UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Música

GISELE LAURA HADDAD

Entre teoria e práxis na arquivística musical: diretivas para o Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP

São Paulo
2017

GISELE LAURA HADDAD

Entre teoria e práxis na arquivística musical: diretivas para o Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP

Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.
Orientador: Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Haddad, Gisele Laura
Entre teoria e práxis na arquivística musical: diretivas para o Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP. Ribeirão Preto, 2017.
105 p. : il. ; 30 cm

Tese de Doutorado, apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
Orientador: Marcos Câmara de Castro.

1. Arquivologia Musical. 2. Centro de Memória das Artes. 3. Música em Ribeirão Preto.

Dedico este trabalho a todos os que trabalham
pela preservação e manutenção do
patrimônio arquivístico musical brasileiro.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que me incentivaram a estudar música.

Ao Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro pela orientação, apoio e por todas as possibilidades de estudo proporcionadas durante o processo de pesquisa nesta tese, com minha infinita gratidão.

Ao Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi, a quem estimo por seus empreendimentos inovadores e projetos que tantos resultados fecundos trouxeram à música em Ribeirão Preto, incluindo-se o Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP, tema principal desta tese, bem como por seu apoio à pesquisa e sua coorientação.

Aos professores e funcionários da ECA-USP em São Paulo, que me auxiliaram em cada processo do estudo e pesquisa. Aos meus amigos alunos da pós-graduação, pelas trocas de informações e experiências.

Ao Centro de Memória das Artes, em especial ao Waldyr José Gomes Fervença e demais funcionários do Departamento de Música da FFCLRP-USP.

Ao Curso de Licenciatura em Música da UNAERP, onde desfruto de amizades, estudo, trabalho, apoio e dedicação ao ensino musical e à musicologia, durante todo tempo de pesquisa deste doutoramento.

Ao Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna, pela atenção.

Ao Adriano de Castro Meyer do Arquivo da OSUSP, por me oferecer ferramentas de estudo e pela amizade.

À minha irmãzinha Adriana Moraes dos Santos Dias, amiga e incentivadora.

À Ana Carla Vannucchi e à Maria Beatriz Ribeiro Prandi pela companhia desde o início do projeto Centro de Memória das Artes, pelo apoio e motivação.´

Ao Felipe Conrado Fiani Felipe de Sousa pelas revisões.

Ao José Antônio Francisco pelo amor, paciência e incentivo de sempre.

À Beatriz, minha sempre amada.

RESUMO

Esta tese tratará das questões relacionadas à difusão, organização e catalogação do acervo do Centro de Memória das Artes (CMA), projeto de documentação musical do Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música (NAP-CIPEM) da FFCLRP-USP, por meio de diretivas de gestão arquivística musical, depósito este de várias obras regionais dos séculos XIX e XX, sendo únicas algumas das fontes primárias. Descrevemos, após levantamento de dados e contextualização, o que o acervo possui e as principais dificuldades de funcionamento para que ele tenha competência de internacionalização, viabilizando-se interfaces de suas fontes primárias por meio virtual, para que se tornem acessíveis a um grande público de interessados, dentro e fora do Brasil. Considerando a situação das fontes musicais brasileiras e analisando o funcionamento dos custodiadores deste tipo de documentação no país, levantamos práticas destas instituições para trazê-las à realidade do CMA. Além de desenvolver a proposta, abordamos reflexões sobre o Serviço de Edição e Difusão de Partituras (SEDP), outro projeto do NAP-CIPEM, para a sua integração ao CMA.

Palavras-chave: Arquivologia Musical; Centro de Memória das Artes; Música em Ribeirão Preto.

ABSTRACT

This thesis will deal with matters related to diffusion, organization and cataloguing of the Centro de Memória das Artes (CMA) collection, a project of musical documentation of the Nucleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) from FFCLRP-USP by means of musical archival management directives. CMA is a deposit for various regional works from the 19th and 20th century where most of these primary sources are unique. We will describe, after data gathering and contextualization, what composes the collection and the main operating difficulties in order for it to have internationalization competence, enabling interfacing between its primary sources through virtual means to make it more accessible to a greater public of interested people, inside and outside of Brazil. Considering the state of Brazilian music sources and analysing the operation method of sponsors of this kind of documentation in the country, we surveyed practices from these institutions to bring it to CMA's reality. Besides developing the proposal, we address reflections on the Serviço de Edição e Difusão de Partituras (SEDP), another project from NAP-CIPEM, for its integration to CMA.

Keywords: Musical Archivology; Centro de Memória das Artes; Music in Ribeirão Preto.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de arquivo em fase intermediária 29
Figura 2 - Exemplo de arquivo em fase corrente 29
Figura 3 - Exemplo de arquivo em fase permanente 30
Figura 4 - Belmácio Pousa Godinho 53
Figura 5 - Edmundo Russomanno 54
Figura 6 - Franklin Guedes Carneiro Filho 55
Figura 7 - Termo de Doação 56
Figura 8 - OSRP. José Delfino Machado (quinto da esquerda para direita, sentado à frente). 57
Figura 9 - Banda Santa Cecília 59
Figura 10 - Folha de pagamento da Banda Santa Cecília de 1975 60
Figura 11 - Edmar Ferretti 62
Figura 12 - Gilberto Mendes 64

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Etapas e atividades da pesquisa 19
Quadro 2 - Particularidades mais frequentes das fontes musicais 36

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CDD	Classificação Decimal de Dewey
CEDOC-MMB	Centro de Documentação Memória Musical Brasileira
CMA	Centro de Memória das Artes
DACS	Data Acquisition and Control System
EAD	Encoded Archival Description
FUNARTEv	Fundação Nacional de Artes
IEB-USP	Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
ISAD-G	General International Standard Archival Description
MARC	Machine Readable Cataloging
METS	Metadata Encoding and Transmission Standard
MIOP	Museu da Inconfidência de Ouro Preto
MMM	Museu da Música da Arquidiocese de Marianav
NAP-CIPEM	Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música
OMB	Ordem dos Músicos do Brasil
OSRP	Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto
PREMIS	Preservation Metadata Implementation Strategies
PROMEMUS	Projeto Memória Musical
RAD	Rapid Application Development
RDF	Resource Description Framework
RIdIM	Répertoire International des Iconographie Musicale
RILM	Répertoire International de Littérature Musicale.
RIPM lapressemusicale	Retrospective Index to Music Periodicals/Répertoire International de
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
SDP	Serviço de Difusão de Partituras
SEDP	Serviço de Edição e Difusão de Partituras

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 12
1.1 Definição do problema de pesquisa 13
1.2 Tese, Hipótese e Diretivas 15
1.3 Objetivos 16
1.3.1 Objetivo geral 16
1.3.2 Objetivos específicos 16
1.4 Motivação e Justificativa da Pesquisa 17
1.5 Procedimentos Metodológicos 17
1.6 Estrutura do trabalho 20
2. O QUE É A GESTÃO DE ARQUIVOS MUSICAIS? 21
2.1 A Arquivologia Musical 28
2.2 Organização de fontes musicais 37
2.2.1 Higienização 41
2.2.2 Codificação e Catalogação 44
2.2.3 Edição e Digitalização 47
3. O CENTRO DE MEMÓRIA DAS ARTES 49
3.1 História 49
3.2 Coleções 52
3.2.1 Tipologia 53
3.2.1.1 Coleções Regionais 53
3.2.1.1.1 Belmácio Pousa Godinho (1892-1980) 53
3.2.1.1.2 Conegundes Rangel (?-1964) 54
3.2.1.1.3 Edmundo Russomanno (1893-1963) 54
3.2.1.1.4 Franklin Guedes Carneiro Filho (1916-2011) 55
3.2.1.1.5 Gaetano Baccega (1909-1997) 57
3.2.1.1.6 José Delfino Machado (18?? – 1942) 57
3.2.1.1.7 Banda Santa Cecília 59
3.2.1.1.8 Corporação Musical Gomes & Puccini de Jaboticabal 60
3.2.1.1.9 Banda Pietro Mascagni de Jaboticabal 61

3.2.1.2 Coleções Nacionais 62
3.2.1.2.1 Edmar Ferretti.. 62
3.2.1.2.2 Gilberto Mendes (1922-2016)..... 63
4. PROPOSIÇÕES ARQUIVÍSTICA 65
4.1 Funções Arquivísticas e Procedimentos de Identificação, Classificação, Avaliação e Descrição para o CMA..... 65
4.1.1 Catálogo Musical 67
4.1.1.1 Ficha Catalográfica..... 67
4.2 Serviço de Edição e Difusão de Partituras (SEDP) do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música da FFCLRP-USP (SEDP / NAP-CIPEM)..... 70
4.2.1 Difusão, Internacionalização e Preservação Digital..... 74
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 79
REFERÊNCIAS..... 83
ANEXOS 87
ANEXO A - Lista de Acervos Musicais Brasileiros..... 87
ANEXO B Modelo de Ficha Descritiva Simplificada Por Obra 89
ANEXO C Normas Para Edição Musical..... 91

1. INTRODUÇÃO

Os arquivos são fundamentais na rotina de qualquer pessoa ou instituição. Na maioria dos casos, os arquivos não recebem o tratamento adequado, sendo vistos e entendidos apenas como local em que se guardam documentos. Problemas de espaço, armazenamento, organização, acesso, dificuldade com o uso e a com a vida útil dos materiais de arquivo, são questões que nos levam a pensar nas funções que este deve ter e principalmente naqueles que devem desempenhar essas funções e sua formação profissional, visando facilitar a recuperação da informação e eliminar as barreiras durante organização de um acervo.

Nesse sentido, verificamos que entre os cursos de formação arquivística das universidades brasileiras, nenhum é destinado especificamente ao manuseio de documentação musical, o que gera uma lacuna para a obtenção de mão-de-obra especializada, que é suprida apenas com poucos cursos promovidos dentro dos estudos da musicologia na atualidade, em congressos, eventos e disciplinas dessa área.

A formação do arquivista musical é então um problema a ser superado no Brasil, devido ao fato de ser esse profissional que confere ao arquivo a qualidade dos serviços que serão oferecidos. É ele quem trabalhará no controle e difusão de informações, organizará os critérios e procedimentos dentro de uma sistemática clara, para que os profissionais futuros saibam como dar continuidade ao trabalho. Princípios como infraestrutura, conservação, serviços oferecidos, normas de funcionamento, métodos e catalogação, são decididos pelo arquivista, responsável em todas essas etapas e o que busca qualidade no funcionamento presente e futuro do acervo.

Os arquivos musicais são assim caracterizados por possuírem partituras e partes próprias de concertos, sinfonias, suítes, óperas, peças avulsas, documentos epistolares, autógrafos, material iconográfico, programas de concerto, recortes de jornais e outros materiais impressos ou manuscritos, que correspondem a um arquivo especializado, já que se concentra em área específica do conhecimento humano. Medidas preventivas como o uso de luvas, máscaras e outros instrumentais de manuseio, preocupação com a umidade, temperatura e iluminação do ambiente, são fatores gerais de conservação de qualquer tipo de arquivo. Assim, buscamos na arquivologia tradicional os princípios básicos para o manuseio e organização do acervo, sem deixar de considerar as particularidades dos arquivos musicais na construção dos seus critérios de gerenciamento.

1.1 Definição do problema de pesquisa

O processo que estruturou o tema desta tese, *Entre teoria e práxis na arquivística musical: diretivas para o Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP* foi iniciado em 2006, com o projeto de mestrado sobre a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (doravante OSRP). Sem a devida experiência arquivística, apenas com formação musical e com a intenção de conhecer melhor a musicologia histórica, iniciei estudos sobre como manusear os documentos da OSRP.

Inicialmente, o que se pretendia era a investigação da vida e obra de três compositores locais: Ignácio Stábile (1889-1955), Homero de Sá Barreto (1884-1924) e Belmácio Pousa Godinho (1892-1980), cujas documentações musicais supostamente estariam no Arquivo Histórico da Associação Musical mantenedora da orquestra, conhecido como Arquivo Histórico da OSRP.

Ao mesmo tempo em que localizávamos manuscritos, recortes de jornais, programas de concerto e alguns documentos sobre os três compositores, havia a necessidade de se investigar a existência da orquestra na cidade, até então considerada por ela mesma como uma das mais antigas do país em funcionamento, sempre com a dificuldade de localização e acesso dos materiais de pesquisa ocasionados pela falta de catalogação.

Procurava-se também justificar como, em Ribeirão Preto, cidade do interior paulista que, aparentemente não teria precedentes da música de banda, concerto ou sinfônica, uma orquestra sobreviveu ao tempo. Nosso projeto se alterou e em 2009 foi concluída a dissertação de mestrado pelo IA-UNESP: *Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto: representações e significado social*, publicada em 2011, pelo Instituto do Livro de Ribeirão Preto em parceria com a Secretaria Municipal da Cultura e Câmara Municipal, por conta do concurso *Prêmio Coleção Nossa História*. Em 2013, publiquei com o jornalista Ferraz Júnior o livro comemorativo *Jubileu de Brilhante – Os 75 anos da Associação Musical de Ribeirão Preto*, na união de trabalhos acadêmicos sobre a OSRP e pesquisas mais recentes.

Para toda essa investigação, além da pesquisa no Arquivo Público Histórico Municipal de Ribeirão Preto e do Arquivo Histórico da Orquestra Sinfônica, localizamos os arquivos pessoais do violoncelista ex-músico da orquestra, Manoel da Silva (1896- 1963), do violinista Luiz José Baldo (1909-2010) e do clarinetista Aluísio da Cruz Prates (1931). Posteriormente, em 2013, foi localizado o arquivo pessoal do violinista José dos Reis Miranda Filho (1901-1956), de propriedade de sua neta Dirce Maria Miranda Ribeiro. Neste está um recorte de jornal que comprova o que os estudos anteriores apontavam como indícios; a OSRP foi fundada em 1921. Disso, constatamos: muito da história de Ribeirão

Preto está com a população, dentro das casas, nos álbuns de família, nas cartas e recortes de jornais entre outros documentos.

Este doutorado surgiu também da observação dos materiais depositados em arquivos musicais de Ribeirão Preto, principalmente a partir de minha contratação como Assistente de Arquivo pela Associação Musical da cidade, para as pesquisas e organização de seu arquivo musical e histórico, em decorrência da dissertação de mestrado. Com esta experiência, pude empenhar estudos na área de gestão, difusão e internacionalização dos dois projetos de documentação musical do Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música (doravante NAP-CIPEM) da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP- USP): o Serviço de Edição e Difusão de Partituras (doravante SEDP) e o Centro de Memória das Artes (doravante CMA).

Desde 2002, várias coleções (manuscritos e impressos musicais, fontes iconográficas, hemerográficas e demais documentos e objetos) de músicos, compositores e corporações musicais foram doadas ao Curso de Música da USP (*Campus* de Ribeirão Preto). Provisoriamente, essas coleções foram guardadas na Biblioteca Central do *Campus* da USP de Ribeirão Preto, em sala de acesso restrito. O Prof. Rubens Russomanno Ricciardi iniciou o trabalho de organização destas coleções, viabilizando, para esta finalidade, dois projetos de pesquisa de alunos de graduação com bolsas de Iniciação Científica pela FAPESP; Juliana Damaris Santana, *Organização e Catalogação de Manuscritos Musicais* e demais documentos dos acervos das Bandas "Sete de Setembro" (Cajuru) e "Santa Cecília" (Ribeirão Preto), no ano de 2006, e o de Lucas Eduardo da Silva Galon, *Catalogação dos acervos Belmácio Pousa Godinho, Edmundo Russomanno e Caetano Baccega*, 2005, disponíveis no departamento de música da FFCLRP.

Na preocupação em disponibilizar os acervos musicais, o Prof. Ricciardi idealizou em 2012 o então Centro de Documentação Memória Musical Brasileira (CEDOC-MMB), hoje CMA, para abrigar arquivos musicais de Ribeirão Preto, da região e do país, para estudo e pesquisa por parte dos interessados de dentro e de fora da USP. A alteração do nome inicial de Memória Musical para agora Memória das Artes se deu pelo fato de que alguns documentos incorporados já pertencem mais propriamente a outras áreas das artes ou do conhecimento, como fotografia, futebol, demais documentos históricos. Assim também se abre a oportunidade, quem sabe num futuro próximo, de instalação de outros cursos de artes na USP de Ribeirão Preto. Segundo depoimento verbal do Prof. Rubens Russomanno Ricciardi, "a mudança do nome de *Memória Musical* para *Memória das Artes* se deve à possibilidade concreta de se incorporar acervos de outras artes (como teatro, literatura, moda e artes visuais)". O projeto foi apresentado aos Programas Especiais & Editais 2012 da Pró-

Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP e contemplado, acarretando a compra de equipamentos específicos para o armazenamento, manutenção e difusão do acervo.

Com essa experiência, delimitamos o tema de estudo como diretivas de gestão (incluindo-se a concepção ou filosofia de trabalho) que possa ser colocada em prática. Entre teoria e prática estabelecemos análises e critérios por meio de diretiva arquivística musical direcionada ao CMA, resultando no funcionamento eficiente para os estudos por pesquisadores da comunidade, musicólogos, entre outros. Esta proposta de gestão arquivística pode, portanto, servir ao NAP-CIPEM e ao CMA como hipótese de trabalho em arquivística musical.

1.2 Tese, Hipótese e Diretivas

A elaboração de nossa tese tem por base a gestão arquivística destinada ao Centro de Memória das Artes, o projeto de documentação musical do Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música (NAP-CIPEM) da FFCLRP-USP. Evidenciando a teoria arquivística direcionada à prática, estabelecemos diretrizes que atuam diretamente nas dificuldades de catalogação e manutenção do acervo, cuja solução depende do estabelecimento de parâmetros da arquivologia musical, porém, considerando as características próprias para a construção de critérios catalográficos, de manutenção física e difusão de suas fontes primárias em meio digital, agregadas às pesquisas e produções musicológicas do NAP-CIPEM.

Com a hipótese de que as diretivas funcionem na prática, envolvendo até então apenas teorias colhidas de experiências catalográficas e manutenção de acervos musicais brasileiros, superamos uma das dificuldades no processo desta pesquisa; o de adequar os conceitos arquivísticos em torno da catalogação de acervos à realidade musical do CMA, observando que a realidade brasileira em torno da manutenção dos acervos musicais é precária e somente funcionam quando são valorizadas suas características próprias dos documentos musicais em termos de armazenamento e organização.

As dificuldades no processo de análise e registro, as quais se sobressaem para a catalogação do acervo do CMA, estão relacionadas à identificação de procedência dos manuscritos musicais, uma vez que ocorre em alguns casos fortes intersecções entre as coleções, a inexistência no caso de vários títulos de partituras já editadas que poderiam oferecer informações mais precisas quanto às partes em cada formação exigida pela composição. Ademais, há dificuldades também na delimitação de obras e suas funções sociais de época (sala de concerto, teatro, coreto, parques e praças, salões de festividades diurnas ou noturnas etc.). Portanto, há toda uma dificuldade de organização por conta da

diversidade dos documentos musicais, lembrando-se ainda da inexistência de qualquer padronização estabelecida nos processos de catalogação de acervos musicais no Brasil.

Procuramos desenvolver uma postura crítica em torno das normas técnicas arquivísticas. Apresentamos os problemas e necessidades, adotando critérios a partir da teoria e observações de arquivos musicais diversos como o do Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MIOP, doravante) e Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (doravante MMM). Foram consultados também os acervos musicais coloniais e românticos da ECA-USP. Discutimos sobre a difusão do acervo, para que possa funcionar de forma efetiva em competência internacional e tratamos das questões que envolvem a fonte e a música que são particularidades do documento musical, não previstas na arquivologia convencional.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo geral

Desenvolver diretrizes de gestão arquivística para o CMA numa ação articulada com o SEDP do NAP-CIPEM, refletindo sobre o depósito e preservação de papéis (fontes primárias) com a sua divulgação virtual pela internet destes fundos enquanto referências para pesquisa, bem como adotar critérios de catalogação e manutenção a partir das características do acervo, considerando os conceitos da arquivologia musical em conjunto com a arquivologia convencional, utilizada para trabalhos com as fontes musicais.

1.3.2 Objetivos específicos

- Elucidar a arquivologia musical e a arquivologia convencional no trato com as fontes musicais;
- Refletir sobre a histórica e gestão de alguns arquivos musicais brasileiros.
- Elaborar critérios destinados à catalogação, depósito, manutenção e preservação dos acervos;
- Escrever sobre o projeto e a história do CMA e suas coleções;
- Definir as funções arquivísticas e procedimentos de identificação, classificação, avaliação e descrição;
- Produzir ficha catalográfica;
- Ressaltar a importância do SEDP em sua articulação com o CMA e os meios atuais para a preservação e difusão digital dos acervos;

- Refletir sobre a articulação da página do SEDP (que visa divulgar as obras editadas em PDF, partituras e partes, voltadas para a *performance*) com as respectivas referências das fontes primárias arquivadas no CMA, com sua página de internet própria.

1.4 Motivação e Justificativa da Pesquisa

A pesquisa busca critérios para otimizar o *modi operandi* do CMA. Por isso, insere-se ao escopo da linha de pesquisa *Musicologia e Etnomusicologia,* do Programa de Pós-Graduação em Música pela ECA-USP em São Paulo. A motivação inicial é a de se colocar os vestígios da história da música e da memória, através das coleções do CMA, à disposição com fácil acesso para pesquisa por parte dos interessados (pesquisadores em geral).

No ambiente acadêmico muito se fala sobre a música e pouco sobre as fontes musicais. Nesta especificidade, poucas são as oportunidades de verificação de gestão de arquivos musicais, sendo que cada instituição encarregada desse tipo de arquivo, possui seus próprios meios de organização, baseados na arquivologia tradicional, não podendo, contudo, deixar de lado as características inerentes às fontes musicais. A prática a partir de nossas proposições justificará os feitos no CMA, demonstrando os procedimentos para a construção de sua gestão se espelhando em modelos já consagrados de arquivos musicais, destinados ao estudo, *performance* e pesquisa.

Acreditamos que a partir do momento em que for desenvolvido o mapeamento da quantidade e qualidade dos arquivos musicais, montagem de banco de dados e produção de catálogos, com certa padronização na elaboração das fichas catalográficas, respeitando as particularidades musicais de cada acervo, haverá maiores subsídios para edições musicais no Brasil. A arquivologia musical se estabelece como nova área, fator que adotamos como afirmativo em união e em confronto às estruturas das catalogações de materiais musicais feitas em bibliotecas, incluindo-se as de instituições de ensino musical. A organização dignifica um acervo e o coloca como instrumento de preservação da memória musical, bem como viabiliza a acessibilidade à pesquisa de seus fundos. Os catálogos são necessários e justificam o propósito desta tese que procura oferecer um referencial teórico sobre o assunto; reflexões sobre a melhor forma de preservar em âmbito físico e virtual e a questão da difusão de acervos.

1.5 Procedimentos Metodológicos

A metodologia para esta tese é do tipo teórico-aplicada, objetivando-se o

desenvolvimento de diretivas de gestão arquivística, adotando critérios de catalogação e manutenção a partir das características do acervo. Isto gera novas possibilidades para a elaboração de registros de informações e na representação física ou a destinada a uma futura base de dados. A pesquisa também possui característica qualitativa em relação à proposta, que se faz a partir de análises de processos em conjunto com os padrões generalizados da arquivologia não musical nos casos de acervos musicais.

Para chegarmos ao objetivo das proposições de gestão, organização e internacionalização, sobressaíram as seguintes questões:

1. Como preservar as partituras considerando o suporte físico e o virtual, estando o acervo sempre em expansão?
2. Como oficializar o acervo em bases de dados universais, considerando as normativas de catalogação internacionais existentes?
3. Por meio de novos procedimentos editoriais em música, com *softwares* como *Finale* e *Sibelius*, entre outros, articulados em projetos artístico-acadêmicos na USP de Ribeirão Preto, como as fontes primárias do CMA podem desenvolver interfaces diretas com o SEDP?

Chegamos a essas perguntas e fundamentamos o estudo para, então, propor um método de organização e difusão, objetivando a aplicação da pesquisa na realidade de gestão do CMA. Em relação ao conhecimento dos conceitos na integração do contexto arquivístico musical com as necessidades CMA, exploramos o funcionamento de arquivos musicais diversos como o da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP/SP, Museu da Música da Arquidiocese de Mariana e das orquestras da cidade de São João d'El Rey, Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, sem deixar de lado saber sobre o trato catalográfico musical da Cúria Metropolitana de São Paulo, do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB- USP), da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ e a Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, entre outros.

Para a adoção de procedimentos técnicos, além das visitas e conhecimento sobre os arquivos já citados, nos debruçamos em pesquisa bibliográfica a partir da Oficina de Musicologia: Gestão de Arquivos Musicais, oferecida pelo Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, por ocasião do 27º Inverno Cultural de São João d'El Rey, realizada de 20 a 24 de julho de 2015, na Universidade Federal de São João d'El Rey (*campus* Dom Bosco) e da disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna, *Princípios, métodos e técnicas de catalogação de obras e fontes musicais manuscritas*,

oferecida no segundo semestre de 2015, pelo Programa de Pós-Graduação em Música no IA-UNESP. Ainda na busca das normativas aplicáveis à música, nas questões sobre a digitalização, difusão e preservação foram obtidas informações no *workshop Preservação Digital* coordenado pela Prof. Dra. Sueli Mara Soares Pinto Ferreira (FFCLRP-USP) e pela bibliotecária Bélen Martinez Gonzalez (Espanha) em outubro de 2015, curso este oferecido pela FFCLRP-USP. Estas fundamentações teóricas foram importantes para uma melhor integração de conhecimentos no contexto das questões no SEDP e CMA.

Visando um planejamento adequado para a realização desta pesquisa, organizamos os processos conforme quadro 1.

Quadro 1 - Etapas e atividades da pesquisa

Etapas	**A**
1ª etapa - Levantamento bibliográfico	Nesta etapa, fizemos o levantamento bibliográfico sobre o trabalho arquivístico e especificamente o arquivístico musical, levando em consideração a teoria
	fontes musicais. Procuramos sobre a terminologia e a metodologia de catalogação de obras e fontes musicais adotadas em arquivos de referência musical, bem como buscar sobre o funcionamento e como se encontram alguns dos acervos musicais no Brasil. Ainda nesta fase, verificamos os critérios adotados pelo RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), como referência internacional na confecção de catálogos de fontes musicais, as diferenças entre obras e fontes e suas particularidades
2ª etapa – Visitas aos arquivos musicais mineiros e ao CMA	Visitamos os arquivos de orquestras e instituições custodiadoras de documentação musical. Posteriormente, através de visitas ao CMA, analisamos o material disponível neste acervo e suas condições de armazenamento, em seguida elaboramos uma lista com os nomes das coleções a serem catalogadas, separando-as também fisicamente, em armários distintos, para que não se misturem. Nesta
3ª etapa – Cursos	A fim de obter a sistemática em torno do tema catalogação musical, frequentamos e concluímos os cursos: Oficina de Musicologia: Gestão de Arquivos Musicais; Princípios, Métodos e Técnicas de Catalogação de Obras e Fontes

4ª etapa – Leitura, interpretação, análise das informações e confronto com a realidade do CMA	Demos prosseguimento à leitura e fizemos o fichamento do conteúdo bibliográfico com base nas coleções do CMA anteriormente listadas, a fim de desenvolver a base teórica na reflexão dos diferentes pontos de vista apresentados sobre a catalogação e a catalogação
5ª etapa – Redação	Elaboramos a redação da pesquisa com base nos dados e informações levantadas nas etapas anteriores, buscamos a contextualização em torno do tema e a
6ª etapa – Elaboração das Diretivas Arquivísticas destinada ao CMA	Enunciamos as funções arquivísticas e os critérios sobre os procedimentos de identificação, classificação, avaliação e descrição das coleções do CMA. Nesta etapa também elaboramos um modelo de ficha catalográfica com os campos que consideramos pertinentes. Em seguida discutimos sobre o Serviço de Edição de
	integrada através de suas composições atuais avulsas ou as obtidas através de pesquisas no CMA. Na finalização desta etapa discriminamos sobre a difusão do
7ª Etapa – Elaboração e redação final	Demos continuidade na elaboração da redação da tese e sua conclusão.

Fonte: Própria autora

1.6 Estrutura do trabalho

A introdução compõe o primeiro capítulo desta tese e aborda as inferências iniciais e a contextualização na área da Arquivologia e da Arquivologia Musical, detecta a definição do problema; tese, hipótese e diretivas; os objetivos (geral e específico); motivação e justificativa da pesquisa e os procedimentos metodológicos. Os outros capítulos desta tese são apresentados da seguinte forma:

O capítulo 2 – "O que é a Gestão de Arquivos Musicais?", aborda: (I) a história brasileira da arquivologia musical e uma discussão sobre as adaptações de ferramentas para o manuseio dos manuscritos musicais nos procedimentos de higienização; (II) análise para a codificação e catalogação; (III) edição e (IV) armazenamento físico e digital.

O capítulo 3 – "O Centro de Memória das Artes", apresenta a história e necessidades do CMA e lista suas coleções, refletindo sobre elas e definindo também os conceitos de coleções e fundo.

O capítulo 4 – "Proposições Arquivísticas", apresenta as funções arquivísticas e os critérios sobre os procedimentos de identificação, classificação, avaliação e descrição das

coleções do CMA, relacionando argumentos para a futura elaboração de um catálogo musical a partir da sugestão de modelo de ficha catalográfica elaborada com critérios pré-estabelecidos. Neste capítulo também exprimimos sobre o Serviço de Edição de Partituras do NAP-CIPEM, sua história e necessidades e sobre a difusão e preservação dos acervos através de repositórios digitais. Este capítulo trata ainda sobre a história e necessidades do SEDP bem como as questões que envolvem a difusão e internacionalização, os bancos de dados/ repositórios e bibliotecas digitais.

O capítulo 5 – Nas Considerações Finais, respondemos aos questionamentos utilizados para chegarmos ao objetivo das proposições de gestão, organização e internacionalização, bem como trata das considerações a respeito das lacunas que possam existir nas diretivas de acordo com a realidade de cada instituição que trabalhe com arquivos.

2. O que é a Gestão de Arquivos Musicais?

O controle dos registros que nos dão acesso ao passado e a sua preservação são mecanismos que fazem com que o arquivo tenha o privilégio, a autonomia e o poder de legitimar a história. Os controles colocam em evidência os autógrafos e outros documentos únicos e são trabalhados com autonomia e critérios do arquivista que, mesmo adotando padrões, independe de fiscalizações hierárquicas, detendo o poder de manter ou descartar materiais históricos.

A aplicação de critérios de gestão, em torno do funcionamento dos arquivos requer conhecimento que um curso formal de arquivologia oferece sendo que o conhecimento também é encontrado na prática. Disso se ramifica a área de atuação nos arquivos, estando, especialmente os musicais, expostos a uma gestão que oferece as qualidades da formação do profissional do arquivista que nele atua, mas que estará diante da dicotomia da gestão adotada, voltada à arquivologia tradicional ou à criação de uma arquivologia musical, ligada às características de uso e manutenção, como crivo a ser adotado pelo arquivista.

Vale lembrar que importantes trabalhos musicológicos foram desenvolvidos ao longo da história e que culminaram na existência da arquivologia musical brasileira, como citado por Ricciardi (2000):

> Só a partir da segunda metade do século XVIII, contraditoriamente já na decadência do ciclo do ouro, é que a cultura musical brasileira passa a ocupar um lugar de maior destaque na história dos continentes americanos. Esta possível avaliação, no entanto, só começou a ser consolidada a partir da segunda metade do século XX, após o início das pesquisas histórico-

> musicológicas mais amplas no Brasil, propiciando assim as primeiras realizações no sentido de recuperar o repertório colonial – com edições de partituras e execuções das obras em concertos nos grandes centros. (Ricciardi, 2000, p. 27)

Dentre eles, um dos mais importantes é o da elaboração dos catálogos do Museu da Inconfidência na cidade de Ouro Preto, relativos ao Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange, coordenado por Régis Duprat nos anos de 1991, 1994 e 2002.

Diversas cidades brasileiras custodiam material musical entre bibliotecas, arquivos, museus, instituições mantenedoras de bandas e orquestras, etc., porém é raro observar profissionais com capacitação para atuar com documentos musicais, estando estes profissionais exatamente os ligados à musicologia. Consideramos que atualmente isso ocorre, devido aos poucos cursos dessa capacitação específica no Brasil, entre eles os aplicados pelo Museu da Música de Mariana (MMM) ou por musicólogos como André Guerra Cotta e Pablo Sotuyo Bianco. Por serem poucos, ou por não atingir grande ou necessário número de profissionais atuantes nesta área, o patrimônio musical brasileiro fica sem os cuidados e manutenções adequadas ou suficientes, entre outros problemas específicos que cada acervo tem, por suas características de armazenamento e características históricas, até que fossem destinados a centros de documentação.

Além de outros trabalhos de arquivologia musical (Paulo Castagna, André Guerra Cotta e Pablo Sotuyo Bianco, entre outros) e que, por serem poucos ou por não atingir grande ou necessário número de profissionais atuantes nisso, deixam o patrimônio musical brasileiro sem os cuidados e manutenções adequadas ou suficientes, além dos problemas específicos que cada acervo tem, por suas características de armazenamento e históricas, até que fossem destinados a centros de documentação.

Diante dessa situação, consideramos que o ideal para a organização, catalogação e gestão de centros de documentação musicais, seria que os graduados da Ciência da Informação e Arquivologia pudessem fazer cursos específicos da área musical para entender seus conceitos, garantindo o tratamento das fontes musicais primárias de forma adequada dentro desses centros. Isso não exclui a atuação de profissionais com formação apenas musical, que possam se voltar à formação complementar em arquivologia para a atuação nos arquivos musicais. A problemática para essa situação se encontra não apenas na formação do profissional, mas em qual será o crivo de sua atuação, uma vez que não existe um padrão brasileiro de organização, codificação e catalogação de materiais musicais.

No Brasil, são quatro tipos de instituições que lidam com o patrimônio histórico: a biblioteca, o arquivo, o museu e o centro de documentação, cuja similaridade entre elas está na "corresponsabilidade no processo de recuperação da informação, beneficiando a

divulgação científica, tecnológica, cultural e social". (LOPES, 2003, p. 1).

Do ponto de vista da arquivologia clássica, os arquivos mantêm princípios de proveniência e unicidade[1] e a biblioteca não, ela acumula por assunto, possui a organização por temas e não por procedência.

A preocupação do museu não está no documento escrito, mas no objeto, obras entre outras peças da mais diversa natureza e também peças únicas, porém com *tipologia*[2] diversificada.

> Reconhecer dois níveis de informação arquivística significa que, para a elaboração de um Plano de Classificação de documentos, é necessário priorizar uma delas: ou o conteúdo ou a proveniência dos documentos. Respeitando-se os princípios arquivísticos, a viabilização do acesso às informações contidas nos documentos arquivísticos não deverá prejudicar o acesso à informação sobre a origem do documento. (RODRIGUES, 2006, p. 113).

O centro de documentação está ligado à comunidade, instituições e à vida universitária do século XX, no qual alunos e professores necessitam de contato com as fontes únicas ligadas a um determinado tema e, se possível, existente segundo distintos temas, específicos para a pesquisa e estudo; elas são, então, instituições mistas que possuem o bibliográfico, o arquivístico e o museológico.

Para se tratar da gestão e tratamento de documentação musical brasileira, não se deixa de lado que o caráter da escrita musical e as características em si demandam, além dos conhecimentos da arquivologia e da Ciência da Informação, os conhecimentos específicos da área musical, incluindo as características organológicas, teóricas e regulamentos de catalogação padronizados internacionalmente, como o caso do *Répertoire International des Sources Musicales*–RISM[3].

Pelo estudo da história da música, observa-se sinais de que os critérios adotados pelo

---

[1] De acordo com o website do CONARQ, "Princípio da Proveniência: Fixa a identidade do documento, relativamente a seu produtor. Por este princípio, os arquivos devem ser organizados em obediência à competência e às atividades da instituição ou pessoa legitimamente responsável pela produção, acumulação ou guarda dos documentos. Arquivos originários de uma instituição ou de uma pessoa devem manter a respectiva individualidade, dentro de seu contexto orgânico de produção, não devendo ser mesclados a outros de origem distinta. Princípio da Unicidade: Não obstante, forma, gênero, tipo ou suporte, os documentos de arquivo conservam seu caráter único, em função do contexto em que foram produzidos".

[2] Segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística (CAMARGO et al., 2012, p. 80), tipologia é o estudo dos tipos documentais, sendo eles a configuração que assume uma espécie documental, de acordo com a atividade que o gerou.

[3] De acordo com o website "Répertoire International des Sources Musicales" (RISM, Inventário Inglês Internacional de Fontes Musicais, em alemão; Internationales Quellenlexikon der Musik), o RISM é uma organização internacional sem fins lucrativos, fundada em Paris em 1952, com o objetivo de documentar exaustivamente fontes existentes de música em todo o mundo. Seu trabalho cumpre um duplo objetivo: por um lado, os documentos de música estão protegidos contra a perda, e por outro, eles são disponibilizados para acadêmicos e músicos através de 36 países que participam de seu projeto. O arquivo de manuscritos musicais mineiros que está alocado na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP é o único acervo musical brasileiro disponibilizado no RISM.

RISM acontecem e se desenvolvem desde o séc. XVIII, apesar de sua consolidação ser na década de 1950, os padrões de referência eram construídos coletivamente através das iniciativas de elaboração de catálogos de compositores e editoras.

Os repositórios internacionais que lidam com a música são: RIdIM (iconografia musical); RIPM (periódicos) e RILM (partituras)[4] e entre eles o RISM é o que trata dos manuscritos musicais (documentação musical), que está representado no Brasil nas cidades de Salvador (BA), Brasília (DF), Campinas (SP), Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP). Esses repositórios são grandes bancos de dados que organizam informações sobre documentos, iconografia e publicações. Os repositórios internacionais são entidades privadas e cobram por seus serviços, porém não tem fins lucrativos e são alimentados por pesquisadores ou instituições, incluindo-se bibliotecas, onde coordenadores articulam a alimentação desses bancos, através de associações. Os acervos podem ser pesquisados por qualquer pessoa[5], sendo que a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) endossa os repositórios, permitindo acesso a seus bancos de dados dentro das universidades.

O diálogo é mantido com os padrões internacionais no Brasil, porém em estágio muito primário no trato de suas fontes, por isso deve-se dar a importância de cursos para instruir novos pesquisadores a trabalhar com ferramentas como esta. A tentativa de organizar acervos não pode dispensar os padrões internacionais de trato da informação apesar de não existir uma padronização brasileira com os critérios ligados à arquivologia musical. Por exemplo, a catalogação do Museu da Música de Mariana foi baseada nos padrões do RISM, com descrição de fontes musicais seguindo: autor, obra, cópia, local e data etc., contudo, seu acervo não está inserido no RISM.

Antes da preocupação em disponibilizar em repositórios, a catalogação é necessária. Ainda assim, existe a questão a ser discutida em meio acadêmico, sobre a padronização brasileira dos itens dessa catalogação, a fim de diminuir as adaptações que as nossas fontes musicais nos impõem, sendo que estas adaptações podem vir a se tornar os padrões brasileiros no confronto com os sistemas internacionais, por exemplo, no modo como mencionar os instrumentos no catálogo (exemplo: Vl – violino / Fl – Flauta).

---

[4]RIdIM – Association Répertoire International d'Iconographie Musicale; RIPM - Retrospective Index to Music Periodicals/Répertoire International de lapressemusicale e RILM – Répertoire International de Littérature Musicale.

[5]O banco de dados RISM está disponível gratuitamente *on-line* desde junho de 2010. O acesso a esse catálogo *on-line* é através da Internet por meio do catálogo *on-line* RISM ou no *website* da RISM. O catálogo foi possível graças à cooperação entre RISM, a Biblioteca Estadual da Baviera (*Bayerische Staatsbibliothek*) e a Biblioteca Estadual de Berlim (*Staatsbibliothekzu Berlin*).

Para a gestão de arquivos musicais, existe o choque de padrões entre os arquivos brasileiros e as normas internacionais, no sentido de como são organizados, codificados e catalogados os documentos. Refletindo sobre isso, observamos que pode haver choque de padrões em todo o mundo, pois cada país quer exibir informações de seu interesse com seus próprios padrões e o RISM com padrão de consulta internacional, também próprio, não adota os interesses de um país em específico. Contudo, o padrão RISM não é inviabilizado, pelo contrário, trabalha como uma segunda língua. Na Alemanha se fala alemão e falamos português no Brasil; são duas línguas distintas que não interferem uma na outra. Assim, indiretamente os arquivos musicais brasileiros[6] adotam padrões RISM, porém, levando em consideração sua realidade e características do acervo. Salientamos neste processo que, se adotarmos um padrão nacional, este narrará as características da documentação musical de nosso país, o que não impedirá a existência do padrão local e do padrão internacional concomitantemente. A visibilidade acontece através do padrão internacional, porém a discussão entre padrões pode ser inútil se padrões nacionais forem fluentes e funcionarem apenas em seu país. Por isso, os arquivos musicais brasileiros criam e devem fazer seu padrão de catalogação, mas com atenção ao RISM, para não se isolar da comunicação internacional.

O que existe hoje acerca da gestão da arquivologia musical brasileira acontece a partir de uma história recente. O musicólogo José Maria Neves (1998) apresenta um breve panorama dos arquivos de manuscritos musicais brasileiros, por ocasião da sua participação em mesa redonda no I Simpósio Latino-Americano de Musicologia do mesmo ano, com anexo que trata sobre o Sistema Nacional de Arquivos Musicais[7].

[6] A Lista dos principais Acervos Musicais Brasileiros encontra-se no anexo A desta tese.

[7] O Sistema Nacional de Arquivos Musicais é um documento elaborado durante o II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (FLAAC) promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal/ Universidade de Brasília, entre 4 e 13 de agosto de 1989. A equipe de redação foi composta por Carlos Seoane (Bolívia), Carmen Maria Coopat (Cuba), Francisco Curt Lange (Uruguai/Venezuela), José Maria Neves (Brasil) e Waldemar Axel Roldán (Argentina). A intenção era focada na preservação dos acervos e na criação de banco de dados que permitiriam estudos musicológicos capazes de desenhar o perfil da música brasileira do passado. O texto coloca como objetivo a preservação da documentação existente nos diferentes arquivos envolvendo ações relativas à preservação material, à guarda dos documentos e à catalogação; formar o banco de música (por microfilmagem ou transcrição digital através de *scanner*) contendo a totalidade dos documentos existentes nos arquivos de manuscritos, a ser multiplicado e colocado em diferentes regiões do país, para facilitar a consulta por parte dos pesquisadores interessados; realizar a catalogação e indexação da totalidade da informação; produzir catálogos temáticos (por arquivos ou regiões) e promover pesquisas musicológicas. Inicialmente os principais acervos considerados para essa atuação seriam: Arquivo da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro; Arquivo da Escola de Música da UFRJ; Manuscritos musicais da Biblioteca Nacional; Arquivo João Mohana (São Luís do Maranhão); Orquestra Ribeiro Bastos (São João D'El Rey); Orquestra Lira Sanjoanense (São João D'El Rey); Lira Ceciliana (Prados); Orquestra Ramalho (Tiradentes); Museu da Música da Arquidiocese de Mariana; Arquivo da Casa do Pilar (Museu da Inconfidência/Ouro Preto), Arquivo da Catedral e da Cúria Metropolitana de São Paulo.

> [...] se podem ser encontradas tentativas de maior rigor documental em trabalhos historiográficos anteriores à década de 40, é certamente a partir de então que os pesquisadores iniciarão pesquisas sistemáticas em arquivos públicos – particularmente nos acervos de manuscritos da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em alguns dos Arquivos Estaduais – e em coleções privadas de manuscritos musicais – especialmente nos arquivos de corporações musicais antigas. Infelizmente, a musicologia brasileira não terá à sua disposição informação documental sobre a música composta e executada no Brasil nos séculos XVI e XVII. Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países da América Latina, que souberam preservar parcela significativa desta informação, não foram preservados no Brasil os documentos que permitiriam avaliar quantitativa e qualitativamente a produção musical mais antiga. [...] A documentação setecentista e oitocentista, entretanto, está fartamente representada em arquivos, tendo sido conservada, na maioria dos casos, graças ao trabalho e interesse de corporações musicais antigas, como as orquestras e bandas de música do interior. (NEVES, 1998, p. 146).

Neves (1998), diz respeito às principais coleções de fontes musicais brasileiras nas quais enfatiza que o estudo da história da música não nos remete às fontes documentais, ou que quando isso acontece é raro e breve. O que mudaria essa situação seriam as informações sobre a quantidade e qualidade dos arquivos musicais brasileiros como consequência de informações completas e corretas, isso se a nossa historiografia musical tivesse outro panorama. Entidades como a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura já poderiam ter promovido com eficácia, uma coleção de catálogos de fontes musicais que mapearia a produção musical nacional, dando melhores condições de estudo de nossa música. Os catálogos seriam, então, os principais instrumentos de preservação de nossa memória musical, para estudo dessas fontes. Neves (1998) também considera que a musicologia não é uma ciência que estuda a música do passado e constata:

> Se fizermos um bom trabalho de documentação e pesquisa da música de nosso tempo, não apenas estaremos dando contribuição importante para o futuro dos estudos musicológicos – os pesquisadores que nos sucedem terão dificuldades menores que as nossas – como estaremos produzindo musicologia que só o convívio com a música estudada pode permitir. (NEVES, 1998, p. 138).

Contribuiremos assim para o futuro dos estudos musicológicos, pois as condições que pesquisadores encontrarão serão condições melhores que as nossas.

Ainda segundo Neves (1998), iniciativas como a do maestro Edino Krieger (*1928) foram nessa direção, porém, sem sucesso posterior, assim como o Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), do Serviço de Documentação Musical que recebia músicas dos compositores e divulgava catálogos, chegando mesmo a comercializar as obras. Com a saída de Krieger, a OMB desativou os serviços. Tempos depois, Krieger foi para a FUNARTE e criou o Projeto Memória Musical (PROMEMUS) com a diferença de que a instituição é que escolhia a catalogação e distribuição e não mais os compositores. Muito foi

editado pela FUNARTE por mais de 10 anos até que no governo Collor a FUNARTE foi fechada. Posteriormente reaberta, ela ainda tem objetivos do antigo PROMEMUS, mas o orçamento reduzido impede a totalidade desses propósitos.

A FUNARTE analisou a possibilidade da criação da Rede Nacional de Arquivos Musicais, que usaria os recursos da rede nacional de bibliotecas com o desenvolvimento de computadores e *softwares* da época. Neves (1998) afirma que participou da formulação do documento que implantaria a rede que previa: o mapeamento nacional de acervos de manuscritos musicais; o trabalho de preservação do material dos arquivos, organização, catalogação da informação e transcrição digital dos documentos (via *scanner*); a montagem de banco de dados, instalação de polos regionais e a produção de catálogo temático de cada coleção de manuscritos musicais. Porém, sem apoio político para assegurar o orçamento, o projeto não foi implantado e Neves começou a acreditar que o projeto deveria ser iniciado do macro para o micro, do nacional para as cidades e justificava:

> [...] é mais fácil transmitir informações sobre os critérios musicológicos a serem adotados na documentação e na catalogação àqueles que, mesmo não tendo formação musicológica sistemática, conhecem bem cada coleção, do que levar musicólogos de formação acadêmica a manejarem com segurança os conhecimentos veiculados por um arquivo musical de porte médio. (NEVES, 1998, p. 139).

O autor considera importante a atuação do musicólogo informal, o sem formação, mas que está em contato contínuo com o arquivo musical, conhecendo-o como ninguém e cita Brás de Pina Filho de Pirenópolis (GO), Adhemar de Campos Filho de Prados (MG) e Aluísio Viegas de São João D'El Rey (MG). Coloca a questão metodológica no sentido de que somente um padrão de critérios estabeleceria um território comum, com espaço para a troca de conhecimento.

Os parâmetros arquivísticos oferecem o conceito de que os documentos possuem sentido completo, estando agregado às suas funções originais. Porém, a estabilidade dos procedimentos a serem tomados com o documento, requerem flexibilidade e questionamento devido às diferentes características que possam ter.

A catalogação permitirá a produção de resultados em pesquisas; a necessidade de estabelecer o diálogo entre vários musicólogos, com os mesmos objetivos e finalidades. A demanda brasileira em torno da arquivologia musical requer um mapeamento dos documentos musicais a fim de que eles possam ser reconhecidos e tratados como patrimônio e a preocupação, a discussão sobre a formação dos profissionais que irão trabalhar nesses locais e o estabelecimento de critérios de atuação será consequência disso.

2.1 A Arquivologia Musical

Um sistema nacional de arquivos musicais é algo pensado e discutido há alguns anos no Brasil, com práticas e determinações de critérios e estratégias de atuação acerca do seu trato documental específico, a arquivologia musical. Para uma sistemática de funcionamento e acesso, devemos primeiramente pensar em como um mapeamento dos acervos brasileiros é necessário, para termos conhecimento do que possuímos em quantidade e qualidade, em termos de produção musical brasileira e sua história.

Assim como afirma Victor Lacerda (2007), consideramos que os acervos musicais devem possuir acesso à pesquisa sendo também necessário conhecer onde eles se localizam, para se diminuir futuras perdas do patrimônio de documentos musicais brasileiros, que hoje se encontram sem atenção e cuidado por falta de conhecimento de pessoas ou instituições que os detém.

> Hoje é indiscutível considerar os acervos musicais como ponto primordial do desenvolvimento das pesquisas musicológicas. Sem mínimas e respectivas condições de organização e acesso, torna-se precário (senão impossível) uma expressiva expansão metodológica e um prolífico desenvolvimento de novos objetos de pesquisa. Em princípio são particularmente importantes aqueles que abrigam impressos e manuscritos musicais antigos, sobretudo pela raridade. Mas frente à reduzida divulgação, conhecimento e acesso de que dispõem os acervos musicais no Brasil, é possível dar destaque somente àqueles que preservam esse tipo de repertório. (LACERDA, 2007, p. 4).

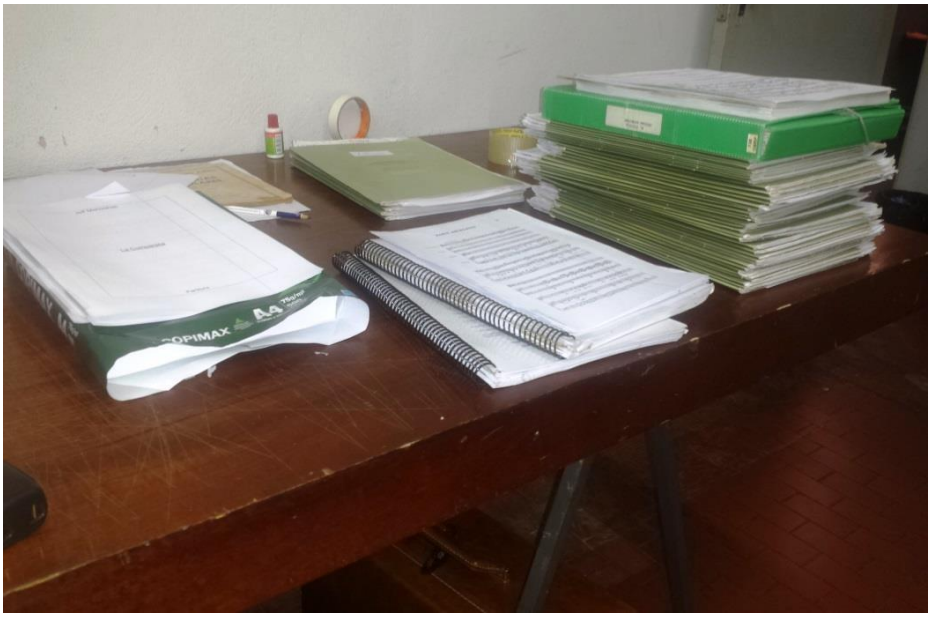
Ademais, os arquivos administrativos têm situação distinta dos arquivos musicais e pessoais e o bom senso na criação de critérios e flexibilidade para determinar o destino dos arquivos musicais e pessoais é um problema previsto na área da arquivologia, que considera as especificidades dos arquivos. Mesmo que se desenvolva um padrão brasileiro de critérios de organização e catalogação de arquivos musicais, a arquivologia musical será sempre dependente da arquivologia convencional, desde que sejam preservadas as particularidades de cada acervo, de cada obra musical.

A busca pelas possibilidades de gestão de arquivos musicais abre canais de diálogos com a Ciência da Informação, a fim de prosseguir no assunto de forma a agilizar e disponibilizar conhecimento e executar proposições, oferecendo a proximidade entre o patrimônio musical e a arquivologia. Então, consideramos primeiramente dentro da arquivologia tradicional, os conceitos aplicados aos arquivos musicais no que se refere às fases corrente, intermediária e permanente.

Figura 1 - Exemplo de arquivo em fase intermediária

Fonte: Arquivo pessoal da própria autora - Arquivo histórico da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto em 2006.

Figura 2 - Exemplo de arquivo em fase corrente



Fonte: arquivo pessoal da própria autora – Arquivo Musical da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto

Figura 3 - Exemplo de arquivo em fase permanente

Fonte: Quipu (2010)[8]

Segundo Paulo Castagna e Adriano Meyer (2015), a música é a atividade artística que mais gerou papeis, devido à sua prática, sendo esta documentação entendida "não apenas por seu valor utilitário, mas também como testemunho de fases históricas e culturais" (CASTAGNA; MEYER, 2015, p. 3), revelando características que nem sempre são evidentes em outros tipos de documentos. Os autores avaliam a hipótese de se aplicar a teoria das três idades[9] no ciclo vital das fontes musicais, verificando os "critérios responsáveis por sua mudança de f ase", seus valores secundários e utilidade e sua função pessoal, social ou institucional.

Na fase corrente os documentos ainda estão sendo usados para o fim que o gerou, por exemplo: certidão de nascimento, atestado de óbito, registro imobiliário, carteira de identidade e são considerados documentos com valor primário.

[8]QUIPU. Atividades arquivísticas. 2010. Disponível em: <quipuinfo.blogspot.com.br/2010/12/atividades-arquivisticas.html>. Acesso em: 13 ago. 2015.

[9]"A teoria das três idades formulada por Theodore Shellenberg na sua obra intitulada por *Modernarchives: principlesandtechniques* (1956) foi inspirada no *Relatório Hoover* (1949) – corolário da Comissão Hoover nomeada pelo Presidente norte-americano Truman em 1948, com o intuito de se encontrar uma solução para a documentação acumulada nos Estados Unidos da América no contexto da II Guerra Mundial". (LOPES, 2010, p. 12).

O documento entra em fase intermediária quando não exerce mais a função que o gerou, onde os documentos ficam retidos para eventual comprovação, porém sem a função para a qual foi prescrito.

A terceira e última fase, a permanente, é assim considerada quando a sociedade percebe um segundo valor desses documentos, podendo ser cultural, histórico ou social, valores bem diferentes do que o geraram.

Nos conceitos convencionais de fases corrente, intermediária e permanente inicia- se o ponto de partida para o tratamento das fontes musicais onde o trânsito entre estas fases também é considerado.

O que faz o documento passar da fase corrente para a fase intermediária é o desgaste, o desfalque ou inutilização do conjunto, a deterioração das partes, a perda da sua função social, ou mesmo a edição como processamento técnico, motivada nos casos onde há descontinuidade de uso de um instrumento do conjunto.

O documento é colocado em fase intermediária por sua falta de uso, nos casos onde o material é raramente ou quase nunca utilizado ou perde função por falta de armazenamento, descarte, alienação (venda, doação, entrega a alguém), perda/fragmentação ou por recolhimento para fase permanente na mesma instituição ou instituição diferente.

Dependendo dos conceitos básicos da arquivologia para a área de música, necessitando estar sempre em contato com a arquivologia convencional e ao mesmo tempo conhecer as particularidades da área musical, consideramos o do ciclo de vida documental ou teoria das três idades, que faz uma analogia com ciclos de fase da vida (nascimento, crescimento e morte) e procura entender e classificar os documentos passando por essas três idades. Equivale a uma perspectiva teórica em três fases, importada das ciências biológicas a partir da qual se observa a analogia entre os documentos de arquivo e os seres vivos.

> Um dos pilares da arquivologia contemporânea, a teoria das três idades foi proposta por Yves Pérotin (1961), como uma resposta francesa à abordagem norte-americana do records management, para permitir a adoção coordenada de procedimentos referentes aos documentos nas etapas de percurso que Theodore R. Schellenberg e Ernst Posner denominaram ciclo vital (MEDEIROS; AMARAL, 2010, p. 28 apud CASTAGNA; MEYER, 2015, p. 3).

Com o avanço da musicologia, as “três idades” passaram a ser tratadas como “três fases”. As fases são tratadas de modo diferente dependendo do país. Alguns países na Europa, como a Espanha, por exemplo, consideram apenas duas fases; corrente e permanente sendo mais simples e diretos com o destino dos documentos. A explicação para isto está no fato do arquivo intermediário estar como em um “purgatório”, sendo o material recolhido para fase permanente o mais rápido possível. Isso é consequência de se considerar

desnecessária a fase intermediária, por não ser funcional a demora em se estabelecer os critérios do que deve ser feito ou não com a documentação.

Os documentos que possuem valor primário podem durar mais ou menos tempo dependendo do caso a qual cumprem função, porém o valor secundário é atribuído de modo posterior, com o passar do tempo. Os que perderam o valor primário e não possuírem valor secundário podem ser descartados, de acordo com critérios pré- determinados relativos a avaliações e seleção.

As fases corrente, intermediária e permanente nos auxiliam na compreensão do ciclo vital em que está o documento. Essa situação não corresponde exatamente à existência temporal, mas pelo valor primário, probatório ou administrativo, com o valor que se prende às razões para a qual o documento foi criado, com funções que prescrevem depois de algum tempo e o valor secundário ou informativo, que ainda tem serventia como testemunho, porém com prazo de utilidade prescrita.

O ideal para um arquivo em fase intermediária, que não possa ser o recolhimento, é impedir ou minimizar o descarte, a perda, a alienação, entre outros modos de desvio visando aumentar ao máximo o recolhimento. Lembramos que, até a primeira metade do século XX, descartes de arquivos eram feitos intencionalmente pela crença de que estes possuíam doenças; não havia penicilina e as pessoas eram amedrontadas pela possibilidade de adoecer.

A história trata a fonte musical como documento enquanto este tem valor consistente, enquanto tem significado para uma sociedade. Por isso mesmo, é comum vermos ornamentos em papeis antigos, como na confecção de documentos do século XIX, para trazer uma lógica oficial, algo feito para ser respeitado já que o que não é oficial pode ser desmerecido. Por isso, no caso da música os critérios adotados para o descarte podem ser piores, considerando-se que apenas a fonte bem desenhada é algo de valor.

Os arquivistas brasileiros posteriores à Segunda Guerra Mundial passaram a atuar nos arquivos administrativos de forma que os documentos ficassem em fase intermediária, para depois serem enviados para setores que iriam recolher para fase permanente ou, então faziam com que fossem diretamente recolhidos. A questão da conduta possui relação com a mentalidade cultural. O que mais observamos no Brasil são documentos na fase intermediária, os que não estão sendo usados nem para sua função ao qual foi criado, nem sendo direcionados ao recolhimento.

A mentalidade organizacional e administrativa faz com que os documentos intermediários fiquem à disposição, apesar de não estar mais no cotidiano, mas ainda ser útil, estando disponível para consulta ou comprovações e com essa teoria para recolhimento há o excesso da fase intermediária. Deve-se considerar que, esse grande volume em fase

intermediária, deveria ser logo descartado ou recolhido e não passar tanto tempo neste estado.

Quando as fontes vão para a fase permanente, passando por processos até sua digitalização, ainda que em condições ideais, requerem gastos de manutenção para manter o ambiente e a troca de materiais que objetivam a segurança. Caso não ocorra a manutenção, a situação volta a ser como antes, a da fase intermediária. Por isso mesmo a transferência para a fase permanente exige atenção eterna, que implica gastos e dedicação. O conceito de manutenção é aplicado a tudo na vida do ser humano, em seus mais variados níveis, as despesas com o sustento acontecem mesmo em meios digitais, nada é estável a partir do momento em que não há manutenção.

Outras concepções teóricas da arquivologia são muito úteis a serem consideradas na arquivologia musical, totalizando nos cinco princípios da arquivologia que devem ser adotados para a música: proveniência, organicidade, unicidade, integridade e cumulatividade.

O princípio da proveniência determina que a maior identidade de um arquivo esteja em sua origem e não exatamente nos documentos que ele contém.

O princípio da organicidade define que os documentos refletem o tipo da atuação da instituição que os gerou, como por exemplo, os de cartórios ou igrejas.

O princípio da unicidade é fundamental para arquivos musicais, pois se a fonte única é perdida, desaparece para sempre. Ressaltamos aqui o entendimento do termo “perdido” que na maioria dos casos se refere ao que não foi encontrado, mas que em se tratando de arquivos, se sustenta no significado de que não mais existe.

A integridade trata do fator indivisível, ajudando a compreender o arquivo como um todo, conceito importante para a arquivologia musical uma vez que são vários os fatores que caracterizam a peça musical.

O princípio da cumulatividade nos faz entender que os arquivos crescem por somatória, que tem diferença com a questão musical já que em música nem todo documento chega pela cumulatividade.

Ainda segundo Castagna e Meyer (2015), a procedência da documentação deve ser observada na situação dos arquivos serem pessoais ou institucionais, estando os dois tipos impregnados de outras características que se ramificam a partir de sua origem, como arquivos de compositores, intérpretes, críticos, colecionadores, outros profissionais ou mesmo oriundos de instituições religiosas, entidades educativas, entidades interpretativas (coros, orquestras, bandas), etc. Existem situações de procedência de arquivos musicais e em muitos casos o tratamento deles deve ser feito no local de origem, as orquestras, por

exemplo, porém para a arquivologia convencional isso não pode ser feito na própria instituição de origem, no caso musical, mas sim, considera que deve haver uma instituição específica da área da Ciência da Informação que faça o recolhimento.

A respeito das terminologias, a modo superficial, entendemos que o arquivo é a instituição que recolhe, o museu o local que possui objetos expostos e biblioteca o local que possui livros. Em alguns casos observamos a mistura destas instituições em uma só, como no caso do Museu da Música de Mariana e da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP/SP, que podem misturar as funções, mas se voltando à grande demanda da pesquisa acadêmica. Contudo é necessário pensar a partir de parâmetros musicais e não só dos parâmetros da arquivologia convencional, pois a música possui seu registro físico na partitura.

Nessa relação com o papel, criamos as aproximações necessárias para este material e pensamos em um sistema construído para tratar a música e encontrar soluções para o documento. Na música a circulação da partitura pode passar por fases intermediárias ou voltar a ser funcional dentro de sua lógica de utilização. A administração da documentação musical deve permitir novas análises a partir da arquivologia convencional, uma vez que comporta perspectivas poéticas, muitas vezes, não cravadas no documento. No caso de partituras e partes em fontes musicais manuscritas, estas podem oferecer abordagens históricas paleográficas, assim como as fontes musicais impressas ou digitalizadas.

Para a arquivologia musical ressaltamos a diferença entre preservar a obra musical e preservar a fonte da obra musical. Apesar de serem diferentes, obra e fonte são encontradas juntas e estão integradas. A fonte deve ser entendida como o suporte da música e a música, como a obra artística.

Preservar a fonte em sua versão mais antiga é de suma importância ao considerá-la como obra de arte. Como quando não só o texto tem importância, mas a maneira como ele foi produzido, bem como o conhecimento das peculiaridades e variáveis a que o autor e a obra estavam submetidos, deixando para a fonte a posição como objeto para a preservação.

A área musical não possui critérios e procedimentos estabelecidos de forma a como atuar com suas fontes musicais e isso se deve porque arquivos e fontes muito recentemente são vistos e tratados como documento histórico e a fonte musical nem sempre é considerada nas ciências com o mesmo status da música, sendo recente a noção de que música também pode ser vista como documento histórico patrimonial (informação verbal)[10] .

[10]Oficina de Musicologia: Gestão de Arquivos Musicais, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna e equipe, oferecida pelo Museu da Música de Mariana dentro do 27º Inverno Cultural de São João D'El Rey, realizada entre os dias 20 e 24 de julho de 2015 na Universidade Federal de São João d'El Rey, *campus* Dom Bosco.

Os autógrafos surgem como primeira fonte, quando a grafia aparece da mente do compositor direto para o papel, então, quanto mais próxima à cópia do seu autógrafo, mais original ou com mais características originais esta será, gerando uma hierarquia de importância de acordo com a forma em que são feitas, como no caso de encomenda de cópias feitas pelo compositor. É comum em acervos musicais sem organização a falta do autógrafo, onde se tem a obra, mas não se sabe se as versões correspondem ao original, mesmo assim, isso não limita a edição e publicação, perpetuando o fato de que os autógrafos existem em menor número que as cópias.

Ao preservar fontes distintas, preservaremos também diferenças que possam ocorrer entre as obras em termos de grafia e erros gráficos, mas que permitem intervenção da edição. Como fotocópias não existiam no passado, o trabalho do copista faz parte de um estudo específico no que diz respeito aos fenômenos de produção das cópias e das diferenças entre elas.

No estudo histórico, os compositores devem ter seus papeis com contextualização histórica de um lugar, ou região e assim obteremos uma análise local, nas dimensões em que a música está inserida.

A partir da micro história e de seu conhecimento, teremos ferramentas para a análise discursiva relacionando o gênero musical, o estilo relacionado à estética e os rótulos, bem como a verificação das circulações musicais em termos de repertório para a macro história. O recurso de rótulos é hoje muito utilizado pela mídia em capas de CD´s, por exemplo, e deixa para o musicólogo a função de análise e verificação, assim como para o catalogador, o cuidado para não tomar ações preconceituosas, na eleição do que é ou não importante na composição de dados para a pesquisa.

E quanto aos arquivos pessoais, não há uma sistemática desenvolvida na arquivologia tradicional que possibilite níveis de organização para arquivos de compositores, críticos, colecionadores ou aficionados. Por exemplo, para a seção *banda de música* proveniente de instituições, ocorre um encontro tenso em relação aos arquivos pessoais e os institucionais. A relação entre eles acontece, por exemplo, através de carimbos na obra, porém não há uma condição de classificação diferente e específica.

Os arquivos institucionais e os pessoais são, então, complementares por um universo corrente cuja fonte musical terá função social que muda com o tempo, mas também para eles, são necessárias adequações das possibilidades da arquivologia tradicional, ocorrendo na organização a ser definida pelo catalogador.

No caso de acervos de orquestras, a maneira de resolver as questões de organização e catálogo vai depender de cada instituição. A orquestra como um organismo vivo em

atividades que recebem documentos que podem ser cumulativos, como fotocópia de obras, partes que se perdem no processo de distribuição para ensaios e outras situações da fase corrente, com um universo imenso dentro do funcionamento da instituição. A questão de organização, neste caso, gira em torno da parte usual e não somente da documental. Partes manuscritas ou impressas podem estar na estante do músico em um trânsito definido por sua atividade de concertos. Os arquivos de orquestras também adquirem os documentos de diversas formas como compra, internet, cópias, sempre adaptando a partitura para a formação instrumental da orquestra.

Castagna e Meyer (2015, p. 10), apresentam as particularidades mais frequentes das fontes musicais, as predominantes, que as diferenciam de outros tipos de documentos, especialmente os administrativos, como questões que temos que lidar na área de música, as especificidades que fazem com que o estabelecimento de critérios e comportamento seja adequado à fonte musical:

Quadro 2 - Particularidades mais frequentes das fontes musicais

1. Fontes musicais são criadas em função da atividade musical, mas também geradas ou adquiridas para subsidiar a prática musical;
2. Fontes musicais nunca perdem seu valor primário, mas tanto as fontes quanto as obras que estas contêm podem perder sua função social e/ou institucional;
3. Fontes musicais são únicas, porém a versão escrita da obra em notação musical (impressa ou manuscrita) é múltipla, podendo ser encontrada em distintas fontes de distintos acervos, ainda que com variantes ou adaptações;
4. Fontes musicais são geradas e utilizadas em vários níveis de organização;
5. Fontes musicais são usadas, em fase corrente, nos formatos manuscrito, impresso, digital ou por reprodução mecânica (heliostática, mimeográfica, fotocópia ou impressão digital);
6. Fontes musicais podem ser utilizadas por grande espaço de tempo (geralmente por décadas, às vezes por mais de um século), sem perder sua validade;
7. Fontes musicais também entram em fase intermediária por desgaste físico do suporte, podendo retornar à fase corrente por meio de pequenos reparos;
8. Fontes musicais em fase corrente sofrem acréscimo, supressão, modificação e anotações devido às mudanças na configuração dos grupos musicais, às mudanças estilísticas e à própria atividade musical prática;
9. A transferência e o recolhimento de fontes musicais não são totalmente programáveis, dependendo da ação de instituições culturais e de especialistas;
10. O recolhimento de fontes musicais em fase permanente nem sempre depende de instituição diferente daquela de origem, podendo ser feito nessa mesma instituição, com a criação do seu acervo histórico.

Fonte: Castagna e Meyer (2015, p. 10).

Assimilados os conceitos no que se refere às intenções, não estudaremos o documento musical para falar sobre eles, mas para que sejam preservados e que seu conteúdo faça parte da vida e seja legado ao futuro, para isso é necessário organização; onde a organização não ocorre, haverá menor chance de atingir o objetivo de perpetuação do

conhecimento.

Nesse momento, o estabelecimento de critérios e a reflexão sobre eles devem acontecer questionando-se quais são os documentos musicais, como eles se dão, quem atribui valor a eles, para quem são seus significados, qual a finalidade do documento, etc. Desta maneira, são estabelecidas dentro das lógicas de arquivologia, possibilidades adequadas e próprias, onde acontecerá uma organização a partir da fonte e sua utilização prática direcionada à teoria convencional e não o contrário.

2.2 Organização de fontes musicais

Sobre a face da arquivologia musical, a música existe pela interpretação da fonte musical; a música paira sobre a fonte, o que permite que o termo "fonte musical" seja mais bem apropriado do que o termo "música" para se referir aos documentos musicais eliminando a confusão que possa ocorrer em torno dos conceitos. Para as particularidades da fonte musical é que usaremos os critérios arquivísticos e suas características devem ser de preocupação constante do arquivista. Ao contrário do bibliotecário que foi treinado para lidar com o livro, o arquivista musical precisa necessariamente possuir conhecimento musical.

Quando se organiza uma biblioteca, o tratamento é utilitário para os livros e sua organização é feita por assunto, não há interesse em saber a origem do material. O sistema de codificação[11] complexo que existe para bibliotecas desde o século XIX, em que assuntos são codificados com números, não funciona para arquivos musicais e se for aplicado neles, elimina as informações obtidas pelo princípio da proveniência, o primeiro princípio a ser utilizado em um arquivo, perde-se a integridade.

Outro problema na organização de fontes musicais é o de catalogar *fundos*[12] , arquivos que vem de um mesmo lugar, apenas por parâmetros da arquivologia clássica, que entende a unicidade como uma propriedade dos documentos, mas não considera a

[11] Entre as diferentes formas de catalogação destinada às bibliotecas, a mais utilizada é a Classificação Decimal de Dewey – CDD que divide as áreas do conhecimento humano em dez classes e fornecendo um número para cada uma dessas áreas. Na sequência os números são subdivididos em subclasses e se ramificando em outras subclasses. Os livros são colocados nas estantes das bibliotecas respeitando a ordem crescente numérica. Nas outras linhas do código estão as informações: autor e título da obra. Criada pelo americano Melvil Dewey (1851-1931), este método padronizou a organização utilizada na em diversas bibliotecas pelo mundo que se baseia na lista de convenções mantida e sempre atualizada pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.

[12] Segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística (CAMARGO et al., 2012, p. 51), o fundo é a unidade constituída pelo conjunto de documentos acumulados por uma entidade que, no arquivo permanente, passa a conviver com arquivos de outros.

multiplicidade das obras. Nesse sentido, vemos quais são os conceitos que norteiam a descrição na codificação, para determinar critérios desejáveis para que se tenha controle sobre o acervo.

Alguns termos técnicos são necessários, como *arranjo*[13] , que do ponto de vista arquivístico significa gerar a ordem ou disposição do papel dentro do que desejamos, exigindo tratamento diferente a partir da arquivologia tradicional. O aprofundamento da organização trará os múltiplos níveis de organização o que dará mais lógica ao arranjo que uma descrição.

Cabe ao arquivista fazer o *arranjo* como uma das funções mais simples para a *codificação* de arquivos que se encontram em fase intermediária. Os arquivos musicais podem, muito frequentemente, se embaralhar na retirada e recolocação nos armários ou estantes onde estavam, ou pela transferência de arquivos distintos, ou mesmo pelo armazenamento em estado revirado em blocos, dentro de caixas. Quando arquivo é recolhido logo após o falecimento de um compositor, deve-se preservar o *arranjo* corrente.

Do ponto de vista prático, observa-se o acervo para definir a prioridade entre o *arranjo* ou a organização. Fazer os dois ao mesmo tempo não é recomendável, isso misturaria as etapas, etapas estas que se influenciam entre si. Ainda nesta fase inicial a preocupação quanto à higienização deve ser presente para que não aconteçam erros e, caso o acervo esteja pouco sujo, convêm arranjar para depois higienizar.

Quando estão sendo analisados e implantados os primeiros procedimentos dentro da instituição que originou os documentos musicais, a separação entre o que está na fase corrente e o que está em fase intermediária deve ser feita sendo que o que está em fase permanente estará sendo pouco consultado. O arquivo em fase corrente tem uma mobilidade e pode prejudicar o arquivo da fase permanente, por isso a separação deve ser feita, para dar agilidade à fase corrente e ajudar no reconhecimento das fontes que estão entrando na fase intermediária.

Uma vez separados em lugares distintos, a próxima etapa para ambos é a definição de quais são as subdivisões que poderão ser atribuídas. Caso o arquivo se encontre em uma situação confusa, deve-se criar uma divisão de seções que nos pareça apropriada; a separação entre seções da fase corrente pode ser a mesma que quando encontrada e a observação do acervo para a determinação dos níveis em qualidade e quantidade. A divisão em seções e subseções é criada e deliberada pelo arquivista nessa situação, observando o

[13]De acordo com o Dicionário de Terminologia Arquivística (CAMARGO et al., 2012, p. 25), arranjo é a denominação tradicionalmente atribuída à classificação nos arquivos permanentes.

primeiro princípio, da proveniência, que determina a manutenção da identidade de cada seção como fundamental para se conhecer a origem do material.

Considerando as particularidades de cada arquivo, as seções são divididas segundo a *tipologia*; cartas, registro, recortes de jornal, etc. e dentro dessas seções e subseções é atribuído um código multinível, assunto que veremos adiante na subseção 2.2.2 deste trabalho. Caso a mesma obra apareça em diferentes coleções, isso deve constar no catálogo, mas a fonte não se deve ser retirada da pasta da coleção de origem. Estando completamente embaralhado, deve-se criar o sistema de separação multinível por seções, em subseções e decidir se o critério será alfabético, cronológico, por gênero ou por autor.

Os arquivos intermediários tiveram no passado critérios de organização que se perderam na fase intermediária. O mais importante durante a eleição dos procedimentos, é adotar critérios que ajudem o *arranjo* e a consulta por partes dos pesquisadores. O *arranjo* pode ser feito por etapas de trabalho, o que resultará em melhor rendimento do trabalho.

O *arranjo* será destinado à *listagem*[14] que irá permitir a identificação do material disponível de modo que ele não se misture ao ser deslocado entre mesas e armários. A *listagem* sempre deve acontecer antes de qualquer iniciativa de catalogação, eliminando retrabalho e confusão posterior.

A maior parte das composições musicais pode ser organizada a partir de organização por multiníveis, feita de forma concêntrica, com níveis internos e externos, isto é, o material faz parte de um todo, mas pode ser observado, analisado e usado isoladamente e por isso os critérios devem ser trabalhados a partir do pensamento por partes.

A relação multinível das obras musicais ajuda a aglutinar as fontes primárias e faz com que reconheçamos os níveis. Ao arquivista cabe a decisão do *arranjo*, da *codificação* e *descrição*. Neste ponto a organização não se deixa determinar em critérios a partir das condições do arquivo, logicamente as características do acervo são levadas em consideração, mas a decisão quanto ao que é prioridade, é do arquivista.

Para a aplicação de organização posterior, utilizaremos os conceitos de níveis de organização das fontes musicais: Grupo, Conjunto e Parte, conforme abaixo:

[14]Segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística (CAMARGO et al., 2012, p. 57), listagem é a enumeração de documentos com dados identificadores, para fins de controle ou informação.

> Grupo: é uma reunião de conjuntos que possuem a mesma música, ou de conjuntos que compartilham obras entre si, podendo ter ainda outras características comuns (para acentuar sua precisão, pode ser empregado na forma grupo de conjuntos). Um grupo pode até reunir conjuntos copiados pelo mesmo copista, porém em épocas diferentes, ou que exibam características documentais muito diferentes.
> Conjunto: é uma unidade documental correspondente à totalidade das partes vocais e/ou instrumentais referentes à(s) mesma (s) obra(s), elaboradas por um mesmo copista e em uma mesma época. O conjunto é o sistema básico de referência na classificação dos documentos musicais, podendo ser aplicado também a uma partitura, caso especial em que se fundem dois níveis de organização. Para acentuar sua precisão, pode ser usado na forma conjunto de partes. As siglas que estão sendo adotadas na numeração dos conjuntos são C-1 (conjunto 1), C-2 (conjunto 2), etc., empregando-se C-Un para designar o conjunto único.
> Parte: é um documento com música para uma única voz, instrumento ou naipe (conjunto de vozes ou instrumentos) e não deve ser confundido com partitura. No caso de naipes (geralmente instrumentais), como o das flautas, trompas, oboés, etc., o documento pode eventualmente conter música para dois ou mais instrumentos, mas continuará a ser denominado parte. Quando a parte contiver música para um naipe, as siglas empregadas podem indicar, em algarismos romanos unidos por hífen, o número de instrumentos. Para uma parte com duas flautas (flauta I e flauta II), por exemplo, a sigla adotada pode ser fl I-II, mas no caso de partes separadas de flauta I e flauta II, a melhor referência é fl I, fl II. Existem casos em que um manuscrito musical não está organizado em partes, mas sim em uma partitura, que passa a ser o seu menor nível de organização documental. (CASTAGNA 2004, p. 5)

Vários podem ser os critérios para ordenar as partes dentro do conjunto. O RISM recomenda primeiro as vozes, depois cordas, depois madeiras, seguido dos metais (com trompa acima de trompete), depois teclado e percussão, sempre considerando a ordem do agudo para o grave dentro de cada parte. Isso se dá pelo fato de que as vozes podem ser vistas em partes vocais, não sendo necessário manusear os papeis para descobrir a informação vocal. A partitura é tratada, então, como um conjunto.

Os conjuntos mantêm a identidade pessoal de quem produziu cada uma de suas cópias. Caso dois conjuntos diferentes contenham a mesma obra a reunião deles é um grupo.

Para distinguir do ponto de vista do arranjo, deve-se utilizar um invólucro de papel almaço sem linhas, branco, de preferência com pH[15] neutro, de tamanho pequeno para os conjuntos e um maior para reunir os conjuntos de um grupo, criando-se os níveis de compartimentação. Cada grupo, então recebe seu código. Este também é o método utilizado em vários dos arquivos musicais brasileiros que observamos.

[15]pH é símbolo para uma medida físico-química potencial hidrogeniônico ou potencial de hidrogénio, que indica a acidez, neutralidade ou alcalinidade.

Inicialmente, a criação de invólucros pode dar sensação de fragmentação, despertando insegurança, porém, o que unificará será o *catálogo*[16] aliado ao *inventário*[17].

Caso necessário, podemos proceder a outro nível, seguido de conjunto, grupo e partes, isso pode eliminar os trabalhos intensos com critérios diferentes, conforme as dificuldades que as fontes forem apresentando. Aplicação de critérios uniformes, por camadas, será eficiente e eficaz para que o arquivo seja bem organizado.

No caso de papeis aglomerados, as situações de organização musical podem ser mais complexas, por exemplo, onde a reunião de partes de uma mesma obra contém vários sopranos de um movimento, vários contraltos do mesmo movimento e a mistura entre cópias. Quando isso ocorre, não devemos separar as partes musicais de seus conjuntos, mas executar a criação de um grupo complexo, distinguindo o catálogo diferente para cada obra; por obra e não por documento.

Em próxima etapa, outros critérios podem ser utilizados para organização das folhas de uma parte musical como: se existe um título pelo qual é possível identificar a obra, se existe indicação de instrumentos, se existe um texto verbal sob a melodia (letra), se existe indicação de autor ou copista, se a tinta é ferrogálica, quais são as características marcantes da grafia e do papel e ao final a proposta de uma ordem. (informação verbal)[18].

2.2.1 Higienização

De maneira geral consideramos a interdisciplinaridade para a preservação aplicada à musicologia, na utilização de algumas técnicas e procedimentos na melhoria de condições físicas de documentos musicais, nos referindo inicialmente à higienização. É ainda comum o pensamento de que intervenções nos documentos de acervos devem ser feitas apenas por especialistas no assunto, considerando o pensamento acerca das disciplinas do conhecimento científico.

Sabemos que é na Química que se encontram as metodologias que identificam os materiais de suporte, que a Física e a Biologia propiciam o conhecimento de agentes

[16]Segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística (CAMARGO et al., 2012, p. 29), catálogo é um instrumento de pesquisa em que a descrição exaustiva ou parcial de um fundo ou de uma ou mais de suas subdivisões tomo por unidade a peça documental, respeitada ou não a ordem de classificação.

[17]De acordo com o Dicionário de Terminologia Arquivística (CAMARGO et al., 2012, p. 55), inventário é o instrumento de pesquisa em que a descrição exaustiva ou parcial de um fundo ou de uma ou mais de suas subdivisões toma por unidade a série, respeitada ou não a ordem da classificação.

[18] Oficina de Musicologia: Gestão de Arquivos Musicais, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna e equipe, oferecida pelo Museu da Música de Mariana dentro do 27º Inverno Cultural de São João D'El Rey, realizada entre os dias 20 e 24 de julho de 2015 na Universidade Federal de São João d'El Rey, *campus* Dom Bosco.

degradadores, assim como tantas outras áreas que colaboram para a reflexão e intervenção dos documentos, sem deixar de mencionar a História, Artes, Arquivologia, etc. A conservação e a restauração de acervos musicais são processos necessários, que tradicionalmente e formalmente são realizados por profissionais qualificados para tal, justificando a diminuição de riscos de danos aos originais.

Contudo, a preocupação diante da realidade das condições dos acervos musicais brasileiros (e não só os musicais) recai na espera por condições de atuação de profissionais capacitados e instrumental de manejo, o que faz com que os acervos estejam mais próximos do estado de perda acentuado pela ausência dos procedimentos necessários, com degradações em ordem crescente no decorrer do tempo.

A expansão da musicologia apresenta a arquivologia musical a brasileira, como uma área de estudo muito recente. Há ações em curso no país desde a segunda metade do século passado, porém são ações isoladas diante da urgência pelos acervos e a precariedade e necessidade de procedimentos arquivísticos. Por isso, defendemos que os centros de documentação musical devem adotar procedimentos e instrumentos adaptados, mais simples para a conservação, destinado ao desempenho de pessoas que, com perfil zeloso, porém sem formação específica, podem atuar nas intervenções emergenciais.

Manuais de conservação preventiva de documentos, como o de Jayme Spinelli Junior (1997), tratam de soluções a serem seguidas a partir de uma série de normas, como a adoção de equipamentos específicos: aspirador de pó para o ambiente, mesa de sucção para partículas, escova juba, entre outros.

Sem desmerecer a utilidade e esclarecimentos proporcionados, esses manuais impõem a metodologia a ser adotada de modo padrão, com certo rigor, sem considerar as características específicas de cada acervo e regulando as definições dos termos técnicos, como a seguir:

> O termo higienização, incorporado ao jargão técnico da matéria Conservação de Acervos Bibliográficos e Documentais, tem dois sentidos. O primeiro é médico: parte da medicina que propaga os meios para conservar a saúde e prevenir enfermidades, indicando ao homem quais são suas necessidades orgânicas e de que maneira deve satisfazê-las para conservar-se saudável. O outro é pedagógico: numa dupla perspectiva, a que ensina a higiene corporal de uma pessoa e a que se refere à higiene escolar propriamente dita. Em conservação empregamos este termo para descrever a ação de eliminação de sujidades generalizadas sobre as obras, como poeira, partículas sólidas e elementos espúrios à estrutura física do papel, objetivando, entre outros fatores, a permanência estética e estrutural do mesmo. (SPINELLI JUNIOR, 1997, p. 41).

Padrões de conduta para a conservação, como formulação de um diagnóstico do estado geral de uma obra e metodologia de atuação, respeitando a integridade do material, iniciam um campo de segurança que visa longevidade. Tratamentos de fumigação, higienização, reestruturação e acondicionamento das obras, são atuações trabalhadas nas bibliotecas, raramente observadas pelos seus frequentadores. No caso de fontes musicais, a conservação envolve aspectos como adequação física de armazenamento, controle de luminosidade, controle de umidade, entre outros, assim como nas bibliotecas.

A higienização preventiva se mostra eficiente para evitar necessidades de futuras restaurações. Poeira, resíduos de pele humana, de insetos, presença de fungos são os alvos no processo de remoção que é feita a partir de trinchas com o total cuidado no manuseio das obras. Centros de documentação bem equipados criam e mantém estruturas de caixa com aspirador embutido para facilitar o procedimento sem que haja contato direto com o material. Possibilitar que acervos inteiros sejam higienizados é possível com a adoção de adaptações à realidade de nossos acervos, mesmo sem formação. Isso pode gerar certo desconforto para quem é da área de conservação, mas hão de entender que, se for esperar que existam condições e estruturas para a atuação de especialistas, muito mais será perdido. É uma situação emergencial, talvez caseira, pela simplicidade das ferramentas, basicamente compostas por uma folha de base cartolina ou papel cartão branco, mascara luva, avental longo e instrumental odontológico.

A realidade brasileira de centros de documentação musical não possui estrutura que ofereça materiais caros e trabalhos intensos de profissionais da área, características estas da gestão norteada na arquivologia musical europeia. Por isso, a busca da solução fica em torno de procedimentos simples e ideias técnicas que podem ser adotadas com materiais alternativos. Criar condições adaptadas à realidade brasileira não é difícil, o difícil é acreditar que é possível fazer essa adaptação, utilizar materiais e procedimentos alternativos (informação verbal)[19].

Apesar das críticas que possam existir em torno dessas adaptações, exatamente por serem adaptações e não responderem às normas das áreas específicas do conhecimento para este fim, os métodos trabalhados dentro da realidade local se mostram eficientes para o armazenamento e disponibilização de acervos. A equipe de pesquisadores do Museu da Música de Mariana, por exemplo, orienta quanto ao uso de poucos, mas eficientes materiais

[19] Oficina de Musicologia: Gestão de Arquivos Musicais, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna e equipe, oferecida pelo Museu da Música de Mariana dentro do 27º Inverno Cultural de São João D'El Rey, realizada entre os dias 20 e 24 de julho de 2015 na Universidade Federal de São João d'El Rey, *campus* Dom Bosco.

para a higienização, configurados por seu coordenador Prof. Dr. Paulo Castagna:

- máscara, se possível a que limita entrada de gazes;
- espátulas odontológicas[20] número 31, para remoção de incrustações do papel e número 36 para a virada de páginas na consulta;
- bisturi odontológico para remoção de pedaços de folhas colados sobre outras;
- espátulas de gancho tamanhos 61, 62 ou 63, com gancho pequeno ou com gancho maior, para folhear as páginas sem rasgar;
- bisturi;
- trincha de pintura de 1,5 ou 2 cm para a higienização de livros ou documentos grossos;
- brochas para utilização nas bordas.

Cuidados devem ser tomados quanto à varredura, no manuseio e se será com ou sem recolhimento da poeira; no caso de ambiente fechado é necessário pensar em condições para que a poeira não se espalhe, outra opção é a utilização de caixas seladas de material plástico. Soluções são adotadas considerando cada caso e características do ambiente e acervo.

Logicamente existem materiais profissionais muito mais eficientes para a atuação do higienizador, porém são caros, de difícil acesso podendo ser substituídos pelos alternativos sugeridos.

A confecção ou encomenda de caixas de armazenamento com papel alcalino ou neutro também é recomendada como alternativas à caixa encontrada pronta em papelarias, esta com tamanho limitado. Considere-se que algumas vezes o documento musical está em suporte de dimensões maiores ou muito menores que as pastas comerciais. As caixas de plástico também podem ser utilizadas em um primeiro momento, mas não são recomendadas devido à sua composição química e pH variável de acordo com a cor e marca. O armazenamento deve ser de no máximo três caixas por prateleira colocadas uma sobre a outra, devido ao peso.

2.2.2 Codificação e Catalogação

[20]Modelo da marca ICE (Instrumentos Cirúrgicos Esmeralda). A compra pode ser realizada pela *internet* no *site*: <http://www.iceonline.com.br/>.

O trabalho do arquivista no centro de documentação musical é destinado a proporcionar acesso ao máximo possível de características constantes de uma obra.

Codificações são então necessárias diante do compartilhamento de informações que pode ocorrer de modo físico ou digital. O padrão de codificação a ser criado dentro do centro de documentação musical deve estabelecer e informar quais são as características do documento de modo a ser facilmente decodificado, isto é, reconhecido.

As questões tratadas aqui oferecem um resumo do que se observa nos arquivos musicais. Um contato mais aprofundado é sempre necessário, aliado a cursos sobre arquivologia musical de longa duração e pesquisas bibliográficas dos itens constantes nos acervos.

O conjunto de procedimentos e normas desenvolvidos pelo arquivista é que estabelecerá a identificação única para cada um dos documentos do acervo, oferecendo a distinção diante de qualquer outro e facilidade de gerenciamento.

Boa parte da metodologia utilizada no Brasil é derivada de arquivos correntes, o que ocasiona a imitação da catalogação desses arquivos feita por quem irá trabalhar nos arquivos permanentes. Catalogar conjuntos de violinos ou conjuntos de sopranos em arquivos permanentes, como exemplo de catalogação de arquivos correntes convencionais, não irá funcionar, pelo contrário, desorganizará as partes ao se misturar épocas, mesmo sendo os violinos da mesma obra, misturar as partes de partituras de origem diferente, da mesma obra, causa o despedaçar e a perda do valor do todo. Cabe ao arquivista criar o corpo normativo a ser usado em seu arquivo, um sistema codificado de referência, de dentro para fora do arquivo e, de outra forma, de fora para dentro ao se considerar os campos de catalogação do RISM.

Vale lembrar que se forem aplicados todos os itens do RISM na catalogação do acervo, seriam necessárias décadas para que a catalogação fosse oferecida. Não seria eficiente iniciar o catálogo com quantidade grande de itens, pois o que irá conferir a eficiência e eficácia serão a catalogação e a organização feita por camadas, por etapas, tanto na organização física como para instrumentos de busca impressos ou banco de dados. A apresentação de itens mínimos, mas que conectem as fontes com os pesquisadores ou leitores, aliado ao controle de dados, deixará itens secundários para uma segunda etapa, itens estes como a origem do papel, marcas d´água, entre outros. Assim, a catalogação não deixa de ser realizada em curto e médio prazo, apesar da realização em camadas e ao mesmo tempo não desmotiva o arquivista a ponto de abandonar o movimento que chegará à solução de problemas mais complexos que possam aparecer.

Como abordado na subseção 2.2, a listagem será a primeira etapa da organização,

para que a catalogação aconteça a partir dela. A *lista* é muitas vezes chamada de índice, por nela conterem informações mais externas do material, podendo relacionar apenas o nome do autor e o título da obra. Esta simplicidade será útil nas etapas subsequentes. Dependendo das condições físicas dos documentos, a higienização poderá ser feita em etapa futura, necessitando a catalogação, a utilização de invólucros, folhas de papel almaço branco, para a divisão dos conjuntos, partes e grupos. São os invólucros que protegerão e darão mais consistência ao material.

É importante considerar que se os invólucros forem feitos antes da *lista*, trabalharemos com informações sem referência, o que pode ocasionar retrabalho ao se perceber que correções precisam ser realizadas.

No caso de existência de catalogação anterior, podemos tomar como critério que ela não deve ser desfeita; processa-se, aprofundando a classificação sem destruir a organização anterior, pois interessante preservar a história da catalogação, como uma informação a mais para os pesquisadores.

Inventários funcionariam para etapa posterior. Eles são mais detalhados, como instrumento de descrição do arquivo inteiro ou da seção, do fundo, por um conjunto de parâmetros mais completo que a *lista*. Apesar de não ir às últimas consequências da fonte em termos de descrição de características, nos ajudam a visualizar o arquivo. Nos catálogos as características da fonte são vistas ao máximo, oferecendo visualização da fonte, descrições de medidas, etc.

Muito importante distinguir ou já aplicar o ponto de vista teórico sobre entre fonte musical e obra musical para a catalogação. A mesma música pode estar presente em épocas diferentes e a fonte como suporte, recebe diferentes músicas. Essa associação orgânica e funcional entre fonte e obra musical indica que, para o arquivo, a música não existe sem o suporte e que a fonte precisa se manifestar em algo; na tela de um computador, no papel, na pedra, entre outros materiais.

Com características diferentes o mais eficiente é distinguir o momento em que se descreve fonte e música. Este é um aprofundamento que vai além da *lista* ou do *inventário*. Pode-se escolher fazer a distinção de obra e fonte ou não. Aqui entra a justificativa da necessidade dos invólucros, eles são colocados provisoriamente e isso consome quantidades grandes de papel, sendo que anotações feitas no próprio involucro é o mais apropriado, sem interferências e anotações em cima da fonte.

Como exemplo de codificação, apresentamos o padrão da utilizada pelo MMM na Antífona de Nossa Senhora, manuscrito de 1779 do compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, que pode vir a servir de modelo para o CMA, considerando a filosofia de

trabalho e contextualização apresentados nesta tese.

BrMgMna MMM CDO.01.272 CUn (im. 01) Vlc/[Bxcif]- TitC (bf. 01a) f. 01r

Onde:

Br Mg Mna MMM trata da localização político geográfica, assim sendo Br=Brasil; Mg=Minas Gearis; Mna=Mariana; MMM= Museu da Música de Mariana.

CDO = Coleção Dom Oscar; para cada coleção deve existir uma tabela de equivalência de códigos

CUn = dicrimina o conjunto único

Im.01 = relacionado com o processo de identificação, contempla a imagem icônica.

Vlc/[Bxcif] = referente à instrumentação

(bf. 01a) = referente à paginação, bifólio 01 (bf. 01a) um bifólio possui tantas faces cada e a parte uma letra a, b, c..., então esta seria a face a do bifólio 01

f. 01r = código de classificação de folha f. 01r

2.2.3 Edição e Digitalização

Considerando que uma das funções da musicologia é o de levar a conhecimento a música constante em fontes primárias, para que ela possa ser analisada, estudada e que soe através da execução musical e que este conhecimento deve ser público, ainda que a documentação histórica e musical esteja localizada em arquivos privados, a edição de partituras é, então, item primordial para que a música cumpra seu objetivo; ser ouvida. As principais plataformas utilizadas para a edição de partituras são *Finale*[21], *Sibelius*[22] e soluções online (pela internet).

Assim como a edição, a digitalização de fontes musicais inclui um estudo amplo, onde não se esgotam as novidades da área, sempre em desenvolvimento tecnológico. Porém, devido à realidade de escassez de profissionais especializados para tal, os estudos devem ser constantes e específicos. Além disso, o tratamento de imagens pode vir a ser caro e tido como de administração delicada ou de manuseio difícil dentro do meio arquivístico.

[21] O *software Finale* se constitui em um padrão mundial para a notação de música, utilizado para criar, editar, ouvir, imprimir e publicar a mais ampla variedade de partituras. Também oferece a reprodução de música a partir da notação editada e é de fácil manuseio.

[22] *Sibelius* é um *software* de edição de partituras para o computador que oferece ferramentas que, assim como o *Finale*, permite: criar, gravar, editar, imprimir e reproduzir as suas próprias partituras na notação musical básica. O nome do programa é uma homenagem ao compositor Jean *Sibelius* (1865-1957).

Mesmo assim, a digitalização por *fac-simile* (reprodução realizada por meios fotomecânicos) pode oferecer alto grau de características fidedignas a partir da fonte primária.

Para que a digitalização *fac-simile* possa acontecer, a primeira preocupação é a de como a fonte estará disposta. Deve-se levar em consideração a segurança da fonte e o processo de tomada da imagem; se será por fotografia, mais corrente e acessível, ou por escaneamento (utilizando-se escâner).

O escâner é um aparelho que pode ser acoplado ao computador com manuseio e configurações realizadas em *hardware* e *software*. O nível de resolução configurado para que a imagem tenha 300 dpi[23] é considerado no mercado, principalmente publicitário, como de uma qualidade razoável além do tratamento que a imagem pode receber, a partir desta resolução, para evidenciar detalhes.

Primeiro deve-se observar o nível de resolução e o tamanho do papel que o equipamento escâner comporta, existindo no mercado os que aceitam as mais variáveis medidas. O sistema de iluminação pode ser viabilizado por lâmpadas *led* que facilitam o processo. Estas características devem ser levadas em consideração na compra dos equipamentos: tamanho, luminosidade e resolução alcançada. Normalmente o escâner tem características como a luz branca, que oferece resultado em uma imagem mais fria. Convém explicar que ao nos referirmos à luz quente ou fria, não estamos nos referindo ao calor físico da lâmpada, mas sim à tonalidade de cor que ela irradia ao ambiente.

Para a digitalização *fac-simile*, deve-se definir qual câmera utilizar. Isso está relacionado também ao grau de resolução que almejamos, e qual resultado se quer alcançar e a partir disso conhecer o que é necessário para alcançar o objetivo que se pretende. Na tomada da imagem é necessário relacionar o equipamento fotográfico à interface. Este mecanismo tem forma de resposta automática em relação à luz oferecida no ambiente.

Uma das técnicas que pode ser utilizada é a situação em que a imagem na tela fica dividida em nove partes, na preocupação para que não haja corte no documento.

Foco é outra preocupação. Luminosidade e refração darão um ambiente mais propício e para tanto é comum utilizar artifícios como lâmpada fria *soft box* (um triangulo com a lâmpada no meio coberto com cortina de nylon ou tactel que oferecerá uma refração mais contínua e aveludada. O posicionamento da câmera será melhor se utilizado o tripé que oferecerá ângulo de 90 graus da câmera em relação à imagem.

[23] dpi significa *dots per inch*, em português "pontos por polegada" e representa o número de pontos que podem ser encontrados em uma polegada de uma determinada imagem. É também entendido como resolução da imagem.

Para a planificação mecânica, pode-se utilizar o manuscrito em lamina de vidro por cima com a preocupação de não captar o reflexo que o vidro produz. Colocar uma margem branca é importante para discriminar os limites da imagem na sua captação e tratamento.

Distensão angular (ou deformações) pode acontecer na imagem a partir do ângulo, mas é possível fazer correções de distensão a olho nu pensando em um eixo perpendicular. É importante fazer a calibração de câmera para que se chegue a um tom de branco que não trará distorções, também e, portanto, ter noções e conhecimento fotográfico para a realização da digitalização *fac-simile*.

O processo de tratamento da imagem pode acontecer por meio de programas como o *Photoshop* com parâmetros padrões como os ajustes de cor e tonalidades com a preocupação de não ocorrer perdas visuais pela saturação ou por falta de luz. Outro programa que atenderá a demanda é o *Photoshop Lightroom*. Nele pode-se também trabalhar com correção automática. A busca não é para a aplicação de filtros ou efeitos bonitos. O que se busca é a sensação de branco, entre aquecer e esfriar a imagem até que se atinja o equilíbrio. Aquecer/esfriar e saturação são os dois principais parâmetros para o tratamento da imagem. Para disponibilizar na internet, o formato deve ser em "pdf" ou "jpeg" já que estes são os mais aceitos pelos dispositivos comuns.

3. O CENTRO DE MEMÓRIA DAS ARTES

3.1 História

O CMA é um arquivo público que se origina a partir da existência do Departamento de Música (doravante DM) da FFCLRP, do trabalho dos professores e da documentação de arquivos pessoais ou institucionais recolhidos, doados, destinados e disponibilizados à pesquisa. O DM foi fundado em 14 de dezembro de 2010, oriundo do Curso de Música no *Campus* de Ribeirão Preto como extensão da ECA-USP, com fundação em 31 de julho de 2001 e teve como principais fundadores os professores Moacyr Antônio Mestriner (prefeito da PCARP-USP), Wilson Roberto Navega Lodi (FMRP-USP) e Rubens Russomanno Ricciardi (DM da ECA-USP).

Em 26 de setembro de 2001, Ricciardi, foi nomeado primeiro coordenador da ECA-USP em Ribeirão Preto. A primeira turma foi selecionada em 2002 e a aula inaugural do Curso de Música ocorreu em 5 de março de 2002, com Waldenyr Caldas, contando também com a presença do prefeito municipal Antônio Palocci Filho e demais autoridades universitárias e regionais e Concerto Comemorativo da Orquestra Sinfônica de Ribeirão

Preto, sob regência de Cláudio Cruz, na Sala de Concertos da Tulha.

Segundo o divulgado no *site*[24] da FFCLRP, entre 2002 a 2010, o número de professores cresceu, chegando a um total de 15 docentes. Atualmente, o DM-FFCLRP- USP conta com os seguintes professores: Rubens Russomano Ricciardi (titular), Rodolfo Coelho Nogueira de Souza e Diósnio Machado Neto (associados), Silvia Maria Pires Cabrera Berg, Fernando Crespo Corvisier, Fátima Monteiro Corvisier, Yuka de Almeida Prado, Régis Rossi Faria, Simone Gorete Machado, Marcos Câmara de Castro, Gustavo Silveira Costa e Eliana Guglielmetti Sulpício (doutores).

Desde 2002, várias coleções (manuscritos e impressos musicais, fontes iconográficas, hemerográficas e demais documentos e objetos) de músicos, compositores e corporações musicais foram doadas ao Curso de Música. Provisoriamente, estas coleções foram guardadas na Biblioteca Central do *Campus* da USP de Ribeirão Preto, em sala de acesso restrito. O Prof. Ricciardi iniciou o trabalho de organização destas coleções, viabilizando, para esta finalidade, dois trabalhos de Iniciação Científica de alunos de graduação em música pelo *Campus* da USP de Ribeirão Preto, Juliana Damaris Santana (Catalogação dos acervos de Bandas da Região de Ribeirão Preto, 2005) e Lucas Eduardo da Silva [Galon] (Catalogação dos acervos Belmácio Pousa Godinho, Edmundo Russomano e Caetano Baccega, 2005).

Na preocupação em disponibilizar os acervos musicais, o Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi idealizou em 2011 o então Centro de Documentação Memória Musical Brasileira (CEDOC-MMB), hoje CMA, visando centralizar os arquivos, muitos dos quais ele mesmo conseguiu a doação de pessoas de Ribeirão Preto e região para estudo e pesquisa. O projeto, no qual fui colaboradora ao lado de Maria Beatriz Ribeiro Prandi e do Prof. Ricciardi, foi apresentado aos Programas Especiais & Editais 2012 da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo e contemplado para a compra de equipamentos específicos para o armazenamento, manutenção e difusão do acervo.

Em agosto de 2012, com a inauguração do Bloco 34 do DM, o prédio da Tulha e seus anexos passam a sediar o Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* e o CMA, ambos sob coordenação científica do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi, bem como salas de trabalho e da equipe.

[24]http://www.ffclrp.usp.br/departamentos/musica/historico.php. Acesso em 01.fev.2016

Uma vez viabilizadas as condições de armazenamento e de pesquisa nas salas anexas à Sala de Concertos da Tulha, todas as coleções, bem como demais referências musicais bibliográficas raras, foram transferidas para o Centro de Memória das Artes, que passou a recepcionar diretamente as novas coleções que serão adquiridas.

A criação do CMA foi estabelecida para armazenar adequadamente o acervo de documentos arquivísticos, bibliográficos e museológicos, numa reunião de diversas coleções musicais, proporcionando acesso para estudos e pesquisas. Tem este, então, por sede, as salas Prof. Moacyr Antônio Mestriner e Prof. Wilson Roberto Navega Lodi da Tulha, nos espaços físicos desde agosto de 2012 do Laboratório de Ciências da *Performance* do DM da FFCLRP-USP e sob coordenação científica do Prof. Rubens R. Ricciardi, abriga as coleções Belmácio Pousa Godinho, Conegundes Rangel, Gaetano Baccega, Edmundo Russomanno, Franklin Guedes Carneiro Filho, José Delfino Machado, Gilberto Mendes, Edmar Ferretti e os arquivos de corporações musicais de Ribeirão Preto e região; Banda Santa Cecília, Corporação Musical Gomes & Puccini e Banda Pietro Mascagni.

O Centro propõe a realização do processamento técnico do acervo dentro do critério da natureza dos materiais, podendo ser manuscritos ou documentos em papel, fotografias, vídeos ou instrumentos musicais com valor histórico relacionado com os compositores brasileiros que fazem parte do acervo. A pretensão é de se estabelecer o Centro como órgão colecionador e/ou referenciador em estudos histórico-musicológicos da música brasileira através de suas relevantes fontes primárias. Como consequência da organização, pesquisas arquivísticas, bibliográficas e/ou museológicas, serão proporcionadas a estudantes, pesquisadores e demais interessados na memória musical brasileira.

Muitos dos arquivos públicos brasileiros possuem padrões quanto à guarda e acesso de documentos que ocorrem sem parâmetros científicos, seguindo uma lógica de recolhimentos isolados, associados a determinados acontecimentos ou situações que vão desde a extinção de órgãos públicos até a falta de espaço físico. Nessa prática de avaliação sem parâmetros, os documentos tendem a ser acumulados sem os critérios apropriados.

No caso do CMA, o foco na alocação de documentos referentes às artes é critério inicial para que o centro cumpra seu objetivo, estando ele dentro da universidade, cumpre com os critérios científicos desde a sua implantação. Arquivos pessoais ou institucionais são constituídos de forma específica com foco de seu acervo em um tema central, seja ele musical histórico ou familiar, que podem ser destinados ao arquivo público. Pesquisadores encontram em acervos pessoais, documentos raros; fotos, cartões, recortes de jornais e outros objetos que fazem recordar um momento ou trazem algum registro fontes documentais onde estão registradas informações sobre o passado e uma época. Por desconhecimento, geralmente estes materiais são descartados

por herdeiros. Tais documentos deveriam ser direcionados para centros de documentação ou arquivos para ser armazenados adequadamente e servir de fonte de pesquisa para os historiadores o que não acontece por falta de conhecimento ou interesse.

3.2 Coleções

O CMA mantém como filosofia de trabalho que suas coleções adquiridas se mantenham sempre íntegras, com nome de origem preservado, enquanto fundos diferenciados, para não misturar os documentos de procedências diversas.

É importante ressaltar a diferença entre as nomenclaturas: *arquivo/fundo* e *coleção*. A junção de objetos para a formação de um conjunto origina o fundo, uma reunião de documentos de um indivíduo para exercer suas atividades rotineiras da profissão ou vivências pessoais; cartas, anotações, utensílios materiais, etc. acumulados automaticamente. Por isso mesmo, nem sempre os fundos são constituídos de forma coerente, podendo permanecer lacunas de tempo e documentação para quem busca conhecer suas informações.

Em contrapartida, a coleção possui o objetivo de organização coerente ao entendimento de uma instituição, sendo esta instituição um arquivo ou museu que adquire, valoriza e preserva os documentos visando proteção do patrimônio cultural e científico. Não apenas papeis fazem parte de coleções, estes podem ser somados a outros objetos classificados para a pesquisa pública. Para tanto eles, os objetos, devem ser significativos em relação à sua origem assim como os documentos.

Maria Celina Soares de Mello e Silva em seu artigo "Arquivos de Museus: Características e Funções" esclarece que: "para os arquivos, um fundo significa um conjunto de documentos de uma mesma proveniência, que mantêm relação orgânica entre si", desta forma o documento dentro do seu contexto oferece informações mais significativas que fora dele. Tirar o documento do seu contexto de origem pode ocasionar problemas para descrevê-lo e contextualizá-lo. A autora ainda apresenta que os objetos de coleção nos arquivos são aqueles separados da sua função original, mas que a partir do colecionador motivado a resguardar sua importância a partir de critérios estéticos e científicos para a legitimação desse contexto. Ainda sobre coleção, Eduardo Ismael Murguia Marañon (2011) afirma:

> O fenômeno da coleção não existe sem o colecionador. Nesse sentido é interessante aproximar-se na motivação daquele que coleciona. Acho que a discussão deva ser iniciada com uma questão de extrema importância: a diferença entre acumulação e coleção. A acumulação é um processo passivo que consiste em acumular qualquer tipo de objeto que passa na frente da pessoa. Já a coleção é um processo ativo pelo qual o colecionador escolhe algum tipo de objetos que lhe interessam por algum motivo, não importa qual. (Eduardo Ismael Murguia Marañon , 2011, pág. 17-18)

Portanto, ao se adquirir acervos arquivísticos ou mesmo fundos, colecionam-se, e esta é uma das principais funções de uma instituição ao lado da manutenção e disponibilização para pesquisas, dar a devida importância a cada coleção, entre outras.

3.2.1 Tipologia

O CMA conta com uma diversidade de objetos em seu acervo de caráter histórico-musical de diversas tipologias: documentos textuais como livros, programas de concerto, folhetos, monografias, teses, periódicos e arquivos pessoais musicográficos, além de documentos iconográficos como as fotografias, e os informáticos, os documentos digitais. Esta especificidade determina quais técnicas de conservação serão empregadas para cada material a partir dos critérios previstos e executados nos acervos do país, com padrões descritos em manuais de conservação e preservação. Adotamos duas categorias na tipologia do CMA, categorizando-a em: Coleções Regionais e Coleções Nacionais, sendo elas:

3.2.1.1 Coleções Regionais

3.2.1.1.1 Belmácio Pousa Godinho (1892-1980)

Figura 4 – Belmácio Pousa Godinho

Fonte: Wikipedia – Acesso em 29 nov. 2016[25]

A coleção possui manuscritos e impressos musicais, documentação de imprensa e iconográfica, doada pela família do compositor. Belmácio Pousa Godinho nasceu na cidade de Piracicaba em 1892 e faleceu em Ribeirão Preto em 1980. Foi músico atuante, flautista que chegou a Ribeirão Preto no ano de 1917, sendo seu nome importante para a música da cidade,

[25] <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c7/Belm%C3%A1cio_Pousa_Godinho.jpg/200 px-Belm%C3%A1cio_Pousa_Godinho.jpg>

principalmente por ser ele o autor do primeiro hino de futebol brasileiro, do Comercial Futebol Clube, além de outras obras musicais como *Supremo Adeus* e *Ilusão que Morre*. Belmácio também foi jogador de futebol do XV de Piracicaba e do Comercial, além de presidente deste último e proprietário da Loja localizada no centro da cidade chamada "A Musical" que vendia pianos e partituras. O músico atuou também na OSRP.

3.2.1.1.2 Conegundes Rangel (?-1964)

Esta coleção é constituída por fontes primárias de várias de suas obras em títulos como: *Rio Branco - Gran Dobrado; Valsa; Ciúmes d'arte – Sinfonia; Sem malícia –Tango; Ingênua – Schotisch; Ore di Meditazione – Mazurka; Paródia – Sinfonia e A cidade – Marcha*. Conegundes foi maestro da "Banda da Mogiana" em Ribeirão Preto no início do século XX. Segundo Ricciardi (2015, p. 4), o maestro Conegundes Rangel foi músico compositor amador atuante em Ribeirão Preto no início do século XX. Foi também funcionário público estadual, professor e fundador da primeira escola pública de Viradouro, em 1915, tendo atuado também em Casa Branca.

3.2.1.1.3 Edmundo Russomanno (1893-1963)

Figura 5 – Edmundo Russomanno

Fonte: Arquivo Histórico da OSRP.

Esta coleção foi doada ao CMA pela família do maestro, clarinetista e compositor Edmundo Russomanno. Possui manuscritos, impressos musicais, documentos de imprensa, cartoriais e iconográficos. Dentre as composições estão títulos como *Primavera – fantasia para*

clarineta e orquestra; Canto dos Bandeirantes; Carlos Roberto – tango; O Órphão – Dobrado; Samba do crioulo – para banda; Ave Maria para coro e orquestra e Sublimação – Valsa para piano, além de inúmeras obras para piano, missas e chorinhos. Edmundo nasceu em Bragança Paulista, SP, em 18/10/1893 e faleceu em Ribeirão Preto em 1963. Quando criança apresentava talento musical e aos 11 anos, integrava a Banda Italiana na sua cidade natal. Aos 16 anos de idade, compôs o dobrado "Novo Lar" e, aos 20 anos, fundou a Banda Fábrica de Tecidos São João, denominada "Banda dos Operários". Ainda na sua cidade natal, foi professor de violino, piano e vários outros instrumentos, e fundou também o conjunto musical "Jazz Santa Cecília". Durante a Revolução de 1932, compôs (letra e música) a marcha "O Canto dos Bandeirantes". Em 1933, transferiu residência para Ribeirão Preto onde integrou, durante vários anos, a Orquestra Sinfônica como primeiro clarinetista. Em muitas ocasiões, atuou como maestro da Orquestra. Foi ainda diretor da Sociedade Lítero-Musical, mantenedora da OSRP, ocupando os cargos de tesoureiro e presidente durante 12 anos. Entre as várias ações e contribuições para a formação e divulgação da música em Ribeirão Preto, Edmundo Russomano foi o responsável pela formação da Banda de Meninos do Educandário Cel. Quito Junqueira.[25]

3.2.1.1.4 Franklin Guedes Carneiro Filho (1916-2011)

Figura 6 – Franklin Guedes Carneiro Filho

Fonte: Arquivo pessoal Maria Cristina Cortez Carneiro Meirelles.

Esta coleção é composta de partes, partituras, materiais iconográficos, cadernos de música, cartas e anotações pessoais de alguns músicos das bandas "Sete de Setembro" (de Cajuru) e "Santa Cecília" (Ribeirão Preto). O acervo também possui partituras autografas peças de compositores da região de Ribeirão Preto e de Cajuru, partes anônimas, cópias assinadas por

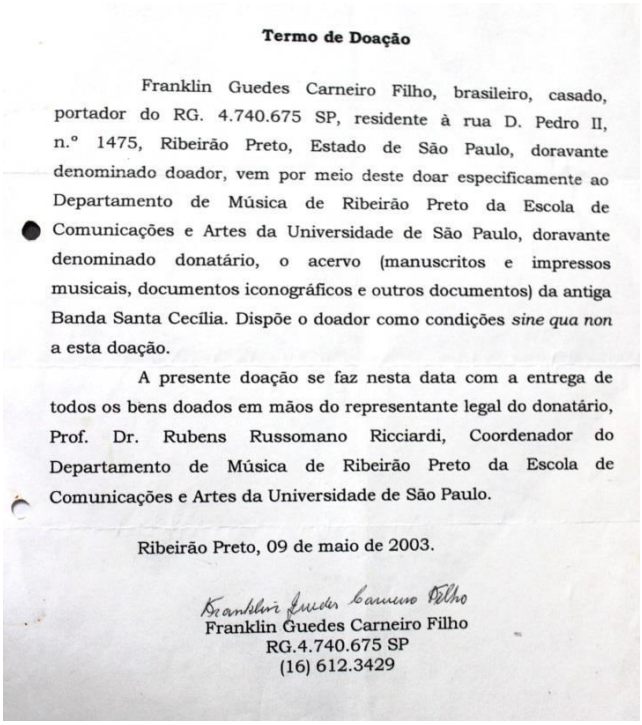
[25] Informações no site <http://www.ribeiraopretoonline.com.br/ruasecaminhos_descricao.php?id=1119> Acesso em 29 nov. 2016

músicos de Ribeirão e Região.

O acervo Franklin Carneiro Filho é, então, constituído de manuscritos provenientes das duas bandas. Um dos fatores que nos levaram a juntar os manuscritos das duas Bandas em um único conjunto foi a organização prévia do material feita por um único doador/colecionador, constituindo o fundo. Segundo Santana (2006, p. 14), a Banda Sete de Setembro exerceu suas atividades no final do séc. XIX, tendo por mestres de banda José Almodeu e Francisco Almodeu sendo que Franklin Filho participou desta banda ainda menino.

Acompanhava os ensaios ao lado do pai Franklin Guedes Carneiro que era o mestre da banda de Cajurú e organizava as partes musicais para os músicos da banda. O acervo posteriormente ficou sob custódia do maestro Franklin Carneiro. Após o falecimento do pai, o material de seu acervo pessoal e da Banda Santa Cecília ficou com Franklin Filho e doado por ele próprio em 2003 por intermédio de José Gustavo Julião de Camargo ao DM que direcionou o material ao CMA.

Figura 7 – Termo de Doação



Termo de Doação

Franklin Guedes Carneiro Filho, brasileiro, casado, portador do RG. 4.740.675 SP, residente à rua D. Pedro II, n.º 1475, Ribeirão Preto, Estado de São Paulo, doravante denominado doador, vem por meio deste doar especificamente ao Departamento de Música de Ribeirão Preto da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, doravante denominado donatário, o acervo (manuscritos e impressos musicais, documentos iconográficos e outros documentos) da antiga Banda Santa Cecília. Dispõe o doador como condições *sine qua non* a esta doação.

A presente doação se faz nesta data com a entrega de todos os bens doados em mãos do representante legal do donatário, Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardi, Coordenador do Departamento de Música de Ribeirão Preto da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Ribeirão Preto, 09 de maio de 2003.

Franklin Guedes Carneiro Filho
RG.4.740.675 SP
(16) 612.3429

Fonte: Arquivo pessoal Maria Cristina Cortez Carneiro Meirelles.

Franklin Filho nasceu em Cajurú em 1916 e faleceu em Ribeirão Preto em 2011. Era trompetista, formou-se alfaiate e abandonou o ofício para atuar como fiscal de saúde do serviço público de Cajurú. Em 1945 Franklin Filho foi transferido para Ribeirão Preto e passou a atuar como músico e tesoureiro na Banda Santa Cecília, que se apresentava no coreto do Bosque Municipal Fábio Barreto, com ensaios realizados no salão do Círculo Operário dos Campos

Elíseos.

3.2.1.1.5 Gaetano Baccega (1909-1997)

Esta coleção do CMA é composta de manuscritos musicais. Gaetano nasceu em Borso Del Grappa (província diTreviso), Itália, em 23/4/1909. Chegou ao Brasil em 1921 e estabeleceu residência em Ribeirão Preto. Trabalhou no cultivo do café, na fazenda Monte Alegre, de Francisco Schimidt e foi um dos fundadores da OSRP, dela fazendo parte como trompetista e participou de conjuntos musicais como saxofonista. Ainda foi operário da Cia. Antarctica Paulista, por mais de 40 anos. Faleceu em Ribeirão Preto, SP, em 17/6/1997.[26]

3.2.1.1.6 José Delfino Machado (18?? - 1942)

Figura 8 – OSRP. José Delfino Machado (quinto da esquerda para direita, sentado à frente).

Fonte: CMA - Coleção Belmácio Pousa Godinho.

Esta coleção do CMA consta de manuscritos musicais. Delfino foi maestro da Banda Filhos de Euterpe, uma das primeiras da cidade de Ribeirão Preto, era músico e compositor e residiu por vários anos na cidade. Como compositor de músicas populares, por diversas vezes

[26] Informações no site <http://www.ribeiraopretoonline.com.br/ruasecaminhos_descricao.php?id=1364> Acesso em 29 nov. 2016.

recebeu prêmios pelas canções que eram tocadas inclusive no exterior. Faleceu em São Paulo, SP, no dia 5/2/1942. Entre os raros documentos localizados sobre ele, retratamos aqui a transcrição do artigo do jornalista Antônio Machado Sant´Anna para o jornal "Diário da Manhã" de 11/08/1938.

> *José Delfino Machado - Foi bem há 26 annos passados que aos meus ouvidos chegaram os accordes maviosos da então bem treinada banda "Filhos de Euterpe". Na minha velha e tão saudosa memoria Villa Bonfim nos primeiros tempos de minha meninice, as festas se faziam por volta de 1910 a 1915 eram famosas, e como é hoje a "Lapa do Bom Jesus", de Jardinópolis, era alli, em maiores proporções, correndo especiaes da Mogyana e descendo para a Villa, immensidade de trolys e semitrolys, alem de grande multidão, a pê, das fazendas, dos sítios, das chácaras e dos lugares próximos.*
> *A villazinha era accordada às 5 horas da madrugada, ao som da marcha batida e do estrondar dos foguetes e morteiros, e a festa decorria por dias seguidos, com leilões chistosos e custosos, dando um encanto peculiar e criando um ambiente festivo, em varias épocas do anno. O ramal do Jatahy foi o "requiem" da Villa...e acabaram se as festas. Os fazendeiros e os mais importantes mudaram-se para a cidade, e a villa foi ficando abandonada, com os últimos remanescentes de uma época áurea, feliz e farta.*
> *Desde então, José Delfino Machado e seus "Filhos de Euterpe" formaram dentro de mim uma aureola de admiração e enthusiasmo, que era bem compartilhado por todos quantos, mais tarde, já em 1916, ouviram no velho coreto da Praça XV, onde hoje está o "bronze 32" as suas retretas, enquanto que, lá em baixo, em sua volta, o povo se dividia em classes distinctas, cada qual no seu meio, naquella "sui generis" "feerie" nocturna que, às quintas e aos domingos, o nosso jardim apresentava, com a multidão rondando sempre entre 19 e 22 horas, nos círculos desenhados sobre o cimento.*
> *A fama dos "Filhos de Euterpe", sob a batuta de José Delfino, tinha corrido mundo. Era a mais famosa banda do interior, e um dia foi a campinas, centro de arte, de civilização, tronco secular da tradição paulista, triumphar na terra de Carlos Gomes na demonstração irretorquível do valor e da tenacidade de um amante da música.*
> *O modesto, sempre modesto, affavel, bonsoso, com aquela bondade innata do homem do interior, José Delfino era uma figura patriarchal e, mesmo, elemento forte dentro da paysagem de Ribeirão preto, da época memorável da abastança.*
> *E, elle que era um millionariogosto de arte, um perdulário de sorrisos e compassos, um dia teve o seu waterioo. Qual novo Napoleão da batuta, elle brilhara e vencera em todos cantos, até chegar o momento critico em que todo o seu esforço se quebraria ante o indifferentismos... Findara a restea brilhante da "Filhos de Euterpre".*
> *Mudou-se para São Paulo e, alli, esperava recomeçar a vida, quando a idade alcançou-o de cheio, cobrindo de desillusões todo o seu programma traçado.*
> *Há annos que não o via. Alquebrado, abatido, retornou. Não como o César após a passagem pela Gallia. Mas como uma águia abatida pelos vendavaes da sorte. E veiu, com os cabellos grisalhos, attingindo quase a grande recta da existência ao mesmo lugar onde colhera os laureis da gloria transitória de todo o verdadeiro artista. Pelo braço da velha companheira, - companheira de todas as horas boas e amargas – quis rever aquelle seu Ribeirão Preto, e ao descer na estação, passou a mão pela testa. Revira as scenas de tantos annos antes, a quando à chegada do rápido, ao levantar o braço rompia o "dobrado" que era ouvido com deleite por todos; distinguia a physionomia dos velhos músicos, desde o trombone até os pratos, na mesma attitude varonil, enthusiasmada, e reboando pelos ares os accordes que a sua própria mão traçara...*
> *E, ao receber o abraço amigo de Max Bartsch, a visão desfez-se. Duas grossas lagrimascahiram-lhe pela face encovada. Existiam músicos, sim alli na*

> *estação. Não os seus dos "Filhos de Euterpre", mas amigos que alliestavem para receber o velho maestro, para lhe dar o conforto moral tão precioso na hora extrema da vida. E a Sociedade Musical de Ribeirão Preto, recém-creada toda presente, manifestou ao vencedor de hontem, ao velhinho de hoje, o preito de admiração e de orgulho que todo o musico tem por aquelle que soube fazer da musica uma arte divina, e que, pela música, deu o mais bello de sua existência!*
> *Velho amigo José ainda existem corações! Fique em nossa terra como se fora tua própria casa. Felizes aquelles que, no final, ainda encontram seres talhados para o bem, como Max Bartsch e Ziza Ribeiro.*
> *E você, velho maestro, ouça a voz do menino que, na Villa Bonfim, escutava embebido de accordes maviosos dos "Filhos de Euterpe" e sorria, sorria sempre, com aquelle seu ar bondoso, porque Deus escreve direito por linhas tortas.* (Antônio Machado Sant´Anna apud Arquivo Histórico da OSRP).

Segundo Ricciardi (2015, p. 5), entre outros, há no CMA títulos como *Vagaroza – Polka; Mellancolica (Melancholica) – Valsa; Amor filial – Mazurka; Recreação – Fantasia; Sempre gelozza – Valsa lenta; Deuzina (Deusinha) – Mazurka; Valsa brasileira sensível; Capital d'oeste – Passo doppiosymphonico; Capadocio – Rapisodia; Minas Geraes – Marcha; Chateau dos promptos – Habanera; O teu regimento – Marcha; O cordão – Tango; Odeon (1914) – Marcha – para a inauguração do novo Cine Odeon; Triumphal – Passo doppio; Marcha final; O Bandoleiro – Tango; Zezinha – Mazurka; Morrer de amores – Phantasia grande; Um samba no Bom Retiro; Na floresta – Mazurka; Invencível – Marcha; Los pimpolhos e Marcha; Canção árabe – Melodia.* Delfino Machado seria ainda o primeiro maestro da OSRP, nos anos de 1920.

3.2.1.1.7 Banda Santa Cecília

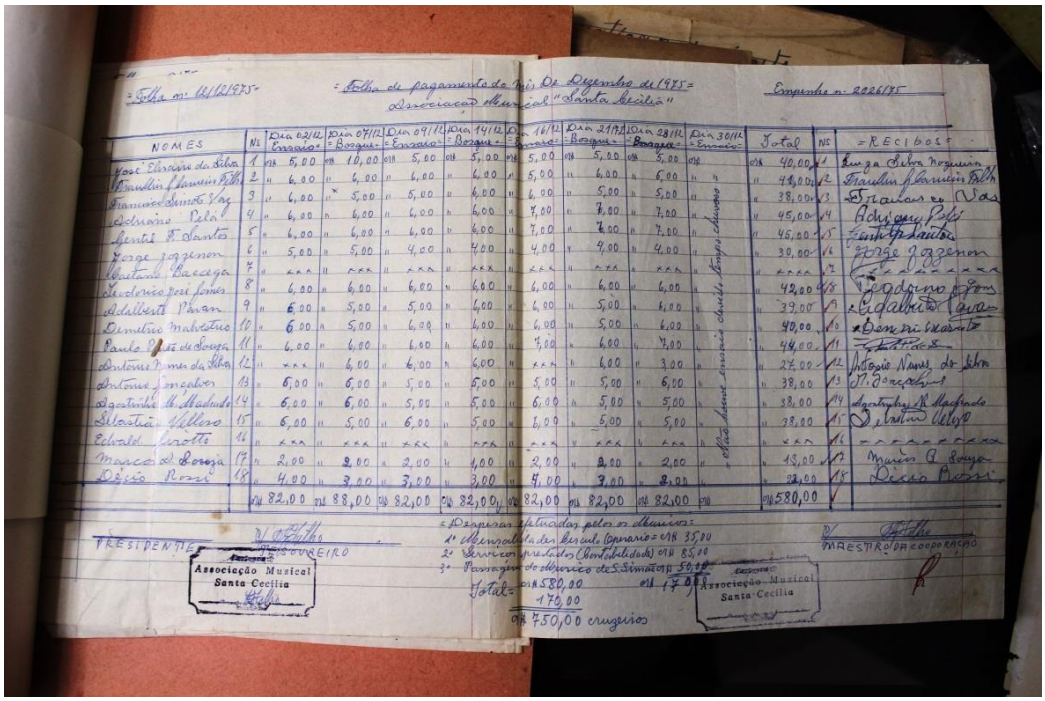
Figura 9 – Banda Santa Cecília

Fonte: Arquivo Pessoal Maria Cristina Cortez Carneiro Meirelles.

A Associação Musical Santa Cecília para manter sua banda musical, foi fundada no dia em 22 de novembro de 1962. Teve sua sede social localizada na Rua São Paulo, 743 nos Campos Elíseos, que era também a sede do Círculo Operário de Ribeirão Preto. Sua diretoria era eleita a cada triênio, tendo como presidentes de honra várias personalidades políticas e religiosas da cidade. Além disso, possui a diretoria executiva, o conselho consultivo e os conselheiros que trabalhavam pela manutenção da banda. Em 1978 era a única banda existente na cidade que tocava quatro domingos por mês e passava por dificuldades de manutenção, precisando de mais músicos, instrumentos e uniformes para suas apresentações.

Segundo folha de pagamento do mês de dezembro de 1975, constante no acervo pessoal de Franklin Guedes Carneiro Filho, que era tesoureiro da banda, os músicos ganhavam por apresentações realizadas no coreto do Bosque Municipal Fábio Barreto e também por ensaios.

Figura 10 – Folha de pagamento da Banda Santa Cecília de 1975.



Fonte Arquivo Pessoal Maria Cristina Cortez Carneiro Meirelles.

3.2.1.1.8 Corporação Musical Gomes & Puccini de Jaboticabal

A Associação Recreativa Gomes & Puccini foi fundada em oito de agosto de 1912 com o objetivo de manter uma banda e escola de música na cidade de Jaboticabal. Segundo Lacativa Filho (2012, p. 9) a instituição ajudou a construir a história musical e cultural da cidade conhecida como “A Cidade da Música”. Relata ainda (p. 51) que antes dela, outras

duas bandas eram conhecidas na localidade, a Banda Coronel Vaz, que teria sido organizada em 1896 sendo o motivo da origem da banda Musical Gomes & Puccini e a Banda Pietro Mascagni de 1901.

Sua primeira diretoria era composta por presidente, vice-presidente, 1º secretário, 2º secretário, tesoureiro, procurador e mais nove integrantes do conselho fiscal. Em sua primeira apresentação, esteve sob a batuta do maestro Francisco Puzone contando com requinta, clarinete, trombone de canto, bombardino, gênis, trombone de harmonia e baixo-tuba.

Gomes & Puccini era apresentado à comunidade de Jaboticabal e região em eventos civis, religiosos e festas diversas. Em 1991, a banda era composta pelo regente e pelos instrumentos: clarinete, saxofone contralto, saxofone tenor, trompete, trombone de harmonia, trombone de canto, gênis, bombardino, baixo-tuba, bumbo e pratos e caixa.

O arquivo foi disponibilizado pela banda em 2016 ao Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi para integrar as coleções do CMA.

3.2.1.1.9 Banda Pietro Mascagni de Jaboticabal

A Sociedade Filarmônica Pietro Mascagni [27]de Jaboticabal foi fundada no dia 21 de Abril de 1901 e organizada por imigrantes italianos com o intuito de reunir as famílias da sociedade e enaltecer a música para o entretenimento e estudo. Sua primeira apresentação aconteceu em praça pública no dia 22 de setembro de 1901 e a partir dela se originaram outras agremiações musicais colaborando para que Jaboticabal ficasse conhecida como a "Cidade da Música". A banda foi contemplada como campeã do "Concurso de Bandas Civis do IV Centenário de São Paulo", com prêmio entregue pelo então presidente da república, Getúlio Vargas.

Com o passar dos anos os associados foram se multiplicando, fazendo com que a sociedade inaugurasse a primeira piscina social da cidade, além de manter os bailes de carnaval, desfiles de rua. Hoje, novamente o clube atua com atividades esportivas e outros eventos sociais.

Seu arquivo foi disponibilizado pela instituição em 2016 ao Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi para integrar as coleções do CMA, juntamente com o arquivo da Corporação Musical Gomes & Puccini.

[27] http://www.mascagni.com.br. Acesso em 23 de agosto de 2016.

3.2.1.2 Coleções Nacionais

3.2.1.2.1 Edmar Ferretti

Figura 11 – Edmar Ferretti.

Fonte: Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis <http://www.proex.ufu.br/rh/edmar-ferretti> Acesso em 29 nov. 2016.

Segundo o relatório parcial de Iniciação Científica do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica: Sistematização, revisão e digitalização de partituras dentro da produção composicional para fins didáticos e performáticos do NAP – CIPEM, realizado por Vitor Francisco dos Santos sob orientação da Prof. Silvia Berg, Edmar Ferretti foi formada em canto no ano de 1958 pelo Conservatório Musical Heitor Vila-Lobos de São Paulo, onde, em 1963, também se diplomou professora de piano. Em 1962 e 1966, foi bolsista do curso de aperfeiçoamento de canto da Pró-Arte e, de 1966 a 1967, do Conservatório Musical de Genebra, Suíça. Em 1969, gravou canções de Camargo Guarnieri acompanhada pelo próprio compositor ao piano. Em 1972, foi solista da Missa Diligite, de Camargo Guarnieri, em primeira audição mundial, na Igreja N. S. de Fátima em São Paulo. Recebeu, em 1978, o prêmio Melhor Cantor Erudito da Associação Paulista de Críticos de Arte. Desde 1981, rege o coral da Universidade Federal de Uberlândia em Minas Gerais, onde também é professora. Também realizou diversas primeiras audições brasileiras de importantíssimas obras do século XX, como por exemplo o "*Pierrot Lunaire*" de Arnold Schöenberg e estreou diversas obras dos mais representativos compositores que foram encomendadas pela própria interprete.

Todo o material desta coleção foi doado ao NAP-CIPEM pela própria Edmar Ferretti, entregue envolto em pacotes de papel pardo que continham uma breve descrição do material presente dentro destes, como por exemplo: canções, óperas, livros, métodos de piano, partituras de piano e árias.

Em reunião realizada pela Prof.ª Silvia Berg com a Prof. Yuka de Almeida Prado, professora de Canto do Curso de Música da FFCLRP, ficou definido que seriam analisadas e catalogadas as canções de autoria de Compositores Brasileiros, pois havia pressuposto que estas provavelmente constituiriam a maioria de materiais do acervo e que devido à grande quantidade de partituras de canções, poderiam vir a descobrir novos materiais e até mesmo encontrar obras raras.

Pensando na catalogação, o acervo foi dividido em canções brasileiras, óperas brasileiras, óperas, árias de óperas, material de piano (métodos e partituras) e materiais diversos, tais como recados bilhetes , cartas e dedicatórias. Em seguida foi feita análise que apresenta as canções brasileiras e todas as partituras que se enquadravam nesta categoria foram analisadas a fim de se obter a maior quantidade de informações em relação às obras em questão. Foram padronizados os seguintes itens: nome do compositor, título da obra, instrumentação, ano de composição e fonte (entende-se por fonte a situação do material, se este é proveniente de manuscrito, peça editada e o estado de conservação desta). Constam do material catalogado e analisado as obras pianísticas presentes no acervo.

Como continuação do trabalho da Prof.ª Silvia Berg, modinhas e lundus foram digitalizados e no dia 14 de março de 2017 foi recebida a segunda parte do acervo que está sendo registrada.

3.2.1.2.2 Gilberto Mendes (1922-2016)

Figura 12 – Gilberto Mendes.

Fonte: Universidade do Estado de Minas Gerais - Unidade Ituiutaba <http://www.ituiutaba.uemg.br/concursodepiano/compositores/biografia.php?c=13>Acesso em 29 nov. 2016.

Esta coleção é composta por manuscritos e impressos musicais, programas de concertos e correspondências, doadas ao CMA pelo próprio compositor em 2011. Gilberto Mendes iniciou seus estudos de música aos 18 anos, no Conservatório Musical de Santos, sendo autodidata em composição, posteriormente compôs sob orientação de Cláudio Santoro e Olivier Toni, foi doutor pela Universidade de São Paulo, onde deu aulas no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes até se aposentar, além de frequentar o *Ferienkursefuer Neue Musik* de Darmstadt, Alemanha, em 1962 e 1968. Membro do Partido Comunista Brasileiro, em sua história também apresenta poemas com temas sociais envolvendo catástrofes sociais como o *Vila Socó, Meu Amor*, onde ele homenageia os 93 mortos no incêndio da favela Vila Socó, de Cubatão, em 1984. Sendo pioneiro na música concreta e com experiências em torno de novos materiais sonoros, a principal referência ao nome de Gilberto Mendes é como signatário do Manifesto Música Nova, publicado pela revista de arte de vanguarda *Invenção* no ano de 1963. Antes, em 1962, fundou o Festival de Música Nova de Santos. Hoje o Festival é intitulado Festival Música Nova "Gilberto Mendes", sendo evento internacional que ocorre com frequência anual. Os concertos do Festival ocorrem também em outros municípios do Estado de São Paulo e acontece em Ribeirão Preto desde 1992. Desde 2012, sob direção artística de Rubens Russomanno

Ricciardi, o Festival Música Nova Gilberto Mendes vem sendo realizado pelo Departamento de Música da FFCLRP-USP, por meio do NAP-CIPEM, em parceria com o SESC-SP, com concertos e cursos no *Campus* da USP de Ribeirão Preto, no Auditório da FDRP-USP e na Sala de Concertos da Tulha, bem como na unidade do SESC em Ribeirão Preto e no Theatro Pedro II. O 49º Festival Música Nova Gilberto Mendes ocorreu em 2016 entre 29 de setembro e 4 de outubro na cidade de Ribeirão Preto, pelo SESC-SP e pela USP (*Campus* Ribeirão Preto), tendo como sede dos concertos o Theatro Pedro II e a Sala de Concertos da Tulha (USP).

4. PROPOSIÇÕES ARQUIVÍSTICAS

4.1 Funções Arquivísticas e Procedimentos de Identificação, Classificação, Avaliação e Descrição para o CMA

Depois da contextualização e conhecimento histórico e característico denotado acerca do CM, tratamos aqui da realização do processamento técnico do acervo, que deve acontecer dentro do critério da natureza dos materiais, podendo ser manuscritos ou documentos em papel, fotografias, vídeos ou instrumentos musicais com valor histórico relacionado com os compositores brasileiros que fazem parte do acervo.

Pequenas restaurações poderão ocorrer nos materiais mais comprometidos e estes devem ser incluídos na reserva técnica. A instalação de sistemas de monitoramento e climatização local deverá ser realizada na primeira etapa deste projeto exatamente para preservar a integralidade do acervo.

Como metodologia para criação e Consolidação do CMA, de acordo com o projeto elaborado por Rubens Russomanno Ricciardi, Gisele Laura Haddad e Maria Beatriz Ribeiro Prandi em 2012 e apresentado ao "Programas Especiais & Editais 2012" da Pró- Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, adotamos:

1ª Etapa – **Divulgação** do início das atividades junto à comunidade com a programação de um concerto especial comemorativo ao projeto, realizado no dia 30 de outubro de 2012 às 20h30, no Theatro Pedro II, com repertório exclusivo e inteiramente composto por obras cujas fontes primárias se encontram depositadas no Centro de Memória

das Artes, de compositores como Belmácio Pousa Godinho (*Hino do Comercial Futebol Clube*, 1920[29]); José Delfino Machado; Manuel da Silva (*Valsa Maria de Lourdes*[30]); Edmundo Russomanno (*Órphão*, dobrado[31]), além de autores como Spartaco Rossi, Ignazio Stabile, Gilberto Mendes, entre outros. Observação válida é a de que estas primeiras montagens de partituras do acervo aqui ilustradas por vídeos, remontam já às primeiras pesquisas, bem como os projetos de Iniciação Científica já realizados sob orientação do professor responsável pelo projeto, lembrando que estes repertórios do acervo já são difundidos em concertos públicos pelos corpos estáveis do Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* (FFCLRP-USP).

2ª Etapa – **Montagem** de móveis e equipamentos relacionados à segurança contra incêndios, extravio, roubo e equipamentos para a preservação e automação do Centro de Memória das Artes nas salas Prof. Moacyr Antônio Mestriner (antiga Sala n°1) e Prof. Wilson Roberto Navega Lodi (antiga Sala n°5).

3ª Etapa – **Diagnóstico** do acervo já existente, utilizando como critérios a quantidade, o conteúdo, as unidades físicas de arquivamento, o potencial de automação, as características de instalação do Centro de Memória das Artes e a situação no que se refere à preservação e conservação.

4ª Etapa – **Triagem** do acervo levando-se em consideração os conceitos arquivísticos, bibliográficos e museológicos para identificação e acondicionamento dos documentos.

5ª Etapa – **Tratamento** técnico dos documentos onde serão realizados alguns procedimentos para a organização como: conservação preventiva, classificação, ordenação e arquivamento.

6ª Etapa – **Catalogação** do acervo para facilitar a sua posterior localização física com dados sobre obra e compositor, bem como a divisão do acervo em itens: manuscritos, iconográficos, hemerográficos, bibliográficos, museológicos, audiovisuais, entre outros.

7ª Etapa – **Digitalização** e elaboração de **instrumentos de pesquisa** e sistemas de gerenciamento em base de dados eletrônica para oferecer condições de consulta imediata, proporcionando pronta localização dos documentos.

8ª Etapa – **Inauguração e difusão** através de exposição iconográfica e concerto envolvendo obras constantes no Centro de Memória das Artes.

---

[29] Informações no site < http://youtu.be/d9OsIBgp6Kc> Acesso em 29 nov. 2016. E aqui, como ilustração, numa apresentação da própria OSRP.

[30] Informações no site <http://youtu.be/edMx_sE0hMg,> Acesso em 29 no. 2016. E aqui numa apresentação da USP-Filarmônica.

[31] Informações no site < http://youtu.be/WxTKldgEDIA> Acesso em 29 nov. 2016. Visto por meio do link em uma apresentação da Banda Sinfônica da USP de Ribeirão Preto.

9ª Etapa – **Atividades de extensão e iniciação científica** relacionadas ao Centro de Memória das Artes, tais como publicação de partituras a partir de edições crítico-musicológicas, apresentações de concertos e gravações com a USP-Filarmônica, Madrigal Ademus, USP-Jazz-Band, Ensemble Mentemanuque e demais músicos solistas atrelados ao Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* da FFCLRP-USP.

4.1.1 Catálogo Musical

A catalogação é um processo de análise, compreensão, descrição, avaliação do item composto por dados a serem descritos de acordo com um código estabelecido por meio de regras para execução. O processo de catalogação inicia-se com uma leitura técnica do item, sendo que este necessita de uma análise visando o levantamento dos dados informacionais que fomentam o mesmo.

Existem ações em todo o mundo no que concerne à arquivologia musical. Especialmente na Europa, estas ações fazem com que existam grandes catálogos e que cada um dos compositores tenha toda sua obra catalogada. Catálogos de arquivos fazem parte de um trabalho de longa duração. Esta configuração está ainda muito distante da realidade brasileira onde a organização, catalogação e conhecimento do que consta em fontes primárias poderiam estar à disposição se houvessem mapeamentos e, por conseguinte utilização das ferramentas de digitalização.

O padrão do RISM, como instituição internacional apresenta-se como um aglutinado das normas utilizadas a partir dos catálogos anteriores e de acordos internacionais. O que se faz nos principais acervos brasileiros é uma apresentação baseada nas ideias RISM, mas considerando as necessidades de cada instituição, mesmo porque o RISM se abre em imensos detalhes para a descrição das obras e muitas delas podem não servir à realidade de um arquivo, situação esta que permite adaptações.

4.1.1.1 Ficha Catalográfica

As fichas são criadas na busca por praticidade na organização e sua criação deve ser feita para cada acervo e assim como não existe um padrão, não existe um modelo de ficha determinado por lei. O conhecimento das particularidades do acervo faz com que a equipe de catalogadores decidam os parâmetros das suas fichas, as ordens entre outros critérios.

Chama-se ficha porque antigamente elas eram em papel e armazenadas em grandes móveis com gavetas. Atualmente, com versões também impressas a partir de computador, a

criação de fichas catalográficas é feita por meio de formulários eletrônicos, porém continuam com o nome de ficha.

A ficha define o catálogo. A execução dela, como o modelo de adotado são momentos decisivos e comprometedores, por iniciar um padrão que será repetido em uma sistemática que envolve custos, tempo e trabalho intenso.

As fichas descrevem cada peça com detalhes. Incluem-se, entre outras coisas, informações sobre o compositor (incluindo datas de nascimento e morte), título, realizando referências à literatura musicológica. Os próprios manuscritos são descritos em detalhes no que diz respeito ao copista, local e horário de origem, libretista, os proprietários anteriores e dedicatórias. Além disso, diversos trabalhos também podem ser identificados por meio de *incipit*[32] musical.

O RISM possui sistemática de descrição de fontes, com particularidades que nem sempre podem ser aplicadas na realidade de um acervo. Ele não é enfático, por exemplo, entre obra e fonte, isto é, propõe descrições por fontes, mas não discute muito o fato de que uma mesma música possa existir em outras fontes. A falta desse protocolo faz com que se adote no Brasil a noção de grupo, como vários conjuntos com a mesma obra.

Aplica-se a ficha por obra quando se descreve catalogo de obras de autores. Nesse caso o que queremos saber é quais são as obras e quais fontes existem das obras, a cabeça da ficha terão as obras e depois descrições de tudo o que se quer saber sobre ela, seguindo os critérios de organização.

Uma fonte pode conter uma ou mais obras e essa obra pode aparecer em outras fontes. Ao fazer a descrição, relacionaremos as fontes que encontramos da obra. O mais importante é anotar os parâmetros da fonte e depois indicar onde foi encontrada. No catálogo de obras de Bach, por exemplo, é utilizado código BWV *Bach-Werke- Verzeichnis*, ou "Catálogo das obras de Bach", no catálogo de Mozart o código da obra K, que é a letra do nome de Ludwig Köchel, que organizou sua obra. As obras de Bach e Mozart são encontradas na biblioteca pública de Viena com outro código.

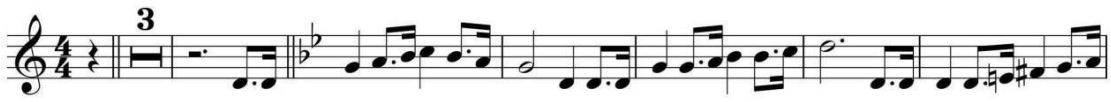
A seguir apresentamos exemplos de ficha catalográfica confeccionada pela autora desta tese em pesquisas nas obras musicais escolhidas no arquivo Spartaco Rossi, recolhido à biblioteca do Instituto de Artes da UNESP/SP, obtida através de modelo de ficha descritiva simplificada por obra[33], criada pelo Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna e oferecida na disciplina *Princípios, métodos e técnicas de catalogação de obras e fontes musicais*

[32] Do latim *incipit*, diz respeito às primeiras palavras de um texto literário e é um termo também usado para descrever as primeiras notas de uma partitura.

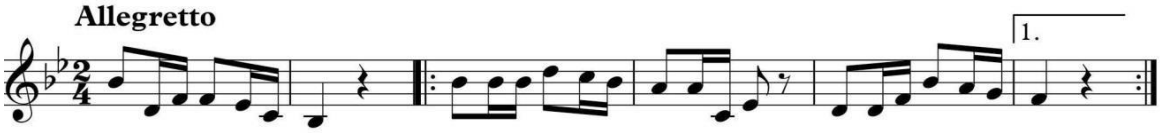
[33] Disponível no anexo B

manuscritas, cursada no segundo semestre de 2015, dentro do Programa de Pós- Graduação em Música no IA-UNESP.

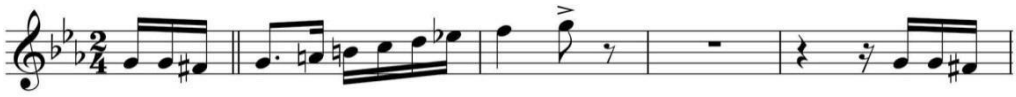
40.9 – Spartaco Rossi

A Marcha da Vitória

40.9.1. "*A Marcha da Vitória/Autor Spartaco Rossi*". Sem indicação de cópia. Sem indicação de local. Sem indicação de data. 1 parte cavada: Cto e Pno. Dimensões: 23 cm x 34 cm.
Observações: bom estado de conservação da fonte.
Descrição do conteúdo: 4/4, Sol M, 36 c.

40.4 – Francisco Ponzio

Minha Moqueca

40.4.1. "*Minha Moqueca / Francisco Ponzio*". Sem indicação de copista, São Paulo, 06/11/1950. 1 parte cavada: Pno. Dimensões: 23,5 cm x 32 cm.
40.4.2. "*Minha Moqueca / Francisco Ponzio*". Sem indicação de copista, sem indicação de local de cópia, sem indicação de data de cópia. 2 partes cavadas: Fl, Clno. Dimensões: 15,5 cm x 24 cm
Observações: -
Descrição do conteúdo: 2/4, Sib M, 5 c.

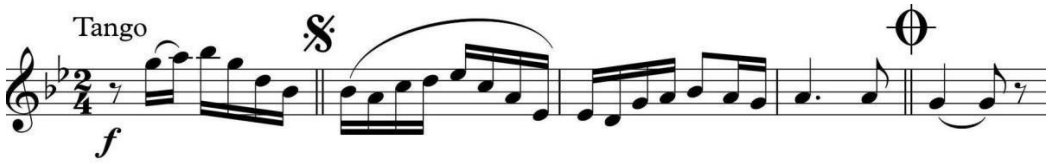
40.1 – E. Marques

Meus Amores

40.1.1. "*Meus Amores*". Sem indicação de copista, São Paulo, 1942. 7 partes cavadas: Reg, Vl I e II, Vcl, Bx, Fl, Cl Sib. Dimensões: 23,5 cm x 32 cm.
40.1.2. "*Meus Amores / E. Marques*". Sem indicação de copista, sem indicação de local de cópia, sem indicação de data de cópia. 1 parte cavada: Pno. Dimensões: 23,5 cm x 32 cm.
Observações: -

Descrição do conteúdo: Lento, 𝅗𝅥, Mib M, 48 c.

37.8 – Freire Júnior

Luar de Paquetá [**Tango - Fado**]



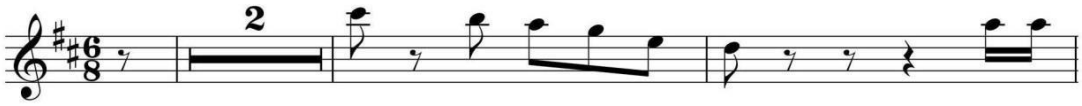
37.8.1. "*Luar de Paquetá / Tango - Fado / Versos Francisco Hermes Fontes / Música de F. J.*". Sem indicação de copista. Sem indicação de local. Sem indicação de data. 9 partes cavadas: Reg, Pno, Cl Sib, Fl, Bx, Vcl, Vla, Vl I e II. Dimensões: 23 cm x 32 cm.

37.8.2. "*Luar de Paquetá / Freire Júnior / Arr. S. Rossi*". Sem indicação de cópia. São Paulo, 12/10/1949. 16 partes cavadas: Reg, Pno, Fl, Ob, Clrno Sib I e II, Fg, Bx, Vcl, Vl I e II, Tbn, Tp Sib, Cl ib, Vla. Dimensões: 23 cm x 32 cm.

Observações: -

Descrição do conteúdo: Canção, 𝅗𝅥, Sib M, 38 c.

40.06 – Autor não identificado

March Brucker Larger

40.6. "*March Brucker Larger*". Indicação de copista, indicação de local de cópia, indicação de data de cópia. Número de partes cavadas: discriminação abreviada das partes cavadas. Dimensões do conjunto em centímetros.

Código do conjunto. "*Enunciado em transcrição diplomática*". Indicação de copista, indicação de local de cópia, indicação de data de cópia. Número de partes cavadas: discriminação abreviada das partes cavadas. Dimensões do conjunto em centímetros.

Código do conjunto. "*Enunciado em transcrição diplomática*". Sem indicação de copista, sem indicação de local de cópia, sem indicação de data de cópia. 6 partes cavadas: Fltm, Req, Cl Sib II e III, Tp Sib II e II. Dimensões: 23 cm x 32 cm.

Observações: -

Descrição do conteúdo: 6/8, Re M, 64 c.

4.2 Serviço de Edição e Difusão de Partituras (SEDP) do Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música da FFCLRP-USP (SEDP / NAP-CIPEM)[34]

O Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música (NAP-CIPEM), do Departamento de Música da FFCLR-USP é relacionado à Pró-Reitoria de Pesquisa da USP e dele fazem parte a *poíesis* (composição) e a *práxis* (interpretação-execução ou *performance*) além da *theoria* (pesquisa) em música.

[34] Os dados descritos nesta subseção estão de acordo com o divulgado no site <http://sites.ffclrp.usp.br/napcipem/.> Acesso em 10 out 2016

Contemplando aspectos históricos da música brasileira, bem como de interpretação e execução, os processos composicionais e editoriais, o NAP-CIPEM mantém por objetivo pesquisar sobre a produção musical brasileira desde o período colonial, através de projetos editoriais e privilegiando os projetos de pesquisa, do período colonial até a música contemporânea e da música de câmara até a sinfônica, onde também se inclui a ópera.

O núcleo atua com gravações de repertório brasileiro inédito do passado e do presente acompanhadas por seus respectivos estudos estético-filosóficos e históricos, o que inaugurou o SEDP, articulado em boa parte diretamente com o CMA com o depósito e manutenção de acervos voltados para a consulta de pesquisadores em geral e contendo fontes primárias musicais de repertórios brasileiros dos séculos XIX e XX.

O NAP-CIPEM teve em uma de suas primeiras iniciativas a criação da "Coleção USP de Música", com a edição de livros sempre com um CD anexo, apresentando estudos teóricos acompanhados de gravações musicais, oferecendo assim, mais espaço para informações do que um artigo científico em texto isolado, considerando ainda a gravação como um resultado artístico importante dentro da universidade com o Departamento de Música.

Os pesquisadores do NAP-CIPEM trabalham no SEDP para que as edições críticas de composições antigas e contemporâneas, até mesmo as de autoria dos seus compositores/pesquisadores sejam voltadas à *performance* musical e disponíveis para acesso e download pela internet.

De acordo com o divulgado em seu site[35], O NAP-CIPEM contempla, em sua filosofia de trabalho, o amplo acesso do público em geral a partituras editadas pela própria equipe de musicólogos, sob coordenação do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi.

As edições críticas, voltadas à *performance* musical, e muitas vezes executada pela USP-Filarmônica, orquestra vinculada ao NAP-CIPEM que viabiliza a forte integração de ensino, pesquisa e extensão, são elaboradas por meio de consultas às fontes primárias realizadas nos mais diversos arquivos brasileiros ou do exterior. Os compositores atrelados ao NAP-CIPEM também apresentam a íntegra dos materiais (partituras e partes) de execução de algumas de suas obras.

Esta facilidade de acesso viabiliza, portanto, a divulgação destes repertórios, tanto para uso de novas pesquisas como para fins artísticos de execução pública. Estas partituras e partes cavadas de compositores do passado e do presente, cujos repertórios abrangem desde a música de câmara até o repertório coral-sinfônico, incluindo-se em alguns casos arranjos e

[35] Os dados descritos nesta subseção estão de acordo com o divulgado no site <http://sites.ffclrp.usp.br/napcipem/.> Acesso em 10 out 2016.

transcrições, encontram-se disponibilizadas gratuitamente no formato de arquivos digitais (PDF) por meio de downloads o que amplia sua divulgação não apenas para execução, como para uso acadêmico e em pesquisas. No site também estão disponíveis as “Normas para edição musical do Serviço de Edição e Difusão de Partituras” que também estão neste trabalho para consulta no anexo C.

A edição das partituras feita por *softwares* específicos proporcionam melhor visualização e rapidez no trabalho. Não faz muito tempo, copistas e compositores trabalhavam em conjunto com partituras em manuscritos, o que dificultava o acesso e existindo ainda situações em que as partituras eram espalhadas em vários arquivos físicos e copiadas por diversas pessoas. A edição crítica, como um trabalho de revisão musicológica, reconstitui, da maneira mais fiel possível, as intenções originais do compositor.

O pioneirismo do projeto do SEDP em Ribeirão Preto torna as obras amplamente acessíveis e de forma gratuita para o mundo inteiro, de acordo com a intenção inicial de Rubens Ricciardi. Serviço de Edição e Difusão de Partituras.

O SEDP foi inspirado na proposta do Prof. Dr. Luis Augusto Milanesi que na década de 1980 idealizou o Serviço de Difusão de Partituras (SDP) na ECA-USP. Segundo o site da ECA, o SDP oferecia cópias de partituras dos compositores que enviavam suas obras em depósito, recolhendo para o autor um valor simbólico conferido em porcentagem sobre cada cópia. O serviço foi extinto em 1989 e chegou a reunir 1200 partituras e partes de compositores desconhecidos e consagrados, como Gilberto Mendes.

No SEDP as partituras e partes serão virtuais, sem impressão, e não há dinheiro envolvido, garantindo a gratuidade dos serviços uma vez que compositores disponibilizarão o material gratuitamente na internet através da página do NAP-CIPEM e os usuários de qualquer parte do mundo terão acesso gratuito.

Com filosofia de trabalho simples, democratizando a informação, o SEDP viabilizará o acesso a obras do passado colonial ou romântico da música no Brasil comobras estas editadas a partir de edições críticas, contudo, também disponibilizando gratuitamente partituras dos compositores que fazem parte do SEDP.

O fato de não se alugar ou vender partituras e partes impressas podem ser vistos como uma perda, porém, será pequena diante do potencial de execução destas obras em todo o mundo. Devemos também lembrar que muitas editoras de música estão encerrando suas atividades por conta das novas tecnologias e das novas relações no acesso a partituras e partes musicais. O benefício pode ainda ser maior para o compositor, pois a disponibilização de partituras e partes de forma gratuita não inviabiliza os direitos autorais de execução ou mesmo de transmissão junto aos meios de comunicação. Todos os compositores que

possuam trabalhos de edições críticas de obras de terceiros, cuja disponibilização no NAP-CIPEM é autorizada pelo compositor ou detentor do direito, ou ainda no caso de compositor estar morto há mais de 70, podem ter material disponibilizado.

Além da USP-Filarmônica que tem Rubens Ricciardi como seu diretor artístico, há outros grupos ligados ao NAP-CIPEM, como o Ensemble Mentemanuque, o Duo Corvisier, Quarteto La Corde e o Duo In Tempore. Entre os projetos de extensão estão também eventos como o Festival Música Nova "Gilberto Mendes", fundado por Gilberto Mendes em 1962, e, que desde 2012, tem a USP em Ribeirão Preto como sede, numa parceria com o SESC São Paulo.

Integram o NAP-CIPEM, além do coordenador Rubens Russomano Ricciardi, o vice coordenador Gustavo Costa, e os professores doutores do Departamento de Música da FFCLRP Fátima Corvisier, Fernando Corvisier, Marcos Câmara de Castro, Silvia Cabrera Berg, Eliana Sulpício, Maria Yuka de Almeida Prado e Simone Gorete Machado Camargo e seus orientandos de graduação pela FFCLRP-USP e de pós-graduação pela ECA-USP. O grupo conta ainda com o apoio dos funcionários do Departamento de Música da FFCLRP-USP, bem como pesquisadores agregados externos à USP, como o filósofo Prof. Dr. Alexandre da Silva Costa do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade federal Fluminense (ICHF-UFF) e da compositora e musicóloga Dorothea Hofmann (Escola Superior de Música e Teatro de Munique, Alemanha). Participam ainda o Prof. Dr. André Luís Giovanini Micheletti e José Gustavo Julião de Camargo - compositor, maestro, multi-instrumentista e arranjador.

O SEDP possui em sua lista de compositores:

- Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo (*Ribeirão Preto, 1962)
- Eliana Guglielmeti Sulpício (*Ribeirão Preto, 1963)
- Faustino Xavier do Prado (Mogi das Cruzes, 1708 - São Paulo, 1800)
- Florêncio José Ferreira Coutinho (Arraial do Inficionado, 1749/50 - Vila Rica, 1819)
- João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, 1794 - Mariana, 1832)
- José Gustavo Julião de Camargo (*Vista Alegre do Alto, 1961)
- José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (MG ?, 17?? - Rio de Janeiro, 1805)
- José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767-1830)
- Lucas Eduardo da Silva Galon (*Ribeirão Preto, 19??)
- Manuel Dias de Oliveira (MG?, 1734/35 - Vila de São José, 1813)

- Marcos Câmara de Castro (*São Paulo, 1958)
- Russomanno Ricciardi (*Ribeirão Preto, 1964)
- Silvia Maria Pires Cabrera Berg (*São Paulo, 1958)

4.2.1 Difusão, Internacionalização e Preservação Digital

Buscando refletir sobre a viabilidade que o SEDP e o CMA devem ter para um diálogo entre suas fontes primárias com o mundo, através da internet, dentro de uma organização do CMA e do SEDP, observamos que as obras já editadas do SEDP não demandariam tempo longo para catalogação, mesmo porque não serão necessárias higienização e organização de papéis. Diferente do CMA, este sim, necessita de uma equipe para o manuseio desde a organização e passando por todos os procedimentos relatados no capítulo 2 desta tese. Apenas depois de cumpridas todas estas etapas das diretivas, o processo de instalação de um repositório digital deve ser empregado por especialistas da área, que contemplem as fases da construção de um repositório virtual através de critérios de planejamento, implementação e de forma que se assegure a participação da comunidade desde o marketing e alimentação do repositório até suas políticas de depósito e indicadores de desempenho.

Além do tema preservação digital, apresentamos aqui uma reflexão acerca da difusão de obras editadas pelos *softwares* de edição de partituras *Finale* e *Sibelius*. Estes dois programas são utilizados por vários professores, alunos, compositores e pesquisadores do Departamento de Música do NAP-CIPEM.

Documentos sem acesso não cumprem sua função de distribuir conhecimento, estando a ciência dependente dos processos de comunicação. O custo envolvido com a edição de partituras é referido à execução musical e oferece autonomia no modo de trabalho do compositor, sem as exigências formais de uma editora e com a possibilidade de atender o nível de qualidade almejado por ele. Nesse instante não discutimos os direitos autorais, pois a disponibilização de obras em meio virtual pode ou não conter limites de acesso através de pagamento e o que se pretende com o futuro repositório do NAP-CIPEM é a difusão.

O desenvolvimento e customização de ferramentas para tratamento e disseminação de informações técnico-científica, visando a difusão, fez com que fosse criado o *DSpace*[36], um programa livre do Instituto Brasileiro (IBCT) de Informação em Ciência e Tecnologia para a utilização e criação de repositório e com capacidade ilimitada através de

[36] http://www.ibict.br/pesquisa-desenvolvimento-tecnologico-e-inovacao/Sistema-para-Construcao-de-Repositorios-Institucionais-Digitais. Acesso em 14.11.2016.

armazenamento em nuvem, assim o responsável pela tecnologia da informação da instituição poderá dar a personalidade/caracterização que quiser e inclusive ser o responsável técnico das revistas da universidade, mídias impressas ou em geral.

O manuseio do *DSpace* não é complexo e ao ser adotado pelas organizações, transfere a elas a responsabilidade e os custos com as atividades de arquivamento e publicação da sua produção institucional.

Para tanto, é necessário nos atentar para a preservação digital, que visa garantir o acesso contínuo de dados digitais pelo tempo que for necessário. É um processo seguro e confiável para ingerir, processar, armazenar, gerenciar, proteger e localizar. A tecnologia direcionada à preservação, onde se evita o risco de perda devido à migração de dados, com pesquisa facilitada e rápida, armazenamento feito em diferentes formatos de arquivos para uma segurança adicional, inclusive onde os dados podem ser protegidos de adulterações ou perdas, visa à reprodução desses arquivos no futuro, o acesso, independente das tecnologias que irão existir ou das que deixaram de existir com o tempo. Uma pergunta comum entre os compositores é: o formato PDF[37] é eterno?

É fácil encontrar no mercado, empresas que prometem a segurança de armazenamento e integridade através do tempo, com alta precisão para a escrita de arquivos digitais, com armazenamento digital ou ótico, onde é utilizado o formato binário ou em formato de texto/imagens. A garantia de acesso em longo prazo com a informação necessária para decodificação e compreensão dos dados preservados também é feita por essas empresas.

Antes de explanarmos sobre atividades de ações de preservação digital é necessário entender como se dão os processos tecnológicos. A mudança tecnológica acelerada é sentida por quem está mais próximo da ação nesta área, uma vez que trabalham em atualização constante para manter disponíveis e acessíveis seus acervos e registros em meio eletrônico. Estando em uma marcha constante e crescente, as mudanças tecnológicas não atendem a todas as pessoas da mesma forma e seus efeitos são sentidos dentro da revolução tecnológica em marcha crescente.

A capacidade dos humanos de fabricar instrumentos a partir da exploração da natureza, produzindo recursos para evoluir com sua criação, o aperfeiçoamento da racionalidade, da função social desses instrumentos dentro da utilização de suas habilidades intelectuais, fez com que a tecnologia fosse desenvolvida para o aproveitamento técnico e

[37] A sigla inglesa PDF significa Portable Document Format (Formato Portátil de Documento), um formato de arquivo criado pela empresa Adobe Systems para que qualquer documento seja visualizado, independente de qual tenha sido o programa que o originou. Atualmente o formato PDF/A é muito utilizado para os repositórios.

lógico do conhecimento.

As ferramentas técnicas potencializam as tarefas físicas enquanto as ferramentas lógicas as tarefas do intelecto.

Racionalizar e entender o próprio meio e como ele funciona faz a nova relação, de inversão, onde o homem atua sobre a natureza e faz adaptações na criação de instrumentos mais complexos. A tecnologia acompanha a dinâmica do tempo em direção à inovação, eficiência instrumental, ao incremento produtivo de conforto e de eficácia de consumo.

O instrumento não é natural, é uma representação técnica, é uma função social envolvida por um corpo tecnológico. O ambiente apresenta as necessidades e à medida que desenvolvemos tecnologia para potencializar as tarefas humanas nos diferentes ambientes, estaremos em um novo processo de aprendizado.

A linguagem é a primeira interface desenvolvida socialmente, é também um instrumento social nos levando a entender que documento é uma interface gráfica do conhecimento, uma música interface sonora do conhecimento, um retrato uma interface imagética do conhecimento, o livro uma interface bibliográfica e assim por diante.

> Interface é uma superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidade diferentes: de um código para outro, do analógico para o digital, do mecânico para o humano... Tudo aquilo que é tradução, transformação, passagem, é da ordem da interface. (LÉVY, 1993, p.181).

A durabilidade dos materiais analógicos e digitais possui características distintas. Fazendo comparações entre os dois podemos avaliar suas potencialidades, pois toda tecnologia possui suas vantagens e desvantagens. Então, para que e para quem é o trabalho da preservação digital? É necessário que nós, no nosso tempo, cuidemos desse tópico com esforços preservando o conhecimento para as gerações futuras, para que a informação se multiplique, provendo acesso.

O registro do conhecimento é operado pela ciência da informação. Quando a natureza dessa informação é diferenciada em termos de fixá-la a uma estrutura narrativa, o trabalho do catalogador ou do bibliotecário se estabelece. Este só pode dar conta do que está registrado na criação dos códigos a partir da escrita, que necessita uma habilitação que demanda décadas para o exercício e domínio pleno da atividade.

Uma condição essencial para que o registro exista é sujeito à base física e à condição preterital que transforma o que existe em informação de base memorial. Por esta razão dizemos que o objeto de interesse do bibliotecário tem mais relação com a memória do que com a informação *stricto sensu*, a natureza e o comportamento. Manuscritos, livros, objetos de museu ou as representações e interfaces digitais são de natureza registral, ou seja, se projetam em um suporte, uma realização passada.

Sobre a memória e condição de registro, os postulados do Prof. Dr. Marcos Galindo na 1ª Oficina de Preservação Digital realizada em Ribeirão Preto entre 19 e 23 de outubro de 2015, estabelecem que a informação seja a única matéria prima da natureza que se multiplica quando é distribuída, que a tarefa da memória reside no resgate, no tratamento, na preservação e na promoção do acesso aos registros da inteligência, sendo uma representação dela como um processo social operado pelos indivíduos tendo como destino final a memória. Por isso mesmo, consideremos que o termo informação possui polissemia agregada à interpretação de que sua ciência é ligada à informática.

A curadoria digital é uma parte nova dentro do conhecimento da Ciência da Informação, que pode ser considerada território de todos os níveis de interesse, que está em discussão acelerada tomando formatos também diferentes. A curadoria digital estabelece, consolida, mantém e acrescenta valor aos repositórios de dados digitais para uso presente e futuro e reduz os efeitos da obsolescência digital, mantendo a informação acessível aos usuários por tempo indeterminado. As universidades, empresas, organizações, etc., começam a se utilizar dessas tecnologias para melhorar a qualidade de informações e dados, tanto estratégicos como de armazenamento.

O profissional que atua na curadoria tem necessidade de formação específica, que vem da Biblioteconomia e Arquivística, mas mesmo estes buscam na pós-graduação uma especialização, exatamente por ser muito nova a área, em constante mudança em termos de tecnologia a ser assimilada e trabalhada. Porém, pessoas de qualquer área assumem tal especialização dependendo das necessidades de atuação em seus centros de documentação. As competências são trabalhadas, então, a partir da demanda de mercado a que estão submetidos. É uma situação dinâmica ao longo dos anos, com currículo do profissional necessitando ser renovado, sempre atualizado.

Do ponto de vista do campo de ação, a preservação é apenas uma das etapas do ciclo de curadoria digital e pode se confundir com ela.

Para a biblioteconomia e para a arquivística, preservação digital é um esforço formal para garantir que as informações digitais de valor permanente continuem acessíveis e utilizáveis por longo espaço de tempo. Trata-se de planejamento, alocação de recursos e aplicação de métodos e tecnologias de conservação, combinadas a políticas, estratégias e ações com vistas a garantir o acesso conteúdos digitais, independentemente de falhas de mídia e mudanças tecnológicas.

O objetivo da preservação digital é a recuperação fiel e autêntica dos conteúdos digitais ao longo do tempo. Ela é um subcampo da curadoria digital; reflexo das novas demandas surgidas com o aporte da tecnologia digital que pretende diminuir os riscos a que

estão expostos os bens do patrimônio memorial registrado em meio digital, minimizar o impacto de possíveis sinistros a que estão sujeitos os estoques de informação, garantir que estes registros estejam acessíveis por longo tempo para as gerações vindouras.

Apesar da preservação digital visa à diminuição dos riscos a que estão expostos os bens do patrimônio memorial registrado em meio digital e minimizar o impacto de possíveis sinistros a que estão sujeitos os estoques de informação, o desafio fundamental é garantir o acesso por longo tempo para as futuras gerações. Qualquer estimativa sobre o alcance de tempo na preservação digital é aleatória, mas esta preocupação deve ser sempre uma tônica nestas reflexões.

Sobre a segurança dos registros musicais, no passado era mais perigoso se guardar em meio digital do que hoje. Com o surgimento de novas tecnologias cada vez mais as ameaças do suporte digital diminuem. Curiosamente, a perecibilidade é um termo usado com certa frequência para fundos digitais, usada muito para materiais orgânicos não se aplica bem ao digital. Mesmo assim o termo é utilizado para descrever os fundos guardados.

A preservação digital passa pela garantia de acesso, pela fiabilidade dos dados e pela autenticidade dos conteúdos, bem como pela compreensão do valor da memória digital para história, economia e para a cultura nacional. Dentro disso, a negligência, a imprudência, a imperícia, omissão ou inobservância do dever, em realizar determinado procedimento, com as precauções necessárias são expressões de formas culposas, que podem gerar responsabilidade civil e/ou criminal pelos danos causados ao patrimônio ou a terceiros.

Para se tratar da organização das informações digitais, notamos que curadores tem como função a observação dos materiais digitais de acordo com os princípios canonizados em suas disciplinas para que pesquisadores / usuários possam recuperar com eficiência a informação desejada. No caso dos materiais digitais o processo é mais complexo do que nos materiais analógicos.

Arquivistas tendem a descrever materiais digitais em documentos denominados instrumentos de pesquisa para serem usados pelos investigadores. O foco da ação concentra-se na descrição da proveniência, na ordem original e no contexto de pesquisa.

Bibliotecários, a seu turno, tendem a organizar por indexação, criando facetas, etc. e descrevem com vistas à criação de catálogos que também serão utilizados por pesquisadores como elemento de referencia descritiva dos recursos.

A criação de metadados é de suma importância nesse processo. Metadados são descritores semânticos, afastam-se da dimensão sintática dos descritores ancestrais de onde se originaram. Podem ser descritos como dados sobre dados ou informações sobre o arquivo digital, eles viabilizam a interoperabilidade entre os sistemas e sem eles os recursos digitais

são invisíveis, para a instituição e para os usuários. Para descrever os recursos digitais são utilizados padrões: Dublin Core, METS, PREMIS, RDF, EAD, RAD, ISAD-G, DACS, MARC, entre outros.

Os metadados existem para descrição, acesso, gestão e preservação dos recursos depositados no reservatório. Estes podem ser armazenados segundo estruturas de diversos tipos alimentadas pelo elemento humano ou por software de indexação automática.

Num repositório digital os metadados estão associados a cada recurso com informação descritiva, estrutural, administrativa, de direitos de autor, etc. Estes metadados são mantidos e migram de formato em formato, de padrão em padrão independentemente do recurso base que descrevem.

Uma variedade de caixas de pesquisa permite a navegação e descoberta através de qualquer um destes campos. Questões específicas podem ser respondidas através da combinação de índices específicos. Por exemplo, é possível acessar imediatamente todas as informações armazenadas por RISM sobre massas de Joseph Haydn. Uma busca por meio de um incipit musical é uma valiosa ferramenta de pesquisa quando se tenta identificar uma peça anônima ou um fragmento de uma peça.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devido às necessidades de difusão e integração de dados entre o SEDP e o CMA, essa pesquisa nos coloca uma abordagem na contextualização do trabalho já desenvolvido e propõe passarmos a conhecer e investigar melhor as descrições em arquivos, bibliotecas e outras instituições, bem como a nomenclatura técnica empregada para estabelecer os critérios de organização.

Diante do proposto, em nosso objetivo principal de desenvolver diretrizes de gestão arquivística para o CMA numa ação articulada com o SEDP, concluímos que logramos êxito, pois refletimos os conceitos da arquivologia musical em conjunto com a arquivologia convencional, utilizada para trabalhos com as fontes musicais e colocamos à disposição a descrição de procedimentos para a atuação prática nas coleções do CMA. Para tanto, cada objetivo específico foi estruturado para esboçar a discussão a cada capítulo.

Trabalhar com arquivologia musical no Brasil é se deparar com situações complicadas. Não temos as padronizações para elaborar os catálogos nem a literatura que embasa essa atividade. Por isso mesmo, gestão de arquivos musicais brasileiros é algo a ser ainda investigado e desenvolvido; em como ela acontece nas instituições que já consolidaram catalogações em seu acervo, principalmente no que concerne às suas

adaptações de ferramentas para o manuseio dos manuscritos musicais nos procedimentos de higienização e organização, análise de critérios para a codificação e catalogação, edição e armazenamento físico e digital. Do mesmo modo, o mapeamento dos arquivos musicais existentes é o que trará início de planejamento para que a gestão de arquivos musicais aconteça.

Apesar da falta de cursos de formação específica dentro da arquivologia musical, nos é possível verificar instituições e iniciativas que trabalham para a manutenção e que propiciam condições de acesso a estudantes e pesquisadores, na contramão da realidade de poucos investimentos governamentais e mão-de-obra especializada, deixando este assunto à disposição de musicólogos que insistem em deixar o seu legado através de suas pesquisas, localizações, reflexões, análises e conclusões.

Conseguimos apresentar as funções arquivísticas e alguns dos critérios sobre os procedimentos de identificação, classificação, avaliação e descrição das coleções do CMA, relacionando argumentos para a futura elaboração de seu catálogo musical. Diante disso, sabemos que não há pretensão de resolver todos os problemas que hoje o CMA possui, mas a partir dos procedimentos aqui descritos serão dadas as primeiras iniciativas a caminho da organização em sua totalidade, considerando também da sugestão de modelo de ficha catalográfica elaborada com critérios pré-estabelecidos. Para tanto, a história e necessidades do CMA, bem como a lista de suas coleções aqui apresentada, nos oferece informações para conhecimento tanto dos conceitos de coleções e fundo, caracterizam, registram e descrevem a origem de cada coleção.

A história e necessidades do SEDP e as reflexões sobre difusão e preservação dos acervos através de repositórios digitais nos indicam que é necessário que os procedimentos sejam elaborados e executados por profissionais da área, principalmente no que diz respeito à internacionalização, os bancos de dados e repositórios. O banco de dados fornece informações não somente sobre a divulgação de obras de compositores que ainda são bem conhecidos hoje, mas também oferecem riqueza de conhecimento sobre esses muitos músicos criativos que foram altamente considerados em sua época.

Os documentos eletrônicos, cada vez mais dominantes, impõem a necessidade de um controle rigoroso de sua autenticidade e dos aspectos que definem sua tipologia, utilização e destinação. Inclusive o formato do arquivo que os compositores devem usar (PDF), imagem ou qualquer outro, farão com que as necessidades sejam atendidas.

Registramos a importância do estabelecimento de critérios para os metadados que irão compor o sistema informacional. A definição deles garantirá a constância e integridade do sistema.

O valor primário de uma música é o de ela ser escrita para ser executada. Esse valor não se perde porque ser tocada é a função que a música tem. Música não é composta com valor administrativo, música não prescreve.

Outros fatores levam a fonte musical a deixar de ser usada como desgaste físico do documento, deterioração (o que a coloca em fase intermediária), a perda da função social ou o fato de ela poder ser executada, mas ninguém querer fazer isso.

Podemos duplicar a música para outro suporte, fazer pequenos reparos para que ela volte ao estágio corrente. Preservar as partituras considerando o suporte físico e o virtual, estando o acervo sempre em expansão continuará sendo uma preocupação dos arquivos diante, inclusive, das novas tecnologias sempre em expansão. Medidas de prevenção devem estar, portanto, como uma tônica na rotina da instituição custodiadora.

Ainda em destaque, salientamos a necessidade de considerar as normativas de catalogação internacionais, principalmente o RISM que é o padrão internacional consolidado. Contudo é possível oficializar o acervo em bases de dados adaptando as normativas de acordo com a caracterização de cada acervo.

Diante da situação da falta de conhecimento dos materiais histórico musicológico brasileiro, chegar à alta qualidade de serviços requer a escolha do próprio caminho, seguindo exemplos de padrões que conseguiram sucesso, porém com pensamentos, decisões e ações que norteiam o que se pode realizar. Em catalogação, essa estratégia garante a repetição dos resultados anteriores e a possibilita obter padrões que funcionem atendendo às expectativas e necessidades da instituição.

As diretivas propostas aqui como um conjunto de normas, não garantem prontamente a fórmula do sucesso e, por isso, é necessário pensar na gestão do CMA como algo contínuo e dinâmico, que recebe materiais musicais em escala maior que se descarta. Assim, se conseguirmos replicar um fato positivo, traremos benefícios ao CMA e a outras instituições e teremos na gestão do CMA um bom exemplo na área da arquivologia musical brasileira.

Projetamos neste estudo as diretrizes para os critérios das funções arquivísticas do CMA (catalogação, depósito, manutenção e preservação), para contemplar recomendações práticas que considerem as características próprias do acervo, mas que também apontem linhas de ação gerais, as quais podem orientar outros acervos musicais. Lacunas podem existir a partir da prática organizacional, mas que poderão dar início às novas reflexões e conhecimento de soluções.

A dimensão do trabalho a ser desenvolvido para a organização do CMA visando a internacionalização do SEDP por meio de bases de dados possui relação com a criação de uma linha de pesquisa no Departamento de Música da FFCLRP/USP, direcionada ao

mestrado profissional, que resultará em prática através de convênios e parcerias com outras entidades culturais.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL. **Subsídios para um dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. 168p.

BANDA PIETRO MASCAGNI DE JABOTICABAL . Disponível em: http://www.mascagni.com.br. Acesso em: 23 ago. 2016.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 4 ed., Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. 320p.

BINDER, Fernando. **Utilizando Microsoft Access na catalogação e descrição de música manuscrita.** I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana (MG), 18-20 jul. 2003. **Anais**. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.61-67.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida et al. **Dicionário de terminologia arquivística.** 3. ed. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (AQR-SP), 2012. 128p.

CASTAGNA, Paulo. **"Descoberta e restauração": problemas atuais na relação entre pesquisadores e acervos musicais no Brasil**. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. **Anais. C**uritiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.97-109.

_____. Disciplina ministrada: **Princípios, métodos e técnicas de catalogação de obras e fontes musicais manuscritas.** São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Música Unesp - Instituto de Artes. dez. 2015.

_____. **Níveis de organização na música católica dos séculos XVIII e XIX.** I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL. Mariana, Coordenadoria de Cultura e Artes da UNI-BH, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 18 a 20 de julho de 2003. Mariana: Coordenadoria de Cultura e Artes da UNI-BH, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. (No prelo).

_____. **Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes**. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.21-71.

_____. **Uma relação democrática entre pesquisadores e acervos de manuscritos musicais no Brasil: necessidade ou utopia?** In: LIMA, Sônia Albano de. Faculdade de Música Carlos Gomes: retrospectiva acadêmica. São Paulo: Musa Editora, 2005. p.64-78. (Biblioteca aula, v.8. Musa música)

_____; MEYER, Adriano de Castro. **Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais.** XI CONGRESSO DE ARQUIVOLOGIA DO MERCOSUL, São Paulo, 19-22 out. 2015. **Anais.** São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2015.

CASTRO NUNES, Aloisio Arnaldo de. A preservação documental no Brasil: notas para uma reflexão histórica. **Acervo: Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v.23, n.2, p.31-46, 2010.

CONARQ. **Conselho Nacional de Arquivos.** Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>. Acesso em: 21 jul. 2015.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). **NOBRADE:** Norma brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo nacional, 2006. 124p.

COTTA, André Guerra. **Descrição e recuperação de fontes para a pesquisa musicológica no Brasil.** I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana (MG), 18-20 jul. 2003. **Anais...** Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.105-120.

_____. **Fundamentos para uma arquivologia musical.** In: COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo (Orgs.). **Arquivologia e patrimônio musical.** Salvador: EDUFBA, 2006. p.15-38. Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2015.

DUPRAT, Régis (coord. geral); Baltazar, Carlos Alberto (coord. técnica). **Acervo de manuscritos musicais:** coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos sé- culos XVIII e XIX. v. I. Belo Horizonte, Ouro Preto: Editora UFMG, Museu da Inconfidência, 1991.

_____. **Acervo de manuscritos musicais:** coleção Francisco Curt Lange: compositores não-mineiros dos séculos XVI a XIX. v. II. Belo Horizonte, Ouro Preto: Editora UFMG, Museu da Inconfidência, 1994.

_____. **Acervo de manuscritos musicais:** coleção Francisco Curt Lange: compositores anônimos. v. III. Belo Horizonte, Ouro Preto: Editora UFMG, Museu da Inconfidência, 2002.

GALON, Lucas Eduardo da Silva; RICCIARDI, Rubens Russomano. **Catalogação dos acervos Belmácio Pousa Godinho, Edmundo Russomano e Gaetano Baccega**. 2006. 1 v. Iniciação Científica (Graduação) - Curso de Curso de Educação Artística Com Habilitação em Música, Escola de Comunicações e Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto, 2005.

HADDAD, Gisele Laura. **Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto:** Representações e Significado Social.2009. 108 f. Dissertação (Mestrado em Música)–Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95170>. Acesso em: 20 jan. 2015.

_____; FERRAZ JUNIOR, J. P. **Jubileu de Brilhante** - Os 75 Anos da Associação Musical de Ribeirão Preto. 1. ed. Ribeirão Preto: Coruja, 2013. v. 1. 286 p.

INVERNO CULTURAL DE SÃO JOÃO D'EL REY, 27., 2015. **Oficina de Musicologia**: Gestão de Arquivos Musicais. São João d'El Rey: Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, 20-24 jul. 2015.

LACATIVA FILHO, J. P.. Corporação Musical Gomes & Puccini: a história centenária da bandinha. Jaboticabal: Maria de Lourdes Brandel ME, 2012. 342p.

LACERDA, Victor de Moura. **Mapa dos acervos musicais brasileiros.** 2007. Projeto (Iniciação Científica)–Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2007.

LEITÃO, João Filipe Venâncio Leitão. **A Gestão Documental e a Gestão da Qualidade:** o município da Lourinhã. 2010. 226 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Documentação e Informação)–Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras,Lisboa, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2061/1/23152_ulfl0782781_tm_tese_anexos_1_2_3_5.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2015.

LÉVY, P. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. Tecnologias da Inteligência. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LOPES, Ana Claudia de Carvalho Cabral. **Arquivos, Museus, Bibliotecas e Centros de Documentação:** Diferenças e Similaridades. 2003. Disponível em: <www.geocities.ws/biblioestudantes/143.doc>. Acesso em: 30 jul. 2015.

MARANON, Eduardo Ismael Murguia. **Relatório de Estágio de Pós-doutorado.** Niterói: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, 2011. Disponível em: <http://www.ibict.br/capacitacao-e-ensino/pesquisa-em-ciencia-da-informacao/pos-doutorado/pesquisas-concluidas-1/da-ciencia-da-informacao-a-cultura-material-os-conceitos-de-fundo-e-colecao-como-principios-da-organizacao/Eduardo Murguia_ Relatorio Pos-Doutorado.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2016.

MINISTÉRIA DA JUSTIÇA. **Conarq.** Disponível em: <www.conarq.arquivonacional.gov.br/#>. Acesso em: 13 set. 2015.

NEVES, José Maria. **Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana.** I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997.**Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.137-163.

NÚCLEO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS DA PERFORMANCE EM MÚSICA. NORMAS PARA EDIÇÃO MUSICAL: **Normas para Edição Musical**. Ribeirão Preto: Departamento de Música, 2015. Disponível em: <http://sites.ffclrp.usp.br/napcipem/pdf/normas.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2016.
ORQUESTRA SINFÔNICA DE RIBEIRÃO PRETO. **Tocando a vida.** Disponível em: <http://www.sinfonicaderibeirao.org.br/projeto-detalhe.php?projeto=tocando-a- vida&id=>. Acesso em: 11 nov. 2015.

QUIPU. **Atividades Arquivísticas.** 2010. Disponível em: <quipuinfo.blogspot.com.br/2010/12/atividades-arquivisticas.html>. Acesso em: 13 ago. 2015.

RECINE, Analúcia dos Santos Viviane; MACAMBYRA, Marina. **A organização de acervos musicais na ECA/USP: as experiências da biblioteca e do laboratório de musicologia do Departamento de Música. Revista Música**, São Paulo, v. 11, p. 143- 154, 2006. Disponível em: <http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/viewFile/69/75>. Acesso em: 14 jan. 2016.

_____. **Manual de catalogação de partituras da Biblioteca da ECA.** 2. ed. São

Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação/ECA/USP, 2010. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/Olga/Manual_partituras_2010.pdf>. Acesso em: 8 set. 2015.

RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. **Online Catalogue of Musical Sources.**Disponível em: <http://www.rism.info/>. Acesso em: 20 ago. 2015.

RÉPERTOIRE INTERNACIONAL DES SOURCES MUSICALES – **RISM**. **Normas internacionales para lacatalogación de fuentesmusicales históricas** (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850). Traducciónespañola y comentários realizados por José V. González Valleet al. Madrid: Arco Libros, 1996. 192p.

RICCIARDI, Rubens Russomano. **Manuel Dias de Oliveira - um compositor brasileiro dos tempos coloniais - partituras e documentos.** Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2000, 142 p.

_____. A Música em Ribeirão Preto: da Banda São Sebastião à USP-Filarmônica. **Revista da Tulha**, Ribeirão Preto, v.1, n.1, p.14-42, jun. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/107642/106037>. Acesso em: 22 mar. 2016.

RODRIGUES, Ana Márcia Lutterbach. **A teoria dos arquivos e a gestão de documentos**. **Perspect. ciênc. inf.,** Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 102-117, jan./abr. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pci/v11n1/v11n1a09> Acesso em: 22 jul. 2015.

SANTANA, Juliana Damaris de; RICCIARDI, Rubens Russomanno. **Organização e catalogação de manuscritos musicais e demais documentos dos acervos da banda "sete de setembro" de cajuru, e banda "Santa Cecília" de Ribeirão Preto**. 2006. 1 v. Iniciação Científica (Graduação) - Curso de Educação Artística Com Habilitação em Música, Escola de Comunicações e Artes, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto, 2005.

SILVA, Maria Celina Soares de Mello e. Arquivos de Museus: características e funções. Museologia & Interdisciplinaridade, Brasília, v. 2, n. 4, p.35-47, jun. 2013. Disponível em: <http://www.mast.br/informast_mensal/2015/outubro/artigos/9626-30988-1-PB.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2016.

SPINELLI JUNIOR, Jayme. **A Conservação de Acervos Bibliográficos & Documentais.** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997. Disponível em: <http://consorcio.bn.br/consorcio/manuais/manualconservacao/manualjame.pdf>. Acesso em: 20 out. 2015.

TAVARES, Maria de Fátima Duarte. **Preservação digital: entre a memória e a história.Ci. Inf.**, Brasília, v. 41, n. 1, p. 9-21, jan./abr., 2012. Disponível em: <http://revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/view/2119>. Acesso em: 15 out. 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Curso de Especialização em Gestão e Tratamento de Acervos Musicais**. Disponível em: <http://www.acervosdemusica.ici.ufba.br/>. Acesso em: 23 jul. 2015.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FAULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO DEPARTAMENTO DE MÚSICA. **Relatório parcial de Iniciação Científica do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica:** Sistematização, revisão e digitalização de partituras dentro da produção composicional para fins didáticos e performáticos do NAP – CIPEM. Ribeirão Preto, 2015.

WORKSHOP PRESERVAÇÃO DIGITAL, 2015, Ribeirão Preto. **Anais…** Ribeirão Preto: FFCLRP-USP, 2015.

ANEXOS

ANEXO A - Lista de Acervos Musicais Brasileiros[38]

- AMB/RDP: Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras
- Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro
- Acervo Vespasiano Gregório dos Santos / Thesaurus Musicæ Brasiliensis
- Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo
- Arquivo Público do Estado de São Paulo
- Biblioteca Cassiano Ricardo (Tatuapé/São Paulo)
- Biblioteca Digital da EM/UFRJ
- Biblioteca Digital delPatrimonioIberoamericano: música
- Biblioteca Digital delPatrimonioIberoamericano: partituras
- Biblioteca da ECA/USP (catálogo) (ver também)
- Biblioteca da Escola de Música do Estado de São Paulo (catálogo)
- Biblioteca da Faculdade Paulista de Artes
- Biblioteca da Faculdade Santa Marcelina
- Biblioteca do Instituto de Artes da Unesp
- Biblioteca Nacional Digital (Brasil)
- Biblioteca Virtual de Partituras Musicais
- Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP)
- Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho (OSESP)
- Discoteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural Vergueiro (ver também)
- Fonoteca y Centro de Documentación Musical – Alcalá de Henares (ver também)

[38]Lista constante no *website* Paulo Castagna <http://paulocastagna.com/acervos-musicais/>. Acesso em: 21 out. 2015.

- Fundação Joaquim Nabuco (Recife)
- Fundo Francisco Magalhães do Valle (1869-1906)
- Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP
- Instituto Moreira Salles (ver também)
- Laboratório de Musicologia ECA/USP – Acervo Minas (ver também)
- Mapa dos Acervos Musicais Brasileiros
- Museu da Inconfidencia (ver também)
- Museu da Música de Itu
- Museu da Música de Mariana (MG) (Inventário da Coleção Dom Oscar de Oliveira) (Facebook)
- Museu da Música de Timbó (SC) (ver também)
- Musica Brasilis: partituras
- Música Erudita Brasileira no Domínio Público (Brasil)
- Núcleo de Estudos Musicais da Bahia (Nemus)
- Partituras de autores brasileiros (PQP Bach)
- PAMM: Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro
- Partitura & Cia
- Projeto Minas/Laboratório de Musicologia ECA-USP (catálogo)
- Sesc Partituras

ANEXO B

MODELO DE FICHA DESCRITIVA SIMPLIFICADA POR OBRA

Código da obra – Indicação de Autoria

Título ou incipit textual [**Gênero ou função**]

[Incipit Musical (apenas voz ou instrumento mais agudo)]

Código do conjunto. "*Enunciado em transcrição diplomática*". Indicação de copista, indicação de local de cópia, indicação de data de cópia. Número de partes cavadas: discriminação abreviada das partes cavadas. Dimensões do conjunto em centímetros.

Código do conjunto. "*Enunciado em transcrição diplomática*". Indicação de copista, indicação de local de cópia, indicação de data de cópia. Número de partes cavadas: discriminação abreviada das partes cavadas. Dimensões do conjunto em centímetros.

Código do conjunto. "*Enunciado em transcrição diplomática*". Indicação de copista, indicação de local de cópia, indicação de data de cópia. Número de partes cavadas: discriminação abreviada das partes cavadas. Dimensões do conjunto em centímetros.

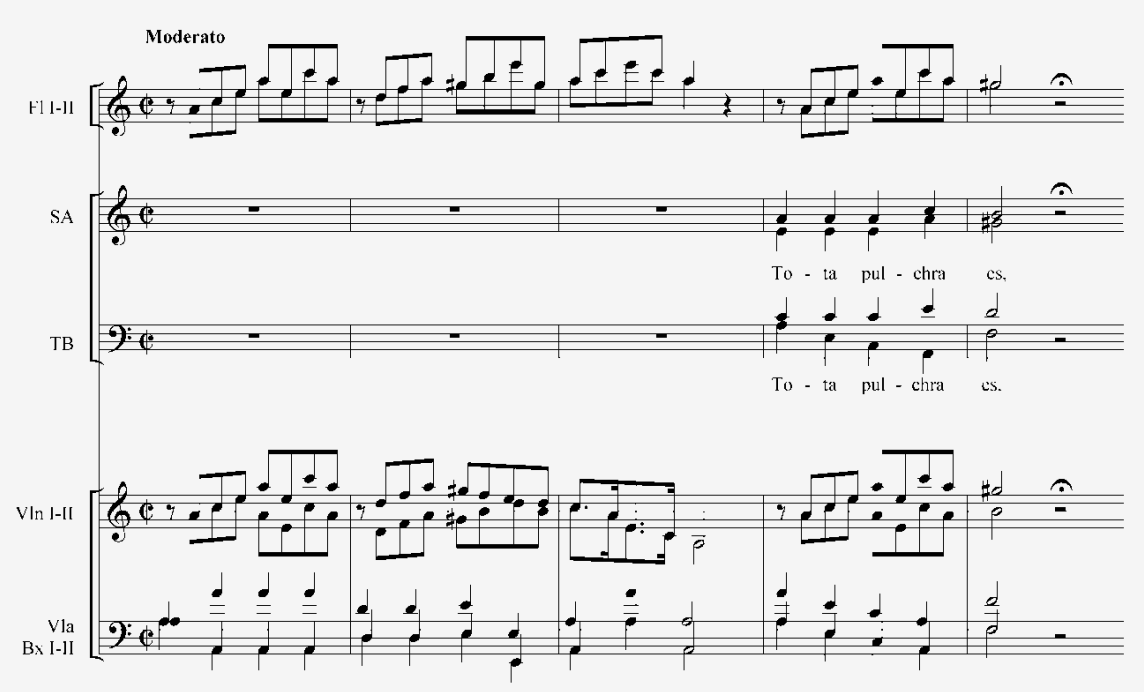
Observações: registrar informações relevantes além dos itens acima.

Descrição do conteúdo:

Seção ou movimento, Andamento, Fórmula de compasso, Tonalidade, Número de compassos.
Seção ou movimento, Andamento, Fórmula de compasso, Tonalidade, Número de compassos.
Seção ou movimento, Andamento, Fórmula de compasso, Tonalidade, Número de compassos.
Seção ou movimento, Andamento, Fórmula de compasso, Tonalidade, Número de compassos.
Seção ou movimento, Andamento, Fórmula de compasso, Tonalidade, Número de compassos.

EXEMPLO DE FICHA DESCRITIVA SIMPLIFICADA POR OBRA

011 - João de Deus [**de Castro Lobo**]

Tota pulchra es, Maria [**Antífona da Novena de Nossa Senhora da Conceição**]

AEAD, 220, C-01. "*Antiphona - Tota pulchra / pelo P^e. João de Deus. / A 4 vozes, violinos, violeta, / Flautas e baixos. / Bello Horizonte, 2 de dezembro de / 1907. / Copiada pr. Vicente F. do Espirito Santo / para uzo do comp^e. e amigo José Nicodemos da Silva*". Cópia de Vicente F[erreira] do Espírito Santo, Belo Horizonte, 02/12/1907. 11 partes cavadas: SATB, Vln I, Vln II, Vla, Bx I, Bx II, Fl I, Fl
II. Dimensões: 21,0 x 13,5 cm.

AEAD, 220, C-03. Sem enunciado. Sem indicação de cópia, sem indicação de local, [meados do séc. XIX].
Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: Vln II. Dimensões: 22,0 x 14,5 cm.

AEAD, 220, C-04. "*Tota Pulchra*". Cópia de [João Nepomuceno Ribeiro] Ursini, sem indicação de local, 18/11/[19]12. Indicação de autoria: "*P^e. Joaõ de Deos*". 1 parte cavada: A. Dimensões: 24,8 x 17,1 cm.

Observações: esta Antífona integra a Novena de Nossa Senhora da Conceição, do mesmo autor.

Descrição do conteúdo:
Tota pulchra, Moderato, ¢, Lá menor, 53c.

ANEXO C

NORMAS PARA EDIÇÃO MUSICAL

Serviço de Edição e Difusão de Partituras
do

Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música (NAP-CIPEM)

Departamento de Música da

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo

(DM-FFCLRP-USP)

Elaboradas pelo Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi

Ribeirão Preto: NAP-CIPEM da FFCLRP-USP, 2015

I) TEXTOS NO ALTO DA PRIMEIRA PÁGINA

1) Fonte Times New Roman para todo texto com palavras impresso na partitura.
2) Dedicatória (itálico 12) centralizada, bem ao alto da página, sobre o título.
3) Logo abaixo, portanto, vem o título (regular 24) centralizado.
4) O subtítulo (regular 12), como possível especificação de gênero, data ou local da composição etc., também centralizado e sob o título e próximo a este.
5) O nome do compositor (negrito 12) à direita, próximo à primeira linha da partitura.
6) À direita também, proporcionalmente centralizado sob o nome do compositor e próximo a este, poderá estar indicado o local e a data de nascimento e de morte do dito (regular 12) sempre entre parênteses.
7) À esquerda, seguindo os mesmo critérios para o nome do compositor, quando houver canto com texto, deverá constar sempre o nome do autor do poema ou libreto (regular 12) e próximo à primeira pauta da partitura, pouco acima da altura do nome do compositor. Mas neste caso, sem indicações entre parênteses de datas ou locais.
8) À esquerda poderão constar dados referentes à edição crítica (itálico 12). O nome do musicólogo responsável pela edição procedido de outras informações pertinentes

(características das fontes primárias, arquivo, etc.) deverão estar localizados um pouco mais alto que o nome do compositor e ligeiramente mais baixo que o título. Por exemplo, o modo como deverão constar os créditos do Serviço de Edição e Difusão de Partituras do NAP-CIPEM para o *Te Deum* (em Si menor) de Manuel Dias de Oliveira: *Edição crítica e realização do baixo contínuo por Rubens Russomanno Ricciardi, de acordo com os autógrafos d o Museu da Música da Arquidiocese de Mariana.*

9) Diferenciar "manuscritos" de "autógrafos" é uma nua nça necessária (manuscrito é oriundo de copista(s), autógrafo é uma fonte do pró prio compositor). O termo "transcrição" só será utilizado quando houver ainda o trabalho posterior de um musicólogo. Exemplo, a *Missa a 8 vozes* de João de Deus de Castro Lobo: *Transcrição de Cleofe Person de Mattos, de acordo c om os manuscritos do Museus da Inconfidência de Ouro Preto. Edição crítica de Rubens Russomanno Ricciardi.*
10) O termo "partituração" não será utilizado.
11) Deve haver indicações como nome do arquivo e cidade – mas sem sigla de estado em se tratando de arquivo brasileiro – onde estão d epositadas as fontes primárias.
Em caso de arquivo no exterior, após à cidade dever á constar o nome do país. Em caso de obra com nome de poeta ou libretista e ainda com indicação do editor, este último deverá aparecer sobre aquele outro, de acord com as normas anteriores.
12) Em orquestração ou arranjo, o nome do arranjador/or questrador (regular 12) deverá aparecer abaixo do compositor. As datas dos trabalhos (do compositor e do arranjador) sempre à direta dos nomes e entre parêntesis, e, neste caso de arranjo ou orquestração, sem datas de nascimento e morte.

II) ANDAMENTOS – Títulos e Indicações

13) O título do andamento – **Moderato**, **Adagio**, **Andante**, **Presto** etc. (negrito 16) nunca abreviado (ou seja, sempre por extenso). Só a primeira letra do título do andamento deverá constar sempre em maiúsculo.
14) O título do andamento sempre deverá constar em dois lugares da partitura: por exemplo, logo acima do flautim (ou sobre o instrumento mais agudo das madeiras) e também acima do primeiro violino (ou sobre o instrumento mais agudo das cordas).
15) Quanto às aparições de indicações ou títulos de andamento nas partes, na hora das configurações individuais, o copista/editor/compositor deverá ter o cuidado de deixar comando para que os mesmos apareçam sempre e m todos os instrumentos

nas partes (mesmo que não constando de todos os instrumentos na partitura) de todos os naipes - pois deverá constar para cada músico individualmente todo e qualquer título ou indicação de andamento - e o mesmo vale para fermatas, vírgulas ou sinais como // etc., bem como para as fermatas.

16) Em caso tanto de sobre nota escrita ou pausa, as fermatas deverão constar sempre tanto em todas as linhas da partitura como em todas as partes individualmente, assim como outros sinais similares referentes às questões do tempo musical.
17) Indicações de alteração de andamento, como *rit. - rall. - accel. - affrett.* (itálico 16) devem constar na partitura e nas partes seguindo as normas anteriores: na partitura só sobre o mais agudo instrumento das madeiras (por exemplo, flauta) e mais agudo das cordas (por exemplo, violino), mas nas partes deve constar em todas as partes individualmente.
18) **Più mosso**, **Meno mosso**, **Tempo I**, valem como títulos de andamento e não como alterações de andamento.
19) Resumindo, título de andamentos e demais indicações de tempo aparecem sobre o primeiro instrumento de cada naipe na partitura e sobre todas partes individualmente. Fermatas e similares aparecem sempre tanto em todas as linhas da partitura como em todas as partes individuais.
20) Todas indicações de tempo devem aparecer sobre a pauta, tanto na partitura como nas partes – nunca abaixo, pois aí é o lugar das dinâmicas!

III) DINÂMICAS

21) Indicações de dinâmicas só aparecem nos instrumentos que estão tocando – sempre sob a respectiva pauta, tanto na partitura como nas partes.
22) A exceção é na escritura para vozes de canto quando houver letra. Para que não se confunda com a letra, a dinâmica (***ppp, pp, mp, mf, ff, fff*** etc.) deve constar acima da pauta.
23) Instrumentos em pausa não devem conter qualquer indicação de dinâmica, mas sempre tão-somente de tempo, como já dito nas normas anteriores.
24) Deve-se utilizar os padrões do próprio *Finale* ou Si belius para as dinâmicas como ppp, pp, mp, mf, ff, fff etc.
25) Deve-se preferir o sf ao sfz. Exceção seja feita quando o compositor indicar o ta l sfz. Mas este último, de modo algum acrescenta algo novo em relação ao velho sf, o qual permanece como ideal, portanto esta sim a norma do SEDP do NAP-CIPEM.

26) Indicações de dinâmica como cresc. ou dim. (itálico 14) seguem o padrão de aparições da norma anterior (sempre sob as pautas d os instrumentos que estiverem tocando, tanto na partitura como nas partes).
27) O mesmo vale para os complementos às dinâmicas, com o p subito, sempre f, senza dim. , senza cresc. , com tutta la forza, dolce, etc. Um outro caso em que se aplica a mesma letra e o mesmo posicionamento – portanto sob a pauta - é olascia vibrare.

IV) IDIOMAS

28) O italiano é a norma enquanto sempre já o idioma cnicoté universal da música. Contudo, não se pode evitar ou coibir expressões em vernáculo.
29) Nas partituras e partes, termos musicais e nome de instrumentos em outras línguas – fora italiano e português - devem ser evitados, salvo quando já consagrados internacionalmente pelo uso há muito tempo, como Glockenspiel, Flatterzunge, Bouché, Temple-Block, Wood-Block etc.
30) Termos em inglês devem ser evitados, ainda mais quando houver similar já há muito consagrado em italiano.
31) Todo texto musicológico introdutório ou "bula" deve rá encontrar-se pelo menos em português e inglês.

V) INSTRUMENTOS

32) Os nomes de cada instrumento e suas abreviaturas seguem sem alteração a posição à esquerda da clave estabelecida de acordo com o padrão *Finale* ou *Sibelius*.
33) Cada naipe utiliza um colchete tipo reto com "curvi nhas" nas extremidades.
34) Piano, celesta, harpa, Klaviaturglockenspiel e similares utilizam colchete de piano, do mesmo modo que um instrumento que tem vários exemplares e necessita de mais de uma pauta. Neste último caso, o colchete do piano estará por fora, incorporado e simultâneo ao colchete de naipe.
35) Nas mudanças ou trocas de instrumentos – e isto val e igualmente tanto para a partitura como para as partes, os nomes dos respectivos instrumentos deverão constar regular 16, sempre sobre a pauta.
36) Nas partes de percussão, o nome de cada instrumento deverá estar contido num retângulo proporcional ao tamanho do texto. Não há necessidade de indicar "muta in..." no caso da percussão, já que as trocas na percussão são constantes.

37) Em casos como flauta para flautim, de clarineta para clarone ou requinta, deverá estar escrito “Muta in Piccolo”, “Muta in Flauto”, “Muta in Clarinetto Mi b”, Muta in Clarinetto Basso Si b etc.
38) Em caso de obras antigas, com vários movimentos emdiferentes tonalidades, em partes de trompas e trompetes, tão-somente se indic a “Muta in Do”, “Muta in Re”, “Muta in Mi b” etc.
39) Lista de instrumentos – na primeira página da partitura - sempre por extenso (como em geral em todo início de movimento).
40) Abreviaturas a partir da segunda página da partitura ou segundo sistema
41) Em caso de instrumentos transpositores, indicar sempre a tonalidade tanto por extenso abaixo do nome do instrumento na primeira página como também abaixo da abreviatura nas páginas seguintes.
42) Quando houver dois ou mais exemplares de um mesmo instrumento ou num mesmo naipe, o nome do instrumento vai para o plural.
43) Indica-se com algarismos romanos (I, II, III etc.) respectivamente o 1º, 2º 3º etc. instrumento daquele naipe.
44) Não indicar, na primeira página da partitura, por exemplo, em uma única pauta “Flauto I e II”, ou “Fagotti 1-3”, mas sim e sempre “2 Corni”, ou “3 Oboi”, “4 Sassofoni” etc.
45) As abreviaturas não indicam quantos instrumentos pe rtencem àquela pauta, já que tal informação vem sempre indicada no início.
46) Só em caso de um mesmo instrumento com duas pautas – e aí com colchetes do tipo de piano sempre – indicar à frente os números em al garismo romano: Corni in Fa (no meio) / I-II (na pauta de cima) / III-IV (na pauta de baixo) ou ainda Violini (no meio) / I (na pauta de cima) / II (na pauta de baixo) etc.
47) Segue a lista geral de como deve constar na partitura e partes: Piccolo (Picc.) ou também Ottavino (Ottav.), 2 Piccoli (Picc.) ou 2 Otavini (Ottav.) – mas melhor o Piccolo, Flauto (Fl.), 2 Flautti (Fl.), Flauto Diritto – em caso de flauta doce – (F.D.), Oboe (Ob.), 2 Oboi (Ob.), Corno Inglese (C.I.), 2 Corni Inglesi (C.I.) – é instrumentor transpositor como a trompa em fá, masnão se coloca nada, pois não há exemplares em outras tonalidades - , Clarinetto in Si b (Cl. Si b), 2 Clarinetti in La (Cl. La), Sassofono Soprano in Si b (Sf. S), 2 Sassofoni Alto in Mi b (Sf. A) etc., Fagotto (Fg.), 2 Fagotti (Fg.), Controfagotto (Cf.), 2 Controfagotti (Cf.), Corno in Fa (Cr. Fa), 2 Corni in Re (Cr. Re) etc, Tromba in Do (Tb. Do), 2 Trombe in Si b (Tb. Si b), Trombone (Tbn.), Trombone Basso (Tbn. B), 3 Tromboni (Tbn.) – em caso de

duas pautas (Tbn. I-II) e (Tbn. III) por exemplo - , Tuba (Tuba), 2 Tube (Tube) é assim mesmo, neste caso nome e abreviaturasão a mesma coisa, Timpani (Timp.), Percussione I (Perc. I), Percussione II (Perc. II) etc. – os nomes dos inúmeros instrumentos de percussão sempre por extenso e sobre a pauta, embutidos em retângulo, negrito, entre outros Grancassa (bumb o), Tamburo Piccolo con corde / senza corde (caixa), Triangolo, Tamburello (pandeiro), Xilofono, Vibrafono, Gong, Piatto Sospeso (prato suspenso), Piatti (pratos), Tamtam, etc., Arpa (Arpa), Arpe (I) e (II), Pianoforte (Pf.), Cembalo (Cemb.), Continuo (Cont.), Chitarra (Ch.), Violino (Vl.), Violini (Vl. I) e (Vl. II), Viola (Va.), Viole (Va.), Violoncello (Vc.), Violoncelli (Vc.), Contrabasso (Cb.), Contrabassi (Cb.) etc. Resumindo e classificando por naipe, os nomes e as abreviaturas de instrumentos e vozes seguem o seguinte padrão geral:

SOPROS DE MADEIRAS / LEGNI

Flauta/Flauto (Fl), Flautim/Ottavino (Picc), Oboé/Oboe (Ob), Corne Inglês/Corno inglese (CI), Requinta/Clarinetto piccolo (Cl Picc), Clarineta/Clarinetto (Cl), Clarone/Clarinetto basso (Cl Basso), Saxofone/Sassofono (Sf), Fagote/Fagotto (Fg), Contrafagote/Contrafotto (Cfg).

SOPROS DE METAIS / OTTONI

Trompa/Corno (Cr), Trompete/Tromba (Tb), Trombone (Tbn), Tuba (Tuba).

PERCUSSÃO / PERCUSSIONE

Tímpanos/Timpani (Timp), Percussão/Percussione (Per c).

OUTROS INSTRUMENTOS OU FUNÇÕES

Viola caipira (VCa), Violão/Chitarra (Chit), Cravo/Clavicembalo (Cemb), Órgão/Organo (Org), Piano/Pianoforte (Pf), Harpa/Ar pa (Arp), Baixo contínuo/Basso continuo (Bc).

CANTO E/OU CORO - CANTO E/OPPURE CORO

Soprano (S), Mezzo soprano (MS), Contralto (A), Tenor/Tenore (T), Baritono (Btn), Baixo/Basso (B), Coral/Coro/Corale (Coro), Narrador/Narratore (N).

CORDAS / ARCHI

Violino (Vl), Viola (Va), Violoncelo/Violoncello (Vc), Contrabaixo/Contrabasso (Cb).

VI) TUTTI/SOLO, PIZZ/ARCO, COM SORDINA/SEM ETC.

48) Sempre sobre a pauta (regular 14) e em minúsculo todas as letras: solo / tutti / pizz. / pizz. Bartók / arco / sul pont. (sul ponticello) / ord. / sulla tastiera / com sordina / senza sordina / assim como todas as indicações de c omo tocar os instrumentos de percussão etc.

VII) FINE

49) O ***Fine*** **(**itálico 16) deverá estar indicado na partitura somente sob a última pauta – em geral abaixo do contrabaixo, junto à barra dupla que finaliza a obra, mas o copista/editor/compositor deverá tomar o cuidado para que o ***Fine*** apareça em todas as partes individuais.

VIII) PÁGINA-TÍTULO e da referência do NAP-CIPEM

50) Logo a seguir um exemplo de capa (A4, em Word passado para PDF) - deve-se seguir este padrão para as edições do Serviço de Ed ição e Difusão de Partituras do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP, sempre com letra tipo Berlin Sans FB (negrito).

51) Em relação à posição de onde consta o *copyright* na primeira página da partitura, uma vez que as edições do NAP-CIPEM são livres e po dem ser baixadas por qualquer um, deve constar abaixo e centralizado (Times New Roman 10):

Serviço de Edição e Difusão de Partituras do NAP-CIPEM – Ribeirão Preto: FFCLRP, 2015.

Rubens Russomanno Ricciardi

VIVA GRAMSCI

Para orquestra

Serviço de Edição e Difusão de Partituras / NAP-CIPEM / FFCLRP-USP