

Mute: controvérsias entre música e silenciamentos, recursos para abertura de diálogo no processo expositivo do Musée du Quai Branly

Nathália Pamio Luiz¹ & Caio Pamio Portezan²

Mute: controversies between music and silences, resources for opening up dialogue in the exhibition process at the Musée du quai Branly

Introdução

A música é reconhecida na sua prática, a sua linguagem é o som. Ao refletirmos no contexto desta afirmação, por exemplo, numa música em partitura, a mesma é tão somente um manual, à espera de que a prática nos permita entrar em contato com a sua proposição plena de origem: o som.

Com base nessa condição, neste artigo propomos uma confluência entre museologia e musicologia para a investigação dos silêncios ensurdecadores presentes em exposições que apresentam instrumentos musicais isolados de seus contextos e funções originais. Para situar esta discussão, começaremos por apresentar alguns autores que nos permitem formular um enquadramento teórico da musicologia e da museologia que serão abordadas no texto.

Aproximando-nos da área de investigação da música, abordaremos brevemente o conceito de “etnomusicologia”. Em 1885, Alexander John Ellis, apresentou o que seria conhecido pelo primeiro trabalho de investigação identificando o termo, que está descrito por Nattiez, Coelho e Lacerda, como uma “análise de escalas não harmônicas, ou seja, estranhas à nossa cultura ocidental”(Nattiez et al., 2020, p. 418). Estes autores reforçam o discurso eurocêntrico ainda presente de “nós” e os “outros” para a identificação da música por categorias. O uso da terminologia “escalas não harmônicas”, evidencia o entendimento para a disciplina de uma harmonia tonal padrão (de maneira bastante simplificada, corresponde à divisão das notas sem intervalos de tons e semitons, de dó a dó) e de considerar excludente outras teorias e práticas musicais. Felizmente, parte da música contemporânea compreende a harmonia de diversas outras formas, apresentando cenários mais múltiplos.

¹ **Nathália Pamio Luiz** é Gestora de Projetos e Secretariado Técnico Administrativo no Departamento de Museologia da ULusófona (2023-atual). Investigadora do Projeto EcoHeritage [ERASMUS + KA 2020-1ES01-KA204- 082769] pelo CeiED – Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento, ULusófona e MINOM-ICOM Portugal (2021-2023). Doutoranda em Museologia com bolsa de investigação Cátedra UNESCO “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural” (ULusófona, 2019-atual). Membro do Core Team da APOYOnline – Associação para a Preservação do Patrimônio das Américas (2020-atual). Membro da Direção do ICOM Portugal (Triénio 2023-26). nathalia.pamio@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7176-8311>

² **Caio Pamio Portezan** é Graduando em Bacharelado em Música com habilitação em Percussão sinfônica pela Universidade de São Paulo (USP, 2021-atual). Bolsheiro do Projeto de Investigação e Extensão Universitária “Apreciação musical e formação de plateias: Oficina de extensão à comunidade externa à USP”. Participou da 40ª Oficina de Música de Curitiba (2023), como músico selecionado. Membro do Grupuri (Grupo de percussão da USP Ribeirão Preto), com direção artística da Profª Doutora Eliana Sulpício.. pamioportezancaio@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-3810-5956>

A etnomusicologia se desenvolveu principalmente com a evolução dos meios mecânicos de gravação de áudio (Nattiez et al., 2020, p. 418). Tais arquivos sonoros incentivaram diversos pesquisadores em musicologia com viés etnográfico a trabalharem esses materiais, e, que, mais tarde, trabalharam numa perspectiva voltada para a antropologia, buscando entender os fenômenos musicais inseridos dentro de suas culturas.

Com o avanço das discussões decoloniais, o termo “etno”musicologia e conceito a ele associado passa a ser refletido e criticado, uma vez que a diferenciação de musicologia e etnomusicologia se baseava na distinção entre a música europeia e a música dos “outros”.

Nicholas Cook, músico investigador na Royal Holloway University of London (Reino Unido), desenvolve em seu texto *Agora somos todos (etno)musicólogos* (2006), uma crítica a essa divisão, “as estáveis distinções entre o *insider* e o *outsider*, o si próprio e o outro, o êmico e o ético, não estão mais encaixadas na prática musicológica ou etnomusicológica: são resíduos do colonialismo” (Cook, p. 26). No trecho destacado, o autor ressalta a problemática dessa separação, tendo em vista que as suas abordagens de estudo se complementam e que numa sociedade de ideias mais plurais e fluídas, a distinção entre os termos deveria se dissolver.

Apesar do avanço da perspectiva decolonial, o pensamento colonial manteve-se dentro da estrutura social, perpetuando-se dentro de uma complexa relação geográfica e psicológica desenvolvida na imposição do pensamento colonial europeu. Isso definiu dentro da educação musical, que práticas e formas de conhecimento seriam legítimas e quais seriam marginalizadas. De acordo com Deborah Bradley, Professora Associada de Educação Musical na University of Wisconsin–Madison (EUA) e na University of Toronto (Canadá):

“Indigenous forms of knowledge and knowledge production, including the diverse musical practices of most of the world’s people, have long been dismissed, even denigrated, as a result of lingering colonial attitudes” (...)
*“suggesting such music, as indigenous knowledge, is marginal or inferior to the Western musical canon.”*³(Bradley, 2012, p. 2)

A imposição desse pensamento colonial serviu como ferramenta para incorporar o sistema de pensamento europeu, enquanto a exploração e expropriação das colônias era legitimada. Nas palavras da mesma autora: *“in other words, the theories that emerged during colonial expansion took as a given Europe’s right to appropriate and/or expropriate land and resources, absorbing these as European possessions, and to speak for ‘the other’”*⁴ (Bradley, 2012, p. 6).

³ Tradução livre dos autores: “As formas de pensamento e produção intelectual indígena, incluindo diversas práticas musicais da maioria das populações do mundo, por muito tempo foram ilegítimas, e até rebaixadas, como resultado de persistentes atitudes coloniais” (...) “sugestionando tal música, tal como o conhecimento indígena, como marginal ou inferior a música canônica ocidental”.

⁴ Tradução livre dos autores: “em outras palavras, as teorias que surgiram durante a expansão colonial tomaram como dado o direito da Europa se apropriar e expropriar terras e recursos, absorvendo-os como posses europeias, e falando pelos ‘outros’”.

Não obstante, a tal silenciamento e imposição da música europeia, as diferentes culturas e as suas práticas musicais se tornavam objeto de estudo para os colonizadores, e muitas vezes usando o estudo de forma pejorativa para as mesmas⁵.

Face às questões do panorama de musicologia acima assinaladas, passamos para o entrelaçamento das mesmas com os museus, a partir da construção de uma base de reflexão museológica. Assim como na música, os museus normativos foram por muito tempo correspondentes ao senso comum no que toca o entendimento de uma instituição museológica, com funções de salvaguarda e exposição de objetos, e constituída a partir de *gabinetes de curiosidades* - que estruturaram-se também sob uma *ideologia dominante*, que ao longo do tempo favoreceu a naturalização do silêncio e a manutenção de desigualdades. Com o avanço do estudo e da prática de museologias plurais, o pensamento museológico pôde ser alargado para uma compreensão que “não se limita às atividades de conservação dos objetos e da exposição destes de forma espetacularizada” (Teixeira, 2015, p. 105), passando-se a reconhecer o lugar do museu na prestação de serviços a sua comunidade e a sua função social (UNESCO, 2015).

É no plano de um museu comprometido com a sua função social e a partir da museologia social e da sociomuseologia, que se enquadra a discussão desenvolvida neste artigo. Pretendendo-se, assim, trazer para o contexto da representação do património musical nos museus, a necessidade de que a prestação de serviços em instituições museológicas deva refletir o fato de que “para ‘o outro’ ele é também ‘outro’, e sendo assim, ao empreender ações deve estar atento às armadilhas das naturalizações impostas pelas normalizações históricas estabelecidas” (Teixeira, 2015, pp. 106–107). Ao escolher interpretar como “etnomúsica”, na expografia, os instrumentos musicais presentes em diversas coleções e que são originários de territórios externos ao seu, os museus afirmam o lugar do exótico, do diferente, como uma história única e contada de uma só perspectiva: a de quem conta.

A não representação de maneira plural, a retirada do espaço de escuta e a limitante descontextualização dos instrumentos musicais (e outras variações materiais e imateriais do património musical), por sua vez, perpetuam o silenciamento que “sustenta novas formas de exclusão e reposição de formas antigas de racismo, em simultâneo com a instalação de novas e renovadas formas de opressão” (Primo & Moutinho, 2021b, p. 27). O silenciamento e a ausência, privam qualquer pessoa que tenha contato com a exposição de uma leitura crítica sobre a origem e constituição da coleção em relação ao património mais amplo que ele representa, a vida humana.

Atentos a isso, comunidades e movimentos sociais têm trabalhado ativamente na reivindicação de espaço para ações decoloniais concretas nestas representações. No caso dos instrumentos musicais, a ausência do som e da contextualização do uso limitam o conhecimento sobre as populações que os criaram/utilizaram. Como assinalam Judite Primo e Mário Moutinho, “sempre que seus conhecimentos e saberes foram e são silenciados, invisibilizados, subalternizados, erradicados ou aniquilados estamos em presença da colonialidade cognitiva, em presença do epistemicídio” (Primo & Moutinho, 2021a, p. 31). Afirma-se assim a escolha de limitar o conhecimento sobre esse *outro* e, logo, de limitar também a sua existência.

⁵ Para melhor exemplificar a maneira insultuosa como as pessoas foram neste contexto denominadas, chamamos a atenção para o título da tese de Theodore Baker: “Os selvagens da América do Norte” [Über die Musik der nordamerikanischen Wilden], publicada em 1882.

Para Walter Mignolo, o pensamento decolonial é a resposta para tal violência. O autor afirma que a “descolonialidade é a resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla” (Mignolo, 2017, p. 13). Dentro do mundo moderno o colonialismo se sustenta intrinsecamente na educação formal, nos meios de comunicação, forças de mercado, entre outras diversas formas.

Ambas as áreas de estudo, a musicologia e a museologias, encontram-se nesta discussão sobre decolonialidade. O pensamento colonial homizia-se dentro do pensamento de modernidade como justificativa das violências exercidas pelas nações colonizadoras contra as nações colonizadas, desenvolvendo uma complexa e forçada interdependência entre ambos. Nesta relação, teórica (e fantasiosa), os dois lados teriam vantagens, mas que de fato, historicamente, a balança deste equilíbrio de “benefícios” sempre esteve pendente apenas para o colonizador.

Assim, apresentadas algumas das questões que informam o foco deste artigo e demarcam o lugar de observação de seus autores, caracterizamos na próxima seção o objeto de estudo, onde pretende-se ressaltar o quanto o silêncio associado aos instrumentos musicais que compõem coleções etnológico-normativas nos museus, é controverso.

O silêncio e o “não dito” nas reservas de instrumentos musicais do Musée du quai Branly, revisitados por Youmna Saba

A abordagem sensorial do silêncio remonta diferentes experiências. Para a musicóloga Ana María Uchoa Gautier, “el silencio no es concebido como ausencia de sonido, sino por lo contrario, como una herramienta sonora cuyo sentido expresivo toma forma según el material sonoro que le rodea”⁶(Gautier, 2017, p. 112). Sob a ótica de Gautier, a abordagem sensorial do silêncio provoca desde uma plenitude contemplativa até o medo, podendo ser utilizado, inclusive, como arma de guerra - transparecendo o emprego do silêncio como escolha.

Da perspectiva da música em geral, o silêncio é uma ferramenta indispensável para a inteligibilidade das obras executadas, caso o contrário, as notas se tornariam infinitos *Drones* (termo técnico para uma nota ou acorde tocado continuamente). Enquanto escolha musical, o silêncio aplicado como artifício sonoro, expõe o protagonismo dos ruídos.

Recordaremos como, a este propósito de destaque à ministração do silêncio como artifício, o renomado compositor e musicólogo John Cage utilizou tal recurso em sua peça *4'33* (1952), explorando o silêncio na provocativa execução da obra. Cage escreve em seu livro intitulado “Silêncio” o seguinte,

“Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments. Every film studio has a library of “sound effects” recorded on film. With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of anyone of these sounds and to give to it rhythms within or

⁶ Tradução livre dos autores: “o silêncio não é concebido como a ausência de som, mas, pelo contrário, como uma ferramenta sonora cujo significado expressivo ganha forma de acordo com o material sonoro que o rodeia”.

*beyond the reach of the imagination. Given four film phonographs, we can compose and perform a quartet for explosive motor, wind, heartbeat, and landslide.”*⁷(Cage, 1961, p. 03)

As ideias apresentadas tanto por Gautier, quanto por Cage, reforçam a compreensão do uso do silêncio como ferramenta. Não é acaso, é escolha.

Na atmosfera dos dispositivos audiovisuais, a palavra de língua inglesa *mute*⁸, carrega consigo uma assimilação universal para um botão, cujo o uso permite o silenciamento completo de um equipamento ou dispositivo digital através de um único toque, e o retorno do som ao acioná-lo novamente. Nesta reflexão, munidos desta metáfora de uso do botão com função de silenciar, propomos a busca pela identificação de recursos e ações em processos expositivos, que possibilitem desabilitar o *mute* na presença do patrimônio musical nos museus, a partir do exercício de uma museologia dialógica.

Com os olhares guiados pelas ideias acima assinaladas, identificamos em uma ação alicerçada na arte e na música contemporâneas e realizada em um museu considerado normativo - ou seja, “constituído em torno de uma coleção que ele se serve para a completar, conservar, estudar, apresentar” (Varine-Bohan, 2008, p. 11) - caminhos possíveis para intervenções decoloniais. Passamos assim, a discutir o exemplo encontrado a partir de uma residência artística com enfoque específico em um acervo de instrumentos musicais.

O *Musée du quai Branly - Jacques Chirac*, em Paris, na França, foi projetado pelo arquiteto Jean Nouvel e teve a sua implementação museológica inaugurada no ano de 2006. Está localizado a poucos metros da Torre *Eiffel* - o que ressalta a sua presença e atenção no cenário cultural francês.

Apesar de sua inauguração recente, tem a origem de suas coleções constituída em séculos anteriores. A sua implementação museológica foi inaugurada no ano de 2006, contudo, reúne mais de 370.000 peças e 700.000 iconografias provenientes de outros acervos etnográficos compostos pela fusão do *Musée de l'Homme* (1937) e do *Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie* (1935), que moldaram suas coleções desde o século XIX⁹.

A sua exposição de longa duração é formada por objetos originários de países da África, Oceania, Ásia e Américas, e concebida para expor civilizações não europeias com peças do período Neolítico (+/-10.000 a.C.) até ao século XX.

O espaço térreo do museu é dedicado às exposições temporárias, sendo o seu piso principal, em subsolo, ocupado pela exposição de longa duração, incluindo ainda espaço específico para auditórios e salas de atividades. Um ponto que, contudo, salientamos na forma como o percurso do museu é configurado, é que, ao adentrar o edifício, nos

⁷ Tradução livre dos autores: “Onde quer que estejamos, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando o ignoramos, isso nos perturba. Quando ouvimos isso, achamos fascinante. O som de um caminhão a oitenta quilômetros por hora. Estática entre as estações. Chuva. Queremos capturar e controlar esses sons, para utilizá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. Cada estúdio cinematográfico possui uma biblioteca de ‘efeitos sonoros’ gravados em filme. Com um fonógrafo de filme é agora possível controlar a amplitude e a frequência de qualquer um destes sons e dar-lhe ritmos dentro ou fora do alcance da imaginação. Dados quatro fonógrafos de filmes, podemos compor e executar um quarteto para motor explosivo, vento, batimento cardíaco e deslizamento de terra”.

⁸ Mudo, em tradução direta para o português.

⁹ Mais informações disponíveis na página oficial do Museu, em: <https://www.quaibrnly.fr/>. Acedido em 23 de dezembro de 2023.

deparamos com a imponente reserva técnica aparente de instrumentos musicais, denominada pela própria instituição “torre de instrumentos” (Musée du quai Branly - Jacques Chirac, 2022), e estruturada como uma grande redoma cilíndrica em vidro que perpassa a ligação entre os andares.



Figura 1. Torre de instrumentos etnográficos vista do andar exposição de longa duração do Musée du quai Branly, 25 de junho de 2023. Fotografia da autora.

Para acessar a exposição de longa duração, é preciso circundar a campânula em vidro (Fig. 1), onde é apresentado o acervo de etnomusicologia em reserva técnica visível ao público. Para realizar este percurso, caminhamos entre os andares através de uma rampa de acesso, sob a total ausência de interação sonora, em completo silêncio.

Na entrada para a mostra de longa duração, onde, como acima referido, estão exibidos objetos de etnologia de variadas origens é apresentado um texto, que inclui a seguinte informação em francês e inglês aqui traduzida pelos autores:

“Explorar - Coletar. As coleções do museu quai Branly são o resultado de acontecimentos históricos, alguns dos quais pacíficos, outros violentos. Duas instalações contemplam e colocam em perspectiva histórica o complexo fenômeno do colecionismo que é sempre o reflexo de uma época e de uma forma de pensar.”¹⁰

¹⁰ Texto de parede apresentado em exposição de longa duração no Musée du quai Branly- Jacques Chirac, sem indicação de autoria, visitado em 25 de junho de 2023. Tradução livre dos autores: “Explore - Collect. The collections of the quai Branly museum are the result of historic events, some of which were peaceful, some violent. Two installations contemplate and put into historic perspective the complex phenomenon of collecting which is always the reflection of a period and a way of thinking”.

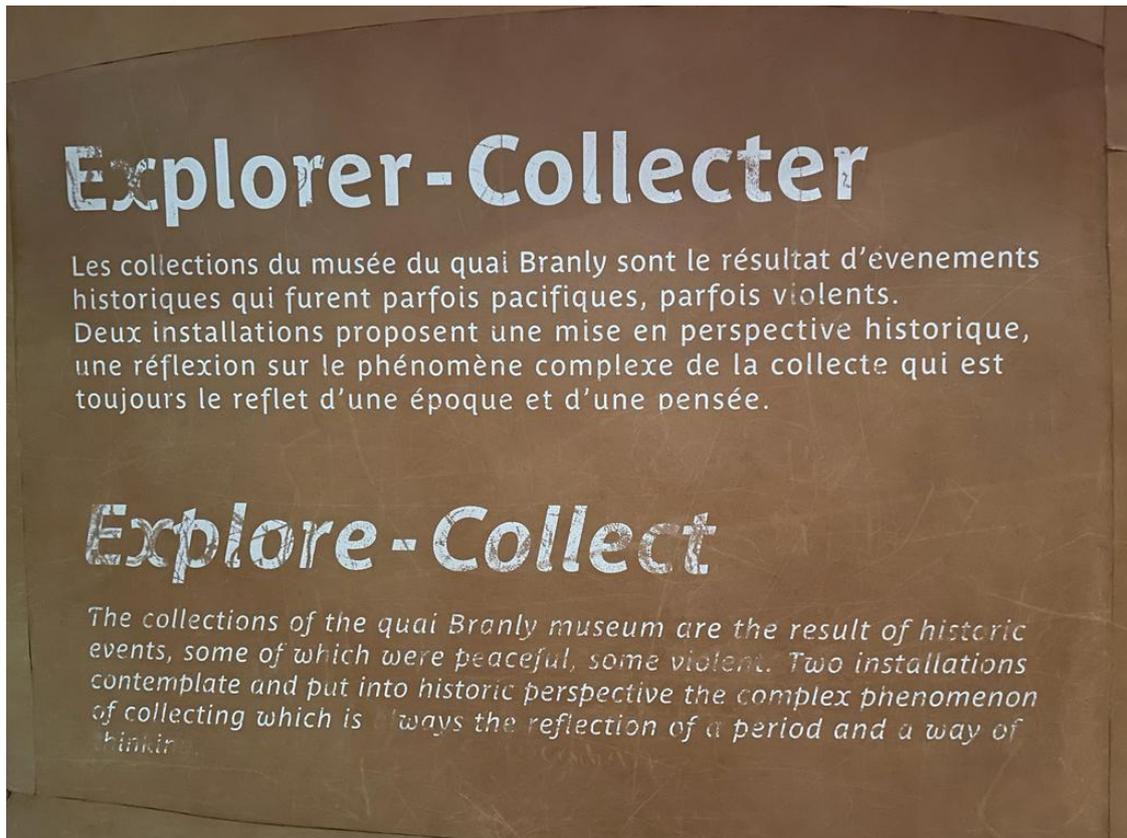


Figura 2. Imagem de painel com texto na entrada da exposição de longa duração do Musée du quai Branly, 25 de junho de 2023. Fotografia da autora.

Este painel (Fig. 2) – para o qual a referência de data em que passou a ser exposto não está evidente na exposição e nem no website da instituição –, demonstra e concretiza um início de consciência da instituição museológica, em um importante passo em direção a assumir os processos de formação do seu acervo – que tem origens complexas e, por vezes, violenta. Porém, não obstante, o texto encontra-se discreto, sem qualquer destaque na expografia e sem autoria, propositalmente (ou não), perpetuando assim um sistema onde espontaneamente “tudo é feito para sustentar discursos reversos e silenciamentos alienados, de múltiplas inevitabilidades sem autoria” (Primo & Moutinho, 2021b, p. 28).

Na mesma exposição, foi integrada em pontos estratégicos do percurso, intercalada em meio às peças, a proposta da artista Youmna Saba, intitulada *La Réserve des non-dits* [A Reserva do não dito] - uma obra resultante do processo da residência sonora que a artista desenvolveu nesta mesma instituição museológica.

Youmna Saba¹¹ nasceu na década de 1980, em Beirute¹², no Líbano, sudeste do mar Mediterrâneo. Mestre em musicologia pela Antonine University, Saba é compositora e musicista, e atualmente, concentra sua investigação na interação entre a

¹¹ Os autores consideram que sendo este texto uma crítica ao silêncio e à falta de identidade associada às ações, se faz essencial a publicação acompanhada da voz e de uma fotografia de Youmna Saba, porém as tentativas de contato com a artista e com o museu para autorização da imagem não foram retornadas e optamos pelo respeito aos direitos autorais e não uso da imagem. Contamos a sua história a partir da fala dela e de como ela se apresenta em sua página profissional. Recomendamos ainda, fortemente, que possam aceder ao website da exposição e da artista, para conhecê-la.

¹² Informações disponibilizadas pela própria artista em sua página oficial, acessível em: <https://youmnasaba.com/>. Acedido em 20 de dezembro de 2023.

língua árabe e a música eletroacústica. A sua trajetória de pesquisa se reflete em diversos projetos, abrangendo seu trabalho solo, mas também parcerias colaborativas e trilhas sonoras para filmes. Neste âmbito, desenvolveu experimentos eletroacústicos utilizando novos dispositivos desenvolvidos para voz e seu instrumento, o *oud* (instrumento de cordas, similar ao alaúde e muito presente na música do Médio Oriente, região de origem da musicista). Foi seguindo essa linha de investigação que, em 2022, teve oportunidade de realizar uma residência sonora no *Musée du quai Branly*, que viria a ser a primeira desenvolvida nesta tipologia no âmbito da instituição.

No contexto dessa residência artística, que teve a sonoridade como foco, Youmna Saba, propôs “captar o sopro dos instrumentos musicais, no coração da sua área de conservação” (Musée du quai Branly - Jacques Chirac, 2022), uma proposta que teve por resultado uma exposição patente no museu entre 05 de novembro de 2022 e 18 de fevereiro de 2024.

Para que o plano artístico seja possível, a metodologia utilizada por ela vai em busca dos microssons emitidos por esses objetos - os instrumentos musicais expostos -, aparentemente silenciosos, descontextualizados de seu tempo, sem o acesso da boca ou das mãos dos músicos. Para a compreensão detalhada de como a sua metodologia se desenvolve, observamos que a musicista faz ouvir a vibração dos materiais (como por exemplo a reação do metal, do couro e da madeira que constituem as peças) e as capta através de microfones de transdução (indução de tensão) posicionados o mais próximo dos instrumentos no interior da reserva técnica e outros microfones condensadores instalados em diversos pontos de todo o museu. O resultado sonoro captado através dos microfones, são, para a artista, o som impregnado nos objetos, a herança sonora ainda presente nas peças e, que segundo ela, por meio desse exercício, o que faz-se ouvir a sua respiração.

A ideia da autora é apresentada em textos e equipamentos audiovisuais interativos integrados à expografia da exposição de longa duração, atravessam também os níveis de circulação do público e encaminham à torre de instrumentos, que “é a espinha dorsal do museu” (Musée du quai Branly - Jacques Chirac, 2022). Para este projeto de investigação-ação, Youmna dialoga com o silêncio dos 8.977 instrumentos musicais, “coletados” entre 1878 e 2020.



Figura 3. Painel de texto da exposição "La Réserve des non-dits", de Youmna Saba, no Musée du quai Branly - Jacques Chirac, 25 de junho de 2023. Fotografia da autora.

Para a compreensão de como a instalação acontece na prática (Fig. 3), está apresentada em meio aos elementos gráficos instalados na estrutura da reserva técnica, o infográfico de uma mão como sinalização para ativação do som. Quando o visitante posiciona-se no local indicado, pode ouvir o ressonar do silêncio provocado pela reação dos materiais que compõem os instrumentos: a sua “respiração”.

Sobre o ideal em torno da proposta se apropria de recursos da arte contemporânea para integrar uma releitura ao percurso dos instrumentos, apresentamos a voz da própria artista:

“A instalação oferece um *zoom* sobre os microssons emitidos por esses instrumentos em seu estado passivo,

suas ressonâncias, suas vozes. É uma forma de revelar o inaudível, de exumar vestígios de sons e outras imagens residuais, **de transcrever as suas histórias não escritas, as informações que estes instrumentos captam e registam nos seus corpos**, o mais próximo possível do seu material.¹³”(Youmna Saba, 2022)

A partir da observação do comportamento sonoro dos instrumentos dentro de um ambiente controlado (o da reserva técnica), em seu estado ressignificado de objetos museológicos, Saba intui "que os sons persistem no âmago desses objetos"(Youmna Saba, 2022) e evidência assim a resistência das vidas que os criaram.

A exposição realizada por Youmna, mesmo não sendo capaz de contar ou de reproduzir o som original de cada instrumento, traz à tona a necessidade latente de problematizar a ausência desse registro.

É compreensível a dificuldade técnica e complexidade que as instituições e profissionais da música e dos museus podem vir a encontrar na tentativa de revisitar os sons de objetos históricos, para então contextualizá-los. Para além de que muitos processos tem sido uma escolha intencional em prol do apagamento histórico de povos originários, ou da desvalorização de seu património cultural imaterial, é possível também que a sociedade não tenha tido tempo de registrar mecanicamente em arquivo sonoro. O que nos ensina, então, o exercício de escuta provocado por Youmna Saba, diante do ecoar do silêncio das referidas peças, é que é possível se munir-se da arte para abordar, de maneira respeitosa, a essência que foi descontextualizada na formação das coleções. Utilizar do subjetivo das expressões artísticas para deixar que as peças falem por si, interrogando esse lugar que lhes foi retirado.

Ações como esta, mesmo sem reparar as lacunas de informação histórica, abrem espaço para o questionamento, suscitam o diálogo sobre temáticas que muitas exposições seguem a ignorar. E dialogar é um caminho de combate à ignorância e ao desconhecimento - escutar, e não silenciar.

Considerações Finais

Com a aproximação aos detalhes desta ação, foi possível compreender uma ou mais formas de interação factíveis de serem realizadas e provocadas em percursos museológicos, a partir da música. Refletimos este exemplo de integração de recursos físicos e simbólicos no desenvolvimento de uma exposição, dedicados à crítica e ao diálogo decolonial a partir da sonoridade, como um caminho para assimilar estratégias expográficas que vêm sendo utilizadas por músicos, artistas, movimentos sociais e grupos de interesse para questionar o silêncio e trazer para os espaços expositivos outras formas de representação.

Diversas exposições que expõe instrumentos de originários de outros países como exóticos e desvinculados do seu propósito, podem ser identificadas no cenário museológico contemporâneo. Este posicionamento acompanhou o pensamento de muitas gerações e podiam até enquadrar-se (e não justificar-se) na sociedade opressora

¹³ Tradução livre dos autores: "L'installation propose un zoom sur les micro-sons qu'émettent ces instruments dans leur état passif, leurs résonances, leurs voix. C'est une manière de révéler l'inaudible, d'exhumer les traces de sons et autres images résiduelles, de retranscrire leurs histoires non-écrites, les informations que ces instruments captent et enregistrent dans leurs corps, au plus près de leur matière".

daquele tempo, em um processo de objetificação dos corpos e da história dos então denominados *outros*, e ignorando que "todo ser humano tem o direito de ser, em todos os lugares, reconhecido como pessoa" (ONU, 1948). Porém, na sociedade contemporânea, a sua manutenção silenciosa não se justifica mais.

De fato, "são muitas as questões emergentes em uma área voltada à construção de memórias, envolvendo negociações, silenciamentos e resistências" (Moraes-Wichers & Santos, 2021, p. 177), e as instituições museológicas e de interpretação, comunicação, ensino e salvaguarda do patrimônio musical, deverão facilitar e promover "ação de camadas sociais até então afastada dos lugares de decisão nos museus" (Primo & Moutinho, 2021b, p. 23), universidades e instituições similares.

Podem ser diferentes as soluções encontradas a partir do diálogo, em que o "museu, através da mediação qualificada ouve as diversas vozes e, de acordo com seu plano de ação, atende às solicitações" (Teixeira, 2015, p. 109), colocando em prática *uma escuta sensível* (Barbier, 1998) em ações coletivas que permitam o reconhecimento de outras narrativas expográficas.

Estudos recentes apontam a inviabilidade de descolonizar museus que tiveram suas origens com outros propósitos (Silva, 2023), mas acreditamos que ações como esta, para além de necessárias, podem ser um caminho de abertura de espaço de fala e escuta, a considerar que 'no processo da fala e da escuta, a disciplina do silêncio a ser assumida com rigor e a seu tempo pelos sujeitos que falam e escutam é um *sine qua* da comunicação dialógica" (Freire, 1996, p. 114). Compreendemos assim, que para que a construção de um futuro mais igualitário, seja na musicologia, na museologia, na sua confluência, ou em outras áreas, se faz necessário converter o silêncio imposto em comunicação dialógica.

Bibliografia

- Barbier, R. (1998). A escuta sensível na abordagem transversal. Em M. A. Ramos (Trad.), *Multirreferencialidade nas ciências e na educação* (pp. 168–199). EdUFSCar. <https://www.multirreferencialidade.com/post/manage-your-blog-from-your-live-site>
- Bradley, D. (2012). *Good for What, Good for Whom?: Decolonizing Music Education Philosophies*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195394733.013.0022>
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings* (19. pr). Wesleyan Univ. Press.
- Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. (74ª ed.). Paz e Terra. <https://nepegeo.ufsc.br/files/2018/11/Pedagogia-da-Autonomia-Paulo-Freire.pdf>
- Gautier, A. M. O. (2017). El silencio como armamento sonoro. Em C. de Gamboa & M. V. Uribe, *Los silencios de la guerra* (pp. 117–157). Editorial Universidad del Rosario. https://www.academia.edu/37828234/El_silencio_como_armamento_sonoro_pdf
- Mignolo, W. D. (2017). Desafios decoloniais hoje (M. de J. Oliveira, Trad.). *Revista Epistemologias do Sul*, v. 1-n. 1, 12–32.
- Moraes-Wichers, C. A. de, & Santos, K. K. P. dos. (2021). Gênero e Diferença na Educação Museal brasileira: Provocações feministas sobre ausências e assimetrias. Em *Sociomuseologia: Para uma leitura crítica do Mundo* (pp. 159-). Edições Universitárias Lusófonas. <https://museologia-portugal.net/apresentacao/sociomuseologia-leitura-critica-mundo>
- Musée du quai Branly - Jacques Chirac. (2022). *Exhibitions: The unspoken reserve*. <https://www.quaibrantly.fr/en/exhibitions-and-events/at-the-museum/exhibitions-1>

- Nattiez, J.-J., Lacerda, M. B., & Coelho, L. de L. (2020). Etnomusicologia. *Revista Música*, 20(2), 417–434. <https://doi.org/10.11606/rm.v20i2.176385>
- ONU. (1948). *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>
- Primo, J. S., & Moutinho, M. C. (2021a). Sociomuseologia e Decolonialidade: Contexto e desafios para uma releitura do Mundo. Em *Teoria e Prática da Sociomuseologia* (pp. 19–38). Edições Universitárias Lusófonas. <https://museologia-portugal.net/apresentacao/livro2021-teoria-pratica-sociomuseologia>
- Primo, J. S., & Moutinho, M. C. (2021b). Uma releitura do mundo pelo olhar da Sociomuseologia. Em *Sociomuseologia: Para uma leitura crítica do Mundo* (pp. 17–32). Edições Universitárias Lusófonas. <https://www.museologia-portugal.net/apresentacao/sociomuseologia-leitura-critica-mundo>
- Silva, M. L. M. M. da. (2023). *Mauritshuis em movimento: Novas perspectivas em busca do olhar decolonial* [Dissertação de Mestrado em Museologia]. Universidade Lusófona - Campus Universitário de Lisboa.
- Teixeira, M. das G. de S. (2015). Museologia Social e Educação: Relato de experiências de extensão museológica no Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. 2º *Seminário Brasileiro de Museologia - SEBRAMUS*, 5, 104–118. <https://anaissebramus.wordpress.com/edicoes-anteriores/>
- UNESCO. (2015). *Recomendação sobre a proteção e a promoção dos Museus e Coleções, da sua Diversidade e de sua função na sociedade*. (C. Stornino, Trad.). http://www.museologia-portugal.net/files/breves_consideracoes_sobre_a_genealogia.pdf
- Varine-Bohan, H. de. (2008). Museus e Desenvolvimento Local: Um balanço crítico. Em M. C. O. Bruno & K. R. F. Neves, *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: Propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão : Museu de Arqueologia de Xingó.
- Youmna Saba*. (2022). <https://youmnasaba.com/home>