalhe os objectos expostos e ouvir os conteúdos disponíveis para os áudio-guias.

Esta preocupação com o público é extensível aos visitantes com necessidades especiais, sendo exemplo disso a disponibilização de versões legendadas em braille das plantas da exposição e de acrílicos com relevos de alguns dos instrumentos expostos (para consulta no local).

3. Aspectos complementares

3.1. Públicos - Número de visitantes

Segundo dados disponíveis no site do Ministério da Cultura Francês, em 2009 a *Cité de la Musique* foi visitada por cerca de 400 000 visitantes, dos quais perto de metade visitaram o Museu (196 000). Segundo os mesmos dados, entre 2002 e 2009 o Museu foi visitado por mais de um milhão de pessoas, o que perfaz uma média de cerca de 135 000 visitantes / ano.

3.2. Visitas / Actividades

Investida de uma missão educacional, a *Cité de la Musique* procura complementar a educação oferecida nas escolas e conservatórios, tanto com ferramentas documentais como com programas de prática musical de diferentes níveis e dirigidos a jovens de todas as condições e regiões.

A programação em si é resultado dessas preocupações e inclui: ensaios abertos ao público, actividades amadoras, workshops para professores e especialistas em instrumentos, encontros entre músicos, organólogos, professores,... são formas que enriquecem a série de concertos oferecidos.

O Museu da Música completa este dispositivo. A forma como a exposição foi concebida, em particular toda a componente multimédia, denota uma vontade de que esta não seja, aos olhos do visitante, uma mera sucessão de objectos apenas passível de ser compreendida no decurso de visitas.

Não quer isto dizer que os conteúdos disponíveis não possam ser aprofundados de outras formas, muito pelo contrário. Essa é, aliás, uma das grandes preocupações demonstradas pelo museu que, enquanto

ponto de encontro entre a vida musical e a preservação de colecções históricas, procura encorajar o diálogo entre público, historiadores, músicos e construtores de instrumentos.

Isso é feito, nomeadamente, com recurso a visitas guiadas que correspondem a percursos pela história dos instrumentos e dos géneros musicais. Conduzidas por guias que ou são músicos, historiadores, musicólogos ou etnomusicólogos, estas visitas fazem-se com recurso a colunas cuja função é serem utilizadas em conjunto com os áudio-guias para poderem dar a ouvir gravações de instrumentos disponíveis na exposição. No decurso dessas visitas o ponto alto é muitas vezes o encontro com músicos que, de terça a Domingo, entre as 14:00 h e as 17:00 h, realizam pequenas performances comentadas nos espaços da exposição.

Estas visitas musicais são exponenciadas ainda por vários eventos organizados ao longo do ano, por exemplo concertos onde são utilizados instrumentos das colecções ou, em alternativa, réplicas; actividades pedagógicas para crianças e jovens; colóquios e fóruns que têm como objectivo a partilha do conhecimento em matérias como a história da música, prática instrumental ou organologia, etc. No sentido de abordar uma diversidade de outras matérias, o museu organiza ainda exposições temporárias, cujos objectivos são chegar a diferentes públicos, tratando nomeadamente temas de maior impacto mediático.



Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Sílvia Borges Silva



Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Web Site Oficial



Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Facebook da Cité de la Musique



Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Facebook da Cité de la Musique



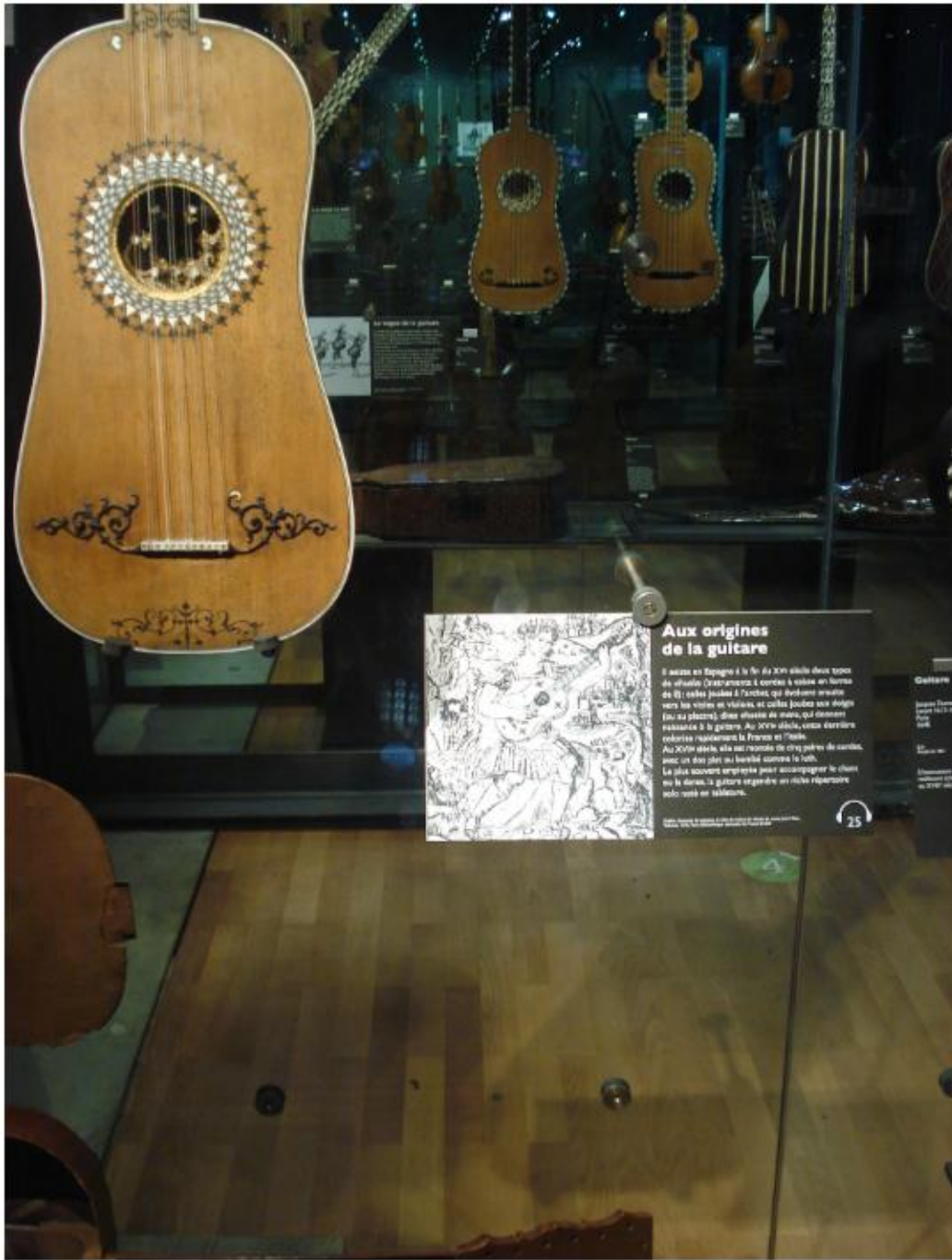
Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Facebook da Cité de la Musique



Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Sílvia Borges Silva



Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Sílvia Borges Silva



Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Sílvia Borges Silva



Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Sílvia Borges Silva



Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Sílvia Borges Silva



Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Sílvia Borges Silva



Musée de la Musique (Paris, França) – Vista da exposição permanente – Foto: Sílvia Borges Silva

ANEXO 13 - *MUSÉE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE*⁷²

Bruxelas, Bélgica

1. Caracterização Geral

1.1. Génese e antecedentes

A origem do *Musée des Instruments de Musique* (MIM) remonta a 1 de Fevereiro de 1877, quando foi criado na dependência do Real Conservatório de Música de Bruxelas com a finalidade didáctica de mostrar instrumentos antigos aos alunos.

Nessa altura, reuniram-se no Museu duas colecções de instrumentos. Uma pertencia ao musicólogo François-Joseph Fétis (1784-1871), tendo sido adquirida pelo governo belga em 1872 e colocada em depósito no Conservatório, onde Fétis foi o primeiro director. A outra foi oferecida ao Rei Leopold II em 1876 pelo Rajah Sourindro Mohun Tagore (1840-1914), e integrava cerca de uma centena de instrumentos indianos.

Com as duas colecções mencionadas, o património à guarda do MIM já era extremamente valioso para a época, mas seu primeiro curador, Victor-Charles Mahillon (1841-1924) conseguiria desenvolvê-las bastante mais, garantindo ao Museu uma posição entre os melhores do mundo no género.

À data da sua morte em 1924, o MIM contava já com 3666 peças, entre as quais 3177 eram instrumentos musicais. Coleccionador e construtor de instrumentos de sopro, além de especialista em acústica, Mahillon desenvolveu o seu trabalho com entusiasmo, competência e dinamismo.

Graças à sua actividade e conhecimentos, o Museu rapidamente ganhou fama internacional, reconhecido não só pela importância quantitativa das suas colecções, mas também pela sua diversidade, qualidade e raridade.

⁷² A informação aqui apresentada resulta dos elementos recolhidos no decorrer de uma visita realizada ao *Musée des Instruments de Musique* no dia 3 de Abril de 2011, a que se seguiu uma leitura atenta do seu roteiro (HAINE, 2000) e do seu web site oficial, além de pesquisas online. Uma vez que esta forma de proceder não possibilitou a recolha de todos os elementos necessários, foi ainda efectuado um contacto por correio electrónico no dia 23 de Agosto de 2011. Este revelou-se, contudo, infrutífero, o que explica o défice de informação relativamente a alguns dos pontos constantes deste documento. Apesar disso, e tendo em conta razões de compreensão e sistematização, a opção passou por manter os referidos pontos, mesmo nos casos em que não é apresentada qualquer informação.

Mahillon foi também responsável pela descrição, entre 1880 e 1922, das colecções do museu, redigindo para o efeito um catálogo com cinco volumes, que incluía também as quatro versões do seu "Ensaio sobre a classificação metódica de todos os instrumentos, antigos e modernos". O catálogo viria a servir de base ao desenvolvimento da classificação de instrumentos de E.M. von Hornbostel e Curt Sachs, pelo que Mahillon é também considerado um dos pioneiros da organologia.

Em 1877, Mahillon criou uma oficina de restauro no MIM para recuperar peças danificadas, mas também para fazer cópias de instrumentos de outras colecções públicas de que não existiam exemplos originais, em Bruxelas.

Mahillon aumentou consideravelmente as colecções recorrendo a uma estratégia que passou por recorrer a filantropos, cultivando relações com amadores de música que nalguns casos se tornaram generosos doadores (por exemplo, César Snoeck), e estabelecendo relações de amizade com diplomatas belgas no exterior, como Jules Van Aalst na China e Dorenberg no México, responsáveis pela incorporação de vários instrumentos extra-europeus.

Foi assim que Mahillon recebeu ou comprou peças isoladas de grande valor histórico e organológico, mas também conjuntos homogéneos, cujo interesse é hoje considerável. Mahillon seguiu todas as grandes vendas públicas de instrumentos musicais e comprou as peças que precisava para completar a coleção ideal que estava determinado a construir no MIM.

O crescimento da coleção desacelerou acentuadamente após a sua morte, em 1924. Contudo, com Roger Bragard (1903-1985), curador entre 1957-1968, a situação melhoraria consideravelmente. Tendo conseguido atrair a atenção do ministro da Cultura, na época, os orçamentos foram ampliados significativamente, as salas de exposição foram renovadas, foram contratados guias e pessoal para desempenhar tarefas de natureza científica e organizados concertos de música antiga em instrumentos originais ou cópias. Como tal, as colecções voltaram a ser beneficiadas com novas peças raras.

Os esforços de Bragard foram continuados por René de Maeyer (1968-1989), que contratou cerca de dez colaboradores científicos, cada um especializado num campo diferente da organologia.

Durante este período, como resultado do crescimento das colecções, surgiram os problemas de falta de espaço e de condições para acondicionar devidamente o património do Museu. Depois de soluções de carácter temporário, o estado federal foi finalmente convencido no final da década de 70 de que seria necessária uma solução mais global. Assim sendo, em 1978 foram adquiridos dois edifícios para acolher não só as salas de exposição, mas também as reservas e as áreas administrativas. Aos dois edifícios em questão, bastante diferentes estilisticamente (um deles neoclássico e o outro arte nova), acabaria por se juntar um outro, onde estão hoje instaladas as reservas do Museu.

Todo este trabalho levou vários anos até ser concluído. Nicolas Meeus, que, entre 1989-1994, sucedeu a Mayer, seria o responsável pelo lançamento do projecto de mudança para o edifício *Old England*, projecto que viria a ser concluído sob a direcção de Malou Haine. Em Dezembro de 1998, o MIM tornou-se oficialmente proprietário dos edifícios referidos. Durante 1999, e ao longo de 10 meses, a colecção foi transferida para o novo edifício, onde o MIM voltaria a abrir portas em Junho de 2000.

1.2. Localização e envolvente espacial

O MIM é considerado um dos lugares a não perder durante uma visita a Bruxelas, estando localizado a apenas cinco minutos a pé da *Grand Place* no centro de Bruxelas, muito perto da *Place Royal*, local onde também é possível visitar os Museus Reais de Belas Artes, o Museu BELvue e o Museu Magritte. O MIM faz parte do grupo de museus do chamado *Mont des Arts*, uma praça histórica construída originalmente para acolher a Exposição Universal de 1910.

O acesso ao Museu pode fazer-se através do metro, eléctrico, autocarros e automóvel, existindo um parque de estacionamento subterrâneo nas imediações.

1.3. Missão e objectivos

A missão do MIM é principalmente conservar o património à sua guarda, no sentido de que possa ser desfrutado pelas gerações futuras.

1.4. Acervo / colecções e temas

O MIM possui uma das maiores colecções de instrumentos musicais do mundo, onde se incluem mais de 8000 instrumentos, dos quais mais de mil podem ser apreciados na exposição permanente. Estas colecções podem ser caracterizadas da seguinte forma:

- **Instrumentos tradicionais europeus** – Constituída por cerca de 1400 instrumentos populares de quase todos os países europeus, 400 dos quais estão em exposição na galeria dedicada às Tradições do Mundo. França, Alemanha, Espanha, Itália, Roménia e Turquia estão particularmente bem representados com dezenas de peças cada um. No entanto, o grosso dos instrumentos são de origem Belga, com mais de 300 objectos. No espírito do primeiro curador do MIM, Victor-Charles Mahillon, existem exemplos de quase todos os objectos preparados para produzir som, desde apitos para crianças a acordeões sofisticados,

violões e flautas ou sinos. As colecções de acordeões (constituída por cerca de 100 exemplares), cítaras (cerca de 60), gaitas-de-foles (também cerca de 60) e apitos (cerca de 160) estão entre as mais relevantes.

- **Instrumentos ocidentais de cordas** - Esta colecção compreende todos os instrumentos de cordas utilizados na música erudita ocidental com excepção de instrumentos de teclado como pianos ou cravos. Entre estes são de mencionar instrumentos de corda friccionada como o violino, a viola da gamba ou a trombeta marinha, instrumentos dedilhados como a viola, o alaúde, o bandolim e a harpa, e outros de corda percutida como o tympanon ou a cítara.

- **Instrumentos ocidentais de sopro** - instrumentos utilizados na música erudita ocidental, embora não exclusivamente nesse contexto. O MIM possui mais de 1500 destes instrumentos, cujas tipologias são variadas em termos de datação e origem. A diversidade destas colecções possibilita uma visão sobre a evolução das práticas performativas e de construção de instrumentos de sopro.

Além das três grandes colecções mencionadas, o MIM possui ainda:

- Instrumentos ocidentais de percussão;
- Pianos e outros instrumentos de teclado, incluindo carrilhões e sinos;
- Instrumentos mecânicos;
- Instrumentos eléctricos e electrónicos;
- Oficinas de construtores de instrumentos e respectivos acessórios;
- Instrumentos tradicionais extra-europeus (África, Médio Oriente, Extremo Oriente, Índia, Afeganistão, Paquistão, Indonésia, América do Norte e Sul e Oceania).

Possui também cópias de instrumentos, bocais, mecanismos de válvulas, batutas, instrumentos experimentais, estojos, etc.

Numericamente, a maior parte da colecção encontra-se acondicionada em reservas não acessíveis ao público em geral.

1.5. Edifício e espaços

O MIM está instalado em dois edifícios: um deles neo-clássico (século XVIII), da autoria do arquitecto Barnabé Guimard, situado na esquina da *Place Royale*, e um outro conhecido como *Old England*, originalmente uma antiga loja de artigos ingleses de luxo. Este último é um dos melhores exemplos *Art Nova*, na Bélgica, tendo sido projectado em 1899 pelo arquitecto Paulo Saintenoy e completamente remodelado para abrigar o museu desde 2000.

Além dos espaços expositivos, o edifício possui uma sala de concertos; um espaço para a realização de actividades do Serviço Educativo; uma loja com uma enorme variedade de *merchandise* musical, livros e cds; uma biblioteca; uma área onde funciona a administração e, no último piso, um restaurante com uma óptima vista sobre Bruxelas.

1.6. Estrutura funcional e disciplinar

As colecções são cuidadas por uma equipa de organólogos. Cada um deles é responsável por um ou mais conjuntos separados de instrumentos, sendo auxiliados nessas tarefas por outros elementos que trabalham na oficina de conservação e restauro.

Segundo informação disponível no site do MIM, as colecções estão separadas da seguinte forma:

- Instrumentos de sopro e percussão ocidentais (Géry Dumoulin);
- Instrumentos de corda ocidentais (Anne-Emmanuelle Ceulemans);
- Pianos (Pascale Vandervellen);
- Todos os teclados, excepto o piano, incluindo carrilhões e sinos (Luc Lannoo);
- Instrumentos mecânicos (Luc Lannoo);
- Instrumentos eléctricos e electrónicos (Maarten Quanten);
- Oficinas de construtores de instrumentos e respectivos acessórios (Géry Dumoulin, Anne-Emmanuelle Ceulemans);
- Instrumentos tradicionais europeus (Wim Bosmans);
- África (Saskia Willaert);
- Médio Oriente (Saskia Willaert);
- Extremo Oriente (Claire Chantrenne);
- Índia, Afeganistão, Paquistão (NN);
- Indonésia (NN);
- Norte e América do Sul (NN);
- Oceania (NN).

Incluindo os técnicos mencionados, trabalham no MIM 84 pessoas. Destas, apenas 3 são funcionários públicos contratados numa base permanente, estando as restantes 81 com contratos a termo.

O piso superior é ocupado por um restaurante com terraço panorâmico, espaço que é gerido por uma empresa independente.

1.7. Modelo de gestão

O MIM é desde 1992 o 4.º Departamento dos Museus Reais de Arte e História, dependendo da Política Científica Federal Belga. Por decreto real, o Estado reconheceu o carácter científico das suas actividades. Dessa forma, dotou-o de duas secções: uma primeira dedicada à música antiga e outra à música moderna (séculos XIX e XX), popular e tradicional.

Os Museus Reais de Arte e História são um grupo de museus que dependem do BELSPO, instituição que é responsável pela coordenação da política científica belga a um nível federal. Além do MIM, este grupo é composto pelo:

- Museu do Cinquentenário
- Portão de Halle
- Museu do Extremo-Oriente

Juntamente com o investimento efectuado no sentido de garantir a transferência do MIM para as suas actuais instalações, o Ministro da Política Científica procurou garantir meios adequados que permitissem o seu funcionamento regular. Como tal, o pessoal ao serviço da instituição aumentou consideravelmente, passando de cerca de 20 funcionários em 1995 para mais de 70 em 2000. Juntaram-se à equipa várias pessoas cuja função principal é as actividades pedagógicas e culturais. O pessoal administrativo foi reforçado, e técnicos especializados (engenheiros, informáticos e electricistas) dão hoje o seu contributo em diferentes serviços do MIM. O pessoal de segurança e recepção foi renovado.

Apesar do grande investimento financeiro público, durante a fase de transferência para as actuais instalações o MIM beneficiou também de investimento privado, conseguindo assim viabilizar projectos não abrangidos pelo financiamento público. Alguns dos patrocinadores decidiram manter sua contribuição financeira após a abertura do MIM, pelo que o financiamento obtido dessa forma funciona como incentivo para a realização de actividades recorrentes.

1.8. Actividades de base/marcantes do museu e principais projectos em curso e previstos a curto e médio prazo

2. Elementos relacionados com a fruição da exposição permanente

2.1. Discurso expositivo

A exposição permanente espalha-se ao longo de quatro pisos diferentes, cada um com sua própria abordagem:

Piso 0 - Instrumentos Populares Belgas / Instrumentos Populares Europeus / Instrumentos Extra-Europeus - Neste piso o visitante tem oportunidade de apreciar instrumentos tradicionais e populares do mundo inteiro, começando com a Bélgica e passando depois por várias tradições europeias e de culturas de todo o mundo.

Piso 1 - Música Erudita Ocidental - Percurso cronológico que leva o visitante da música no antigo Egito à experimentação com a prática performativa histórica do século XIX. Neste piso é possível descobrir como os gostos da aristocracia e burguesia europeias influenciaram a forma como os instrumentos musicais evoluíram.

Piso 2 – Cordas e Teclados - Neste piso os protagonistas são os instrumentos de corda e de teclado, dispostos por ordem sistemática. Os vários tipos de cravo, órgão, harpa e piano surgem lado a lado e os visitantes podem apreciar também a reconstituição de uma verdadeira oficina de fabricantes de violino.

Piso -1 - *Mechanicus Musicus* - Sala dedicada aos instrumentos mecânicos. Instrumentos tão antigos como sinos e carrilhões marcam aqui presença, não faltando também outros mais contemporâneos, responsáveis pelos sons mais experimentais do século XX.

A circulação nos vários pisos é feita de forma sequencial livre. No entanto, apesar da sinalética indicando o sentido da visita que se encontra disponível junto aos textos de parede, e por vezes noutros pontos, o circuito é ainda assim um pouco confuso, em especial no piso 0, onde a profusão de vitrinas sobrecarrega bastante a exposição.

As quatro galerias de exposição encontram-se organizadas de forma temática, sendo que o núcleo dedicado à “Música Erudita Ocidental” segue ainda um critério cronológico.

Piso 0 - Instrumentos Populares Belgas:

1. O dulcimer: um instrumento para tocar em casa
2. O dulcimer: um instrumento popular para a classe média
3. A sanfona: um instrumento tocado por mendigos e cegos

4. O acordeão ou piano dos pobres
5. Flautas: uma rica diversidade
6. Os tambores: o batimento cardíaco da procissão
7. O violino: um instrumento de menestréis
8. A gaita-de-foles: um instrumento de pastores e dançarinos
9. Berimbau: pode comprá-lo na feira
10. Instrumentos de calendário
11. Ensembles e tocando em ensembles
12. Outras questões

Piso 0 - Instrumentos Populares Europeus:

13. Alaúdes e violinos, ou a viagem da Ásia à Europa
14. O dulcimer arrancada: um instrumento musical doméstico
15. Diferentes tipos de instrumentos de cordas
16. Trompas e trombetas: instrumentos de sinal e de magia
17. O tambor de fricção: um instrumento de calendário
18. A flauta: um instrumento pastoral
19. A flauta de pão: um instrumento mítico
20. Apitos de terracota: de brinquedo a instrumento musical
21. Diferentes tipos de flautas
22. A flauta tamborileira: um instrumento de exteriores festivo
23. O oboé: um instrumento de exteriores festivo
24. Diferentes tipos de tambores
25. Clarinetes

26. A gaita-de-foles: do pasto ao salão
27. Idiofones
28. O berimbau: um instrumento para passar o tempo
29. O acordeão: um recém-chegado

Piso 0 - Instrumentos Extra-Europeus:

30. Harpas e liras africanas
31. Tambores falantes
32. Orquestras de instrumentos de sopro africanas
33. Instrumentos de cordas no sub-continente indiano
34. Ópera chinesa
35. A orquestra mexicana
36. O gamelão ou o ensemble de gongos indonésio
37. Cítaras na África e Ásia
38. Música ritual nos templos chineses
39. Música ritual nos mosteiros tibetanos

Piso 1 - Música Erudita Ocidental:

40. Os instrumentos mais antigos
41. Cantigas de Santa Maria
42. Menestréis dos séculos XVI e XVII
43. O *Theatrum Instrumentorum* de Michael Praetorius
44. Factura de instrumentos de cordas em Antuérpia nos séculos XVI e XVII
45. Construção de cravos em Antuérpia nos séculos XVI e XVII

46. Norte de Itália
47. Música de corte francesa dos séculos XVII e XVIII
48. Violas francesa nos séculos XVII e XVIII
49. A corte de Bruxelas
50. Nuremberga
51. A orquestra de Johann Sebastian Bach
52. Potsdam
53. Haydn e Eszterháza
54. Música para as orquestras de sopros no tempo de Mozart
55. A influência da música turca
56. La banda na ópera
57. Basso profundo
58. Os instrumentos de Adophe Sax
59. O clarinete belga
60. A industrialização da construção de instrumentos
61. Instrumentos de cordas experimentais nos séculos XIX e início de XX
62. Inovações nos instrumentos de sopro do século XIX
63. Concertos históricos

Piso 2 - Cordas e Teclados:

64. Clavicórdios
65. Virginais, espinetas e cravos
66. Tradições de construção de cravos
67. Oficina do construtor de cravos

- 68. Saltérios e dulcimeres
- 69. Violas
- 70. Cistres
- 71. bandolins
- 72. *Intermediū* florentino
- 76. Órgãos
- 77. Harpas
- 78. O salão de espelhos
- 79. Pianos antigos
- 80. Diferentes tipos de piano
- 81. Harmónios
- 82. Teclas e instrumentos de teclado

Piso -1 - *Musicus mechanicus*:

- 83. Sinos e carrilhões
- 84. Instrumentos mecânicos
- 85. Instrumentos mecânicos nos salões
- 86. Instrumentos mecânicos populares
- 87. O componium
- 88. Amplificação sonora eléctrica
- 89. Geração eletrónico de som

2.2. Colecções na exposição permanente

Acima de tudo instrumentos musicais. Entre os mais de 1000 que integram a exposição, há exemplos de quase todos os objectos alguma vez produzidos com a intenção específica de gerar som, seja esse musical ou não (nesta lista incluem-se, por exemplo, brinquedos...). A espaços pode também ser apreciada alguma iconografia (pintura, na sua maioria, em especial no piso dedicado à “Música Erudita Ocidental”) e documentos (partituras e outra documentação), sendo também de mencionar a utilização de marionetas como elementos cenográficos num dos núcleos dedicados aos instrumentos extra-europeus.

No núcleo onde se retratam os instrumentos mais antigos podemos apreciar potes e pratos com iconografia musical, enquanto que num outro encontramos uma tapeçaria, igualmente com uma cena musical. Por vezes, também os estojos dos instrumentos integram a exposição, havendo também duas situações que se expõem apenas os tampos de cravos, ambos com iconografia. Num caso encontra-se exposta uma orquestra miniatura.

Na galeria dedicada aos instrumentos mecânicos, encontramos além de vários automatofones, instrumentos mais contemporâneos (electrofones), amplificadores e equipamentos relacionados com a gravação da música (mesas de mistura, microfones com tripés, mesas de mistura...). Junto a uma pianola são expostos os respectivos rolos.

Na galeria dedicada aos teclados e cordas encontram-se dois dos núcleos de maior destaque da exposição, onde se reconstituem duas oficinas de construção de instrumentos (cravos e instrumentos friccionados - *luthier*). Os objectos que integram as duas oficinas e onde se incluem várias ferramentas de trabalho, moldes, matérias primas ou planos, pertenceram efectivamente a dois construtores. No caso da oficina de *luthier* são também expostos esquemas que mostram os elementos constituintes de violinos, assim como peças individuais também de violinos. As várias fases de construção deste instrumento são ilustradas desde o pedaço de madeira até ao produto final, aqui individualizado pelas respectivas partes. Nesta galeria encontram-se ainda vários modelos de tecla. Como elementos cenográficos do núcleo dedicado aos harmónios (n.º 81), expoê-se algum mobiliário (cadeiras e uma mesa, além de um leque).

2.3. Conteúdos informativos

Os instrumentos são comunicados com recurso a painéis informativos com iconografia, textos e um sistema de som.

São conteúdos informativos:

- Textos de parede - Com título, subtítulo e informação contextualizadora dos vários núcleos das 4 galerias expositivas. Estes textos andam à volta de 10 linhas e, tal como os demais, estão disponíveis apenas em francês e flamengo;
- Tabelas - Com legendas específicas dos objectos em questão (nome, local de factura, data, n.º de inventário); possuem uma numeração alusiva ao sistema de som, assim traçando a correspondência com a sinalética colocada no chão. Identificam ainda a disposição dos objectos respectivos na vitrina ou expositor, recorrendo a uma identificação alfabética e um esquema gráfico. Sempre que isso é relevante, é ainda identificada a proveniência do instrumento (doação, aquisição) e referida a existência de intervenções de conservação e restauro, com indicação dos mecenas que a apoiaram;
- Textos de sala - Com informação em várias línguas sobre os 194 excertos musicais que podem ser ouvidos através do áudio-guia. Estes textos estão disponíveis à entrada de cada uma das quatro galerias podendo ser consultados pelos visitantes, mas apenas nos espaços da exposição;
- Painéis informativos - Com reproduções de iconografia variada (fotografias, pintura, gravura...); possuem os mesmos títulos dos textos intermédios e complementam a história e forma de execução da grande maioria dos instrumentos expostos (todas as imagens se encontram legendadas), pelo que acabam por ter uma função educativa;
- Áudio-guias - Não possuem textos, apenas música, correspondendo a 194 excertos musicais espalhados por 89 pontos de escuta, num total de 4 horas de música. Os pontos de escuta estão assinalados por autocolantes no chão junto aos objectos cujos sons ilustram. Uma vez nessa área, os auscultadores, que incluem um receptor, automaticamente captam o sinal emitido por transmissores colocados no tecto, passando o visitante a ouvir os excertos em questão. Muitos foram gravados de propósito para a exposição, nalguns casos recorrendo mesmo a instrumentos do Museu.

Os vários conteúdos procuram, sempre que possível, destacar os aspectos que têm a ver com a cultura e património belga, veja-se, por exemplo, o destaque dado a Adolphe Sax.

No caso específico do núcleo dedicado aos concertos históricos (n.º 63), encontramos uma referência à própria história do Museu através da utilização de uma fotografia de um concerto nele realizado em 1965.

2.4. Museografia e recursos técnicos utilizados

A museografia é relativamente institucional, mas agradável, encontrando-se ao serviço da exposição. As peças estão na sua maioria dispostas em plintos ou com recurso a vários suportes, dentro de vitrinas, sendo a excepção os objectos de maiores dimensões. As vitrinas em questão permitem na sua maioria

apreciar as peças enquanto objectos tridimensionais. Não existem quaisquer dispositivos multimédia além do sistema de som que permite a audição de excertos musicais.

A exposição tem, a meu ver, demasiados instrumentos, pelo que ao fim de algum tempo o interesse é despertado, acima de tudo, pelos objectos menos usuais. Este excesso de peças é realçado pelas muitas vitrinas ou expositores que se encontram nas quatro galerias expositivas. Creio, portanto, que a exposição teria a beneficiar com um espaço mais amplo.

Quanto ao sistema de som, é constituído pelos 194 excertos musicais referidos. À entrada e saída de cada sala de exposições, o visitante tem à sua disposição folhas de sala com informação sobre os vários excertos, folhas essas que pode recolher e depois devolver no final da visita. Os auscultadores são entregues à entrada da exposição.

Possivelmente devido à proximidade das várias vitrinas, o sistema de som não funciona especialmente bem, sendo de registar várias interferências.

A iluminação é relativamente difusa, pensada, por conseguinte, para minimizar os efeitos da luz sobre a conservação dos objectos, mas simultaneamente criar um ambiente. Nalguns pisos existe luz natural que, contudo, se encontra filtrada por painéis protectores colocados junto às janelas. Alguns espaços não possuem luz suficiente.

De uma forma geral a cenografia ao longo da exposição é quase invisível, sendo a grande excepção os ateliers de construção de instrumentos que se encontram no piso 3. Tratando-se de núcleos dedicados a um tema específico, recorre-se à utilização de pequenas vitrinas que explicam, por exemplo, as fases de construção de cravos com recurso a miniaturas.

3. Aspectos complementares

3.1. Públicos - Número de visitantes

Em média visitam o MIM cerca de 125 mil pessoas todos os anos. As visitas em grupo, especialmente de escolas, representam aproximadamente 15% do número total de visitantes. Se somarmos a estes números uma média de 115 mil pessoas que só visitam o restaurante (por exemplo, para apreciar a vista), então por ano passam pelo MIM cerca de 240 mil pessoas.

Geralmente, o MIM atrai adultos com formação superior e idades compreendidas entre os 25 e 65 anos. Muitos destes visitantes realizam as suas visitas em casal ou integrando pequenos grupos. O grupo etário tende a ser mais jovem em eventos nocturnos ou de carácter especial. As tardes das primeiras

quartas-feiras do mês, ocasiões em que o MIM não cobra entrada, revelaram-se particularmente atraente para famílias.

De acordo com os estudos de públicos em desenvolvimento, baseados nomeadamente na análise das estatísticas do museu, 54% dos visitantes têm como idioma preferencial o Francês, 34% o Inglês e 12% o flamengo. 72% do total de visitantes são estrangeiros, pelo que, conseqüentemente, a percentagem de visitantes que regressa é baixa (13%). Quanto à população belga, a maioria vem da região de Bruxelas (48%), ao passo que a maior parte dos estrangeiros são oriundos de França (28%), Reino Unido (13%), Holanda (7%), EUA, Alemanha, Espanha e Itália (cada aprox. 6%).

3.2. Visitas / Actividades

O serviço educativo do Museu tem propostas para todo o ano, incluindo ateliers, visitas guiadas, workshops e várias actividades para todos os públicos (crianças, adultos, grupos, etc). Os temas das visitas guiadas são renovados regularmente, podendo ser adaptados em função dos projectos pedagógicos dos vários grupos. O MIM programa também concertos, projecção de filmes, conferências, etc.



Musée des Instruments de Musique (Bruxelas, Bélgica) – Edifício Old England – Foto: Sílvia Borges Silva



Musée des Instruments de Musique (Bruxelas, Bélgica) – Vista da Exposição Permanente – Foto: Página do Facebook



Musée des Instruments de Musique (Bruxelas, Bélgica) – Vista da Exposição Permanente – Foto: Página do Facebook



Musée des Instruments de Musique (Bruxelas, Bélgica) – Vista da Exposição Permanente – Foto: Página do Facebook



Musée des Instruments de Musique (Bruxelas, Bélgica) – Vista da Exposição Permanente – Foto: Sílvia Borges Silva



Musée des Instruments de Musique (Bruxelas, Bélgica) – Vista da Exposição Permanente – Foto: Sílvia Borges Silva



Musée des Instruments de Musique (Bruxelas, Bélgica) – Vista da Exposição Permanente – Foto: Sílvia Borges Silva



Musée des Instruments de Musique (Bruxelas, Bélgica) – Vista da Exposição Permanente – Foto: Sílvia Borges Silva

ANEXO 14 - MUSEU DA MÚSICA PORTUGUESA ⁷³

Cascais, Portugal

1. Caracterização Geral

1.1. Génese e antecedentes

O Museu da Música Portuguesa está instalado numa casa e quinta denominada originalmente Torre de S. Patrício, no Monte do Estoril. Mandado erigir por Jorge O'Neill em 1918, este imóvel viria mais tarde a ser adquirido por Henrique Mantero Belard de Velaverde de Albuquerque e Castro, homem ligado ao comércio e à alta finança, que na sequência de testamento o legaria, juntamente com o respectivo jardim e mobílias, quadros, gravuras, porcelanas, livros, adornos mobiliários, jóias, pratas e objectos de uso doméstico, à Câmara Municipal de Cascais.

No testamento, redigido em 1968, Mantero Belard deixa claras as suas intenções, que passavam por perpetuar o nome da esposa, Gertrudes Eduarda Verdades de Faria Mantero, colecionadora de obras de arte, conhecida pela valorização que fez da cultura, apoiando os artistas e intelectuais do seu tempo. Como tal era sua intenção que o imóvel viesse a ser uma Casa-Museu com a designação Museu Verdades de Faria.

Após a sua morte em 1974, a Câmara Municipal de Cascais viria a tomar posse da Torre de S. Patrício, em 26 de Fevereiro de 1982.

Na sequência deste legado e da aquisição em 1981 de uma colecção de instrumentos musicais portugueses ao etnomusicólogo Michel Giacometti, a Câmara decidiu instalar, em 1988, o Museu da Música Regional Portuguesa na Casa Verdades de Faria.

Para o efeito nomeou uma comissão instaladora, à qual pertenceu Giacometti até 1990, ano da sua morte, que definiu o programa base do Museu. Das várias acções desenvolvidas por esta comissão, a mais importante foi a aquisição da biblioteca particular de Michel Giacometti, não só pelo valor científico desta

⁷³ A informação aqui apresentada resulta dos elementos recolhidos, sobretudo, no decorrer de visitas realizadas ao Museu da Música Portuguesa em Março de 2010 e Julho de 2011, a que se seguiu uma leitura do seu roteiro (CORREIA, 2005) e do seu web site oficial, além de pesquisas online. Uma vez que esta forma de proceder não possibilitou a recolha de todos os elementos necessários, foi ainda efectuado um contacto por correio electrónico no dia 23 de Agosto de 2011. Este revelou-se, contudo, infrutífero, o que explica o défice de informação relativamente a alguns dos pontos constantes deste documento. Apesar disso, e tendo em conta razões de compreensão e sistematização, a opção passou por manter os referidos pontos, mesmo nos casos em que não é apresentada qualquer informação.

colecção bibliográfica, mas sobretudo porque se dotou o Museu de um Centro de Documentação especializado.

Mais tarde, em 1994, Fernando Lopes-Graça lega, por testamento, todo o seu espólio à Câmara Municipal de Cascais para ser instalado na Casa Verdades de Faria, e aí ser organizado, catalogado e disponibilizado a investigadores, estudantes e demais interessados. A sua transferência decorreu no início de 1995, após a sua morte.

Com a reunião dos espólios destas duas destacadas figuras da vida intelectual portuguesa, na Casa Verdades de Faria, surge o Museu da Música Portuguesa.

Ao longo dos anos, o Museu tem vindo a trabalhar para recolher mais informação, sendo resultado desse propósito a recente aquisição de uma colecção pertencente ao Maestro Álvaro Cassuto, também ele residente no concelho de Cascais.

1.2. Localização e envolvente espacial

O Museu da Música Portuguesa, está inserido no Monte do Estoril, uma pequena localidade perto do Estoril, freguesia do concelho de Cascais, conhecida pelas suas praias e casas senhoriais, local de eleição para as classes altas, tanto a nível nacional como internacional.

A origem do Monte do Estoril remonta ao princípio do século XX na sequência da construção da linha de caminhos de ferro que veio ligar Lisboa a Cascais. Com uma localização e paisagens privilegiadas, esta localidade tornou-se um local de eleição para a alta finança e a aristocracia e família real portuguesas e, com a Segunda Guerra Mundial, também um refúgio de luxo para aristocratas exilados, vítimas das grandes convulsões políticas que abalaram o século XX.

A arquitectura local reflecte essa realidade, com várias residências de férias e casas senhoriais, entre as quais se poderá integrar a Casa Verdades de Faria. Vários bares, restaurantes e esplanadas marcam presença, contribuindo também para uma atmosfera cosmopolita e sofisticada que é realçada pelas qualidades turísticas de toda a zona do Estoril e Cascais, com as suas praias, hotéis, campos de golfe, autódromo e casino. Por isso mesmo não será de estranhar que exista ainda uma importante oferta cultural, onde se inclui, por exemplo, o Festival de Jazz de Cascais, o Estoril Film Festival ou o Festival de Música do Estoril. No município de Cascais encontram-se ainda vários pontos de interesse cultural como o Museu dos Condes de Castro Guimarães, o Museu do Mar ou a Casa das Histórias Paula Rego.

1.3. Missão e objectivos

Vocação - O Museu da Música Portuguesa tem por vocação constituir-se como um espaço cultural de referência para o estudo, discussão e problematização das questões associadas à Identidade Musical.

Missão - Conservar, preservar, estudar e promover os espólios que lhe estão confiados no sentido de valorizar a sua apresentação pública, contribuindo para um enriquecimento do enquadramento histórico e cultural da música portuguesa sobretudo nos séculos XX e XXI.

1.4. Acervo/colecções e temas

Conforme se refere no seu web site, as colecções que integram o Museu da Música Portuguesa resultaram da actividade das suas duas figuras tutelares [Giacometti e Lopes-Graça], de que são efectivamente reflexo, e de uma política de incorporação, que tem como principais objectivos complementar o espólio existente, actualizar os fundos recentes e aumentar o acervo por meio de integração de novos espólios representativos do Património Musical Português. Exemplo disto é a recente aquisição da biblioteca de música portuguesa do Maestro Álvaro Cassuto, que inclui títulos dos séculos XVII a XX.

A reunião destes espólios deu origem às várias colecções do Museu, que estão organizadas de acordo com a seguinte tipologia:

- Colecção Museológica, que inclui a colecção de instrumentos musicais populares portugueses organizada por Michel Giacometti, a que se acresce os dois pianos de Fernando Lopes-Graça, uma colecção de objectos etnográficos, uma colecção de artes plásticas e decorativas (onde se integram quadros e objectos pessoais do Fundo Lopes-Graça), o mobiliário histórico e estatuária da Casa Verdades de Faria, assim como o seu património integrado - azulejos, frescos e cantarias.

- Colecções Documentais e Bibliográficas que reúnem as bibliotecas pessoais de Fernando Lopes-Graça, Michel Giacometti e Álvaro Cassuto, uma partoteca, um diversificado conjunto documental com os autógrafos musicais de Lopes-Graça, documentos manuscritos, os respectivos dossiers de imprensa, uma imensa documentação da recolha de campo do Michel Giacometti, um conjunto epistolar, e uma colecção de fotografias que relatam a vida e obra de Lopes-Graça, assim como o imenso espólio resultante do levantamento de Giacometti. Os documentos áudio e vídeo englobam algumas gravações de campo de Giacometti, discografia, vídeo, além dos 37 episódios da série Povo que Canta.

1.5. Edifício e espaços

Como referi atrás, o Museu da Música Portuguesa está instalado na chamada Casa Verdades de Faria, compreendendo, além do edifício principal, um jardim, numa área aproximada de 5000 m².

Este edifício foi mandado erigir em 1918 por Jorge O'Neill, descendente directo da Real Casa Soberana da Irlanda, que, seguindo o exemplo da Corte Portuguesa, escolheu Cascais para estância de veraneio. O projecto foi encomendado ao Arquitecto Raul Lino, sob o pressuposto de que pudesse ser uma homenagem ao padroeiro dos irlandeses, S. Patrício.

O resultado viria a ser um edifício revivalista, de tradição portuguesa, podendo inserir-se no chamado neo-manuelino, que se desenvolve por vários corpos assimétricos a partir da Torre. A Casa está orientada para um jardim murado, de traçado romântico, cujo acesso é feito através de uma varanda com alpendre e por uma escadaria em pedra. O interior foi valorizado com estuques pintados, vitrais e azulejos setecentistas.

Como se refere no web site do museu, este imóvel "(...) esteve desde sempre ligado à música pela vivência cultural dos seus sucessivos donos. Jorge O'Neill tocava piano e privava com o meio cultural e musical da época. Eram frequentes as reuniões musicais, as tertúlias onde se faziam ouvir grandes músicos interpretando obras dos maiores compositores. Por sua vez, Gertrudes Verdades de Faria promovia reuniões sociais nesta sua casa que regularmente terminavam em serões musicais, onde músicos a seu pedido tocavam no piano de cauda, que ainda hoje se encontra neste Museu.

Além desta tradição, a Casa Verdades de Faria apresenta condições naturais para a sua assunção como Casa da Música. O Salão constituído por três salas contíguas, dispostas em planos diferentes, sugere um palco com excelentes condições acústicas, uma plateia para oitenta lugares sentados e uma sala de exposições temporárias."

Embora algo limitados para o normal desenvolvimento da actividade museológica, os espaços disponíveis acolhem um interessante Centro de Documentação constituído por uma biblioteca, um arquivo documental e arquivos sonoros; uma loja; uma exposição permanente e, regularmente, pequenas exposições temporárias.

1.6. Estrutura funcional e disciplinar

1.7. Modelo de gestão

Como se refere no seu web site, “O Museu da Música Portuguesa é uma instituição tutelada pela Câmara Municipal de Cascais que, em acção articulada com as restantes instituições culturais do concelho, promove valores artísticos, patrimoniais e ambientais.”

Coordenado desde Março de 2010 por Vanda de Sá, a instituição passou a integrar oficialmente a Rede Portuguesa de Museus em Maio de 2011.

1.8. Actividades de base/marcantes do museu e principais projectos em curso e previstos a curto e médio prazo

2. Elementos relacionados com a fruição da exposição permanente

2.1. Discurso expositivo

A exposição permanente do museu apresenta a colecção de instrumentos musicais populares portugueses reunida por Michel Giacometti.

Segundo informação disponível no site que transcrevo aqui com ligeiras adaptações, esta distribui-se por cinco salas, organizada de acordo com critérios de classificação organológica, tipologia e função. Na primeira e segunda salas, dedicadas aos cordofones, podemos ver um importante conjunto de guitarras portuguesas e violas de arame.

Na terceira sala encontram-se os aerofones, entre eles uma gaita de foles, diversas flautas, pífaros, palhetas, subinas, flautas de Pã, harmónios, um melofone e instrumentos de sinalização.

A quarta sala apresenta-nos um conjunto de membranofones, onde se incluem as caixas, os bombos, o tamboril, adufes, pandeiretas e as curiosas sarroncas.

Na última sala podemos ver, de um lado, idiofones portugueses como tréculas, tri-lic-trac, genebres, chincalhos, castanholas e trinchos, e do outro, um conjunto de instrumentos extra-europeus.

A exposição fecha com um conjunto de instrumentos brinquedo, como a orquestra de barro, os instrumentos em folha-de-Flandres - flautinhas, pífaros, caixas de música - e os pequenos instrumentos em madeira: simulacros de violas, guitarras, pandeiretas, que entretinham as crianças nas suas brincadeiras e algazarras.

Na terceira sala existem quatro postos multimédia onde é ainda possível ver e ouvir uma selecção de documentos das recolhas de Michel Giacometti, retirada de alguns filmes da série Povo que Canta, dos discos da Antologia da Música Regional Portuguesa e de uma diversidade de documentos relativos à literatura popular, que contextualizam e dão vida à colecção.

O formato da exposição, em reserva visitável, tem subjacente o princípio de tornar acessível, sempre que possível, todo o acervo, ideia que presidiu também à criação do Centro de Documentação e Sala de Arquivos Sonoros do Museu.

2.2. Colecções na exposição permanente

Como referi atrás, na exposição permanente do museu pode ser apreciada a colecção de instrumentos musicais populares portugueses reunida por Michel Giacometti.

2.3. Conteúdos informativos

Além dos postos multimédia que referi atrás, a informação limita-se às tabelas com legendas dos instrumentos e a folhas de sala para consulta no local que apresentam o conjunto das peças por espaço e classificação organológica.

2.4. Museografia e recursos técnicos utilizados

A museografia é relativamente institucional, mas agradável. As peças estão dispostas em plintos ou com recurso a vários suportes, dentro de vitrinas, surgindo enquadradas pelos vários painéis de azulejos que embelezam a casa. O espaço é reduzido, o que dificulta a fruição.

3. Aspectos complementares

3.1. Públicos - Número de visitantes

O Museu da Música Portuguesa-Casa Verdades de Faria recebeu em 2009 um total de 7.019 visitantes, tendo praticamente duplicado esse número em 2010 ao ser visitado por 13.753 pessoas.

3.2. Visitas / Actividades

O museu organiza, regularmente, exposições temporárias, que trazem a público os resultados dos trabalhos realizados em torno dos seus espólios. O Museu recebe ainda, em parceria, exposições temporárias de outras entidades. Tem, além disso, como política promover a itinerância das suas próprias exposições em colaboração com outros Museus e Centros Culturais.

Além de exposições, o museu promove a divulgação do património à sua guarda através de concertos, conferências e programas especiais de visitas. Estas abordam diversas temáticas, tendo sido desenvolvidas de acordo com os programas curriculares.



Museu da Música Portuguesa (Cascais, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Luís Freire



Museu da Música Portuguesa (Cascais, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Luís Freire



Museu da Música Portuguesa (Cascais, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Luís Freire



Museu da Música Portuguesa (Cascais, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Luís Freire



Museu da Música Portuguesa (Cascais, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Luís Freire



Museu da Música Portuguesa (Cascais, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Luís Freire

Lisboa, Portugal

1. Caracterização Geral

1.1. Génese e antecedentes

O Museu do Fado é um equipamento cultural da cidade de Lisboa que abriu ao público em Setembro de 1998, na sequência de um projecto do Pelouro de Reabilitação Urbana da Câmara Municipal de Lisboa – no âmbito do Projecto Integrado do Chafariz de Dentro – e da empresa EBAHL E.P. (que em 2003 mudaria de nome para EGEAC), com a comparticipação financeira do FEDER (EGEAC, 2008: 18).

Conforme se refere no seu web site oficial, o Museu do Fado está inteiramente consagrado ao universo da canção urbana de Lisboa, procurando celebrar o valor excepcional do Fado como símbolo identificador de Lisboa, “(...) o seu enraizamento profundo na tradição e história cultural do País, o seu papel na afirmação da identidade cultural e a sua importância como fonte de inspiração e de troca intercultural entre povos e comunidades.”

1.2. Localização e envolvente espacial

O Museu do Fado encontra-se localizado de frente para o Largo do Chafariz de Dentro, às portas de Alfama, um dos bairros históricos de Lisboa onde o Fado cresceu.

Esta localização é realçada em termos da exposição, sendo esta pensada como um “ponto de partida e de descoberta do fado nesse imenso museu sem paredes, que se estende por toda a Lisboa.” (PEREIRA, 2008a: 19).

⁷⁴ A informação aqui apresentada resulta dos elementos recolhidos, sobretudo, no decorrer de visitas realizadas ao Museu do Fado em Maio de 2009 e Julho de 2011, a que se seguiu uma leitura do seu roteiro (PEREIRA, 2008) e do seu web site oficial, além de pesquisas online. Uma vez que esta forma de proceder não possibilitou a recolha de todos os elementos necessários, foi ainda efectuado um contacto por correio electrónico no dia 23 de Agosto de 2011. Este revelou-se, contudo, infrutífero, o que explica o défice de informação relativamente a alguns dos pontos constantes deste documento. Apesar disso, e tendo em conta razões de compreensão e sistematização, a opção passou por manter os referidos pontos, mesmo nos casos em que não é apresentada qualquer informação.

1.3. Missão e objectivos

Conforme se refere mais uma vez no seu web site oficial, neste caso aludindo ao Regulamento Interno do Museu (art.º 3.º), integram a sua Missão «o conjunto de actividades inerentes ao cumprimento dos objectivos gerais de angariação, preservação, conservação, investigação, interpretação, promoção, divulgação, exposição, documentação e fruição do património e do universo do Fado e da Guitarra Portuguesa, tendo em vista difundir o conhecimento sobre esta expressão musical e de promover a sua aprendizagem.»

1.4. Acervo/colecções e temas

O Museu do Fado possui um acervo único no mundo, de relevância primordial para o estudo do património cultural e etnográfico português, acervo esse que integra cerca de 14 000 peças.

Tal como é referido no seu web site, “(...) o Museu incorporou, desde a sua implementação e ao longo de uma década de actividade, distintas colecções de periódicos, fotografias, cartazes, partituras, instrumentos musicais, fonogramas, trajes e adereços de actuação, troféus, medalhística, documentação profissional, contratos, licenças, carteiras profissionais, entre inúmeros outros testemunhos que coexistiram e/ou criaram o Fado (...)”.

Este património é resultado da convergência dos espólios de centenas de intérpretes, autores, compositores, músicos, construtores de instrumentos, estudiosos e investigadores, artistas profissionais e amadores.

«Constitui vocação do Museu do Fado o desenvolvimento do conjunto de actividades que permitam dar cumprimento à missão definida de angariação, preservação, conservação, investigação, interpretação e exposição do acervo museológico alusivo ao universo do Fado e da Guitarra Portuguesa, no sentido de difundir o conhecimento sobre esta expressão musical e de promover a sua aprendizagem.» (EGEAC, 2008: 18)

1.5. Edifício e espaços

O Museu do Fado encontra-se instalado no edifício do Recinto da Praia, de frente para o Largo do Chafariz de Dentro (Alfama). Este edifício, a primeira estação elevatória de águas de Lisboa, sofreu obras de reabilitação de modo a acolher o Museu. Com projecto do arquitecto João Santa-Rita, iniciaria funções em Setembro de 1998.

Os espaços expositivos são relativamente pequenos, o que se traduz em alguns constrangimentos, não impeditivos, contudo, de uma normal fruição.

Além destes, o Museu possui uma escola, um centro de documentação, uma loja temática, um auditório com 90 lugares sentados, espaços de ensaio e um espaço de restauração/cafetaria.

1.6. Estrutura funcional e disciplinar

1.7. Modelo de gestão

O Museu do Fado é uma unidade orgânica da EGEAC E.M., empresa municipal da cidade de Lisboa que é responsável pela Gestão de Equipamentos e Animação Cultural e que gere ainda outros equipamentos culturais da cidade como: Castelo de São Jorge, Cinema São Jorge, Maria Matos Teatro Municipal, Museu da Marioneta, Palácio Marquês de Pombal, Palácio Marquês de Tancos, Padrão dos Descobrimentos, São Luiz Teatro Municipal e Teatro Taborda.

Da estrutura orgânica da EGEAC faz parte um Conselho de Administração, vários Serviços Centrais (Secretariado, Assessoria de Sistemas de Informação, Gabinete de Apoio Jurídico, Gabinete de Estratégia Comercial, Gabinete de Projectos e Obras de Reabilitação e Manutenção e Gabinete de Projectos Institucionais e Relações Internacionais) e Direcções (Comunicação e Imagem, Gestão Cultural, Gestão Financeira, Recursos Humanos e Serviços Administrativos). Esta estrutura é complementada por outras mais pequenas dentro de cada um dos equipamentos culturais que gere e para os quais estão nomeados gestores (no caso do Museu do Fado a Dra. Sara Pereira).

1.8. Actividades de base/marcantes do museu e principais projectos em curso e previstos a curto e médio prazo

O grande projecto no qual o Museu esteve envolvido recentemente foi o da candidatura do Fado à Lista Representativa do Património Universal e Imaterial da Humanidade, tendo o dossier respectivo ficado concluído em 2010.

No quadro da implementação do Plano de Salvaguarda acordado com a UNESCO, foram celebrados protocolos de cooperação estratégica com as entidades detentoras de acervos relevantes para o estudo do tema, bem como entidades representativas dos interesses da comunidade do fado.

2. Elementos relacionados com a fruição da exposição permanente

2.1. Discurso expositivo

A exposição permanente do Museu é um tributo ao Fado e aos seus cultores, desenvolvendo-se por oito salas de dimensão relativamente pequena ao longo do piso superior do edifício, com um núcleo introdutório ainda no piso intermédio e conteúdos multimédia no corredor de acesso à primeira sala.

Com guião museológico de Sara Pereira e Rui Vieira Nery, a exposição retrata e interpreta, de forma cronológica e temática, a história e evolução do fado em Lisboa, desde a sua génese até à actualidade.

O visitante toma contacto com os locais de origem do fado na Lisboa do século XIX, a forma como articulou a sua natureza marginal com a aristocracia, como foi divulgado através do teatro de revista, da rádio, da gravação discográfica e do cinema, como a acção do Estado Novo alteraria as suas condições performativas e de produção. Não são esquecidos o ambiente da casa de fado, os grandes intérpretes, instrumentistas, compositores e letristas ou o papel da guitarra portuguesa e das personalidades que mais contribuíram para o seu desenvolvimento.

O ambiente criado é sóbrio, denotando cuidado e bom gosto, sendo o discurso museológico elaborado com recurso a uma articulação entre as colecções e um conjunto de elementos textuais e multimédia, complementados ainda por uma interessante intervenção plástica desenvolvida por António Viana.

Os temas da exposição estão especialmente bem desenvolvidos nos áudio guias. No entanto, a identificação cronológica e temática da exposição poderia ser melhor, já que, apesar de existirem textos introdutórios de parede com bom destaque, estes não são acompanhados de quaisquer títulos que orientem conceptualmente o visitante.

2.2. Colecções na exposição permanente

O conjunto de objectos que integram a exposição procuram materializar o fado em cada um dos núcleos temáticos. Daí a importância que o acervo de artes plásticas assume, quer pelo seu valor iconográfico, quer pelo enquadramento histórico, sociológico e simbólico que estabelece do tema, não esquecendo o que significa como factor de projecção da exposição e do fado para um patamar artístico.

Entre este acervo, encontra-se, além do icónico quadro de José Malhoa, “O Fado” (1910), o tríptico “O Marinheiro” de Constantino Fernandes (1913), cedido pelo Museu do Chiado, “Lisboeta” de Cândido da Costa Pinto (1952), cedido tal como o quadro de Malhoa pelo Museu da Cidade, ou, já fora do circuito da exposição permanente, a obra “O Mais Português dos Quadros a Óleo” de João Vieira (2005).

A estas obras, correspondentes a diferentes escolas figurativas e épocas, são contrapostas outras representações de dimensão artística mais periférica, como é o caso da “Casa da Mariquinhas, construída por Alfredo Marceneiro, das capas de partituras e periódicos ilustrados por Stuart Carvalhais, das colecções de caixas de fósforos com representações da figura do fadista, dos entalhamentos de algumas volutas de guitarras portuguesas” (PEREIRA, 2008b: 30).

Todas elas, por sua vez, surgem lado a lado com uma grande diversidade de testemunhos do universo fadista como fotografias, discos, livros, periódicos especializados, repertório, instrumentos musicais ou navalhas, estabelecendo com eles um processo comunicativo que resulta da aproximação entre o modelo e a sua representação pictórica.

Esta variedade de objectos é conseguida com recurso a um conjunto significativo de peças e conteúdos de outras instituições.

2.3. Conteúdos informativos

A informação textual, da autoria de Sara Pereira, está presente um pouco por toda a exposição, compreendendo quatro níveis de informação: um mais geral para os visitantes que querem apenas ficar com uma ideia acerca da história do fado (textos de parede), um segundo para os que querem identificar os objectos expostos (tabelas com legendas), um terceiro para quem quer aprofundar a informação dos dois primeiros (áudio guias) e, por fim, um quarto para os visitantes mais exigentes (postos de consulta multimédia).

Os textos de parede registam breves apontamentos da história do fado, introduzindo dessa forma as temáticas abordadas em cada sala. São aplicados na parede em duas versões (português e inglês), com boa leitura, diferenciando-se graficamente pela utilização de fontes com cores diferentes: mais carregada a versão portuguesa e mais acinzentada a inglesa.

Como referi a propósito do discurso expositivo, creio que a sua utilidade sairia fortalecida caso fossem acompanhados por títulos, ajudando dessa forma o visitante a situar-se conceptualmente relativamente ao núcleo temático em que se encontra, no fundo introduzindo um nível primário de informação.

Ainda assim, não deixam de cumprir a sua função, sendo notório que houve uma preocupação com a simplicidade, clareza e quantidade da informação neles constante e, por outro lado, com a sua legibilidade e visibilidade.

Estes textos são por vezes complementados e/ou substituídos por citações e excertos de letras de fados que assumem o papel de pequenas chamadas de atenção ou curiosidades.

Quanto às legendas são essencialmente em português, ficando o inglês reservado para breves apontamentos. Na mesma tabela de acrílico podem ser legendados vários objectos. Nesses casos, junto de cada peça encontram-se disponíveis pequenos cubos ou autocolantes numerados que permitem traçar uma correspondência com a informação disponível nas placas. Tal como no caso dos textos de parede, verifica-se que houve uma preocupação com a legibilidade e visibilidade da informação.

Por norma, essa informação é meramente técnica, identificando o objecto a que diz respeito e, quando aplicável, a sua autoria ou proveniência, dimensões, materiais, técnica, n.º de inventário, etc. Em casos específicos, porém, apresenta ainda informação adicional.

Os meios tecnológicos assumem um papel importante no decorrer da exposição, amplificando as possibilidades de fruição do Museu, a começar pelos áudio guias que são distribuídos à entrada da exposição e que, disponíveis em português, inglês, francês e castelhano, são uma ferramenta fundamental de apoio à visita, contextualizando com bons textos as principais ideias e peças da exposição.

Tal como se refere no catálogo, estes guias permitem ao museu “(...) cumprir a sua função interpretativa, conferindo ao visitante a possibilidade de conhecer o universo do fado de acordo com os seus interesses e vontades, sem constrangimentos de tempo e de pressão por parte de outros visitantes ou grupos.” (PEREIRA, 2008b: 31-33). Possibilitam ainda, ao longo do percurso, a audição de fados de diferentes épocas por um variado número de intérpretes.

Os áudio guias possuem um teclado que o visitante utiliza para digitar sequências numéricas. Uma vez marcadas, possibilitam a audição de textos e música ou a sincronização com os vários vídeos da exposição, bastando para tal aproximar o aparelho do ouvido. Estas sequências podem ser encontradas junto aos vídeos, aos textos de parede, nas legendas de algumas peças e junto a várias das personalidades retratadas nos painéis fotográficos. Por exemplo, o quadro de José Malhoa dispõe de dois números: 104 e 204, correspondendo respectivamente a textos e música, mas outras peças apenas possuem um destes conteúdos.

Os textos apresentados nos guias são bastante completos e muito bem apresentados por duas vozes (masculina e feminina), podendo ainda incluir excertos musicais. Na minha opinião, deveriam talvez ser um pouco mais curtos.

A forma de utilização destes guias (sem auscultadores) explica a ausência de música ambiente na exposição. Evita-se, assim, qualquer interferência com a visita e o processo de audição dos guias.

De modo a aprofundar a quantidade e qualidade da informação disponível, permitindo a sua constante actualização e renovação, existem, além dos referidos áudio guias, vários vídeos com excertos de filmes e gravações televisivas e postos multimédia de consulta interactiva (com versões em português e inglês) distribuídos um pouco por toda a exposição. Nestes postos, o visitante poderá documentar-se sobre a história do Fado e a sua estreita relação com a cidade de Lisboa, percorrer as biografias de centenas de personalidades do meio ou ouvir vários fados.

2.4. Museografia e recursos técnicos utilizados

A exposição actual foi remodelada em 2008, tendo em vista a melhoria das condições de fruição do acervo do Museu, o que se traduziu num circuito museológico ampliado e renovado e no abandono do conceito da recriação cenográfica de ambientes que marcava presença desde 1998.

O resultado é um espaço moderno, agradável, bem aproveitado, desenvolvido com bom gosto e rigor, equilibrando harmoniosamente vários elementos expositivos.

É evidente uma tentativa de diversificação de soluções, sendo que as opções tomadas denotam, no conjunto, uma clara preocupação com a qualidade, acessibilidade, esteticidade e capacidade de entretenimento dos vários conteúdos sem, ainda assim, implicarem uma concessão a soluções mais óbvias.

Ao longo de todo o percurso museológico é particularmente notória a intervenção de António Viana, responsável pela concepção plástica. Tendo por base um considerável levantamento de fontes iconográficas do universo fadista, Viana complementa graficamente os conteúdos da exposição.

Mais ou menos contida, a concepção plástica é, na minha perspectiva, uma mais valia da exposição, traduzindo graficamente para o visitante o universo do fado.

No decurso da exposição são utilizados vários suportes expositivos. Por norma estes são em acrílico e adaptados ao tipo de objecto que suportam. Os suportes utilizados permitem expor os objectos de forma a não comprometer a sua estabilidade.

O mobiliário de madeira castanha articula-se com os espaços e objectos, contrastando de forma agradável com as paredes brancas que lhe servem de fundo e as vitrinas que o separam dos visitantes.

As vitrinas, por sua vez, cumprem a função de proteger os objectos, garantindo simultaneamente um ambiente mais controlado e servindo de barreira à acção dos visitantes.

Em termos de equipamento, será ainda de referir as barreiras metálicas colocadas no chão junto a alguns quadros, impedindo, dessa forma, os visitantes de se aproximarem demasiado. Existem também

bancos espalhados pela exposição em sítios estratégicos. A sua colocação permite ao visitante descansar um pouco, mas acima de tudo apreciar com mais detalhe algumas das peças mais importantes da exposição, enquanto, por exemplo, escuta o seu áudio guia. Esta mesma filosofia é adoptada relativamente à sala onde se encontram três postos multimédia, disponibilizando-se cadeiras/sofás confortáveis que garantem ao visitante o ambiente necessário para a consulta.

A iluminação encontra-se, a meu ver, bastante bem ajustada ao espaço, condições e especificidades da exposição, possibilitando equilibradamente uma boa visualização dos vários conteúdos e um ambiente agradável, sem diferenças perceptíveis de luminosidade de sala para sala.

A escolha de lâmpadas e a forma como os seus focos de luz incidem sobre os objectos demonstra, além disso, uma preocupação com a conservação que, em parte, é facilitada pelo facto de não existir qualquer luz natural nos espaços expositivos.

O espaço não é exactamente amplo. Nessa medida, uma área maior teria permitido um outro desenvolvimento da exposição, possibilitando que se aprofundassem determinados aspectos. No entanto, não é por este facto que a exposição se torna menos conseguida. O espaço existente está bem aproveitado, as peças não estão em cima umas das outras, o circuito museológico é fluído e os conteúdos disponíveis proporcionam largos momentos de fruição cultural aos visitantes.

Além de todas as qualidades mencionadas, a exposição consegue ainda ter um importante potencial turístico. Por tudo isto, diria que consegue fazer uma óptima musealização do fado, o que explicará, certamente, os vários prémios e distinções de que foi alvo em 2009: o Prémio Ensaio e Divulgação atribuído pela Fundação Amália Rodrigues, a Menção Honrosa - Melhor Museu Português atribuída pela Associação Portuguesa de Museologia e a classificação, pelo Turismo de Portugal, entre os cinco finalistas na categoria de “Requalificação de Projecto Público”.

3. Aspectos complementares

3.1. Públicos - Número de visitantes

Segundo dados constantes do Relatório e Contas 2010 da EGEAC, o Museu do Fado registou em 2010 um número de visitantes muito próximo dos 35 000, perfazendo um acréscimo aproximado de 20% sobre o total de ingresso de visitantes registado em 2009.

3.2. Visitas / Actividades

Tal como é referido no seu web site, o Museu desenvolve “(...) um programa de actividades que tem incluído a realização regular de exposições temporárias, as edições próprias, seminários e workshops, apresentações discográficas e editoriais, a par da programação de actividades de investigação científica, fomentando parcerias com instituições do ensino superior, enquanto dialoga abertamente com os detentores do conhecimento sobre esta prática: intérpretes, músicos, autores, compositores ou construtores de instrumentos.”

Tendo em vista a exploração da exposição permanente e dos seus conteúdos, o Museu realiza ainda visitas guiadas e visitas com actividades, em português, espanhol, inglês ou francês. Estas destinam-se a grupos organizados e pressupõem o pagamento de € 2,50 por pessoa.



Museu do Fado (Lisboa, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Rui Pedro Nunes



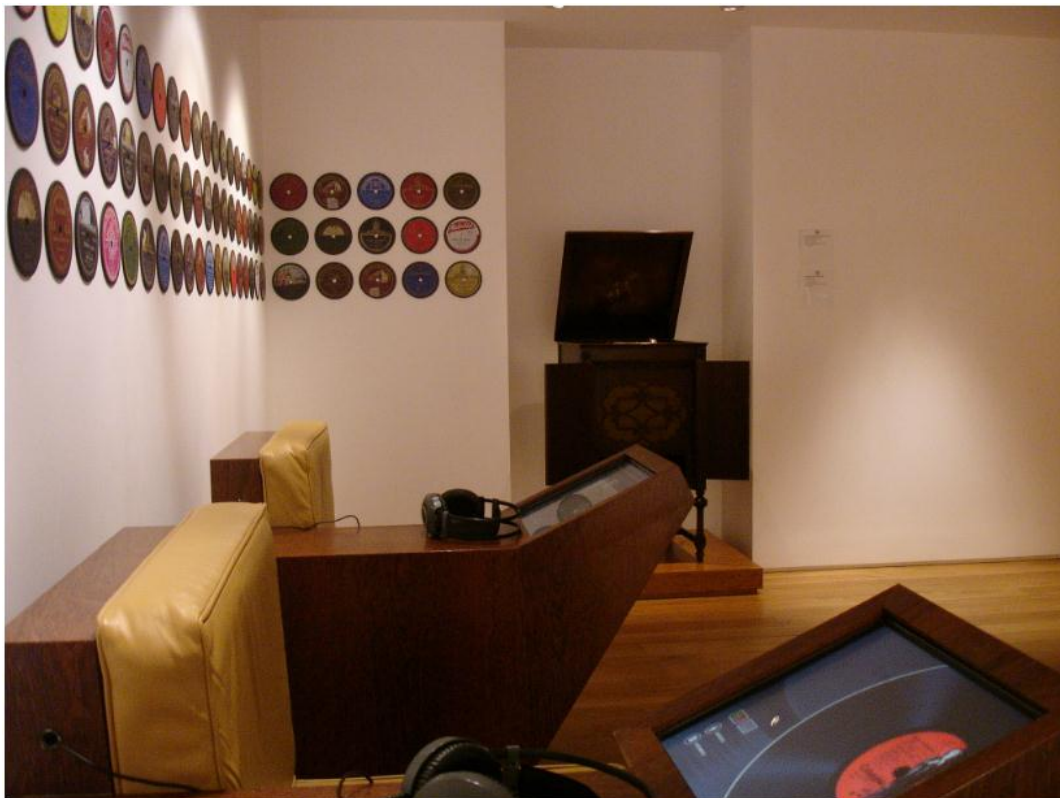
Museu do Fado (Lisboa, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Rui Pedro Nunes



Museu do Fado (Lisboa, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Rui Pedro Nunes



Museu do Fado (Lisboa, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Rui Pedro Nunes



Museu do Fado (Lisboa, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Rui Pedro Nunes



Museu do Fado (Lisboa, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Rui Pedro Nunes



Museu do Fado (Lisboa, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Rui Pedro Nunes



Museu do Fado (Lisboa, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Rui Pedro Nunes



Museu do Fado (Lisboa, Portugal) – Vista da Exposição – Foto: Rui Pedro Nunes

ANEXO 16 - *HORNIMAN MUSEUM & GARDENS – MUSIC GALLERY*

Londres, Reino Unido



Horniman Museum & Gardens (Londres, Reino Unido) – Vista da Music Gallery – Foto: Web Site Oficial



Horniman Museum & Gardens (Londres, Reino Unido) – Vista da Music Gallery – Foto: Peter Cook - Web Site Oficial



Horniman Museum & Gardens (Londres, Reino Unido) – Vista da Music Gallery – Foto: Web Site Oficial



Horniman Museum & Gardens (Londres, Reino Unido) – Vista da Music Gallery – Foto: Peter Cook - Web Site Oficial



Horniman Museum & Gardens (Londres, Reino Unido) – Vista da Music Gallery – Foto: Peter Cook - Web Site Oficial



Horniman Museum & Gardens (Londres, Reino Unido) – Vista da Music Gallery – Foto: Peter Cook - Web Site Oficial

ANEXO 17 - MUSEO INTERACTIVO DE LA MUSICA

Málaga, Espanha



Museo Interactivo de la Musica (Málaga, Espanha) – Vista da Exposição – Foto: Página do Facebook



Museo Interactivo de la Musica (Málaga, Espanha) – Vista da Exposição – Foto: Página do Facebook



Museo Interactivo de la Musica (Málaga, Espanha) – Vista da Exposição – Foto: Página do Facebook



Museo Interactivo de la Musica (Málaga, Espanha) – Vista da Exposição – Foto: Página do Facebook



Museo Interactivo de la Musica (Málaga, Espanha) – Vista da Exposição – Foto: Página do Facebook



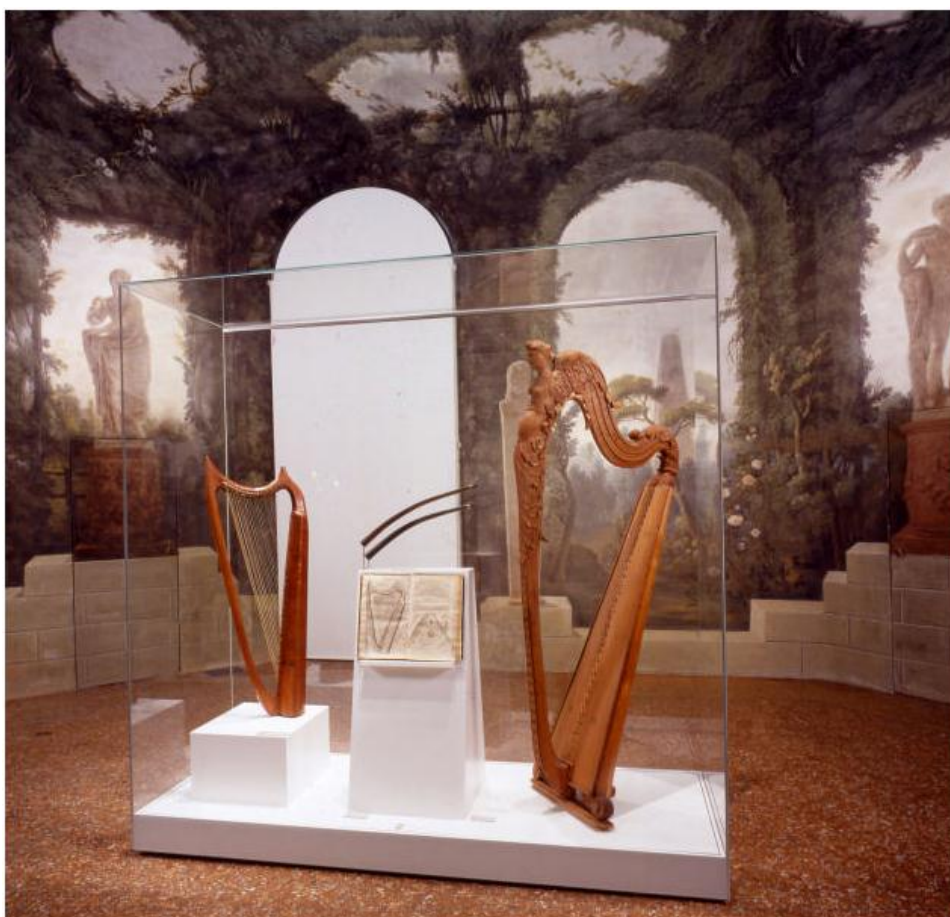
Museo Interactivo de la Musica (Málaga, Espanha) – Vista da Exposição – Foto: Página do Facebook

ANEXO 18 - MUSEO INTERNAZIONALE E BIBLIOTECA DELLA MUSICA DI BOLOGNA

Bolonha, Itália



Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (Itália) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (Itália) – Vistas da Exposição – Fotos: Web Site Oficial



Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (Itália) – Vistas da Exposição – Fotos: Web Site Oficial



Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (Itália) – Vistas da Exposição – Fotos: Web Site Oficial

ANEXO 19 - MUSEU DE LA MÚSICA

Barcelona, Espanha



Museu de la Musica (Barcelona, Espanha) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



Museu de la Musica (Barcelona, Espanha) – Vista da Exposição – Foto: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/viagem-e-turismo/predios-modernos-parques-inteligentes-bairros-tranquilos-na-regiao-22-em-barcelona-2259901.html>



Museu de la Musica (Barcelona, Espanha) – Vista da Exposição – Foto:
<https://picasaweb.google.com/rivelsuperior/MuseuDeLaMusica#5304052078028550450>



Museu de la Musica (Barcelona, Espanha) – Vista da Exposição – Foto:
<https://picasaweb.google.com/rivelsuperior/MuseuDeLaMusica#5303679558196065170>



Museu de la Musica (Barcelona, Espanha) – Vista da Exposição – Foto:
<https://picasaweb.google.com/rivelsuperior/MuseuDeLaMusica#5303681699061464594>

ANEXO 20 - MUSEUM FÜR MUSIKINSTRUMENTE DER UNIVERSITÄT LEIPZIG
Leipzig, Alemanha



Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial

ANEXO 21 - MUSEUM OF MAKING MUSIC

Carlsbad, California, E.U.A.



Museum of Making Music (Carlsbad, California, E.U.A.) – Vistas da Exposição – Fotos: Página do Flickr



Museum of Making Music (Carlsbad, California, E.U.A.) – Vistas da Exposição – Fotos: Página do Flickr



Museum of Making Music (Carlsbad, California, E.U.A.) – Vistas da Exposição – Fotos: Página do Flickr

ANEXO 22 - MUSICAL INSTRUMENT MUSEUM

Phoenix, Arizona, E.U.A.



Musical Instrument Museum (Phoenix, Arizona, E.U.A.) – Vista Exterior – Foto: Web Site Oficial



Musical Instrument Museum (Phoenix, Arizona, E.U.A.) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



Musical Instrument Museum (Phoenix, Arizona, E.U.A.) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



Musical Instrument Museum (Phoenix, Arizona, E.U.A.) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



Musical Instrument Museum (Phoenix, Arizona, E.U.A.) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



Musical Instrument Museum (Phoenix, Arizona, E.U.A.) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial

ANEXO 23 - NATIONAL MUSIC MUSEUM

Vermillion, South Dakota, E.U.A.



National Music Museum (Vermillion, South Dakota, EUA) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



National Music Museum (Vermillion, South Dakota, EUA) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



National Music Museum (Vermillion, South Dakota, EUA) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



National Music Museum (Vermillion, South Dakota, EUA) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



National Music Museum (Vermillion, South Dakota, EUA) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



National Music Museum (Vermillion, South Dakota, EUA) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



National Music Museum (Vermillion, South Dakota, EUA) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial



National Music Museum (Vermillion, South Dakota, EUA) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial

ANEXO 24 - RINGVE MUSEUM

Trondheim, Noruega



Ringve Museum (Trondheim, Noruega) – Vista da Exposição na Casa Senhorial – Foto: Página do Facebook



Ringve Museum (Trondheim, Noruega) – Vista da Exposição no antigo celeiro – Foto: Web Site Oficial



Ringve Museum (Trondheim, Noruega) – Vista da Exposição no antigo celeiro – Foto: Web Site Oficial



Ringve Museum (Trondheim, Noruega) – Vista da Exposição na Casa Senhorial – Foto: Página do Facebook



Ringve Museum (Trondheim, Noruega) – Vista da Exposição no antigo celeiro – Foto: Página do Facebook



Ringve Museum (Trondheim, Noruega) – Vista da Exposição no antigo celeiro – Foto: Página do Facebook

ANEXO 25 - THE ROCK AND ROLL HALL OF FAME AND MUSEUM

Cleveland, Ohio, E.U.A.



The Rock and Roll Hall of Fame and Museum (Cleveland, Ohio, EUA) – Vista Exterior e da Exposição

Fotos: Páginas do Facebook e Flickr

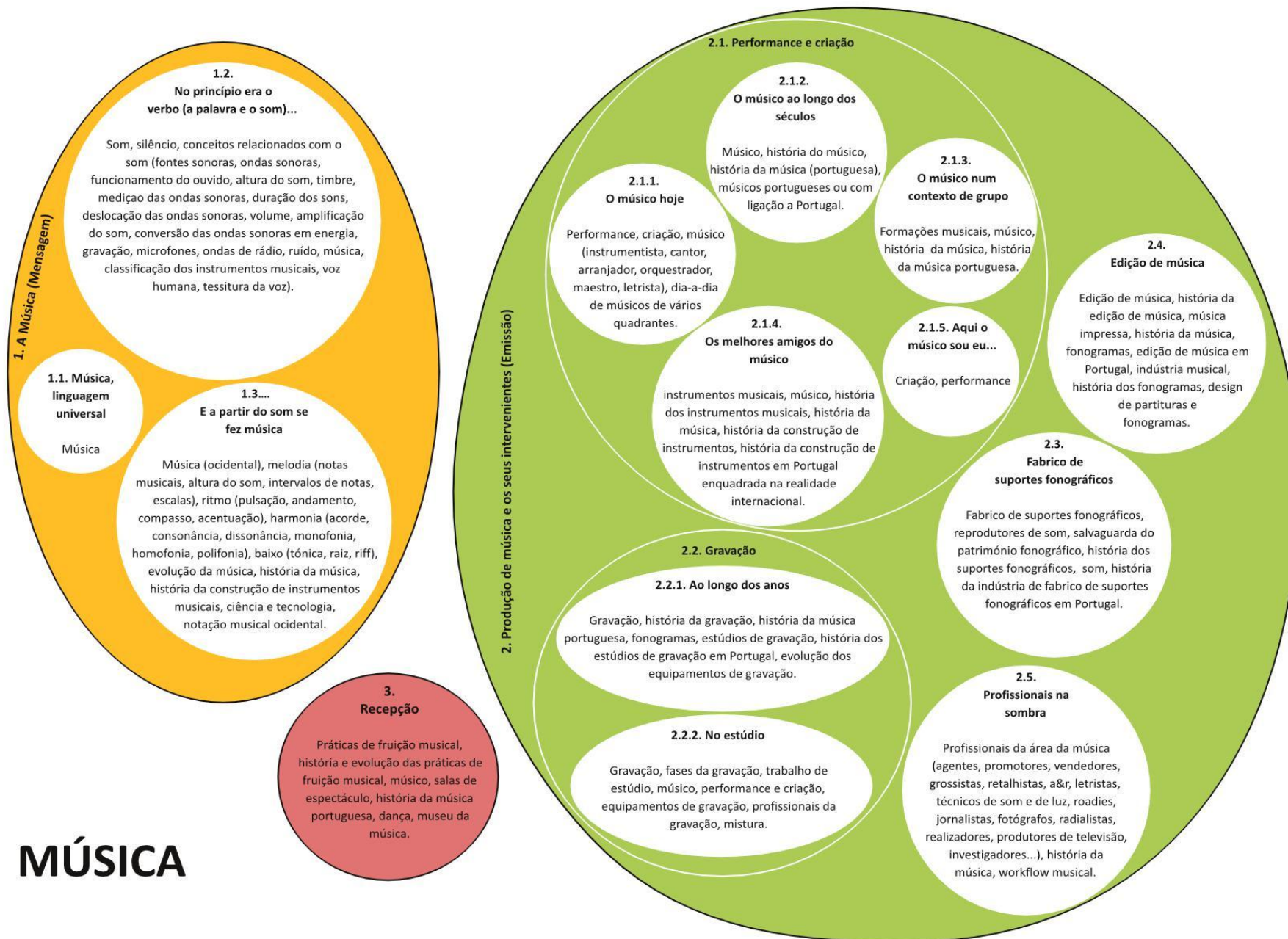


The Rock and Roll Hall of Fame and Museum (Cleveland, Ohio, EUA) – Vista da Exposição – Foto: Página do Flickr

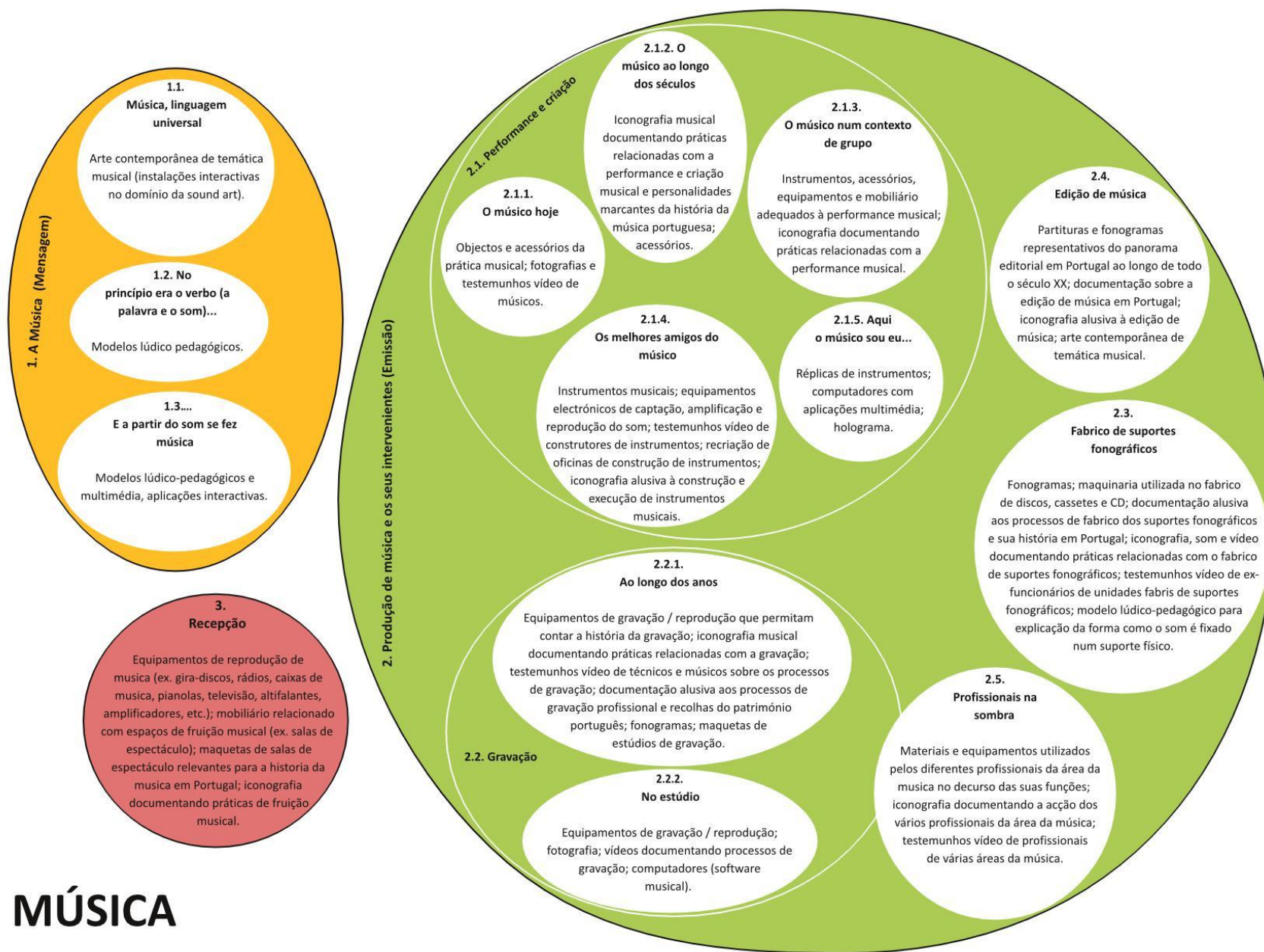


The Rock and Roll Hall of Fame and Museum (Cleveland, Ohio, EUA) – Vista da Exposição – Foto: Web Site Oficial

ANEXO 26 – PROPOSTA DE PROGRAMA EXPOSITIVO - ESQUEMA CONCEPTUAL – TEMAS



ANEXO 27 – PROPOSTA DE PROGRAMA EXPOSITIVO - ESQUEMA CONCEPTUAL – PATRIMÓNIO



ANEXO 28 - CRONOGRAMA - REPROGRAMAÇÃO DA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU DA MÚSICA

O cronograma aqui apresentado foi pensado, sobretudo, do ponto de vista da gestão do projecto, numa perspectiva de escalonamento das várias fases de trabalho, seguindo para o efeito o modelo apresentado no “Manual of Museum Exhibitions” (LORD; LORD, 2002: 2-4). Como tal, os prazos aqui apresentados devem ser entendidos como meramente indicativos.

	MÊS																								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	
1. Desenvolvimento																									
__ Constituição de uma equipa multi-disciplinar	█																								
__ Constituição de um Conselho Consultivo	█	█																							
__ Actualização dos estudos de públicos - avaliação da proposta de programa expositivo		█	█	█	█	█	█																		
__ Discussão, teste e refinação da proposta de programa expositivo		█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	
__ Definição de um plano de investigação			█	█	█																				
__ Apresentação de candidaturas à FCT					█																				
__ Desenvolvimento de política de incorporações ligada ao programa de investigação					█	█	█	█																	
__ Investigação					█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	
__ Recolha de elementos de informação (material gráfico, vídeo, áudio...)					█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█
__ Levantamento de património musical					█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█
__ Validação e aprovação do programa expositivo																								█	
__ Orçamento e cronograma de trabalho preliminares																									█
__ Angariação de patrocínios, mecenato e apoios													█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█

	MÊS																										
	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	
2. Design																											
__ Projecto museográfico preliminar (desenhos conceptuais dos espaços expositivos)	█	█	█																								
__ Levantamento de equipamentos técnicos	█	█	█																								
__ Projecto museográfico detalhado (com especificações técnicas)			█	█	█	█																					
__ Orçamento e cronograma de trabalho detalhados						█	█	█																			
__ Angariação de patrocínios, mecenato e apoios			█	█	█	█	█	█																			
__ Selecção de objectos			█	█	█																						
__ Incorporação e/ou depósito dos conjuntos patrimoniais que sejam considerados indispensáveis à concretização do projecto			█	█	█	█																					
__ Redacção de informação escrita	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█
__ Avaliação dos conteúdos e capacidade de comunicação da exposição								█	█	█	█	█	█	█	█												

	MÊS																									
	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
3. Implementação																										
__ Adjudicação de trabalhos																										
__ Produção dos modelos lúdico-pedagógicos																										
__ Produção das aplicações informáticas (conteúdos de carácter lúdico)																										
__ Produção dos áudio-guias																										
__ Desenvolvimento das ilustrações																										
__ Produção das fotografias																										
__ Produção das réplicas de instrumentos																										
__ Produção dos vídeos																										
__ Produção do holograma																										
__ Desenvolvimento do design de comunicação																										
__ Aquisição de equipamentos																										
__ Montagem																										
__ Instalação																										
__ Avaliação e acerto de detalhes																										
__ Comunicação																										