

André Henrique Guerra Cotta

## O TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO EM ACERVOS DE MANUSCRITOS MUSICAIS BRASILEIROS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em  
Ciência da Informação da Escola de Biblioteconomia da  
Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Área de Concentração: Informação e Sociedade

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Vilma Moreira dos Santos  
Escola de Biblioteconomia da UFMG

Co-orientador: Prof. Paulo Augusto Castagna  
Instituto de Artes - UNESP

Belo Horizonte

PPGCI / EB-UFMG

2000

Dedico este trabalho

À Sociedade Musical Euterpe Itabirana

A Adhemar de Campos Filho (in memoriam)

Àqueles cujos nomes, consumidos no fogo, perderam-se para a história;  
àqueles cuja invenção, latente nos manuscritos, aos poucos retorna do limbo;  
àqueles cuja obra, antes de entrarmos em cena, já estava inscrita na ordem das coisas.

Minha sincera gratidão

A Vilma Moreira dos Santos, por ter aberto para mim uma porta para o trabalho interdisciplinar.

A Paulo Castagna, pelo exemplo e apoio no trabalho documental em musicologia histórica brasileira.

A Walter Guido, que, generosamente, apresentou-me uma peça fundamental, sem a qual meu trabalho estaria incompleto.

A Jeaninne Barriault, cuja gentil intervenção forneceu importantes referências para esse trabalho.

À minha família, especialmente a meus pais, Cantídio e Therezinha, por tudo.

À FAPEMIG, cujo suporte foi decisivo para o desenvolvimento dessa dissertação.

A Marisa Guerra de Andrade e Marta Melgaço Neves, cujos caminhos de pesquisa iluminaram minha trajetória.

A Cláudio Leitão, pelo empréstimo “compulsório” de uma das raridades de sua biblioteca.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFMG.

*“A partir da bateia perita do professor Francisco Curt Lange, agiganta-se muito além da imaginação o acervo musical barroco, escrito e executado no alto da montanha.”*

OTTO LARA RESENDE.

*“O Sr. José entrou na Conservatória, (...) abriu a gaveta onde o esperavam a lanterna e o fio de Ariadne. Atou uma ponta do fio ao tornozelo e avançou para a escuridão.”*

JOSÉ SARAMAGO.

## SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS.....	10
LISTA DE FIGURAS .....	10
RESUMO / ABSTRACT .....	11
1. Introdução .....	12
1.1. A destruição de manuscritos musicais no Brasil .....	12
1.2. A fetichização de manuscritos musicais.....	15
1.3. Preservação de manuscritos musicais no Brasil .....	16
1.4. Os manuscritos musicais como objetivações humanas .....	21
1.5. A musicologia brasileira e o acervo social de conhecimento .....	23
1.5.1. Mudança de papel do conhecimento .....	25
1.6. Aspectos metodológicos.....	29
1.6.1. Contextualização do problema .....	29
1.6.2. Enunciado do problema.....	34
1.6.3. Objetivos.....	35
1.6.4. Etapas de trabalho .....	36
1.6.5. Estrutura da dissertação.....	36
2. O tratamento da informação em acervos arquivísticos.....	38
2.1. Breve contextualização histórica.....	39
2.2. Conceitos fundamentais da arquivologia .....	40
2.2.1. Definição de documento.....	40
2.2.2. O conceito de ciclo vital do documento arquivístico .....	41
2.2.3. Valor primário e valor secundário do documento .....	44
2.2.4. Definições de arquivo.....	44
2.2.4.1. Arquivo corrente.....	46
2.2.4.2. Arquivo intermediário .....	46
2.2.4.3. Arquivo permanente .....	47
2.2.5. Definição de fundo arquivístico .....	48

2.2.5.1.	O princípio de respeito aos fundos .....	50
2.2.5.1.1.	O princípio de proveniência .....	51
2.2.5.1.2.	O princípio de respeito à ordem interna .....	53
2.2.6.	Definição de coleção .....	58
2.3.	As atividades arquivísticas .....	61
2.3.1.	Gestão de documentos .....	61
2.3.2.	Avaliação .....	61
2.3.2.1.	Transferência .....	63
2.3.2.2.	Recolhimento .....	63
2.3.2.3.	Descarte .....	64
a)	Redestinação .....	64
b)	Eliminação .....	65
2.3.3.	Arranjo .....	65
2.3.3.1.	O arranjo: a relação significativa .....	66
2.3.3.2.	Quadro de arranjo .....	68
2.3.3.3.	Encaixe .....	74
2.3.4.	Descrição .....	74
2.3.4.1.	Regras para a Descrição Multinível .....	77
a)	Descrição do geral para o particular .....	78
b)	Informação relevante para o nível de descrição .....	78
c)	Relação entre as descrições .....	79
d)	Não-repetição de informação .....	79
2.3.4.2.	Elementos da Descrição multinível .....	79
2.3.4.3.	Instrumentos de busca .....	92
2.3.4.3.1.	Guia .....	94
2.3.4.3.2.	Inventário .....	94
a)	Inventário sumário .....	95
b)	Inventário analítico .....	95
2.3.4.3.3.	Catálogo .....	95
a)	Catálogo sumário .....	98
b)	Catálogo analítico .....	98
2.3.4.3.4.	Repertório .....	98
2.3.4.3.5.	Índice .....	98

a) Índice como instrumento de busca auxiliar.....	98
b) Índice como instrumento autônomo.....	99
2.3.4.3.6. Edição de Fontes.....	99
2.3.4.3.7. Os instrumentos de busca e as novas tecnologias da informação .	101
2.4. Meios institucionais de custódia e disseminação .....	102
2.4.1. Custódia e Delegação .....	102
2.4.1.1. Meios institucionais de custódia .....	103
2.4.2. Disseminação.....	108
3. O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais.....	109
3.1. Levantamento das normas existentes .....	109
3.2. Estudo das normas existentes .....	111
3.2.1. Regras para a Catalogação de Manuscritos Musicais (IAML).....	111
3.2.1.1. Análise das áreas das <i>Regras</i> .....	112
3.2.2. O <i>Repertoire Internationale des Sources Musicales (RISM)</i> .....	153
3.2.2.1. Análise das normas do RISM.....	159
3.3. Análise crítica das normas para catalogação de manuscritos musicais. ....	200
3.3.1. Regras para catalogação de manuscritos musicais (IAML). ....	200
3.3.2. Normas do RISM.....	207
4. Estudo dos instrumentos de busca publicados no Brasil .....	210
4.1. Levantamento dos instrumentos de busca publicados no Brasil .....	211
4.2. Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia.....	212
4.2.1. Formato de apresentação .....	213
4.2.2. Estrutura do instrumento .....	214
4.2.3. Tipologia do instrumento .....	217
4.2.4. Terminologia utilizada .....	217
4.2.5. Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.....	220
4.2.6. Bases teóricas subjacentes.....	221
4.3. O Ciclo do Ouro: O tempo e a música no barroco católico. ....	221
4.3.1. Formato de apresentação .....	221
4.3.2. Estrutura do Instrumento .....	223
4.3.3. Tipologia do instrumento .....	223

4.3.4.	Terminologia utilizada .....	224
4.3.5.	Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.....	225
4.3.6.	Bases teóricas subjacentes.....	226
4.4.	O “Tercio - 1783” e a “Relação Temática” das obras de Lobo de Mesquita....	226
4.4.1.	Formato de apresentação .....	226
4.4.2.	Estrutura do instrumento .....	227
4.4.3.	Tipologia do instrumento .....	227
4.4.4.	Terminologia utilizada .....	228
4.4.5.	Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.....	228
4.4.6.	Bases teóricas subjacentes.....	229
4.5.	O catálogo temático da Coleção Francisco Curt Lange, do Museu da Inconfidência, em dois volumes.....	229
4.5.1.	Formato de apresentação .....	229
4.5.2.	Estrutura do instrumento .....	230
4.5.3.	Tipologia do instrumento .....	230
4.5.4.	Terminologia utilizada .....	231
4.5.5.	Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.....	231
4.5.6.	Bases teóricas subjacentes.....	232
4.6.	Catálogo Temático dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes (1752-1844).....	232
4.6.1.	Formato de apresentação .....	233
4.6.2.	Estrutura do instrumento .....	234
4.6.3.	Tipologia do instrumento .....	235
4.6.4.	Terminologia utilizada .....	236
4.6.5.	Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.....	236
4.6.6.	Bases teóricas subjacentes.....	236
4.7.	Catálogo de manuscritos musicais - Museu Carlos Gomes.....	236
4.7.1.	Formato de apresentação .....	237
4.7.2.	Estrutura do instrumento .....	237
4.7.3.	Tipologia do instrumento .....	237
4.7.4.	Terminologia utilizada .....	238
4.7.5.	Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.....	238
4.7.6.	Bases teóricas subjacentes.....	239
4.8.	Catálogo de Obras. Música Sacra Mineira.....	239



4.8.1. Formato de apresentação .....	239
4.8.2. Estrutura do instrumento .....	241
4.8.3. Tipologia do instrumento .....	241
4.8.4. Terminologia utilizada .....	241
4.8.5. Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.....	242
4.8.6. Bases teóricas subjacentes.....	243
4.9. Considerações finais.....	243
5. Subsídios para uma arquivologia musical .....	247
5.1. Manuscritos musicais como tipo particular de documento .....	247
5.2. Valores primário e secundário de manuscritos musicais .....	248
5.3. Ciclo vital dos manuscritos musicais .....	250
5.4. Arquivos e Coleções de Manuscritos Musicais.....	251
5.5. O ‘respect des fonds’ e os manuscritos musicais .....	255
5.6. Perspectivas de trabalho interdisciplinar.....	256
5.7. Considerações finais.....	258
Referências bibliográficas e referências de documentos eletrônicos.....	261
ANEXO I - Quadro de termos incluídos nas diferentes versões do ISAD(G).....	266
ANEXO II - Campos do RISM na ordem dos Blocos:.....	267
ANEXO III - RISM - Formas e gêneros musicais do RISM atualizados .....	270
ANEXO IV - Registros comuns entre os instrumentos analisados .....	272
ANEXO V - Índice para a DOCUMENTA I, Ciclo do Ouro, páginas iniciais.....	292

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Estrutura da ISAD(G).	76
Quadro 2 - Quadro Comparativo entre Instrumentos de Busca.	99
Quadro 3 - Quadro Comparativo entre meios Institucionais de Custódia e Disseminação.	106
Quadro 4 - Áreas das <i>Regras</i> .	111
Quadro 5 - Campos do RISM.	157
Quadro 6 - Formas e gêneros autorizados pelo RISM.	169
Quadro 7 - Estrutura do Catálogo Temático - José Maurício Nunes Garcia	213
Quadro 8 - Estrutura do Catálogo Temático dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes.	232
Quadro 9 - Classificação utilizada no Museu da Música de Mariana.	241

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Primeira para segunda fase: Transferência.	42
Figura 2 - Segunda para terceira fase: Recolhimento.	42
Figura 3 - Princípio de Respeito aos Fundos.	50
Figura 4 - Quadro de Arranjo. Adaptação de BELLOTTO (1991: 95).	72
Figura 5 - Títulos atribuídos aos diferentes níveis de classificação.	81
Figura 6 - BLOCO I - Identificações e Menção de Responsabilidade (elementos básicos).	158
Figura 7 - BLOCO II - Elementos Básicos de Descrição Física	171
Figura 8 - BLOCO III - Notas relativas às menções de responsabilidade.	175
Figura 9 - BLOCO IV - Notas relativas aos meios de interpretação.	177
Figura 10 - BLOCO V - Outro tipo de informação.	182
Figura 11 - BLOCO VI - Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar.	183
Figura 12 - BLOCO VII - Incipit musical.	187
Figura 13 - ANEXO (para impressos).	193
Figura 14 - Localização geográfica dos diferentes acervos (CTJMNG).	217
Figura 15 - Localização geográfica dos acervos (Ciclo do Ouro).	223
Figura 16 - Localização geográfica dos acervos (Relação Temática).	225
Figura 17 - Localização geográfica dos acervos (Catálogo André da S. Gomes).	232
Figura 18 - Localização geográfica dos acervos (Catálogo da Funarte).	239

## RESUMO / ABSTRACT

*Esta dissertação aborda o tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros, partindo do estudo dos princípios de arquivologia, das normas internacionais de descrição arquivística e de normas internacionais específicas para a catalogação de manuscritos musicais. Faz uma análise panorâmica dos catálogos de manuscritos musicais publicados no Brasil e conclui com reflexões a respeito da aplicação dos princípios arquivísticos no tratamento de fontes para a pesquisa musicológica.*

*This dissertation deals with information treatment of Brazilian musical manuscripts. Firstly, the fundamental archival concepts are presented, followed by an analysis of international standards both on archival description and on musical manuscripts cataloguing. After that, an analysis of musical manuscripts catalogs published in Brasil is carried out, based on those international principles and standards. In conclusion, some suggestions are proposed regarding the application of archival principles in the treatment of sources for musicological research.*

## 1. Introdução

*“A realidade da vida cotidiana aparece já objetivada, isto é, constituída por uma ordem de objetos que foram designados como objetos antes da minha entrada em cena”.*

BERGER & LUCKMANN (1985: 38)

### 1.1. A destruição de manuscritos musicais no Brasil

O tipo de documento a que habitualmente se dá a denominação de manuscritos musicais são as *partes* vocais ou instrumentais, que trazem a música escrita para uma dada voz ou instrumento, e as *partituras*, que trazem todas as partes vocais e instrumentais reunidas. Quando são produzidos pelos compositores, chamam-se *autógrafos*. Quando reproduzidos por outras mãos, chamam-se *cópias*. Os manuscritos musicais exercem um fascínio particular sobre as pessoas e sobre as comunidades onde foram confeccionados, principalmente quando são manuscritos antigos e considerados de valor histórico. Muitas vezes considerados verdadeiras preciosidades, tais documentos tem sido objeto de “garimpagem” por parte de muitos musicólogos e historiadores, principalmente depois da experiência pioneira do musicólogo Francisco Curt Lange<sup>1</sup>, iniciada em meados do século XX.

Entretanto, se em certos casos manuscritos musicais são tratados como tesouro - literalmente guardados em cofre - ou simplesmente como mercadoria, muitas vezes são vistos como entulho. Conhecem-se inúmeros relatos e notícias de destruição de manuscritos musicais. Curt LANGE (1946) registrou o caso do arquivo do violinista ouropretano Francisco Vicente Vieira da Costa, conhecido como “Chico Vicente”. Com o seu falecimento, o arquivo desse músico ficou com o também músico Antônio Leão Lopes da Cruz. O filho de Antônio Leão veio mais tarde a herdá-lo, mas, não tendo maior interesse pelo arquivo,

*“lo vendió a una mujer que a su vez no quiso sino especular con el papel, ofreciendolo a un fogueteiro (fabricante de cohetes). (...) Como*

---

<sup>1</sup> Franz Kurt Lange (1903-1997), musicólogo alemão radicado na América Latina que, naturalizado uruguaio, adotou o nome de Francisco Curt Lange.

*es de suponer, el fogueteiro sólo en determinadas fechas del año procuraba una cierta cantidad de papel de música para sellar con un último estertor la suerte de innúmeras creaciones. Cansádo-se de esperar la propietaria del depósito y viendo que el negocio no era lucrativo, resolvió quemarlo. Como en el caso anterior, ‘os papéis atrapalhavam muito...’. En efecto, los papeles de música fueron llevados a via pública y encendidos, como si tratara de un auto de fé en pleno siglo XX” (LANGE, 1946: 482)<sup>2</sup>*

A venda de manuscritos musicais para fogueteiros ou para encadernadores era uma saída para o herdeiro dos papéis (de óbvio interesse financeiro, embora nem sempre fosse economicamente viável, como mostra este relato de Lange), mas também a simples queima de papéis velhos e, particularmente, música, parece ter sido muito comum, como já afirmava LANGE (1946: 483). Talvez, infelizmente, essa prática aconteça ainda hoje com uma frequência maior do que se espera, inclusive entre aqueles que, embora herdeiros de uma tradição, parecem não compreendê-la e não a valorizam enquanto fonte histórica. Mas não se pode atribuir apenas aos herdeiros dos arquivos a responsabilidade pela destruição de um tal patrimônio documental. Muitas vezes a destruição foi obra do próprio músico ou foi feita com sua aquiescência, em função de problemas cotidianos, como no caso de uma musicista do interior de Minas<sup>3</sup> que, em meados desse século, em razão de estar se mudando de um sobrado antigo e espaçoso para uma casa moderna e menor, simplesmente queimou “dois armários” de partituras, entre as quais certamente muitas manuscritas. É claro que ela sabia o que estava queimando - todo o material de música que ela e os músicos de sua família haviam acumulado até ali, durante duas ou mais gerações -, mas considerava, e certamente não estava sozinha em sua opinião, que não havia razão para não eliminar aquela “música velha”. O que poderiam conter estes armários? Obras musicais das quais não temos sequer indícios, apenas, talvez, algumas conjecturas.

---

<sup>2</sup> “o vendeu a uma mulher que por sua vez não quis senão especular com o papel, oferecendo-o a um fogueteiro (fabricante de foguetes). (...) Como é de se supor, o fogueteiro, apenas em determinadas datas do ano procurava uma certa quantidade de papel de música para selar com um último estertor a sorte de inúmeras criações. Cansando-se de esperar e vendo que o negócio não era lucrativo, a proprietária do depósito resolveu queimá-lo. (...) ‘os papéis atrapalhavam muito...’. Com efeito, os papéis de música foram levados à via pública e incendiados, como se fossem um auto de fé em pleno século XX.” (Tradução nossa).

<sup>3</sup> Relatado por Adhemar de Campos Filho, em Prados (MG), em entrevista realizada em março de 1992, por Carlos Kater e pelo autor deste trabalho, filmada por Patrícia Moran.

Para reforçar a idéia de que a destruição de manuscritos musicais ocorreu com relativa freqüência e devido a causas as mais cotidianas imagináveis, temos outra passagem em que Curt Lange cita como uma das razões para a destruição de muitos arquivos de músicos de Ouro Preto a transferência da Capital para Belo Horizonte, em 1897:

*“Las familias recurrieron a la destrucción de los ‘papeles viejos’, llevando sólo lo que tenía aspecto de utilidad práctica o ‘positivo’ valor de antigüedad” (LANGE, 1946: 479)<sup>4</sup>*

Ou seja, o material já sem valor funcional para a prática musical ou considerado sem valor histórico era destruído por razões econômicas, como liberação de espaço ou de redução nos custos de transporte.

Curt Lange iniciou suas buscas de material primário no Brasil em cerca de 1940 e durante aproximadamente trinta anos fez muitas viagens aos estados brasileiros, sobretudo da região sudeste. Em entrevista concedida pouco tempo antes de seu falecimento<sup>5</sup>, ele afirmou ter encontrado cento e vinte e oito arquivos queimados “pelas viúvas” dos mestres de banda. É um número impressionante, sem dúvida, e não há como evitar uma sensação de perda irreparável. Irreparável porque - é preciso salientar - as informações presentes em manuscritos musicais que foram um dia destruídos jamais serão recuperadas, pois tais manuscritos são únicos. Isto significa que tudo o que continham, desde simples indicações de data e local, nomes de compositores, de copistas, de músicos que os utilizaram, dos organismos musicais a que pertenceram, e obviamente as próprias composições musicais, em sua totalidade, tudo isso estava ali registrado de uma forma singular, realmente única, e como tal não poderá ser jamais recuperada. O papel, sua marca e origem, a tinta utilizada, a maneira de grafar os

---

<sup>4</sup> “As famílias recorreram à destruição dos ‘papéis velhos’, levando apenas o que tinha aspecto de utilidade prática ou ‘positivo’ valor de antigüidade.” (Tradução nossa).

<sup>5</sup> Ao falar de sua peregrinação em busca dos compositores mineiros do passado, LANGE afirmou: “**Folha** - Qual o maior deles? **Lange** - Emerico. Houve outros grandes. Mas as obras não chegaram até nós. A maior parte foi eliminada pelas viúvas, que se incomodavam com os caixotes de partitura que ficavam em suas casas. Cheguei no último momento. **Folha** - Quando? **Lange** - Nos anos 40. Já era tarde. Achei 128 arquivos queimados.” GIRON, Luís Antônio. Arqueologia musical de Minas. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13 de novembro de 1994. Caderno MAIS, p. 6-11. Resta saber se o número é realmente cento e vinte e oito ou vinte e sete, como afirma MOURÃO: “ele [Lange] chegou a fazer o levantamento da destruição de vinte e sete arquivos por famílias de velhos mestres de banda” (MOURÃO, 1990: 33). De qualquer maneira, a perda é significativa.

pentagramas, etc., todas essas peculiaridades constituiriam informações importantíssimas para a pesquisa, e jamais reproduzir-se-ão. A principal característica de documentos desse tipo é essa *unicidade* (mesmo quando se trata de manuscritos copiados e recopiados). Por isso, a perda de manuscritos musicais de valor histórico é uma perda para sempre<sup>6</sup>. Talvez essa tenha sido a maior preocupação de Lange e seus seguidores, ao garimpar os arquivos das famílias, irmandades religiosas e corporações musicais.

## **1.2. A fetichização de manuscritos musicais**

Ao que parece, no Brasil a valorização do patrimônio histórico e artístico só muito lentamente atingiu a esfera da música<sup>7</sup>. Na época da chegada de Curt Lange a Minas não havia uma real consciência do valor histórico e cultural do acervo<sup>8</sup> de manuscritos musicais existentes nos arquivos das irmandades religiosas, das corporações musicais e de mestres de banda no interior do Brasil, principalmente de Minas Gerais, testemunhando uma tradição musical de cerca de duzentos anos. Se por um lado tais documentos eram praticamente desconhecidos para a classe pensante cidadina, tinham para seus detentores sobretudo um valor funcional, um valor de uso. Não necessariamente eram considerados como de “valor histórico”, daí que, à medida em que um tal valor de uso foi deixando de existir, tais documentos pudessem ser considerados dispensáveis.

Muitas bandas do interior do Estado de Minas Gerais ainda possuem partituras antigas que, embora não sejam mais utilizadas, são preservadas e de alguma forma valorizadas, com uma respeitosa e lamentável distância. Lamentável, porque equívale a

---

<sup>6</sup> Como ressaltou, por exemplo, William SUMMERS (1999) em relação ao desaparecimento de grande parte da música hispano-americana produzida na Califórnia nos séculos XVIII e XIX.

<sup>7</sup> LANGE já lamentava, no artigo citado, em 1946, esse fato. Ao que parece o SPHAN desde o início esteve sobrecarregado com as atribuições que tinha com o patrimônio arquitetônico e suas ações limitadas pela falta de recursos humanos e financeiros.

<sup>8</sup> A palavra *acervo*, embora possa ter função diferente em outros contextos específicos, será utilizada nesse trabalho como termo genérico e sinônimo de conjuntos documentais, possuam estes características de arquivo ou não. No trecho acima é utilizada momentaneamente como o coletivo de conjuntos documentais, isto é, no sentido de “acervo total” ou “acervo global” remanescente no Brasil. A discussão terminológica propriamente dita será oportunamente retomada no corpo do trabalho.

um tipo de fetichização, de veneração cega. Pode-se encontrar essa “respeitosa distância” em muitas instituições que custodiam manuscritos musicais, assim como em muitos proprietários de acervos desse gênero. No caso de muitas corporações musicais e irmandades religiosas, existe ao mesmo tempo uma reverência ao passado e uma perda de contato com ele. A mudança no efetivo instrumental, as transformações estéticas, mudanças na notação, defasagens de nível técnico, etc., tudo isso foi fazendo com que o material antigo caísse em desuso e se tornasse, aos poucos, completamente estranho. Essa distância, porém, assume um aspecto de veneração. Muitas vezes os manuscritos são guardados como uma relíquia valiosíssima, que não deve ser consultada por ninguém. Como que oposta à destruição sumária de manuscritos musicais surge a imagem do “tesouro histórico” guardado em cofre inviolável. Trata-se, obviamente, de uma falsa oposição: a inacessibilidade de tais fontes primárias é tão prejudicial para o avanço do trabalho musicológico como a sua destruição. Tratá-las como preciosidade intocável, como se a sua simples posse pudesse traduzir-se em valor para a cultura ou cujo valor seja sobretudo financeiro, tudo isso equívale a destruir seu valor potencial de informação. Mas não é somente nos arquivos de bandas do interior que acontece tal equívoco: também no caso de certas instituições arquivísticas ou similares – algumas públicas, inclusive – acontece o mesmo problema. Nesses casos, a preocupação parece ser a preservação dos documentos, em função do que não se pode tocá-los, não se pode acessá-los, como se o simples fato de estarem custodiados garantisse a preservação dos valores que representam.

Trata-se de uma espécie de fetichização dos manuscritos musicais, fenômeno que tomou proporções bastante significativas e, embora tenha sido inspirador, num certo sentido, do movimento que preservou muitas fontes primárias para a pesquisa musicológica, tem contribuído seriamente para dificultar o trabalho de pesquisa sobre o material preservado, ainda hoje. Esse fetichismo consiste, basicamente, em valorizar o manuscrito como um objeto de culto. Uma de suas mais nefastas conseqüências, sob nosso ponto de vista, é a inutilização do *valor de informação* de tais documentos.

### **1.3. Preservação de manuscritos musicais no Brasil**

Pode-se afirmar, ainda que correndo o risco de ser otimista, que hoje a



destruição sumária de acervos dessa natureza não é mais tão freqüente e nem tão “aceitável” como parece ter sido há pouco tempo atrás. É possível - e talvez provável - que algumas “faxinas” continuem promovendo a destruição sumária de documentos de valor histórico, mas é praticamente consensual, por outro lado, que tais conjuntos documentais têm um valor imprescindível e que devem ser preservados. É possivelmente pelo reconhecimento de um tal valor - senão artístico, histórico - que se vê, por exemplo, um manuscrito musical ao fundo de uma propaganda televisiva do Arquivo Público do Distrito Federal<sup>9</sup>. A exibição de um singelo manuscrito musical, com toda sua fragilidade e peculiaridade, em meio a toda uma seqüência de imagens de documentos textuais, equipamentos de informática e cenas de marcos políticos da história brasileira, parece adicionar valores particulares àquela instituição. O manuscrito de música seduz, convida, pela sua unicidade. Não apenas pela sua beleza plástica: de alguma forma, inscrevem-se nele traços da identidade e da cultura nacional, marcas do tempo e do trabalho, símbolos que se deve preservar, interpretar ou, como é comum, idolatrar (ostentando-o sob o verniz fetichista) com a respeitosa e lamentável distância a que nos referimos acima.

Não há registro de nenhum manuscrito de música dos séculos XVI e XVII preservado no Brasil. Toda a produção musical européia trazida nos primórdios da colonização, ao que parece, desapareceu<sup>10</sup>. Mesmo nas capitanias mais antigas, no norte e nordeste brasileiros, não se conhece um exemplo sequer de música dessa época que tenha sobrevivido sob forma documental. É necessário que prossigam as buscas de material, mas o que se pode afirmar com certeza é que os manuscritos de música mais antigos até agora encontrados foram produzidos a partir de cerca de 1730, no caso os manuscritos de Mogi das Cruzes, no interior de São Paulo.<sup>11</sup> Trata-se, ao que parece, de

---

<sup>9</sup> Comercial veiculado pela TV Senado em abril de 1999.

<sup>10</sup> Ao contrário do que se verifica no Brasil, em países de colonização espanhola na América Latina, particularmente Bolívia e Peru, arquivos de missões jesuíticas, remontando ao século XVI, foram integralmente preservados. A este respeito conferir MUÑOZ & ROLDÁN (1972), NAWROT (1998), TELLO (1998).

<sup>11</sup> Sobre os manuscritos de Mogi das Cruzes conferir: TRINDADE & CASTAGNA (1996). Ver também DUPRAT (1985) e DUPRAT & TRINDADE (1986). É notável o fato de que tais manuscritos foram encontrados dentro da capa de um livro de registros, isto é, servindo como recheio para a encadernação. Trata-se, provavelmente, de um conjunto de manuscritos separado de um conjunto arquivístico original, do qual outros manuscritos devem ter tido

música composta no Brasil, embora algumas das peças tenham características nitidamente européias e podem, portanto, ter sido importadas da Corte.

É preciso frisar que a música européia foi inicialmente trazida à colônia com a função catequética e litúrgica. Toda a música posteriormente registrada em manuscritos, seja ela sacra ou profana, possui relações com a tradição musical européia. Embora possamos encontrar em manuscritos musicais brasileiros um grande número de obras profanas (sobretudo música de banda, ainda não suficientemente estudada e conhecida), a quase totalidade do acervo conhecido de música escrita no período colonial constitui-se de obras sacras. Escritas predominantemente para coro e orquestra e, em menor número, para coro *a cappella*, isto é, sem acompanhamento instrumental, entre outras formações, esta tem sido objeto preferencial dos estudos na área de musicologia histórica brasileira.

Parte da música litúrgica era constituída pelo *cantochão*, que era executado a partir de livros impressos ou manuscritos. As demais obras que constituíam a prática musical religiosa eram realizadas em *canto de órgão*, isto é, pelo canto polifônico com ou sem acompanhamento instrumental, que podia ser feito pelo órgão - então considerado o instrumento musical litúrgico por excelência - ou, posteriormente, por instrumentos de cordas ou madeiras. No Brasil, ao que parece, os papéis de música eram propriedade pessoal dos músicos ou pertenciam a corporações musicais como coros, orquestras e bandas, ligadas a irmandades religiosas, para as quais trabalhavam. Como a impressão, inclusive de música, foi proibida no Brasil até 1808, os impressos eram caros e, obviamente, raros. Mesmo depois de suspensa a proibição, praticamente todo o material de trabalho dos músicos e corporações continuou a circular sob a forma manuscrita, constituindo-se principalmente de *partes instrumentais* e mais raramente de *partituras*<sup>12</sup>, acumuladas com o passar do tempo, nos arquivos das corporações e dos

---

destino semelhante. É possível que tal conjunto tenha sido o arquivo pessoal do Padre Faustino do Prado Xavier, que deve ter sido portanto desmembrado e conseqüentemente destruído.

<sup>12</sup> Para complementar o que já foi mencionado, *partes* são as páginas de música escritas apenas para um dado instrumento ou voz do conjunto (podendo ocorrer partes para dois instrumentos iguais, como para duas trompas, por exemplo), enquanto que *partitura* designa a escrita de todos os instrumentos e vozes em *grade*, isto é, a obra como um todo. São um tanto raras as partituras nos arquivos brasileiros. O exemplar mais famoso e, ao que parece, mais antigo, é a partitura de *Tercio*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, pertencente ao Museu da Música de

músicos.

Dessa forma, os manuscritos musicais brasileiros preservados até os dias de hoje foram produzidos a partir de meados do século XVIII e somente em raros casos foram preservados por instituições religiosas. Basicamente, estiveram ligados a seus produtores e usuários: aos músicos (fossem eles compositores ou copistas) e às instituições às quais estes se ligavam. Assim permaneceram, em seu estado natural de acumulação, até o início deste século, quando iniciou-se, com Curt Lange, um movimento visando o estudo acadêmico dessa documentação, inaugurando, por assim dizer, a musicologia histórica no Brasil, e simultaneamente criando um movimento preservacionista que deu novo destino a uma parte do acervo brasileiro de manuscritos musicais.

A tradição musicológica brasileira, ainda que incipiente, tem reconhecido como pioneiro na área documental o trabalho de Curt Lange, cujo principal mérito foi o de trazer à luz da academia a música histórica latino-americana, inclusive a música produzida no Brasil, particularmente em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Lange realizou um exaustivo trabalho de pesquisa musicológica e histórica para desvelar um passado musical brasileiro de certa forma desconhecido, inaugurando, por assim dizer, uma nova especialidade acadêmica no país. Grande parte de seus esforços foi dedicada à localização de manuscritos musicais em arquivos de músicos e de pequenas instituições musicais, neles apoiando seu trabalho. Por isso é considerado o grande pioneiro do trabalho com fontes documentais e arquivos de manuscritos musicais no Brasil, embora existam iniciativas anteriores, como as de Vincenzo CERNICCHIARO (1926: 158)<sup>13</sup>, Maria Luíza de Queiroz Amâncio dos SANTOS (1942)<sup>14</sup> e Clóvis de

---

Mariana (código MA-ON1).

<sup>13</sup> Cernicchiaro, em sua *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*, fazendo história sobre bases documentais, comenta com certo detalhamento obras pertencentes ao Arquivo de Manoel José Gomes, então pertencente a seu herdeiro Santanna Gomes, hoje sob a custódia do Museu Carlos Gomes, em Campinas, SP.

<sup>14</sup> Embora apresente lacunas importantes, sua obra *Origem e evolução da música em Portugal e sua influencia no Brasil* impressiona pelo pioneirismo e pela abrangência com que trata o tema da tradição musical portuguesa.

OLIVEIRA (1954),<sup>15</sup> que fizeram musicologia apoiados em fontes documentais, além de Joaquim José Maciel, Miguel Pedro Vasco<sup>16</sup> e Francisco de Salles Collet e Silva<sup>17</sup>, pioneiros no trabalho de arquivos de música, respectivamente na Capela Imperial do Rio de Janeiro (os dois primeiros) e na Cúria Metropolitana de São Paulo.

Mesmo tendo chegado em Minas Gerais há tanto tempo atrás, Lange ressentiu-se, como já mencionado, de não ter podido salvar muitos acervos de manuscritos musicais que acabaram queimados. Por outro lado, Lange afirma ter encontrado *arquivos mais ou menos conservados*:

*“Encontrei as partituras em arquivos mais ou menos conservados em casas de família. Nunca nas igrejas, porque os músicos levavam e traziam a sua música. Os compositores não escreviam em partitura, mas em papéis soltos, como as partes de instrumentos. Tinham a partitura na cabeça. Improvisavam.”* (GIRON. Entrevista citada. Grifo nosso).

Porém, Lange não trabalhou apenas nos manuscritos musicais desses arquivos. Parte considerável de seu trabalho consistiu na transcrição e estudo de documentos administrativos das corporações religiosas e das instituições políticas das vilas coloniais, através dos quais pode localizar dados que registram as atividades musicais na capitania, dando suporte à sua hipótese. Seu notável trabalho de transcrição documental foi acompanhado da preocupação de preservar os manuscritos musicais e o método escolhido para tanto foi o processo de coletar - ou, nas suas palavras, “recolher” - manuscritos musicais:

*“Recolhi cerca de 800 partituras, todas compradas. Na época, começaram a dizer que havia um alemão que comprava música. Os preços subiram. A mentalidade do mineiro era essa. Doei todo o arquivo ao Museu da Inconfidência em Ouro Preto.”* (GIRON. Entrevista citada.)

<sup>15</sup> Sua obra *André da Silva Gomes (1752-1844): o mestre de capela da Sé de São Paulo*, foi premiada em concurso de história promovido pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, em 1946, no mesmo ano do “Informe preliminar” de Lange e publicada em 1954.

<sup>16</sup> Cf. MATTOS (1970: 58-59): Maciel foi arquivista da Capela Imperial, onde laborou um instrumento descritivo relativo às obras de José Maurício Nunes Garcia existentes no arquivo, com vinte folhas, em 1887. Seu sucessor, Miguel Pedro Vasco, fez um catálogo de todas as músicas do arquivo, em 1902. Foi seguido pelo Cônego Carlos Duarte da Costa 1954, cuja versão data de janeiro de 1922.

<sup>17</sup> Cf. CASTAGNA (1999): Collet e Silva, primeiro diretor do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, realizou a primeira tentativa de organização dos manuscritos musicais pertencentes àquela instituição arquivo.

#### 1.4. Os manuscritos musicais como objetivações humanas

O fato é que LANGE, com seus esforços e apoiado no testemunho documental, contribuiu definitivamente para que melhor se conhecesse a história da música no Brasil e instaurou uma nova etapa na cultura brasileira, no que diz respeito à musicologia histórica, fazendo uma espécie de arqueologia musical. Há, sem dúvida, uma analogia entre o trabalho arqueológico e o trabalho do musicólogo, que busca reconstruir os elementos de um passado remoto através de registros musicais preservados.

Peter BERGER e Thomas LUCKMANN (1985: 55, *passim*), em sua sociologia do conhecimento, empregam o conceito de *objetivação* para designar *índices dos processos subjetivos*, criados pela expressividade do homem para estender tais processos além da situação face-a-face da experiência cotidiana. Destacam o poder duradouro das objetivações humanas na construção social da realidade e utilizam-se da arqueologia como um exemplo da possibilidade de reconstruir, através de tais objetivações, as intenções subjetivas de homens pertencentes a sociedades já extintas.

Quando Curt Lange encontrou, na década de 40, manuscritos musicais com obras de compositores mineiros setecentistas, estava deparando-se com um tipo particular de *objetivação* humana, expressando elementos da arte da música, traduzida em um sistema específico de sinais - a notação musical<sup>18</sup> - designado para a transmissão de elementos essenciais da prática musical de uma certa comunidade, em uma dada época. Pode-se verificar efeitos de suas incursões logo de início, mas ao mesmo tempo é possível notar que no *universo simbólico* brasileiro encontrava-se instituída uma visão oposta à hipótese de Lange. Esta visão está bem representada, por exemplo, pela atitude de resistência de Salomão de Vasconcellos, Andrade Muricy e Eduardo Frieiro, entre

---

<sup>18</sup> BERGER & LUCKMANN acentuam a especialidade da *significação*, um tipo particular de objetivação: a produção humana de sinais - objetivações criadas com a intenção explícita de servir como índice de significados subjetivos - e de sistemas de sinais, capazes de se destacar das intenções subjetivas “aqui e agora”. A *linguagem*, o mais importante sistema de sinais, reunindo uma série de características peculiares, entre elas a capacidade de *transcender* limites temporais, espaciais e sociais e a capacidade de *construir* campos semânticos ou zonas de significação, através da acumulação seletiva, constituindo um *acervo social do conhecimento*. Pode-se dizer que a notação musical aproxima-se da linguagem, mostrando também tais capacidades. Este sistema de notação talvez constitua um sistema de “segunda ordem”, tal como a *escrita* em relação à *linguagem*, para BERGER & LUCKMANN.

outros que, segundo LANGE (1965: 99), rejeitaram abertamente a existência de uma *escola de compositores* em Minas Gerais. O *acervo social de conhecimento* (para utilizar a expressão de BERGER & LUCKMANN) que se encontrava então estabelecido comportava a idéia de um século XVIII musicalmente inexpressivo no Brasil.

Aos poucos, porém, alguns efeitos positivos se fizeram notar e a idéia de um passado musical sem valor começou a perder terreno. Um indício do quanto essa visão (antes incrustada no *universo simbólico*) começou a ceder insinua-se na postura de Luiz Heitor Correa de AZEVEDO (1956: 09), quando, logo no parágrafo inicial de seu famoso livro, afirmou que:

*“A música brasileira que o historiador pode apreciar à luz da crítica começa com o século XIX. Pelo menos até agora nossos conhecimentos de um mais remoto passado musical não permitem ao estudioso, salvo exceções inexpressivas, compulsar documentação que o habilite a julgar, segundo seu critério, as produções dos mestres que o ilustraram. Conhecemo-los pelas crônicas do tempo ou simples referências de contemporâneos. Mas ignoramos quase totalmente a sua obra. Como expressão do gênio criador brasileiro é provável que essa música possa estar ausente do panorama geral da arte em nossa terra. Mas é necessário que as pesquisas para sua reconstituição prossigam ativamente, pois o interesse histórico que apresenta não padece discussão; e há que contar com as surpresas, que podem invalidar o que acima ficou dito e trazer à luz obras importantes, que façam recuar aquele marco prematuro, estabelecido, de acordo com os nossos conhecimentos atuais...”*  
(Grifo nosso)

Era contra a visão - tradicional, na época - de uma arte musical setecentista inexpressiva no Brasil, que Lange teve que lutar. Essa operação ocorreu em um segmento específico da produção social de conhecimento, o segmento da musicologia histórica brasileira, que começava lentamente a tomar lugar nas discussões acerca de nossa identidade cultural. Aspectos interessantíssimos da distribuição e divisão do *acervo social do conhecimento* podem ser observados no processo que se segue, uma luta pela *legitimação* do campo de produção simbólica inaugurado, por assim dizer, através do trabalho do musicólogo teuto-uruguaio.

O impacto de suas revelações foi muito grande e provocou bastante agitação, numa longa série de fatos. Lange ressentiu-se de várias dissidências no meio cultural da

época, tendo sofrido várias acusações, em um episódio delicado da história da música brasileira, quando levou para o exterior toda a documentação que reunira no Brasil, depois de não obter apoio institucional no país para seu projeto<sup>19</sup>.

### **1.5. A musicologia brasileira e o acervo social de conhecimento**

Seguindo os passos de um processo social de *legitimação* tal como descrito por BERGER & LUCKMANN (1985), Curt Lange realizou um trabalho teórico de fôlego, através de um levantamento exaustivo e da transcrição de uma vasta documentação extra-musical, além do trabalho com os manuscritos musicais propriamente ditos<sup>20</sup>. Assim, esboçou uma teoria - corpo diferenciado de conhecimento, um *terceiro nível de legitimação* para BERGER & LUCKMANN - com que legitimou, por assim dizer, um setor institucional da sociedade brasileira setecentista e oitocentista, o dos músicos e compositores, ou antes uma parte do *acervo social de conhecimento* relativa a este setor. Os episódios acima comentados correspondem a uma guerra de *peritos*, com complexas implicações e episódios de intensas relações entre diversos setores da sociedade, como escolas, editores, instituições acadêmicas, etc.

A batalha intelectual para legitimação social da instituição que pode ser denominada, na falta de uma expressão mais concisa, de música brasileira dos séculos XVIII e XIX, está, em parte, terminada e foi vitoriosa. Pode-se verificar que a transformação operou-se mesmo ao nível do *universo simbólico* e proporcionou uma referência hoje acatada e tida como certa, talvez até mesmo como *a realidade*, ao nível do senso comum, tal como nas palavras de BERGER & LUCKMANN. Pois seria impensável encontrar hoje palavras semelhantes àsquelas que autores de cerca de cinquenta anos atrás proferiram sobre a impossibilidade ou improbabilidade de um

---

<sup>19</sup> A este respeito, conferir os testemunhos de Arthur Bosmans e Eunice Katunda, entre outros, no SUPLEMENTO LITERÁRIO do Diário Oficial de Minas Gerais, nº 356, de 23 de junho de 1973, p. 04 e 06. Cf. também MOURÃO (1990), que apresenta com alguns detalhes os efeitos do trabalho de Lange no meio cultural brasileiro, embora não seja exatamente esse o seu assunto principal, mas sim a biografia do musicólogo teuto-uruguaio.

<sup>20</sup> É digno de nota que Lange utilizou-se também de proposições teóricas identificadas por BERGER & LUCKMANN como correspondentes a um *segundo nível de legitimação*, os provérbios (ao lado dos contos, lendas, etc.), responsáveis pela transmissão de *tradições*. Para abrir seu informe preliminar de pesquisa, LANGE (1946: 409) expõe um provérbio popular: “ ‘Mineiro sabe duas cousas muito bem: solfejar e latim’ (Proverbio popular escuchado en Rio de Janeiro)”.

passado musical setecentista significativo no Brasil. Se o fizeram, porém, foi com uma base social constituída - um *subuniverso simbólico*, ou ainda sobre outras *sedimentações* dentro do subuniverso simbólico - e por ela sustentados. Porém, se antes o problema era confirmar a existência de uma arte musical brasileira em períodos remotos de sua breve história, agora a questão toma novos contornos. Não se trata mais de provar a sua existência, que hoje é ponto pacífico, mas de dar continuidade aos trabalhos, tanto em termos de pesquisa musicológica como de trabalho documental.

De fato, seguindo os passos de Lange, surgiram muitos outros projetos de pesquisa musicológica no Brasil e, entre inúmeros artigos e trabalhos musicológicos, aos poucos publicaram-se os primeiros *instrumentos de busca*.<sup>21</sup> O primeiro catálogo de obras de um compositor brasileiro foi elaborado por Cleofe Person de MATTOS, sobre a obra do compositor carioca José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), e publicado em 1970. Cerca de sete anos depois iniciava-se o projeto *Ciclo do Ouro*, coordenado pelo historiador Elmer Corrêa BARBOSA, cujo objetivo era microfilmar manuscritos musicais e documentação histórica relativa à música sacra dos séculos XVIII e XIX e que resultou na publicação, em 1979, do catálogo intitulado *O Ciclo do Ouro: o tempo e a música do barroco católico*. Seis anos depois, Maria da Conceição REZENDE (1985) publicou, em um capítulo da introdução à publicação fac-similar da partitura de *Tercio*, uma “relação temática”, contendo as obras do compositor diamantinense José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805) encontradas até aquele momento. Outros seis anos se passaram até que foi publicado, em 1991, o primeiro volume do catálogo dos manuscritos musicais da *Coleção Francisco Curt Lange*, custodiada no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (MG), coordenada por Régis DUPRAT e Carlos Alberto BALTAZAR, ao qual se seguiu o volume dois, publicado em 1994. DUPRAT publicou no ano seguinte um *Catálogo Temático dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes (1752-1844)*, em capítulo de seu livro *Música na Sé de São Paulo Colonial*. Lenita Waldige NOGUEIRA publicou, em 1997, o *Catálogo de*

---

<sup>21</sup> *Instrumentos de busca* são os catálogos, inventários, etc., isto é, instrumentos que descrevem o conteúdo de um dado conjunto documental e fornecem dados para sua localização. Examinaremos mais detalhadamente desse termo técnico mais adiante.



*Manuscritos Musicais* do Museu Carlos Gomes, de Campinas, mesmo ano em que a FUNARTE publicava o catálogo *Música Sacra Mineira*, organizado pelo musicólogo José Maria NEVES. Além disso, mais recentemente, outros instrumentos vem sendo publicados através das novas tecnologias digitais, tais como a *World Wide Web* e o CD-ROM, como é o caso do *Projeto Minas*, da ECA-USP, publicado por MAMMI et al. (1998) e do *Catálogo de obras presentes no acervo de manuscritos musicais do Maestro Vespasiano Santos*, publicado por Márcio Miranda PONTES (1999).

Tais instrumentos significam uma maior acessibilidade das fontes primárias para a pesquisa musicológica e testemunham o quanto sua participação no acervo social do conhecimento está instituída. Se não há dúvida quanto à existência de uma produção musical expressiva no Brasil colonial, por outro lado, não há consenso sobre sua significação estética e cultural, assim como sobre seu valor artístico e musical, de maneira que permanecem muitas lacunas. Se antes o espírito positivista de coletar fontes documentais dominava a cena, como nos lembra Joseph KERMAN (1987), resta muito do trabalho de interpretá-las<sup>22</sup>. Como *ação de retorno*, o passado recém instituído transformou-se em *acervo social de conhecimento* a partir do qual e sobre o qual se passa a operar. Como observam os já citados BERGER & LUCKMANN (1985: 120): “*a relação entre o conhecimento e sua base social é dialética, isto é, o conhecimento é um produto social e o conhecimento é um fator na produção social*”

### 1.5.1. Mudança de papel do conhecimento

Ocorre que alguns dos problemas fundamentais que se colocam em relação à interpretação das fontes documentais parecem estar relacionados diretamente ao seu tratamento<sup>23</sup> técnico, numa relação recíproca entre a produção de conhecimento na musicologia e o tratamento da informação nos acervos. A preocupação com uma

---

<sup>22</sup> A respeito da produção do trabalho documental de cunho mais positivista, este autor diz: “Assim, muitas obras destacadas - embora não todas - da musicologia, produzidas pela geração mais antiga, eram notavelmente extensas quanto à informação “concreta” e breves no tocante à interpretação. (...) vastas compilações de informação histórica com um mínimo absoluto de interpretação...” (KERMAN, 1987: 50).

<sup>23</sup> Como define DUCHEIN (1986: 25), “na terminologia arquivística francesa *tratar* um fundo significa selecioná-lo, classificá-lo, dar-lhe notação e inventariá-lo: isto é, o conjunto de operações mediante as quais o arquivista torna esse fundo acessível à pesquisa histórica”.

catalogação sistemática, por exemplo, tem estado presente de forma marcante em vários encontros de musicólogos brasileiros desde o início da década de oitenta (cf. NEVES, 1998) e continua em pauta nos encontros recentes (como no III Simpósio Latino-Americano de Musicologia, realizado em janeiro de 1999, em Curitiba, cujo tema foi especialmente voltado para o problema do acesso). É nítida a preocupação com o intercâmbio de informação entre os musicólogos, a necessidade de permitir o cruzamento de informações entre os diversos acervos, com o objetivo de facilitar o trabalho de pesquisa.

Gernot WERSIG (1993), um dos teóricos mais prolíficos da *ciência da informação*, identifica como ponto de partida para o surgimento desta área de conhecimento a “*mudança do papel do conhecimento para indivíduos, organizações e culturas*”. A idéia de uma mudança de papel do conhecimento é intrínseca a uma relação dialética entre um dado corpo de conhecimento e sua base social. Para Wersig, informação é “*conhecimento para a ação*” e, portanto, a *ciência da informação* tem o papel de buscar maneiras de auxiliar a ação humana, ajudando o homem a lidar com os fenômenos relacionados com o conhecimento (isto é, o acervo social de conhecimento). Nesse sentido, é particularmente importante observar a existência de *interconceitos*, na acepção proposta por WERSIG:

*“These are concepts which sometimes have been tackled by traditional disciplines, in each case a very restricted viewpoint, but outside the respective discipline they are used as common concepts, not being questioned because they seem to be so familiar that we think everybody will understand them. (...) they interrelate a set of traditional disciplines without being understood transdisciplinarily.”* (WERSIG, 1993: 237).<sup>24</sup>

Ora, a *transdisciplinaridade* implica na compreensão dos conceitos com os quais se opera desde seu contexto teórico original, sem perder sua significação particular e específica, para poder utilizá-los em continuidade com outras áreas de

---

<sup>24</sup> “Estes são conceitos que foram algumas vezes trabalhados em disciplinas tradicionais, tendo em cada caso um ponto de vista muito restrito, mas fora da respectiva disciplina são usados como conceitos comuns, não sendo questionados porque parecem ser tão familiares que pensamos que todo mundo os entenderá (...) eles relacionam um conjunto de disciplinas tradicionais sem serem entendidos transdisciplinarmente”. (Tradução nossa).

conhecimento. Não significa simplesmente “trazer de uma outra área” um dado conceito, mas compreender como as diversas áreas de produção de conhecimento se inter-relacionam, ou melhor, se transpõem. No caso do *interconceito*, perde-se a possibilidade de trabalho transdisciplinar, utiliza-se muito limitadamente e fora de seu contexto teórico, um conceito que acaba perdendo sua força e sua aplicabilidade originais.

No presente caso, cumpre à ciência da informação auxiliar a tarefa do musicólogo de produzir conhecimento na sua área<sup>25</sup>, de realizar o trabalho simbólico de legitimação no nível teórico e de interpretar as fontes documentais recolhidas pela chamada *musicologia positivista*. Se WERSIG define a ciência da informação como uma ciência pós-moderna, dirigida mais para resolver ou lidar com problemas do que para uma compreensão total do mundo, essa parece ser uma diferença fundamental entre as bases da ciência da informação e as bases da musicologia histórica de cunho marcadamente positivista, identificáveis nessas palavras de LANGE:

*“...los testigos son los mismos documentos: partes para voces e [sic] instrumentos, con grandes lacrimones de sebo de vela, papeles amarillentos, con profundas heridas causadas por el uso y la acción del tiempo. Quanto más antiguas, mayores son las demostraciones de la habilidad de sus autores o copistas, como lo prueban la fluidez y la belleza de su caligrafía”*. (LANGE, 1946: 468. Grifo nosso.)<sup>26</sup>

Os conjuntos documentais, como *objetivações* da experiência histórica do colono brasileiro, são mais propriamente sítios informacionais do que, por si só, “testemunhas”. Se antes o problema consistiu na legitimação de um passado musical através da recuperação das fontes documentais em si, identificado com a busca de conhecimento do homem e da cultura humana relativa a um período de certo modo remoto, hoje trabalha-se sobre um tal passado instituído enquanto *acervo social do*

---

<sup>25</sup> Como, por exemplo, no estudo de *interconceitos* utilizados pelos musicólogos, que apresentaremos adiante, e na elaboração de *instrumentos de busca* mais conscientemente elaborados e compatíveis com as possibilidades tecnológicas atuais.

<sup>26</sup> “...as testemunhas são os próprios documentos: partes para vozes e instrumentos, com grandes lágrimas de sebo de vela, papéis amarelecidos com profundas feridas causadas pelo uso e pela ação do tempo. Quanto mais antigas, maiores são as demonstrações de habilidade de seus copistas, como provam a fluidez e a beleza de sua caligrafia”. (Tradução nossa).

*conhecimento* e o desafio é colocado em outros termos: cumpre agora trabalhar sobre os indícios, tal como o arqueólogo, para reconstituí-lo. A tarefa de organizar a informação relativa às fontes primárias fundamentais é primordial nesse sentido.

As fronteiras entre musicologia e tratamento da informação são tênues quando se lida com acervos de manuscritos musicais, principalmente quando não há uma tradição consolidada de preservação e tratamento técnico de acervos dessa natureza. A batalha infrutífera de Lange para fundar uma instituição que abrigasse não só os manuscritos musicais, mas que também assegurasse o efetivo trabalho sobre eles, atesta que não havia uma tradição arquivística suficientemente estabelecida - quanto mais em se tratando de manuscritos musicais - de modo que ele teve que ocupar-se das duas tarefas: a de pesquisador e, à sua maneira, a de arquivista. O mesmo aconteceu no campo da história. O arquivista T. R. SCHELLENBERG (1963: 13) afirma que alguns historiadores norte-americanos do século dezenove ficaram mais famosos por seu trabalho como bibliotecários e arquivistas do que como historiadores, chegando mesmo a fundar e presidir associações de profissionais das áreas de biblioteconomia e arquivologia<sup>27</sup>. Isto ocorreu por razões óbvias, isto é, devido ao problema e à necessidade de *tratar a informação* para que os documentos pudessem ser acessados e trabalhados pelos historiadores, empreendendo-se então a tarefa de construção do acervo social do conhecimento.

Há muitas discussões sobre as fronteiras entre a musicologia e o trabalho documental nos acervos, que por vezes não é considerado como atividade musicológica propriamente dita, mas tão somente uma atividade secundária, periférica, auxiliar, de “apoio à pesquisa”. Tal ponto de vista denota, ao nosso ver, uma recusa a tratar transdisciplinarmente a questão dos acervos de manuscritos musicais, e parece conduzi-la a uma espécie de limbo entre a musicologia e arquivologia, no qual há pouca luz e muita controvérsia, contribuindo para que as informações permaneçam inacessíveis.

Mas o que se pode observar é que, por um lado, a musicologia aproxima-se,

---

<sup>27</sup> Cabe aqui observar que os termos arquivologia e arquivística são utilizados indistintamente pelos autores, embora cada qual atenha-se no de sua preferência. No âmbito desse trabalho, utilizamos tais termos como sinônimos.

cada vez mais, dos problemas ligados ao tratamento da informação e enfrenta problemas relacionados com a arquivologia - alguns dos quais esta disciplina enfrenta há séculos - e, por outro, a própria arquivologia vem sendo, como praticamente todas as áreas de conhecimento, fortemente influenciada pelas novas tecnologias da informação. Assim, a escolha da ciência da informação como área de conhecimento capaz de fornecer um terreno propício para esse trabalho foi quase que natural.

A musicologia e a ciência da informação têm como interseção o tratamento da *informação* que afeta o trabalho do musicólogo. Talvez algo que se possa denominar *informação musicológica*. Esta não limita-se apenas às informações técnicas musicais, mas também ao “em torno”, às informações disponíveis para uma compreensão mais global do fenômenos sociais que se relacionam à *música* - uma forma de objetivação particular. Nesse sentido, também interessa ao musicólogo a *informação arquivística*, isto é, determinados conjuntos de informações relacionadas aos princípios básicos da arquivologia, que procuraremos delinear neste trabalho.

## **1.6. Aspectos metodológicos**

### **1.6.1. Contextualização do problema**

O presente trabalho originou-se, primeiramente, da percepção de problemas relacionados à acessibilidade de fontes primárias para a pesquisa da música produzida no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Por maior que seja o interesse de estudantes, de pesquisadores, de músicos e do próprio público por essa música, o acesso a tais fontes primárias - como os manuscritos musicais - tem sido particularmente difícil. Assim, grande parte dela, freqüentemente denominada *música colonial brasileira*<sup>28</sup>, permanece desconhecida e distante tanto do público quanto da maioria dos músicos, seja por questões relativas a interesses particulares, a políticas culturais ineficientes ou à tão comum limitação de recursos financeiros e humanos.

Esse quadro deve-se sobretudo à precária situação da maioria dos acervos

brasileiros de manuscritos musicais e também - apesar dos esforços já empreendidos - à falta de um adequado tratamento das informações necessárias ao trabalho de pesquisa musicológica, entre outros fatores. Para que se tenha uma idéia do impacto que informações dessa natureza tiveram sobre a história e a cultura ocidentais (e portanto, obviamente, outras informações de natureza semelhante podem tê-lo no futuro), pode-se verificar seus efeitos na produção acadêmica a respeito de autores conhecidos. A obra e a própria biografia de um personagem marcante como Johann Sebastian Bach, por exemplo, vem sendo continuamente discutidas, reconstruídas e re-interpretadas em função do estudo de seus próprios manuscritos e de cópias de suas obras<sup>29</sup>. A história da música brasileira, especialmente, vem sendo continuamente refeita em função do lento avanço no trabalho documental inaugurado por Curt Lange e costuma-se dizer que deverá ser revista à luz dos documentos preservados. Essa afirmação é uma manifestação explícita de consciência das limitações a que o trabalho documental de historiadores da música brasileira e musicólogos esteve e está condicionado.

Também é comum, entre os profissionais da área, a percepção de que “no Brasil tudo está por fazer”, especialmente, no que diz respeito ao conjunto do acervo de manuscritos musicais e sua acessibilidade, não somente em relação à sua preservação mas em termos de sua acessibilidade. O musicólogo inglês Joseph KERMAN observa, em seu artigo *Musicologia e positivismo*:

*“A acessibilidade de materiais originais, é preciso reconhecer, pode às vezes estimular os musicólogos a se debruçarem sobre eles (...) A música em Dufay and his Contemporaries, de Stainer, foi retirada de um códice continental que se encontrava a caminho de Oxford, onde Stainer era professor de música.” (KERMAN, 1987: 36-37)*

Se a acessibilidade favorece o trabalho de pesquisa, por outro lado, a dificuldade de acesso às fontes primárias é um dos fatores - senão o principal - que impedem ou, no

---

<sup>28</sup> Existe uma polêmica em andamento que contesta a aplicabilidade da expressão *música barroca* à produção musical setecentista no Brasil. Por outro lado, a expressão *música colonial brasileira* é também muito criticada, não sendo consensual.

<sup>29</sup> Vale a pena lembrar, para que não se atribua falsamente o mau hábito de destruir documentos e dispersar conjuntos documentais importantes exclusivamente a terras coloniais, que parte de obra do próprio J. S. Bach desapareceu, ao que parece, pelas mãos de um de seus filhos, músico inclusive, Wilhelm Friedemann, que vendeu manuscritos de seu pai quando se viu em dificuldades financeiras (Cf. GEIRINGHER, 1985: 150).

mínimo, desestimulam o desenvolvimento da musicologia brasileira. O musicólogo Paulo CASTAGNA observa, por exemplo, que as dificuldades encontradas no trabalho com fontes documentais e particularmente no acesso a elas freqüentemente desestimulam a atividade de pesquisa por parte dos alunos:

*“A pesquisa em música, no Brasil, dependendo de seus objetivos e metodologia, freqüentemente exige a consulta de materiais raros, como documentos manuscritos, fontes iconográficas, publicações e gravações antigas. A Universidade vem treinando alunos para o trabalho de gabinete com essas fontes mas, normalmente, não os prepara para enfrentar os sérios problemas de acesso às mesmas, problemas esses que, em muitos casos, resultam em mudanças freqüentes do objeto de pesquisa, método ou orientador, acarretando até diminuição ou perda do interesse pela atividade acadêmica.”*  
(CASTAGNA, 1997, p.35).

O acesso, não somente em termos políticos e físicos, mas também em termos de informação, é condição fundamental para a pesquisa. A informação essencial ao musicólogo deve ser facilmente alcançada, através de *instrumentos de busca* adequados, para que se possa então acessar a fonte necessária, ou seu fac-símile. A inacessibilidade das fontes não somente prejudica o pesquisador e impede a produção de conhecimento, mas também inibe a formação de novos quadros na área da pesquisa em musicologia.

Deve-se ressaltar que a acessibilidade da documentação pertinente é fundamental em qualquer campo de produção científica, mas quando se trata de material que se distingue pela sua *unicidade*, como é o caso dos manuscritos musicais, o tratamento da informação tem peculiaridades. A descrição de um manuscrito é forçosamente mais detalhada e complexa que a de materiais impressos, exatamente porque cada documento apresenta um conjunto específico de informações e a sua descrição como um todo é normalmente necessária, enquanto uma partitura publicada exigirá, de modo geral, um pequeno número de campos para uma descrição acurada. Além disso, em certos casos não basta ter acesso a um único documento, mas será necessário complementar os trabalhos com consultas a outros documentos relacionados, como no caso de obras não-identificadas ou anônimas. Nesse sentido, por exemplo, o musicólogo José Maria NEVES aponta dificuldades no que diz respeito ao caráter de isolamento dos diversos arquivos e da conseqüente heterogeneidade de procedimentos adotados:

*“estudo comparativo de várias versões da mesma obra, de tanta importância, é de realização difícil tanto pela inexistência de sistema nacional de arquivos e de catálogos editados, quanto pela maneira como os manuscritos se apresentam em cada arquivo.”* (NEVES: 1997: 18)

De fato, os procedimentos para a organização de acervos de manuscritos musicais e a descrição de seu conteúdo documental não parecem ter sido implementados com a preocupação de uma uniformização de parâmetros descritivos e de uma possível cooperação. Há muitas discussões a respeito dos problemas que a unicidade característica desse material e a conseqüente diversidade de detalhes descritivos de um acervo para outro acarretam para uma possível uniformização e para um possível trabalho cooperativo de catalogação entre os acervos. Ao que parece, não se deve esperar uma catalogação cooperativa do tipo biblioteconômico (como o Bibliodata, realizado pela Fundação Getúlio Vargas, centralizadamente), em que a catalogação de um exemplar realizada por uma biblioteca serve como registro para as bases de dados de todas as bibliotecas do sistema, porque a própria unicidade do material parece, a princípio, dificultar uma uniformização de procedimentos descritivos. Mas não se pode, por outro lado, afirmar que o grau de unicidade do material impeça qualquer tentativa de uniformização de normas ou de estabelecimento de princípios para o tratamento da informação. Até mesmo certos níveis de trabalho cooperativo entre diferentes iniciativas parecem ser viáveis. O problema fundamental é que as particularidades de cada documento e de cada acervo devem ser respeitadas, mas nem por isso deve-se perder de vista a possibilidade de uma padronização mínima, que possa facilitar a consulta dos diferentes instrumentos de busca e conseqüentemente o acesso aos respectivos acervos e seus documentos.

Uma abordagem sistemática do tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais, portanto, faz-se necessária não só pela complexidade dos problemas apresentados pelo material, mas também porque o tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais tem uma relação direta e profunda com o problema de sua acessibilidade.

O arquivista francês Michel DUCHEIN (1983: 07), em estudo realizado para a UNESCO intitulado *Os obstáculos para o acesso ao conteúdo de materiais de arquivos*



- *um estudo RAMP*, inclui entre os obstáculos de ordem prática para o acesso a materiais de arquivo precisamente *a dificuldade de dotar todos os documentos de instrumentos descritivos* - como inventários, índices, etc. - *suficientemente detalhados*.

E acrescenta, sobre o impedimento do acesso a acervos não tratados:

*“Il est aisé de comprendre la raison d’une telle restriction: la manipulation, par les chercheurs, de documents non classés peut favoriser à la fois le désordre dans les fonds et le vol des documents. Cependant, il s’agit là d’une sérieuse infraction aux règles légales de l’accès aux archives, car le chercheur n’est pas responsable du non classement d’un fonds. On risquerait même, sous prétexte de non-classement, de rendre possible un véritable système d’arbitraire archivistique, tout archiviste se trouvant maître de repousser indéfiniment la communication d’un fonds en omettant simplement de le classer.”* (DUCHEIN, 1983: 35)<sup>30</sup>

Além de favorecer o acesso aos acervos de manuscritos musicais, o estudo e a discussão das técnicas e dos fundamentos teóricos que sustentam as atividades envolvidas no tratamento da informação em tais conjuntos documentais sem dúvida favoreceriam o trabalho de recuperação e preservação de acervos dessa natureza.

Salvo pouquíssimas exceções, os acervos brasileiros encontram-se praticamente desconhecidos e desorganizados, muitos deles em condições inadequadas de conservação e uso e, além disso, como já foi mencionado, grande número deles foi - e continua sendo - irremediavelmente destruído. É um dado importante o de que muitos dos detentores de arquivos de manuscritos musicais antigos perderam o contato com as partituras, com o repertório, com a técnica instrumental (muitas vezes nem existe mais a formação para a qual a música foi escrita, como no caso de orquestras que transformaram-se em bandas) e realmente desconhecem o conteúdo de seu arquivo. Pois esse desconhecimento coloca-os na difícil situação de não saber o valor do que possuem, de modo que esse valor pode ser subestimado (como no caso do arquivo

---

<sup>30</sup> “É fácil entender a razão de uma tal restrição: a manipulação, por investigadores, de documentos não arranjados pode acarretar a desordem no fundo e o roubo de documentos. Porém, trata-se de uma séria infração às regras legais do acesso aos arquivos, porque o pesquisador não é responsável pelo fato de que o fundo não esteja arranjado. Arrisca-se até mesmo, sob o pretexto de não existir arranjo, a tornar possível um sistema de verdadeira arbitrariedade arquivística em que todo arquivista torna-se um déspota que pode repelir indefinidamente a acessibilidade de um fundo somente omitindo-se de arranjá-lo.” (Tradução nossa). O conceito de *fundo* será tratado mais adiante.

ouropretano, acima comentado) ou, ao contrário, superestimado. Entretanto, a insegurança que esse desconhecimento gera obriga-os a fechar o acervo, o que é, por um lado, correto, porque o acesso a um acervo não tratado (e portanto desconhecido) pode acarretar desordem e até mesmo roubo de documentos, como observou Duchein. Por outro lado, esse é um problema grave em termos de impedimento do acesso aos documentos. Em acervos públicos, constitui uma infração às regras legais, como também disse o arquivista francês. Em acervos privados, representa um problema complexo que culmina na perda de informação preciosa para o trabalho musicológico e todos os seus desdobramentos, enfim, para a própria sociedade.

Mas existem, felizmente, alguns poucos acervos brasileiros que vem sendo objeto de organização e catalogação, tanto em instituições públicas como em instituições privadas. Porém, a crítica mais comum a tais empreendimentos é a de que têm sido realizados quase que isoladamente, sem a preocupação de uniformizar os procedimentos e muitas vezes observando normas técnicas diferentes ou até mesmo nenhuma normalização conscientemente selecionada, sendo apenas empiricamente conduzidos.

Além disso, em muitos dos acervos considerados já trabalhados, percebe-se a necessidade de uma revisão dos procedimentos adotados e um tratamento mais eficiente da informação necessária à pesquisa e ao próprio controle e administração do acervo. Estes problemas vem sendo discutidos por diversos profissionais da musicologia em encontros recentes da área, sob diversos enfoques e a partir de pontos de vista ligeiramente divergentes, mas, sobretudo, com o interesse de tornar a informação necessária acessível de forma ágil e concreta. A presente abordagem pretende oferecer uma contribuição para a discussão, algumas possibilidades de solução para problemas específicos e também apontar direções para futuras pesquisas na área.

### **1.6.2. Enunciado do problema**

Embora diversas iniciativas de tratamento de acervos de manuscritos musicais brasileiros tenham sido realizadas nas últimas três décadas, não há um estudo sistemático delas. Apesar disso, sabe-se que são iniciativas isoladas e que, ao que parece, não há uniformidade nos procedimentos e técnicas adotados, assim como não

há, muitas vezes, continuidade nos trabalhos, resultando em produtos parciais e lacunosos.

Através do estudo dos instrumentos de busca produzidos para diferentes acervos, a questão que pretende-se responder é: quais são as diferenças e semelhanças entre os procedimentos adotados?

Uma vez respondida esta pergunta, pretende-se, numa etapa conclusiva, propor princípios que, elegendo os parâmetros que apresentem a fundamentação teórica adequada e a eficiência prática desejada, permitam uma otimização do tratamento de materiais dessa natureza.

Neste trabalho, o tratamento dos acervos de manuscritos musicais é abordado do ponto de vista das informações que estes trazem, implícita ou explicitamente. Não são estudados problemas relativos ao tratamento do suporte físico dos documentos e à sua conservação e preservação, embora deva-se ressaltar que este aspecto do tratamento de acervos documentais é fundamental para a sobrevivência, digamos assim, dos documentos.

### **1.6.3. Objetivos**

O objetivo geral desta pesquisa é conhecer as bases teóricas de algumas das iniciativas de catalogação e organização de acervos de manuscritos musicais realizadas no Brasil, através do estudo dos instrumentos de busca publicados.

O trabalho tem como objetivo específico a avaliação dos instrumentos de busca publicados no Brasil segundo os princípios e normas estudados. Não pretende-se aqui realizar um estudo exaustivo, verticalizado e detalhado de cada instrumento, tampouco de cada unidade descritiva isoladamente, mas estudá-los de forma panorâmica, em sua concepção, horizontalmente, para que se obtenha uma visão de conjunto, assim como uma leitura crítica das bases teóricas que fundamentaram cada iniciativa.

Como objetivo final, pretende-se oferecer uma referência teórica, propondo princípios para o tratamento de acervos de manuscritos musicais.

#### **1.6.4. Etapas de trabalho**

Para estudo do problema acima enunciado, realizou-se inicialmente uma *pesquisa bibliográfica*, no sentido definido por GIL (1994: 71), obtendo-se a literatura publicada sobre o tratamento de acervos de manuscritos musicais e sobre a arquivologia tradicional. Embora seja estritamente baseado em fontes bibliográficas, deve-se ressaltar que a experiência do autor com manuscritos musicais - *pesquisa documental* - foi de grande importância para a compreensão de aspectos do problema estudado. É também digno de nota que algumas das fontes bibliográficas aqui estudadas constituíram *objetos* da pesquisa e, nesse sentido, são *fontes de primeira mão*, na acepção proposta por ECO (1977: 39 et seq.).

Efetou-se, em primeiro lugar, um estudo sistemático dos princípios e conceitos arquivísticos. À luz dos princípios arquivísticos, empreendeu-se uma segunda etapa, que consistiu no estudo das normas internacionais de catalogação de manuscritos musicais. Conseqüentemente a estes passos iniciais, realizou-se a análise dos instrumentos de busca relativos a acervos de manuscritos musicais, publicados no país, com base nos princípios e normas estudados.

#### **1.6.5. Estrutura da dissertação**

A dissertação está estruturada em cinco capítulos, incluindo esta introdução, na qual expõe-se o problema e o contexto, e apresentam-se alguns conceitos fundamentais para o estudo que se seguirá.

No segundo capítulo procurou-se delinear as bases teóricas e os princípios que fundamentam a arquivologia tradicional, isto é, seus conceitos e funções principais, assim como apresentar uma tipologia de instrumentos de busca tradicionalmente utilizados.

O terceiro capítulo apresenta um estudo de normas internacionais de catalogação de manuscritos musicais.

O quarto capítulo expõe os resultados obtidos através da análise dos instrumentos de busca publicados no Brasil.

No quinto capítulo procurou-se discutir, a partir das bases da arquivologia

tradicional e dos problemas encontrados no estudo dos instrumentos de busca estudados, alguns princípios básicos para o tratamento da informação nos arquivos e coleções de manuscritos musicais brasileiros.

## 2. O tratamento da informação em acervos arquivísticos<sup>31</sup>

*“Muchos músicos y algunos directores de conjunto (...) llevarán sus archivos consigo o los dejaron abandonados.”*

Curt LANGE<sup>32</sup>.

A arquivologia tradicional orientou-se durante muito tempo para o trabalho com os chamados “arquivos históricos”, sobretudo, mas oferece também recursos teóricos e práticos para o tratamento de documentos contemporâneos, produzidos e utilizados quotidianamente. Como campo de estudos e atividade técnica, ela desenvolveu-se fundamentalmente com o objetivo de auxiliar o trabalho com a documentação administrativa, que - diga-se de passagem agora, para abordar com detalhes mais à frente - é considerada por muitos arquivistas o seu objeto exclusivo. Questiona-se hoje, entretanto, se os princípios arquivísticos aplicados à documentação administrativa não podem ser eficientemente utilizados no tratamento de conjuntos documentais não relacionados à ela<sup>33</sup>. Este trabalho parte do pressuposto de que os princípios arquivísticos podem ser aplicados com resultados positivos em acervos de manuscritos musicais.

Os manuscritos musicais, como um tipo particular de objetivação humana, diferenciam-se profundamente de outros tipos de registros musicais, como as publicações impressas (produzidas em série, com grande número de exemplares e tipologias uniformes), precisamente porque têm como característica fundamental sua unicidade. Não existem dois manuscritos musicais idênticos.

---

<sup>31</sup> Algumas idéias desenvolvidas neste capítulo foram apresentadas em comunicações de pesquisa que resultaram nas publicações: *Subsídios para uma arquivologia musical* (COTTA, 1999) e *O tratamento da informação em acervos brasileiros de manuscritos musicais* (COTTA, no prelo).

<sup>32</sup> “Muitos músicos e alguns diretores de conjunto (...) levaram seus arquivos consigo ou os deixaram abandonados” (LANGE, 1946: 479. Tradução nossa.) Lange referia-se à mudança da capital mineira como um dos fatores que contribuíram para a destruição e dispersão de muitos arquivos musicais.

<sup>33</sup> A este respeito, é digno de nota que existe uma tendência arquivística que considera que as únicas informações de caráter arquivístico são exclusivamente as informações administrativas, assim como, por outro lado, existem tentativas de ampliação do conceito de “administrativo”, como a de Michel ROBERGE, que entretanto tornam-no excessivamente abrangente (cf. LOPES, 1996: 42).

Além disso, uma vez que eles são, normalmente, produzidos e acumulados por indivíduos ou instituições em função de suas atividades musicais, os manuscritos musicais pertencem a determinados conjuntos documentais e mantêm relações entre si e com o conjunto. Tais conjuntos de manuscritos musicais tem outra característica, que estende-se a cada manuscrito individualmente: *organicidade*.

Estas características permitem inferir que os conjuntos de manuscritos musicais, em seu estado natural - isto é, sem mutilações ou dispersão de material, sem serem misturados a manuscritos de outras origens -, são *arquivos*<sup>34</sup>.

Para que se possa entender o alcance e a significação de tal particularidade é necessário conhecer a arquivologia tradicional em seus conceitos fundamentais, evitando sua utilização como *interconceitos*.

### **2.1. Breve contextualização histórica**

Embora seja possível localizar práticas semelhantes à atividade arquivística desde os primórdios da história, no Oriente e na Antigüidade Clássica, pode-se dizer que arquivologia inicia-se propriamente com a instituição do Arquivo Nacional da França, em consequência da Revolução de 1789. Como observam José Maria JARDIM e Maria Odila FONSECA (1992: 33), neste episódio verifica-se pela primeira vez a criação de uma administração orgânica para cobrir a rede de repartições públicas geradoras de documentos e os antigos depósitos; pela primeira vez o Estado reconheceu sua responsabilidade na preservação do patrimônio documental do passado e dos documentos por ele produzidos; além disso, pela primeira vez, proclamou-se e reconheceu-se o direito público de acesso aos arquivos.

Michel DUCHEIN (1986: 15) observa que até o princípio do século dezenove os arquivistas de diversos países reagrupavam e misturavam documentos de acordo com a comodidade prática ou intelectual, segundo classificações concebidas por assuntos, temas ou locais, à luz dos grandes sistemas de classificação científica criados para a

---

<sup>34</sup> Como veremos adiante, infelizmente muitas vezes acervos de manuscritos musicais não são tratados como arquivos, mas como simples coleções de documentos.

zoologia e a botânica. Surgia assim uma concepção ideológica de classificação de arquivos, que tratava o documento arquivístico pelo seu valor intrínseco, independentemente de seu contexto e de suas relações com o *organismo*<sup>35</sup> que o produziu.

Com o aumento das consultas aos arquivos públicos franceses, que se verifica a partir do século XIX, principalmente por parte de historiadores, a arquivologia avança como um campo de produção teórica e um conjunto de técnicas especializadas. Muitos dos conceitos fundamentais da arquivologia, que vamos expor a seguir, surgiram nesse período, inclusive o seu princípio fundamental, o chamado *princípio de respeito aos fundos*.

No Brasil, as práticas arquivísticas remontam ao princípio do século XIX. Em 1838 era criado, à maneira europeia dos estados nacionais, o Arquivo Nacional, sendo que em algumas províncias já existiam arquivos públicos, segundo LOPES (1996: 105). Contudo, pode-se dizer que não existe no Brasil uma tradição arquivística sólida, assim como há falta de profissionais com a devida formação nessa área.

## **2.2. Conceitos fundamentais da arquivologia**

### **2.2.1. Definição de documento**

Segundo Heloísa BELLOTTO (1991: 14), conceituada arquivista brasileira,

*“documento é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo (...), a tela, a escultura, (...) o filme, o disco, a fita magnética (...), enfim, tudo o que seja produzido por razões funcionais, jurídicas, científicas, técnicas, culturais ou artísticas pela atividade humana”.*

Esta definição é bastante ampla e abrange, como se pode deduzir, os manuscritos musicais, uma vez que eles são *elementos gráficos, produzidos por uma atividade humana*, a música, por *razões funcionais* (especialmente ligadas, no caso da

---

<sup>35</sup> Organismo é o termo utilizado por DUCHEIN (1986, p. 15), significando a “forma mais genérica para designar todo produtor de arquivos”. Nesse sentido, *organismo* refere-se tanto a indivíduos como a instituições, isto é, tanto a pessoas físicas como a pessoas jurídicas. O autor registra os termos equivalentes em outras línguas: *ente* para os italianos; *entidad* para os espanhóis; *provienszstelle* para os alemães e talvez *agency*, no inglês.



grande maioria dos manuscritos musicais aos quais se dedica a musicologia histórica brasileira, à religião católica e às estruturas sócio-políticas coloniais e imperiais), *técnicas* (num sentido particular da prática musical), *culturais* e, naturalmente, *artísticas*.

Portanto, ao falarmos de manuscritos musicais, estamos falando de um tipo particular de documento. Isso não significa apenas incluir o objeto em si, o manuscrito musical, numa categoria geral de objetos. Significa também que manuscritos musicais possuem certas características comuns de uma tal categoria, embora apresentem suas particularidades.

Entretanto, para entendermos o que vêm a ser documentos arquivísticos, será necessária a abordagem de outros conceitos.

### **2.2.2. O conceito de ciclo vital do documento arquivístico**

Uma das principais contribuições da arquivologia para o tratamento da informação é o conceito de *ciclo vital dos documentos*, segundo o qual todo documento tem, a partir de sua produção, até três fases de vida:<sup>36</sup>

- a) fase corrente - durante a qual a atividade a que se liga o documento está em andamento, isto é, ele está em pleno uso funcional ;
- b) fase intermediária - quando, em função de prazos legais ou de outros aspectos referentes à atividade a que se relaciona, o documento, embora menos utilizado, é mantido em arquivo centralizador e submetido a uma tabela de temporalidade que determinará o seu descarte ou recolhimento a um arquivo permanente;
- c) fase permanente - na qual, estando a atividade concluída e os prazos legais já cumpridos, fica o valor informativo e probatório do documento,

---

<sup>36</sup> É importante observar que há uma certa diversidade de opiniões a respeito deste ciclo. Alguns teóricos não adotam as mesmas fases. Elio LODOLINI, por exemplo, divide os arquivos em quatro fases: arquivos correntes, “arquivos de depósito”, pré-arquivos e arquivos (cf. LOPES, 1996: 74-75).

que é recolhido a um local de preservação, o arquivo permanente (cf. BELLOTTO, 1991: 05-06.).

Segundo esse conceito, os documentos têm, inicialmente, uma *fase* corrente, na qual estão em constante uso funcional, sendo, portanto, freqüentemente utilizados. Por essa razão, nessa fase os documentos devem estar o mais próximo possível dos responsáveis pela execução das atividades a que se ligam, isto é, no próprio local de trabalho. Esta é, por assim dizer, a primeira “idade”<sup>37</sup> de um documento, concomitante ao desenvolvimento das atividades a que este se liga.

Depois de concluídas as atividades em função das quais foi produzido ou recebido, sua permanência junto ao local de trabalho não se justifica mais, por redução de custos, otimização do espaço de trabalho, etc. Dependendo de certas características, o documento deixa de ser necessário, podendo até mesmo ser eliminado (de acordo com uma avaliação criteriosa, evidentemente). Nesse caso, o ciclo de vida do documento se encerra ao final de sua primeira idade, a chamada *fase corrente*.

Em determinados casos, entretanto, o documento não pode ser simplesmente eliminado. Sua guarda é ainda necessária para possibilitar consultas futuras e para observar o cumprimento de prazos legais, como no caso de documentos da administração pública. Inicia-se então uma segunda etapa da “vida” do documento, a *fase intermediária*, durante a qual deverá ser conservado em local apropriado até que se possa dar a ele outra destinação. A operação que realiza o transporte dos documentos de sua fase corrente para uma fase intermediária chama-se, em arquivologia, *transferência*.

---

<sup>37</sup> O Ciclo vital dos documentos é também chamado de “Teoria das três idades do documento”. Pode-se questionar uma tal denominação uma vez que não há precisamente uma teoria, mas apenas uma ferramenta teórica. Por essa razão optamos por denominá-lo como um *conceito*, o de ciclo vital dos documentos.

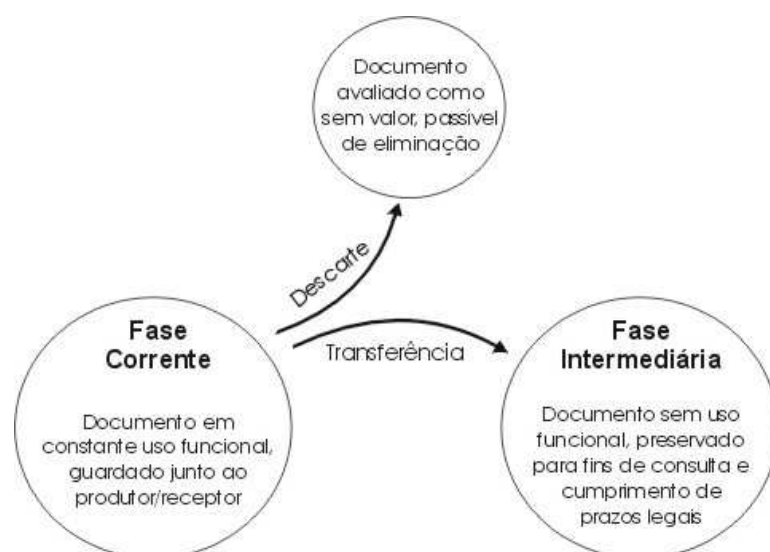


Figura 1 - Primeira para segunda fase: Transferência

Depois de cumprida esta segunda etapa, os documentos são novamente *avaliados* e, caso considerados de valor cultural ou histórico - valor permanente -, passarão para a terceira e última fase de seu *ciclo vital*, a chamada *fase permanente*. Caso contrário, isto é, caso sejam considerados como documentos desprovidos de valor permanente, serão *descartados*. O *descarte* pode ser feito através da simples eliminação, isto é, da destruição dos documentos, ou, quando estes documentos podem ter algum valor, através do depósito ou doação dos documentos para outra instituição (cf. item 2.3.2.3). O transporte dos documentos da fase intermediária para a fase permanente constitui o chamado *recolhimento* (ver figura 2).



Figura 2 - Segunda para terceira fase: Recolhimento

### 2.2.3. Valor primário e valor secundário do documento

Para entender o que caracteriza o valor permanente de um documento, deve-se compreender o que é, em arquivística, valor primário e valor secundário. Na definição de Theodore SCHELLENBERG, o famoso arquivista americano:

*“Chama-se primário o valor que o documento apresenta para consecução dos fins explícitos a que se propõem. Secundários são os que, embora já implícitos no tempo que são gerados os documentos, avultam com o correr dos anos.”* (SCHELLENBERG, 1959, apud BELLOTTO, 1991: 7)

Enquanto o *valor primário* de um documento refere-se à razão primeira de sua criação, o *valor secundário* refere-se à sua utilização para outros fins que não aqueles para os quais os documentos foram criados. Embora já não seja necessário para a atividade em função da qual foi criado, o documento continua tendo valor *probatório*, isto é, no sentido de comprovar juridicamente algum fato ou direito, ou *informativo*, quando contém informações importantes para o estudo e a pesquisa. O valor secundário do documento, como observa BELLOTTO (1991: 108), equívale à abertura de uma *“potencialidade informacional infinitamente mais ampla do que a estrita razão funcional de sua geração.”*

A isso pode-se acrescentar dois conceitos derivados: utilização primária e utilização secundária. A *utilização primária* pode ser definida como a utilização do documento estritamente em função das razões e ações para as quais foi produzido. Já a *utilização secundária* é toda e qualquer utilização que se relacione com o valor secundário do documento, isto é, com seu potencial informacional. Uma carta convocatória, por exemplo, tem para seu emitente e para o(s) destinatário(s) um uso primário. O historiador, por sua vez, ao estudá-la, está fazendo um uso secundário da tal correspondência. (Cf. BELLOTTO, 1991: 103, passim.)

### 2.2.4. Definições de arquivo

Embora exista um conceito genérico de arquivo, há também diversas definições que decorrem diretamente do conceito de *ciclo vital* dos documentos. Quanto ao conceito genérico, existe uma grande variedade de termos equivalentes para referir-se a *arquivo*, originários de diferentes línguas européias. Entre eles ocorrem semelhanças e

divergências. Serão analisados brevemente alguns problemas decorrentes dessa terminologia porque, como se sabe, ela originou-se na tradição européia e chegou ao Brasil através de obras publicadas principalmente em inglês, francês e espanhol, de maneira que torna-se necessária uma reflexão sobre tal terminologia para que se possa adotá-la conscientemente. Caso contrário, poder-se-ia incorrer em uma outra espécie de interconceito, relacionado não somente à problemática epistemológica, mas também às fronteiras linguísticas.

A palavra *arquivo* tem como equivalentes o francês *archive*, o inglês *archive* (homógrafo do anterior, mas de pronúncia diferenciada, obviamente), o alemão *Archiv*, o espanhol *archivo*. Há uma duplicidade de sentido no uso corrente da palavra portuguesa *arquivo*, assim como em outras línguas: pode-se designar, por ela, tanto o conjunto documental como a instituição responsável por sua custódia. Dessa maneira, o Conselho Nacional de Arquivos definiu na legislação atual:

“14 - *ARQUIVO*

1. *Conjunto de documentos independente da natureza dos suportes, acumulados por uma pessoa física ou jurídica, pública ou privada, ao longo de suas atividades.*
2. *Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e utilização de arquivos.”* (ARQUIVO NACIONAL, 1996: 26)

Felizmente, pode-se diferenciar com facilidade uma definição da outra, de acordo com o enunciado e com o contexto. Entretanto, na rede conceitual que se tece encontramos outro interconceito, o de *acumulação*. Esta palavra aplica-se, em termos arquivísticos, à reunião de documentos produzidos e recebidos *no curso das atividades de uma* instituição ou pessoa. Não se trata, como para o senso comum, de uma reunião intencional ou casual, mas de uma acumulação ocorrida no exercício de uma atividade, em decorrência dela e em função dela. Utilizada no sentido comum, ela torna-se um interconceito inútil para o entendimento do que vem a ser um arquivo.

Observe-se então que um arquivo é, segundo a definição apresentada, um conjunto de documentos *acumulados* por um organismo ao longo de suas atividades. Essa noção é importante e voltaremos a considerá-la.

Finalmente, além das variações linguísticas e da dupla referência conjunto

documental/instituição, existem, como desdobramento do conceito de *ciclo vital do documento*, definições diferentes de arquivo. Segundo tal conceito, consideram-se três tipos: arquivo corrente, arquivo intermediário e arquivo permanente.

#### **2.2.4.1. Arquivo corrente**

*Arquivo corrente* é aquele constituído por documentos em *fase corrente*. O Conselho Nacional de Arquivos assim o define:

##### **“17 - ARQUIVO CORRENTE**

1. *Conjunto de documentos em tramitação ou não, que pelo seu valor primário é objeto de consultas freqüentes pela entidade que o produziu, a quem compete a sua administração.*
2. *Unidade administrativa ou serviço encarregado do arquivo corrente.”* (ARQUIVO NACIONAL, 1996: 26).

É uma definição que deriva, obviamente, do conceito de *ciclo vital dos documentos* e está diretamente relacionada ao seu *valor primário*. A duplicidade a que nos referíamos acima permanece, de maneira que pode-se falar em *arquivo corrente* tanto para designar um conjunto de documentos em fase corrente como para um serviço administrativo dele encarregado.

#### **2.2.4.2. Arquivo intermediário**

Da mesma forma, o *arquivo intermediário* define-se como:

##### **“21 - ARQUIVO INTERMEDIÁRIO**

1. *Conjunto de documentos originários de arquivos correntes, com uso pouco freqüente que aguarda destinação.*
2. *Unidade administrativa ou serviço encarregado do arquivo intermediário.*
3. *Depósito especialmente construído para armazenamento de arquivos intermediários”.* (ARQUIVO NACIONAL, 1996: 26)

A noção de *arquivo intermediário* pode designar, igualmente, tanto o conjunto de documentos como o serviço administrativo dele encarregado. Ocorre porém uma diferença. Como a *utilização primária* de documentos intermediários é relativamente menor e as consultas cada vez menos necessárias, não há porque permanecerem junto

ao organismo produtor. Daí a necessidade de um espaço físico especialmente destinado para o conjunto, que também pode ser designado pela expressão *arquivo intermediário* (terceira acepção acima).

### 2.2.4.3. Arquivo permanente

“25 - ARQUIVO PERMANENTE

1. *Conjunto de documentos preservados em caráter definitivo em função do seu valor.*
2. *Unidade administrativa ou serviço encarregado do arquivo permanente também chamado de arquivo histórico.”* (ARQUIVO NACIONAL, 1996: 26).

Aqui a legislação parece limitar-se a uma definição básica. É preciso ir além, verificando as relações que a noção de *arquivo permanente* tem com outros fenômenos, como o valor secundário dos documentos e as atividades a que se ligam.

A definição de *arquivo permanente* proposta por SCHELLENBERG (1974) a partir de definições de diferentes autores explicita a importância, nesse conceito, da atividade com a qual se relaciona o conjunto documental e em função da qual foi produzido. Ele define como arquivo permanente:

*“os documentos de qualquer instituição pública ou privada que hajam sido considerados de valor, merecendo preservação permanente para fins de referência e de pesquisa e que hajam sido depositados ou selecionados para depósito, num arquivo de custódia permanente. As características essenciais dos arquivos relacionam-se, pois, com as razões pelas quais os documentos vieram a existir e com as razões pelas quais foram preservados”.* (SCHELLENBERG, 1974: 19).

Portanto, um arquivo, seja ele de valor histórico ou de uso corrente, tem, entre outras, a característica fundamental de ter sido *acumulado* em função das atividades de um determinado organismo. Aqui insinua-se outro *interconceito*, caso não se faça uso desta palavra com a devida compreensão. O conjunto arquivístico é acumulado não por uma intencionalidade, mas como efeito das atividades desse organismo, seja ele instituição ou indivíduo, uma pessoa física ou jurídica.

Cabe ainda uma nota sobre a terminologia internacionalmente utilizada. Geralmente, a palavra *arquivo* e as suas equivalentes em idiomas estrangeiros são

utilizadas no sentido de arquivos em fase permanente ou de instituição arquivística, tal como no caso da palavra inglesa *archives*.

### 2.2.5. Definição de fundo arquivístico

A noção de *acumulação* de um conjunto documental por uma instituição ou pessoa relaciona-se com um princípio arquivístico fundamental, o *princípio de respeito aos fundos*. O conceito de *fundo* é outro conceito-chave para a compreensão do que vem a ser um arquivo. O primeiro a utilizá-lo parece ter sido o Ministro do Interior da França, Conde de Duchatel, em uma circular de 24 de abril de 1841, que dizia

*“reunir os documentos por fundos, isto é, reunir todos os títulos provindos de uma corporação, instituição, família ou indivíduo, e dispor em determinada ordem os diferentes fundos... Documentos que apenas se refiram a uma instituição, corporação ou família não devem ser confundidos com o fundo dessa instituição, dessa corporação ou dessa família”* (DUCHEIN, 1986: 16)<sup>38</sup>.

Esta circular do Conde de Duchatel é considerada a “certidão de nascimento” da noção de fundo arquivístico, como afirma DUCHEIN, mas o verdadeiro mentor e inspirador da carta do ministro foi o historiador Natalis de WAILLY, então chefe da Seção Administrativa dos Arquivos Departamentais do Ministério do Interior, que criou a noção de *fundo* e teorizou sobre ela.

Heloísa BELLOTTO (1991), a partir do confronto de várias definições, afirma que a noção de *fundo* está ligada à própria instituição ou pessoa que gerou os documentos e que o fator norteador para a constituição de um fundo é a *origem do documento*. Por isso a preocupação com uma utilização interconceitual, pois a *acumulação*, enquanto conceito arquivístico, inclui a noção de uma *organicidade interna* do conjunto documental, de maneira que aquilo que o documento representa no momento de sua criação, a razão pela qual foi criado, sua função na entidade e na atividade a que se liga estão expressos no próprio processo de acumulação. Assim,

---

<sup>38</sup> BELLOTTO (1991: 85-86) apresenta versão ligeiramente diferente da carta do ministro, segundo a qual os documentos deveriam “ser agrupados por fundos, isto é, todos os documentos originários de uma determinada instituição, tal como uma unidade administrativa, uma corporação ou família, seriam agrupados e considerados como o fundo daquela determinada instituição”. SCHELLENBERG (1963: 209), entretanto, localiza a primeira ocorrência do *respect pour les fonds* nas instruções baixadas por Guizot, Ministro da Instrução Pública, em 1839.



*“os documentos pertencentes a um determinado fundo guardam relações orgânicas entre si, constituindo uma unidade distinta (...), não podendo seus componentes serem separados de modo a constituir outros grupamentos aleatoriamente”* (BELLOTTO, 1991: 80-81)

BELLOTTO observa também que:

*“para que seus documentos venham a possibilitar a constituição de um fundo, é preciso que a entidade produtora seja administrativa e juridicamente consolidada (organização, funções e fins conhecidos).”* (BELLOTTO, 1991: 80-81)

Embora seja uma observação pertinente no que diz respeito à documentação administrativa, deve-se salientar que a noção de fundo pode ser aplicada a organismos que não sejam exatamente *administrativa ou juridicamente consolidados* (pelo menos se os critérios para avaliar tais condições forem rígidos). O arquivo pessoal de um pesquisador, por exemplo, deve ser sem dúvida tratado como um fundo arquivístico, embora dificilmente se possa aplicar a arquivos pessoais a expressão “administrativamente consolidado”. Por outro lado, pode-se questionar quais são as exigências para que se possa considerar como juridicamente consolidado um determinado organismo. Caso seja o arquivo de um músico falecido há muitas décadas, de quem não se tem senão informações genéricas e transmitidas de forma oral, talvez a própria existência jurídica daquele indivíduo seja precária. Isto não significa, porém, que se deva dispersar o seu arquivo, que não se possa considerá-lo um fundo arquivístico.

A palavra francesa *fonds*, a princípio utilizada somente pelas comunidades de língua francesa, vem sendo intensamente utilizada em diversos países, de diferentes línguas, principalmente depois da publicação, pelo *International Council of Archives* (ICA), do *General International Standard Archival Description - ISAD(G)*, em 1994. Nas versões inglesa, espanhola e brasileira do ISAD(G) o termo *fundo* foi mantido em seus equivalentes, respectivamente, *fonds*, *fondo* e *fundo*. Ocorre que em muitos países de língua inglesa a tradição arquivística consagrou terminologias diferentes para designar o conceito de *fundo*, como a expressão *records group* (cujas particularidades

DUCHEIN observou e criticou<sup>39</sup>). BELLOTTO (1991: 102, nota 2) observa que também a expressão inglesa *archive group* é utilizada para designar *fundo*. Assim, o termo *fonds*, embora tenha sido mantido na versão inglesa do ISAD(G), é ainda pouco encontrado na literatura. Essa situação, pelo que parece, tende a mudar, pois cada vez mais integrados são os esforços para uma padronização internacional da terminologia, inclusive nos países de língua inglesa. Terry COOK (1992: 41, passim) apontou diferenças importantes entre a expressão *collection* e o conceito de *fundo*. COOK descartou peremptoriamente aquela expressão, assim como a expressão *manuscripts group*, também muito utilizada por instituições e autores de língua inglesa, mas que refere-se a conjuntos de documentos artificialmente criados, reunidos a partir de fundos diferentes. Segundo COOK (1992: 39), o conceito de *fundo* emergiu no mundo anglofônico norte-americano com o lançamento de *Toward Descriptive Standards* pelo Bureau of Canadian Archivists, em 1985. COOK salientou que deliberadamente adotou-se na referida obra os termos franceses *fonds* e *fonds d'archives* (assim, na forma francesa), para evitar da confusão terminológica que cresceu em torno de termos como *collections*, *manuscripts groups*, etc., correntes na prática norte-americana.

A definição de fundo apresentada pela ISAD(G)<sup>40</sup> é a seguinte:

*“Fundo (fonds) – Conjunto de documentos, independente da forma ou do suporte, organicamente produzido e/ou acumulado por uma pessoa física, família ou instituição no decurso de suas atividades e funções”.* (CIA, 1998: 9)

É preciso destacar que o que caracteriza o fundo não é a forma (o tipo ou espécie documental, segundo a diplomática) dos documentos ou o seu suporte físico (papel, plástico, meio magnético, etc.), mas a organicidade do conjunto.

### **2.2.5.1. O princípio de respeito aos fundos**

O *princípio de respeito aos fundos* ou *princípio de proveniência* é o pilar da

---

<sup>39</sup> A utilização dessa expressão, segundo a definição pragmática de Solon J. BUCK, é comentada por DUCHEIN (1982: 20) como problemática, na medida em que pode favorecer uma atitude “minimalista”, isto é, que considere como a proveniência um nível demasiadamente baixo na hierarquia das relações institucionais, prejudicando a integridade orgânica que importa na noção de fundo.

arquivologia, que fundamenta o trabalho do arquivista em dois critérios básicos: a proveniência e a ordem interna.

#### 2.2.5.1.1. O princípio de proveniência

Michel DUCHEIN, ao fazer uma retrospectiva histórica da prática arquivística, diz que:

*“Até o princípio do século XIX, nem administradores nem arquivistas de diferentes países demonstraram o menor escrúpulo em dividir e dispersar documentos de uma mesma origem, nem em reagrupar e misturar documentos de proveniências diferentes (...). Todas as antigas classificações de arquivos que chegaram até nós foram concebidas por assuntos, temas ou locais...”* (DUCHEIN, 1986: 15)

DUCHEIN (1986: 15, *passim*) observou que nos casos em que se tratava de arquivos de um só organismo, uma só origem, *“o mal foi relativamente pequeno”*, mas nos grandes *depósitos de arquivos*, onde foram reunidos arquivos de diversas proveniências, o problema tornou-se grave a tal ponto que, depois de classificados por local, instituições políticas, etc., era impossível determinar a origem da maioria dos documentos, *“ficando tudo profundamente misturado e disperso”*. A constatação dessa impossibilidade prática contribuiu para o surgimento do *princípio de respeito aos fundos - respect des fonds*, na consagrada expressão original -, que foi política e juridicamente implantado por Wailly, como vimos. Seu valor teórico (e obviamente prático) foi reconhecido por arquivistas e historiadores.

O princípio de *respeito aos fundos* consiste basicamente em:

*“deixar agrupados, sem misturá-los a outros, os arquivos provenientes de uma (...) pessoa física ou jurídica determinada”*,

assim como

*“respeitar a ordem estrita em que os documentos vieram (...), a seqüência original de séries”* (BELLOTTO, 1991: 81).

---

<sup>40</sup> Trata-se da versão brasileira da ISAD(G), publicada pelo Arquivo Nacional.

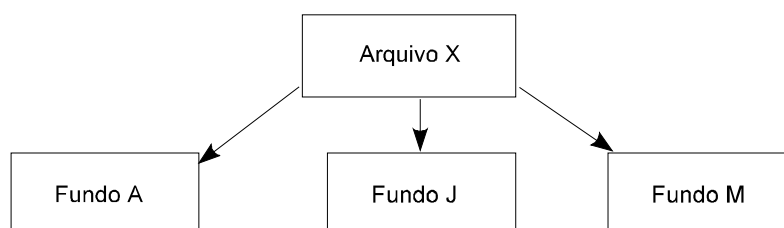


Figura 3 - Princípio de Respeito aos Fundos.

Assim, como esquematizado na figura 3, sob a orientação do *princípio de respeito aos fundos*, o arquivo (aqui no sentido de instituição arquivística) “X”, ao receber arquivos provenientes da instituição “A” e das pessoas “J” e “M”, deverá proceder de maneira que cada um desses três fundos estejam preservados em sua integridade, sendo tratados separadamente. Se os fundos A e M tem, por exemplo, material relativo a um mesmo assunto, isso deverá ser apontado posteriormente, através de instrumentos de busca, mas nunca esse material deverá ser retirado dos respectivos fundos e reunido fisicamente de outra forma. Portanto, o conceito de proveniência, como se pode deduzir, relaciona-se com o organismo produtor / acumulador do fundo. Para a determinação de fundos, a proveniência constitui o critério mais importante a ser observado, segundo o princípio de respeito aos fundos, e por isso ele é também chamado de *princípio de proveniência*<sup>41</sup>.

DUCHEIN (1986, 24) observa que nos casos em que um fundo arquivístico produzido por um organismo tenha sido preservado por este organismo, sem acréscimos ou reduções até ser recolhido (ver 1.3.2.2), não há qualquer dificuldade em reconhecê-lo como tal. O problema é complexo quando se trata de um fundo que foi transferido para outro organismo. Caso tenha sido mantido em um conjunto individualizado, o caso é relativamente fácil, pois ele permanece diferenciado e sua proveniência deve ser creditada ao organismo que realmente o produziu. Aqui a proveniência está ligada à noção de produção. Caso, ao contrário, tenha sido desmembrado e ou integrado ao fundo de um organismo distinto do produtor, a ponto de perder sua identidade e

<sup>41</sup> Para os alemães, *Provenienzprinzip*.

individualidade, deve ser considerado como proveniente do organismo que o reuniu, e integrado ao fundo desse organismo. Neste caso, a noção de proveniência está mais ligada à noção de recolhimento que à de produção.

Terry COOK (1992: 42) observa que, na identificação de fundos pessoais (isto é, criados por pessoas físicas), ocorrem freqüentemente casos complexos em que o indivíduo cria documentos em função de atividades que desempenha em determinadas instituições. Nesses casos, embora acumulados sob a custódia do indivíduo, os documentos pertencem ao fundo da instituição.

#### 2.2.5.1.2. O princípio de respeito à ordem interna

Do ponto de vista de uma organização dos arquivos, o *princípio de proveniência* tem como seu complemento natural o princípio de respeito à estrutura dos fundos (ou *princípio de estrutura*<sup>42</sup>), que é, nas palavras de DUCHEIN, o ponto nevrálgico das dificuldades. O *princípio de estrutura* é assim definido pelos arquivistas holandeses MULLER, FEITH & FRUIN:

*“o sistema de classificação deve-se fundamentar sobre a organização primitiva do fundo de arquivos, a qual corresponde, dentro de suas grandes linhas, à organização da qual provém”.* (MULLER, FEITH & FRUIN, 1910 apud DUCHEIN, 1986: 26).

DUCHEIN (1986: 26) observa, entretanto, que os próprios autores relativizam este princípio ao afirmar que *“convém restabelecer, na medida do possível, a ordem primitiva; mais tarde poder-se-á julgar até que ponto será desejável desviar-se desta ordem”*. Logicamente, se a ordem primitiva deve ser restabelecida, nesta assertiva está o reconhecimento implícito de que essa ordem primitiva encontra-se deturpada, pelo menos em alguns casos e em certo grau. Mas o problema de restaurar tal ordem primitiva é complexo. DUCHEIN alerta para o fato de que é impossível, salvo em raros casos, restabelecer uma tal ordem original, restaurar um estado orgânico que o tempo destruiu, e afirma categoricamente que esta proposição, na verdade, abre a possibilidade de todos os abusos do arbítrio.

---

<sup>42</sup> Para os alemães, *Strukturprinzip*.

De fato, a aplicação do *princípio de estrutura* apresenta muitas dificuldades: as mais freqüentes, para DUCHEIN, decorrem do desrespeito àquele princípio por parte dos próprios organismos produtores, ao classificarem seus arquivos correntes. Como ocorre freqüentemente, estes podem até mesmo não ter qualquer quadro de classificação, de maneira que cada funcionário ou administrador mantém seu próprio método de ordenação, incompreensível para qualquer outra pessoa.

Entretanto, mesmo quando há uma ordem estabelecida, deve-se estudá-la cautelosamente. Focalizando a administração pública, SCHELLENBERG observa que:

*“Na elaboração de esquemas de classificação para documentos públicos, comete-se, muitas vezes, o erro de aplicar um grande esquema geral de cabeçalhos de assuntos onde os documentos poderiam ser muito mais facilmente arranjados segundo a função e a organização”.* (SCHELLENBERG, 1974: 71)

Portanto, nem sempre a ordem original é conveniente. DUCHEIN (1986) aconselha que, antes de adotar o princípio de estrutura, o arquivista deve estar seguro de que:

- a) a classificação dada pelo organismo foi, efetivamente, posta em prática, mantida e conservada por um longo período - e, portanto, não tenha sido apenas mera intenção;
- b) a classificação dada não é incompatível com o princípio de respeito aos fundos;
- c) a classificação dada engloba a totalidade dos documentos do fundo (ou divisão deste) de que se trata.

Caso tais condições não sejam preenchidas, deve-se, em suas palavras:

*“renunciar à classificação dada pelo organismo produtor e proceder como se o fundo não tivesse recebido qualquer classificação antes de chegar às mãos do arquivista (...) o arquivista pode, legitimamente, dar ao fundo a **classificação que julgar melhor**, levando sempre em conta, na medida do possível, a estrutura interna do organismo produtor”* (DUCHEIN, 1986: 30. Grifos nossos).

DUCHEIN (1986: 32) observa também que, em sua maior parte, os problemas relativos à aplicação do *princípio de respeito aos fundos* decorrem da “*contradição existente entre a natureza do fundo, produto orgânico da atividade e do organismo que as gerou, e as necessidades da pesquisa que, por sua vez, é metódica e sistemática*”. A solução apontada pelo arquivista francês é reconstituir nos *instrumentos de busca* a

sistematicidade inexistente em fundos arquivísticos cuja estrutura se perdeu. DUCHEIN refere-se, nesse caso, à tarefa de *descrição* (cf. 2.3.4). Por outro lado, deve-se observar que uma classificação por assunto não é totalmente descartada pela arquivística. SCHELLENBERG (1974: 62 et seq.) propõe em seus princípios de classificação três elementos principais, que delineamos brevemente:

- 1) a **ação** a que os documentos se referem; ou seja, funções - responsabilidades atribuídas à entidade -, atividades - atividades *fim* e atividades *meio* - e atos - políticos ou executivos.
- 2) a **estrutura** do órgão que os produz - unidades de acessoramento e órgãos de linha;
- 3) o **assunto** dos documentos - para documentos não provenientes da ação governamental positiva (como, por exemplo, pastas de referência e outras informações).

Sem excluir a possibilidade de sua utilização, SCHELLENBERG (1974: 71) trata com muita cautela esse último princípio. Primeiramente, adverte que nenhum tópico, isto é, nenhum assunto, é uma entidade por si mesmo: é parte integrante de um todo maior, com o qual se relaciona intimamente. A respeito da classificação de documentos administrativos (isto é, arquivísticos), afirma que:

*“a maior parte dos documentos públicos deve ser classificada segundo a origem organizacional e funcional. Os que merecem classificação por assunto não devem ser forçados num esquema elaborado sobre princípios estabelecidos a priori, mas devem ser agrupados em classes estabelecidas pragmaticamente sobre uma base a posteriori.”* (SCHELLENBERG, 1974: 71-72)

Para que se possa compreender o que significa esse estabelecimento de classes *a posteriori*, deve-se ter em mente que, para realizar a classificação funcional de um arquivo, é necessário que se conheça profundamente a entidade produtora do arquivo. Somente depois de uma tal penetração na totalidade orgânica do arquivo é que se pode - apenas nos casos em que não é possível aplicar os princípios arquivísticos - lançar mão da chamada *teoria da classificação*, que nada tem a ver com o *princípio de estrutura*.

Embora os princípios da arquivologia e da biblioteconomia (campo em que surgiu a *teoria da classificação*) difiram profundamente, as fronteiras entre estes campos de produção - em certos pontos muito tênues, em outros bastante sólidas - parecem ter algumas interseções. Tais interseções insinuam-se na própria coincidência

de terminologias, como veremos (cf. 2.3.3). Assim como SVENONIUS (1992: 178) e FOSKETT (1996: 148) ressaltaram as idéias de Ranganathan para o trabalho classificatório, é precisamente por sua utilidade que o *princípio de respeito aos fundos* foi reconhecido, em seu valor teórico e prático, por arquivistas e historiadores.

A interseção mais óbvia entre princípios de classificação biblioteconômica e o princípio de proveniência é o caso em que os arquivos perderam a sua organicidade característica - seja pelo fato de não terem sido classificados coerentemente conforme a estrutura ou função ou, como geralmente ocorre, por terem sido dispersados, não mantendo ordem alguma. Os conjuntos inorgânicos de documentos são uma espécie de exclave do mundo da *classificação sistemática* inserido no terreno das práticas estruturais arquivísticas. FOSKETT (1996: 148 et seq.) elenca alguns princípios gerais que, segundo ele, podem ser úteis no trabalho de classificação. Esses princípios podem ser úteis também na organização de conjuntos documentais sem uma estrutura interna preservável:

- **Princípio alfabético** - útil para tópicos com títulos precisos, nomes, etc.;
- **Princípio cronológico** - seqüência de datas, por períodos, etc.;
- **Princípio da complexidade crescente** - do simples para o complexo;
- **Princípio evolucionário** - sugerido para as ciências biológicas, similar ao anterior;
- **Princípio de tamanho crescente** - como na música: solos, duetos, trios, etc.;
- **Princípio espacial** - países, cidades, etc. ou ainda por meios (aquático, terrestre, etc.);
- **Princípio da ordem canônica** - ordens tradicionais. Princípio proposto por Ranganathan, cuja base são os livros da Bíblia.
- **Princípio de categoria predileta** - Consiste em burlar um dos princípios anteriores e colocar em primeiro lugar a classe mais procurada pelo usuário.

Há também uma interseção importante entre as idéias do *Classification Research Group* - CRG - e a teoria arquivística. Na *teoria dos níveis integrativos*, desenvolvida pelo CRG (cf. SPITERI, 1995) a noção de integração é inseparável da noção de *todo*, na medida em que “todos” são compostos de uma série de elementos integrados. A arquivística, por sua vez, trabalha com a idéia de que um arquivo é uma *totalidade*: nenhum documento de arquivo pode ser tratado isoladamente, sob pena de



perda de valor (primário, isto é, relacionado à execução da atividade, ou secundário, valor potencial de informação). Outro aspecto comum a se observar entre o princípio de proveniência e as teorias do CRG é o chamado *lugar de definição única*. Não só pela sua unicidade característica, mas pela própria organicidade do arquivo, um documento arquivístico parece ter, por princípio, uma espécie de lugar *natural* de definição única. É flagrante a coincidência entre o ponto de vista de SCHELLENBERG, na citação anterior, e o trabalho do CRG, no que diz respeito à inadequação da classificação *a priori* (*top-down*), mas somente de uma classificação *a posteriori* (*down-top*), partindo do conhecimento da totalidade orgânica que gerou o arquivo.

É patente a oposição entre o pensamento de SCHELLENBERG e a classificação tal como vista por Henry BLISS (1985: 77), em termos da aplicação de uma organização lógica do conhecimento a um sistema de classificação. Por outro lado, certos aspectos estudados por BLISS (1985: 78 et seq.), como *gradação, subordinação e coordenação*, podem ser úteis na construção de uma classificação funcional - arquivística - consistente, tal como observou SCHELLENBERG (1974: 73): “*se a subdivisão primária é pelas funções, todos os cabeçalhos neste nível devem ser funções; se a subdivisão secundária é por atividades, todos os cabeçalhos naquele nível devem corresponder a atividades.*”

Enfim, como observa MCNEIL (1996: 243):

*“In the last decade [1981-1990], developments in archival description at the national and international levels have resulted in a more conciliatory attitude toward subject indexing on the part of archivists, and a stronger inclination to reconcile provenance- and pertinence-based approaches to subject access.”... “it is now generally accepted that traditional categories of subject analysis need to be broadened to accommodate specific attributes of archival fonds.”<sup>43</sup>*

Devemos ressaltar, contudo, que a aplicação imediatista de princípios ou

---

<sup>43</sup> “Na última década [1981-1990], o desenvolvimento da descrição arquivística em nível nacional e internacional resultou em uma atitude mais conciliatória em relação à indexação por assuntos, por parte dos arquivistas, e em uma forte inclinação para reconciliar as abordagens baseadas em proveniência e pertinência ao acesso por assuntos”... “Agora é aceito, de maneira geral, que as categorias tradicionais de análise de conteúdo devem ser expandidas para acomodar atributos específicos de fundos arquivísticos.” (Tradução nossa).

esquemas classificatórios elaborados *a priori* em conjuntos documentais pode resultar inútil e até mesmo desastrosa.

### **2.2.6. Definição de coleção**

O *princípio de respeito aos fundos arquivísticos*, portanto, constitui um dos pilares da arquivologia, consistindo fundamentalmente em deixar agrupados os arquivos provenientes de uma determinada pessoa física ou jurídica, respeitando sua organicidade e a ordem estrita em que os documentos vieram, sem misturá-los a outros documentos, de origem diferente. O conceito de *arquivo* seria impensável sem a existência desse princípio.

Diferentemente, o conceito de coleção refere-se a uma reunião intencional, consciente, de documentos de origens diversas, com o fim explícito de reuni-los, sem a observância do princípio de respeito aos fundos, sem a preservação, portanto, de sua organicidade. Por uma característica intrínseca de seus documentos, a organicidade, um arquivo não é uma coleção, ou seja, não é um simples conjunto de documentos reunidos sob um determinado critério científico ou artístico. O que diferencia, por exemplo, uma biblioteca de um arquivo é justamente o fato de a biblioteca abrigar coleções cujos elementos são reunidos artificialmente, selecionados para a aquisição, enquanto o arquivo recebe elementos originários de um processo orgânico de produção e acumulação. Assim, desvenda-se a rede teórica em que se relacionam, transdisciplinarmente, estes conceitos tão utilizados na musicologia histórica, mas tão freqüentemente utilizados como no senso comum.

A palavra *acervo*, utilizada em arquivologia para referir-se à totalidade dos documentos custodiados por uma instituição (cf. ARQUIVO NACIONAL, 1996: 25), é, pode-se dizer, um termo neutro, que ora aparece designando arquivos, ora designando coleções, ao sabor do jogo interconceitual. Contrariamente, é importante observar a precisão com que os conceitos de arquivo e coleção são empregados na arquivologia. Essa precisão reflete-se, sobretudo, no tratamento dos acervos. DUCHEIN, ao criticar os sistemas ideológicos de classificação (cf. acima, 2.2.5.1.1) desenvolvidos pelos arquivistas do princípio do século XIX (que não observavam a proveniência, retiravam os documentos de seus conjuntos originais sem consciência de que estavam rompendo

as relações orgânicas) fez uma analogia entre estes e os trabalhos arqueológicos que não tiveram a preocupação de respeitar o contexto das descobertas, tratando-as como peças de coleção, tal como no caso dos monumentos e objetos encontrados nas escavações no Egito. Elio LODOLINI, também utilizando a arqueologia como referência, diz o seguinte:

*“The individual documents can tell us very little - if not even deceive us - while, once the fonds which originally connected the document is reconstructed, from them we get a perfect and complete view of the world, period, events, to which the documents are bound. Exactly the same happens in the archaeological field, as, for instance, in the case of many stones casually found or removed from their place. They are nothing other than stones, with very little interest or value. But, if these stones are left where they originally were, or if their original position can be reconstructed, we do not any more have a heap of stones but the foundations of a temple, arena, or town. The stones provides us with direct and immediate evidence of a civilization, tells us of their history, and evoke the organization and life of a population.”* (LODOLINI, 1989 apud MACNEIL, 1996: 244-245).<sup>44</sup>

É notável a explanação de LODOLINI no sentido de que os documentos, quando mantida a ordem original e respeitada a integridade do conjunto em que se inserem, podem dizer mais do que o relativo ao seu conteúdo: detalhes que parecem insignificantes e até mesmo itens que, para o leigo, parecem não pertencer ao conjunto podem, aos olhos do arquivista, fornecer elementos importantes para a compreensão do organismo produtor, de sua história, de suas funções e das relações entre os documentos a as atividades. Uma vez retirados de seu lugar, pode tornar-se impossível o trabalho de recuperar as evidências acumuladas natural e organicamente.

Uma última consideração a fazer relaciona-se com a seguinte definição de coleção:

---

<sup>44</sup> “Os documentos isolados podem nos falar muito pouco - senão até mesmo nos enganar - enquanto que, uma vez que o fundo que originalmente conectou os documentos seja reconstruído, a partir dele nós obtemos uma visão perfeita e completa do mundo, do período, dos eventos em função dos quais os documentos estão ligados. Exatamente o mesmo acontece no campo arqueológico, como, por exemplo, no caso de muitas pedras casualmente encontradas ou removidas do seu lugar. Elas não são nada mais que pedras, com muito pouco interesse ou valor. Mas, se estas pedras permanecem onde estavam originalmente ou se sua posição original pode ser reconstruída, não temos mais um monte de pedras, mas sim as fundações de um templo, de uma arena ou cidade. As pedras nos fornecem evidências diretas e imediatas de uma civilização, nos falam de sua história e evocam a organização e a vida de uma população.” (Tradução nossa).

*“...o fundo abarca papéis gerados/recebidos por entidades físicas ou jurídicas, necessários à sua criação, funcionamento e exercício das atividades que justifiquem sua existência mesma, descartando-se, assim, a caracterização de coleção (papéis reunidos por razões científicas, artísticas, de entretenimento ou quaisquer outras que não as administrativas)” (BELLOTTO, 1991: 80-81).*

Observa-se aqui a preconização da linha administrativa da teoria arquivística, que considera como objetos exclusivos desta disciplina os documentos administrativos. Na acepção proposta, define-se *coleção* como “*papéis reunidos por razões científicas, artísticas, de entretenimento ou quaisquer outras que não as administrativas*” (grifo nosso). Segundo essa definição, tudo o que não for administrativo é coleção. Esta afirmativa pode ser radicalmente questionada. Apenas para efeito de argumentação, deve-se entender que é possível criar uma coleção de documentos das mais variadas funções, inclusive de documentos administrativos. Basta simplesmente retirá-los de seus conjuntos orgânicos originais e reuni-los intencionalmente, com uma ordem arbitrária qualquer, como local ou tipo de material. Mas o mais importante é que muitos conjuntos documentais, embora não sejam relacionados à administração pública ou mesmo privada, são efetivamente arquivos, uma vez que têm sua *organicidade interna*, tem uma *proveniência determinada* e foram acumulados não-seletivamente, arbitrariamente, mas em função das atividades ou funções de um dado organismo, sejam elas de caráter científico e mesmo artístico.

A utilização dessa terminologia na literatura científica é muitas vezes ambígua ou mesmo errada. Na literatura em língua inglesa, o termo equivalente, *collection*, é de difícil compreensão em muitos casos, tal qual em expressões como “*archives collection*”, composta de termos pelo menos aparentemente contraditórios. Mas essa expressão, para dar um exemplo, é muito comum em artigos de língua inglesa. De fato, não existem equivalentes precisos de uma língua para outra para designar termos técnicos, pois cada país tem uma história e uma tradição, cada cultura impõe certos traços às práticas científicas e às terminologias. Mas uma tal utilização de terminologias se deve também à desinformação, isto é, ao desconhecimento da arquivologia e de seus princípios básicos.

É importante registrar que nas últimas duas décadas alguns esforços coletivos

para o estabelecimento de uma terminologia internacional vêm sendo implementados, e a mais recente contribuição é o já mencionado *General International Standard for Archival Description* - ISAD(G), proposto pelo Conselho Internacional de Arquivos, cuja versão oficial foi aprovada em 1994.

### **2.3. As atividades arquivísticas**

Segundo BELLOTTO, no percurso natural dos documentos desde sua origem até a história, cabe ao arquivista revelar suas potencialidades: “*cabe ao arquivista identificar, descrever, resumir e indexar*” (BELLOTTO, 1991: 7). As principais atividades que o arquivista desenvolve são a avaliação (que está ligada a outras atividades, como transferência, descarte, etc.), o arranjo (ou classificação) e a descrição.

Embora estas atividades estejam ligadas aos arquivos permanentes, os princípios básicos da arquivologia devem ser considerados desde as fases corrente e intermediária, que constituem a chamada *gestão de documentos*, que podemos considerar, para efeito formal deste capítulo, como uma atividade à parte que o arquivista também desenvolve.

#### **2.3.1. Gestão de documentos**

O tratamento dos documentos em suas duas primeiras fases de vida - fases corrente e intermediária - constitui a chamada *gestão de documentos*, isto é, o tratamento do documento desde sua origem, sob normas específicas para sua produção, classificação, circulação e posterior arquivamento permanente ou descarte.

O termo *gestão de documentos* é o equivalente em português da expressão inglesa *records management*, cuja origem remonta ao *Public Records Office* britânico. Assim como nas demais atividades arquivísticas, a gestão de documentos exige do arquivista o conhecimento das atividades do organismo acumulador, para que possa racionalizar as operações de produção e circulação de documentos, assim como de sua posterior avaliação. Uma das funções mais importantes da gestão de documentos é a elaboração e aplicação de *tabelas de temporalidade*, que especificam a duração da fase corrente de cada tipologia de documento acumulado pelo organismo, determinando a sua destinação final.

#### **2.3.2. Avaliação**

A ISAD(G) contém a seguinte definição de avaliação: “*o processo pelo qual se determina o valor arquivístico de um conjunto de documentos*”. A avaliação é uma das mais importantes funções arquivísticas e consiste na análise dos documentos para estabelecer, de acordo com os valores que lhe são atribuídos, sua destinação. É através da avaliação que definir-se-ão os períodos a partir dos quais os documentos de arquivos correntes deixam de ser necessários à consecução das atividades a que se relacionam e determinar-se-á o seu *descarte* ou a sua *transferência* para um arquivo intermediário. Portanto, como atividade auxiliar à gestão de documentos, a avaliação volta-se para a própria produção e circulação dos documentos, mas é fundamental sobretudo na elaboração das chamadas *tabelas de temporalidade*.

A avaliação é importante em todas as fases do ciclo vital dos documentos. Nos arquivos intermediários, após o cumprimento dos prazos legais, os documentos são novamente *avaliados*. Documentos considerados como de *valor permanente*, isto é, que apresentam *valor secundário*, serão encaminhados para uma guarda definitiva, isto é, para o *recolhimento* em um *arquivo permanente*.

No caso dos arquivos permanentes, a *avaliação* é que permitirá ao arquivista identificar um *fundo* e promover o seu tratamento. Uma avaliação criteriosa permitirá verificar cuidadosamente quais documentos não possuem valor secundário e podem, portanto, ser descartados sem prejuízo legal ou científico. Geralmente, a avaliação não é realizada somente pelo arquivista, mas por uma comissão de especialistas orientados por arquivistas. Certas categorias de documentos só podem ser corretamente avaliadas por um especialista no assunto a que se referem, juntamente com um profissional que conheça os processos em que se produzem os documentos. A participação do arquivista é fundamental para garantir, no momento da avaliação, uma visão ampla do processo de tratamento, das possibilidades de destinação e conservação, mas fundamentalmente dos procedimentos descritivos adequados, assegurando a continuidade do ciclo vital e a eficácia do tratamento da informação.

Uma tarefa fundamental para que o arquivista possa realizar uma avaliação correta é a análise institucional do organismo criador do arquivo ou, quanto se trata de um indivíduo, um estudo biográfico. No caso de instituições e indivíduos cuja história

já está registrada, além de um trabalho de campo, o arquivista pode lançar mão das fontes secundárias disponíveis, como biografias, etc. Entretanto, é muito comum que tais fontes não existam, e nesse caso o arquivista será o primeiro biógrafo daquele indivíduo ou o primeiro pesquisador da história da instituição, devendo construir sua análise através do estudo dos documentos constituintes do próprio fundo arquivístico, entre outros recursos técnicos e metodológicos.

### **2.3.2.1. Transferência**

*Transferência* é o termo técnico que designa a operação de retirar do local original em que foram acumulados aqueles documentos que já não têm uso corrente, mas que não devem ser descartados, acomodando-os em um arquivo intermediário. *Transferi-los* significa acomodá-los em um local apropriado, mantendo a organização original e as relações com a documentação corrente, mantendo condições adequadas para a sua recuperação e conservação, de modo que se cumpram os prazos legais estipulados e que estejam disponíveis para uma eventual consulta. É importante diferenciar a *transferência* do *recolhimento*.

### **2.3.2.2. Recolhimento**

*Recolhimento* é a operação de passagem dos documentos de valor permanente de um arquivo corrente ou intermediário para a sua custódia definitiva em um *arquivo permanente*. BELLOTO observa que não há uniformidade quanto aos modos de recolhimento, mas distingue três variações mais frequentes:

- “1. O *Recolhimento sistemático, regular, organizado, quer quanto às datas, quer quanto à apresentação do material vindo do arquivo intermediário (exemplo: os que se realizam no interior dos sistemas nacionais, estaduais ou municipais de arquivos);*
2. *O recolhimento que é revestido de uma certa regularidade, mas feito diretamente dos arquivos correntes aos arquivos finais, quando ultrapassados os limites do uso primário;*
3. *O recolhimento ‘selvagem’, isto é, quando grandes massas aleatórias são literalmente descarregadas nos arquivos permanentes, sem obediência a critérios técnicos” (BELLOTTO, 1991: 89)*

O *recolhimento* de uma documentação para um arquivo permanente deve ser uma operação o mais simples possível, planejada e criteriosa e deve observar os

princípios da arquivologia, de modo a prevenir a ocorrência de dispersão do fundo arquivístico, de desintegração dos conjuntos documentais ou junção errônea de documentos. O *Manuel d'archivistique* aconselha, para um bom recolhimento, que:

*“a) ele se faça segundo procedimentos simples, sem operações difíceis e complexas;*

*b) assegure a fácil localização e recuperação das informações,*

*c) permita a elaboração posterior de instrumentos de pesquisa,*

*d) salvasse todas as possibilidades de compreensão, conservando-se sua situação primitiva, dentro dos conjuntos orgânicos.”* (BELLOTTO, 1991: 90.)

Portanto o recolhimento é uma operação fundamental no tratamento de conjuntos de documentos de valor secundário. É o recolhimento que dá início ao processo de *arranjo* do fundo arquivístico (Cf. 2.3.3). Documentos que não sejam considerados documentos de *valor permanente* serão *descartados*, isto é, excluídos do acervo, podendo ser encaminhados a outra instituição ou mesmo para a sua *eliminação*, isto é, sua destruição.

### **2.3.2.3. Descarte**

O *descarte* é a operação de retirar do conjunto arquivístico aqueles documentos que não tem valor depois de concluídas as atividades na fase corrente ou cumpridos os prazos legais na fase intermediária. Há duas possibilidades:

#### **a) Redestinação**

É preciso observar, a respeito do encaminhamento de documentação de um fundo para outras instituições, que todos os passos devem ser criteriosamente registrados e a proveniência de cada peça deve estar claramente expressa. Dessa maneira, a descrição do fundo preservado em caráter permanente deverá incluir uma descrição do material descartado e encaminhado a outras instituições, de modo que se possa acessá-los a partir das informações descritas. Da mesma forma, cada unidade documental encaminhada para outros arquivos e instituições deve conter dados sobre o fundo do qual provém. Assim, a organicidade do conjunto original estará preservada: os documentos estarão acessíveis nas duas direções, isto é, do fundo para o material



descartado e vice-versa.

Uma ocorrência bastante comum é a necessidade de encaminhar documentos em meio especial, como fotografias, por exemplo, de uma instituição ou instalação para outra, que possua meios de conservação mais apropriados. Nesse caso, o material é separado fisicamente dos outros documentos do fundo mas suas ligações orgânicas são mantidas através da descrição, permitindo que um pesquisador possa localizar, tanto em um quanto em outro conjunto (e nos respectivos instrumentos descritivos), informações que os relacionem e, principalmente, que possa localizar o fundo arquivístico do qual originam-se as fotografias.

Portanto, nem sempre o descarte significa *eliminação*, mas sim a decisão de não recolher determinado documento para a guarda permanente em um determinado arquivo, considerando porém a necessidade de recolhê-lo em outro.

#### b) Eliminação

A eliminação é a destruição de documentos que, depois de cuidadosamente avaliados, foram considerados sem valor secundário, isto é, sem valor que justifique sua guarda permanente. Deve-se observar, todavia, que não é possível avaliar corretamente essa condição sem uma comissão de avaliação constituída por especialistas diversos, isto é, sem uma avaliação transdisciplinar, envolvendo não apenas o especialista em arquivos. Determinados documentos, exigirão, por sua especificidade, os olhos críticos de um profissional de formação específica.

#### **2.3.3. Arranjo**

Uma vez recolhido em um arquivo permanente, um fundo deve ter classificados os seus documentos, o que se dá através da operação conhecida por *arranjo* ou *classificação*. Estes termos originam-se de idiomas europeus, respectivamente do inglês *arrangement* e do francês *classement*<sup>45</sup>, que foram traduzidos e acabaram tornando-se

---

<sup>45</sup> Ver Anexo I - Quadro de termos incluídos nas diferentes versões do ISAD(G).

utilizados indistintamente por uns, distintamente por outros<sup>46</sup>. Desta maneira, dependendo das fontes utilizadas, encontraremos arquivistas referindo-se a arranjo ou a classificação para designar o mesmo processo. Infelizmente isso acabou gerando uma grande confusão, pois certos autores distinguiram os dois termos, como se pode ver na citação abaixo:

*“Os desenvolvimentos e conquistas das técnicas da biblioteca (...) reportam-se às atividades conhecidas na arquivística como arranjo e descrição. O primeiro, na biblioteconomia, constitui a classificação e a segunda, a catalogação.”* (SCHELLENBERG, 1963: 17).

De fato, como aponta SCHELLENBERG, há uma grande diferença entre a classificação biblioteconômica - baseada em assuntos - e o princípio fundamental da classificação arquivística, o *princípio de proveniência*. Entretanto, outros autores, marcadamente os de maior influência da cultura e língua francesas, embora referindo-se à atividade arquivística, preferem o termo classificação, inclusive por ser mais próximo de *classement*, termo técnico consagrado pela tradição francesa. Os espanhóis, ao que parece, adotaram simplesmente *organización*<sup>47</sup>, o que os livra da ambigüidade terminológica mencionada, mas acaba trazendo uma terceira variante que pode complicar ainda mais a tradução do termo para o português. Pois não será de todo surpreendente se alguém já tiver adotado a palavra análoga em português – *organização* - para referir-se ao mesmo processo. Aliás, ela parece apropriada, pois remete à *organicidade* que a referida operação de arranjo quer preservar. A versão brasileira do ISAD(G) adotou a palavra *arranjo*, termo utilizado no presente trabalho.

### **2.3.3.1. O arranjo: a relação significativa**

A definição genérica do ISAD(G) para *arranjo* (arrangement) é: “*as operações intelectuais envolvidas na análise e ordenação de um acervo arquivístico*” (CIA, 1998: 9). BELLOTTO estudou definições de diversos especialistas e apresentou uma definição mais específica, referindo-se tanto ao trabalho intelectual como à atividade

---

<sup>46</sup> Anthony FOSKETT (1996: 147), ao contrário de Schellenberg, usa a expressão *systematic arrangement* para referir-se à disposição física de livros em estantes abertas. BELLOTTO (1991: 17) utiliza também, como sinônimo de arranjo, a palavra *ordenação*.

concreta:

*“O arranjo é uma operação ao mesmo tempo intelectual e material: organizar os documentos uns em relação aos outros; as séries, umas em relação às outras; os fundos, uns em relação aos outros; dar número de identificação aos documentos; colocá-los em pastas, caixas ou latas; ordená-los nas estantes.”* (BELLOTTO, 1991: 87)

Também SCHELLENBERG definiu *arranjo* em termos bastante práticos:

*“o processo de agrupamento dos documentos singulares em unidades significativas e o agrupamento, em relação significativa, de tais unidades entre si.”* (SCHELLENBERG, 1963: 85)

Esta *relação significativa*, como observa BELLOTTO (1991: 87, *passim*), deve refletir a organicidade característica do fundo, isto é, *“a relação entre a individualidade do documento e o conjunto no qual ele se situa geneticamente”* (GUAYE, 1984 apud BELLOTTO, 1991: 96). A identificação de um fundo, assim como das funções e estruturas da entidade que o produziu, é uma das tarefas mais complexas do arquivista, envolvendo um estudo o mais aprofundado possível do organismo produtor, além de formação técnica em diplomática, paleografia, etc. A esse respeito, é conveniente retomar a analogia feita por Lodolini entre a arqueologia e a arquivologia: o arranjo deve, tal como o sítio arqueológico, manter as posições e os sinais, registrar as camadas de acumulação, enfim, refletir as relações originais. Não se deve, como observa DUCHEIN (1986: 15), considerar o documento pelo seu valor intrínseco, independente de seu contexto. Isso seria cometer os mesmos erros do passado, como nas escavações arqueológicas de Pompéia ou do Egito, em que objetos de arte foram tratados como “tesouros arqueológicos” - como peças de coleção - e arrancados de seu contexto, levados para exposição museológica sem a preocupação de conservá-los no sítio estudado ou mesmo de conservar esse contexto.

O conhecimento adquirido através da análise institucional da entidade ou de estudo biográfico do indivíduo constitui talvez a contribuição mais importante do arquivista para o pesquisador. É importante frisar, nesse sentido, que a orientação arquivística de estabelecer o arranjo com base na análise institucional difere bastante da

---

<sup>47</sup> Ver Anexo I - Quadro de termos incluídos nas diferentes versões do ISAD(G).

orientação biblioteconômica, que normalmente orienta-se exclusivamente por assuntos, isto é, pelo conteúdo dos documentos.

O trabalho realizado no arranjo relaciona-se diretamente com o trabalho de descrição arquivística, tanto que a norma ISAD(G) refere-se explicitamente à constituição do fundo e seus diferentes níveis, com regras para descrevê-los segundo os preceitos arquivísticos. Por isso tais preceitos devem ser observados rigorosamente na constituição do arranjo (cf. 2.3.3.3).

### **2.3.3.2. Quadro de arranjo.**

O *quadro de arranjo* (cf. figura 4) é o esquema de trabalho para o *encaixe*, que constitui-se na operação prática de ordenação física do material. Sua hierarquia é pré-definida através da análise funcional ou biográfica, isto é, do conhecimento da instituição ou pessoa que produziu os documentos. BELLOTTO (1991: 89) estudou a abordagem do tema por diversos especialistas e concluiu que para a realização adequada do arranjo o arquivista deve analisar o material considerando:

- a) a proveniência,
- b) história ou biografia do organismo produtor,
- c) as origens funcionais dos documentos
- d) o conteúdo
- e) os tipos de material.

Os três primeiros elementos serão obtidos através do estudo preliminar do organismo produtor do fundo arquivístico, isto é, antes de lidar diretamente com o material. Identificar precisamente a origem, conhecer a evolução histórica da instituição ou o percurso biográfico da pessoa, conhecer as funções e atividades a que se relacionam os documentos dará melhores condições ao arquivista para detectar alterações, acréscimos ou lacunas expressas no material. Dar-lhe-á condições de avaliar a propriedade ou impropriedade da manutenção da ordem em que os documentos foram recolhidos. Dar-lhe-á condições de desenhar as hierarquias ou trajetórias que a documentação reflete.

Os dois últimos itens somente serão conhecidos no trato direto com o material. A análise do conteúdo e dos tipos de material fornecerá elementos importantes para a

execução do arranjo, mas também do ponto de vista das atividades de descrição e conservação. Mas, como ressalta BELLOTTO (1991: 89):

*“no momento do arranjo propriamente dito todos os elementos deverão estar presentes e naturalmente vinculados (...), é no respeito a esta vinculação orgânica que reside o êxito do trabalho de arranjo.”*

Um fundo é arranjado em diferentes níveis, cada nível podendo ter seu próprio arranjo, e todos coordenados entre si. BELLOTTO(1991: 92) denomina como *orgânico estrutural* o princípio norteador para o arranjo de um fundo: *“o que determina seu arranjo interno é, num primeiro momento, ainda a estrutura organizacional, aliada à função que a determina”*. Há bastante variação na terminologia, variação que observa-se nas diferentes traduções do ISAD(G). Na versão brasileira, um fundo dividir-se-á em *seções*, mas nas versões estrangeiras não existe tal termo. Seu equivalente na versão francesa é *sous-fond* e na versão inglesa *sub-fond* (ver Anexo I):

*“Seção (sub-fonds) – Subdivisão de um fundo contendo um conjunto de documentos relacionados que corresponde a subdivisões administrativas da agência ou instituição produtora ou, quando tal não é possível, correspondendo a uma divisão geográfica, cronológica, funcional ou agrupamentos de documentos similares. Quando o organismo produtor tem uma estrutura hierárquica complexa, cada seção tem tantas subdivisões subordinadas quanto as necessárias, de modo a refletir os níveis da estrutura hierárquica da unidade administrativa subordinada primária.”* (CIA, 1998: 10)

Mas tal variação não impede que haja coerência em termos de princípios. Segundo BELLOTTO, o fundo subdivide-se em *seções* e estas, caso necessário, podem subdividir-se em *subseções*. Entretanto, BELLOTTO (1991: 92) observa que há arquivistas brasileiros que adotam a divisão do fundo em grupos, pelo fato de basearem-se na terminologia inglesa, na qual *archive group* corresponde a fundo e *subgroups* às primeiras subdivisões do fundo. Na tradição brasileira, tais subdivisões seriam chamadas *seções* mas, sob a influência da terminologia inglesa, ao que parece, freqüentemente em função da tradução estrita dos termos presentes nos manuais de

Schellenberg, passam a ser chamadas *grupos*<sup>48</sup>.

As seções e subseções são determinadas de acordo com as funções/atividades da entidade ou autor que produziu os documentos, isto é, de acordo com os resultados obtidos através da análise institucional ou biográfica: as divisões internas da instituição. Como observa Michel COOK (1996: 236), na década de 90 os arquivistas engajaram-se em um debate sobre a possibilidade ou não de tratar arquivos pessoais – de um compositor, por exemplo – da mesma maneira com que se trata arquivos públicos ou institucionais. Heather MCNEIL observa que:

*“In the context of personal and family fonds, occupations serve a parallel purpose to that served by function in the context of organizational fonds. Information about a creator’s occupation(s) will generally be found in the biographical sketch of an archival description.”* (MCNEIL, 1996: 249)<sup>49</sup>

Assim, as ocupações do indivíduo podem determinar *seções*, no caso de arquivos pessoais. Entretanto, pode ser que não haja a necessidade de estabelecer *seções*, mas sim de passar diretamente para o nível de *série*. Seções e subseções podem dividir-se em *séries* (e caso necessário em *subséries*), determinadas segundo as funções e as tipologias dos documentos. A ISAD(G) assim define a série:

*“Série (series) – Documentos organizados de acordo com o sistema de arquivamento e mantidos como uma unidade, porque resultam de um mesmo processo de acumulação ou arquivamento, ou de uma atividade, têm uma forma particular ou devido a qualquer outro tipo de relação derivada do processo de produção, recebimento ou uso. É também conhecida como uma série de documentos (records series).* (CIA, 1998: 10)

Cada série (ou subsérie) contém, finalmente, as *unidades* ou *itens documentais*,

---

<sup>48</sup> Em nossa opinião esta não é uma terminologia limpa, pois suscita confusões. Quando a primeira subdivisão do *fundo* é chamado de *grupo*, trata-se do equivalente do termo inglês *subgroup* (cf. BELLOTTO, 1991: 92, passim). No inglês, a divisão de um *records group* em *subgroups* faz bastante sentido, mas, no português, a divisão de um *fundo* em *grupos* faz o mesmo sentido, do ponto de vista semântico. Para adotar a terminologia inglesa, talvez fosse mais coerente chamar o fundo de *grupo* (grupo arquivístico, grupo de arquivo ou expressão semelhante que mantenha a palavra grupo) e a sua primeira subdivisão de *subgrupo*.

<sup>49</sup> “No contexto de fundos pessoais e familiares, as ocupações servem como um propósito paralelo àquele desempenhado pela função no contexto de fundos organizacionais. Informação sobre as ocupações de um determinado criador geralmente serão encontradas no esboço biográfico de uma descrição arquivística.” (Tradução nossa).

isto é, os *documentos* em si. A ISAD(G) define como item documental:

*“Item documental (item) – A menor unidade arquivística intelectualmente indivisível, por exemplo, uma carta, memorando, relatório, fotografia, registro sonoro.” (CIA, 1998:10)*

Na versão brasileira da ISAD(G) consta, relacionada à definição acima, a seguinte nota do tradutor: *“No Brasil, item documental é definido como a menor unidade arquivística fisicamente indivisível”* (1998: 10. grifo nosso). Curiosa distinção, pois será a tradição brasileira tão homogênea, tão consensual em torno dela? Por outro lado, em que medida fisicamente indivisível opõe-se a intelectualmente indivisível? Comparemos tal observação à definição de Michael COOK, apresentada abaixo, ao falar dos níveis de classificação arquivística:

*“The principal levels are:*

- *The fonds, or archive group: the total archive produced by a distinct organization or individual. A possible alternative term would be ‘archive’, in the singular.*
- *The series: the materials produced or used in a distinct recording system within the fonds; for example, a filing system*
- *The item: the unit of handling; For example, a file (dossier), or a volume - whatever can be held in the hand as a physical unit, even though it may contain individual documents.” (COOK, 1996: 237)<sup>50</sup>*

O *fundo* subdivide-se em *séries* e estas em *itens*, que são a *“unidade de tratamento”*, isto é, *“tudo o que possa ser segurado nas mãos como uma entidade física, embora possa conter documentos distintos”*. Portanto, fisicamente divisível, mas intelectualmente indivisível. A questão que se coloca não é a indivisibilidade, mas o caráter de unidade, de uno: o que é fisicamente divisível, mas que pode ser tomado com um corpo (ou seja, pode ser considerado intelectualmente indivisível) e pode ser manipulado como uma entidade física, pode ser tratado como um item documental. Uma carta, cujo suporte físico são seis folhas, por exemplo, é fisicamente divisível, mas

---

<sup>50</sup> “Os principais níveis são: ● O *fundo*, ou *archive group*: o arquivo total produzido por uma determinada organização ou indivíduo. Um termo alternativo possível seria “archive”. ● As *séries*: os materiais produzidos ou utilizados em um determinado sistema de registro [recording system] no interior do fundo, por exemplo, um sistema de arquivamento [filing system]” ● O *item*: a unidade de tratamento; por exemplo, um dossiê ou um volume - tudo o que possa ser segurado nas mãos como uma unidade física, embora possa conter documentos distintos.” (Tradução nossa).

é em si uma unidade. Embora a menor unidade fisicamente indivisível seja a folha, do ponto de vista do arranjo o que interessa é o corpo único formado pela carta enquanto documento. As folhas interessarão somente na descrição da dimensão ou das características físicas daquela unidade documental.

Mas, retornando à hierarquia, pode-se notar os níveis hierárquicos estabelecidos pela arquivologia brasileira diferem um pouco dos níveis estipulados pela arquivística internacional. Segundo Michael COOK, como visto, os níveis hierárquicos básicos são fundo, séries e itens. Na terminologia adotada pela tradição arquivística brasileira, um *fundo* subdivide-se em *seções*, estas em *subseções*, caso necessário, ou em séries, que contêm os itens documentais (conforme a figura 4). Em primeiro lugar, observe-se que há consenso quanto à concepção de *fundo* ou *arquivo*, mas no caso da tradição arquivística brasileira interpõe-se entre fundo e séries a categoria seção. Mas há uma certa semelhança, dependendo do caso. BELLOTTO (1991: 102, nota 7) observa que *fundos fechados*, dos quais não se tem informações suficientes sobre a estrutura da entidade à época da produção dos documentos, podem ser organizados diretamente em séries. Entretanto nada impede que, caso tais informações existam, estabeleça-se uma estrutura para o arranjo em seções e subseções.

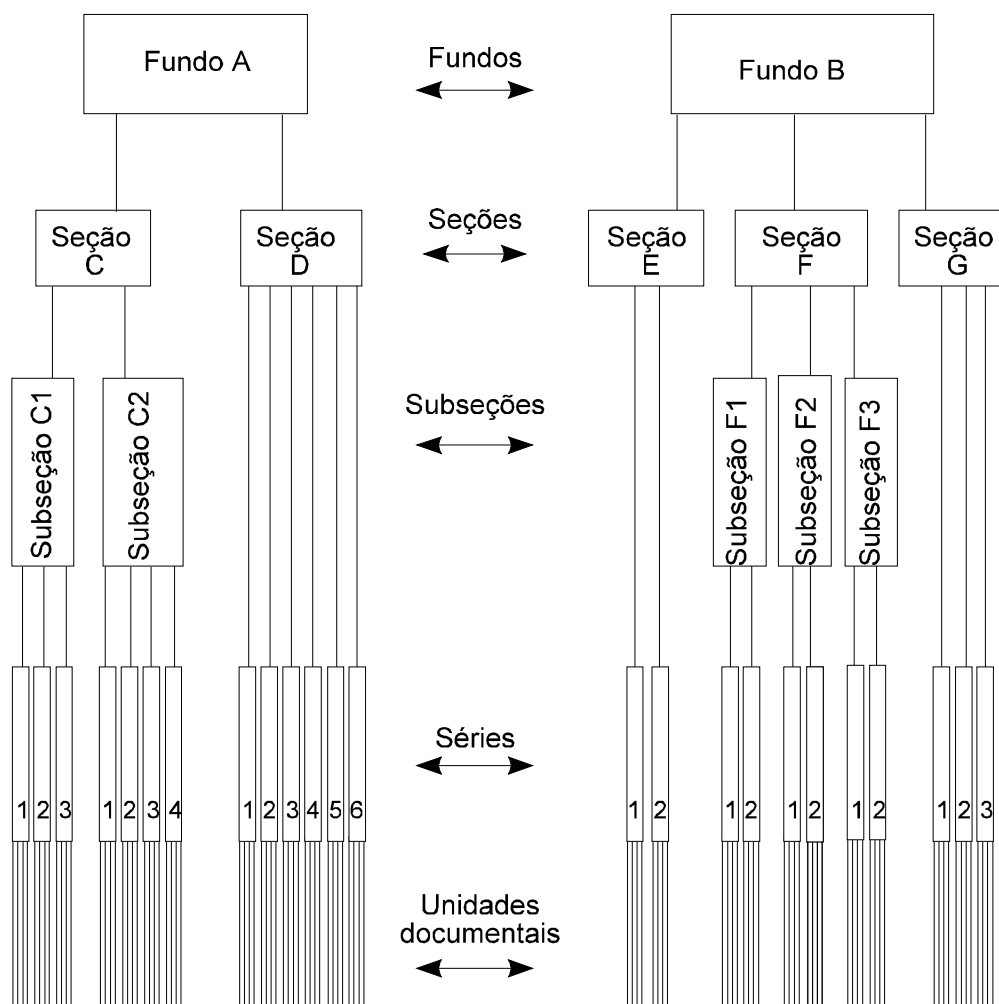
O conceito de *item documental* apresenta certas variações, mas trata-se, sem dúvida, de um conceito relacionado ao de *dossiê* ou *processo* (cujo equivalente em inglês é *file*):

*“Dossiê/Processo (file) – Unidade organizada de documentos agrupados, quer para uso corrente por seu produtor, quer no decurso da organização arquivística de um fundo, porque se referem a um mesmo tema, atividade ou transação. Um dossiê/processo é geralmente a unidade básica de uma série.”* (CIA, 1998: 9)

O dossiê/processo é um conjunto de documentos cuja unidade é orgânica. Não se trata de documentos “sobre um mesmo assunto”, reunidos intencional e artificialmente por esta característica comum, mas de documentos *acumulados* no decorrer de uma atividade/ação, para o cumprimento de uma *função* do organismo criador. Como unidades básicas das seções ou séries, estão, por sua vez, organicamente relacionados com as demais unidades documentais e com a hierarquia do fundo, como na figura 4.



## Quadro de Arranjo



- Fundos  
Seções  
Subseções
- São determinados a partir da estrutura funcional da entidade ou da análise biográfica do autor que produziu os documentos
- Séries  
Subséries
- São determinadas a partir da tipologia dos documentos (análise diplomática, tipo de suporte, etc.)

Figura 4 - Quadro de Arranjo. Adaptação de BELLOTTO (1991: 95).

Como se vê, a variação terminológica, por maior que seja, não significa necessariamente conflito, pois os princípios básicos da arquivologia podem ser observados independentemente da variante terminológica que se adota. Há também uma complexa rede de elementos históricos e culturais em jogo, na eleição de tais terminologias. Contudo, os esforços para a criação de uma terminologia comum vêm

sendo cada vez ampliados e a própria ISAD(G) vem contribuindo para isso.

### **2.3.3.3. Encaixe**

Exatamente pela especificidade e singularidade de cada fundo arquivístico, não existem normas padronizadas para a constituição do arranjo, porque cada qual terá uma estrutura e uma funcionalidade próprias, particulares. Assim, ao contrário dos acervos bibliográficos, que são organizados segundo regras fixas e universais de classificação por assunto, a operação de arranjo de arquivos não tem tais regras ou normas universais e absolutas, mas apenas princípios gerais. O princípio arquivístico estabelecido como referência geral para o trabalho de arranjo é o já apresentado *princípio de respeito aos fundos*, com suas duas modalidades complementares: respeito à *proveniência*, respeito à *ordem interna* do fundo.

O *encaixe*, isto é, a ordenação física do material, constituir-se-á em adequar, apenas na medida do estritamente necessário, a disposição dos documentos em relação à estrutura hierárquica do arranjo. Ao contrário de classificações biblioteconômicas, segundo as quais a disposição física é pré-coordenada em função de esquemas ideológicos (como CDD, CDU, etc.), expostos em regras fixas e universais, o *encaixe* seguirá apenas a disposição interna do fundo arquivístico, de acordo com o anteriormente exposto.

Entretanto, se a operação de arranjo orienta-se por princípios, a descrição, etapa subsequente, possui normas gerais a serem obedecidas, sem prejuízo das particularidades de cada conjunto arquivístico.

### **2.3.4. Descrição**

Uma vez estabelecido o *arranjo* e empreendido o *encaixe*, passar-se-á à tarefa de *descrição*, que é outra atividade fundamental do arquivista. A descrição destina-se principalmente ao pesquisador, o usuário, embora seja também empregada na construção de instrumentos internos, de uso da administração do arquivo. Ao pesquisador, ela permitirá um conhecimento prévio dos documentos do fundo, de modo que possa identificar e localizar com precisão as fontes primárias para a sua pesquisa antes de visitar pessoalmente o arquivo.

A *Norma geral internacional de descrição arquivística* – a já citada ISAD(G) – foi adotada pela *Comissão Ad Hoc de Normas de Descrição* do Conselho Internacional de Arquivos como um padrão a ser internacionalmente adotado. Sua versão final, como dito anteriormente, foi aprovada pelo Conselho Internacional de Arquivos em 1994 e traduzida no Brasil em 1998, pelo Arquivo Nacional. A ISAD(G) define *descrição* da seguinte maneira:

*“Descrição arquivística (archival description) – A elaboração de uma representação cuidadosa de uma unidade de descrição e de suas partes componentes, caso existam, por meio da extração, análise e organização de qualquer informação, que sirva para identificar o acervo arquivístico e explicar o seu contexto, bem como o sistema de arquivo que o produziu”.* (CIA, 1998: 9)

Portanto, o trabalho descritivo consiste em criar uma representação de uma dada unidade documental, que, nesse caso, chamamos de unidade de descrição. *Unidade de descrição* é, na definição da própria ISAD(G),

*“o documento ou conjunto de documentos, sob qualquer forma física, tratado como uma unidade, e que, como tal, serve de base a uma descrição padronizada”.* (CIA, 1998: 10)

Portanto uma unidade de descrição pode ser qualquer documento ou qualquer conjunto de documentos de um fundo (ou mesmo de fundos diferentes). A unidade de descrição não corresponde necessariamente a um determinado nível estrutural do arranjo, embora isso ocorra com bastante frequência. Assim, dependendo do tipo de descrição que se está realizando, pode-se tomar como unidade de descrição um item documental, uma série, um fundo, mas também um conjunto documental originário de diferentes séries, de diferentes fundos, etc. Isso dependerá do tipo de *instrumento descritivo* que se pretende construir (a respeito do *instrumento descritivo* ou *instrumento de busca*, cf. 2.3.4.3). Dependendo da unidade de descrição sobre a qual se pretende trabalhar, as descrições arquivísticas resultantes serão mais abrangentes, englobando todo um fundo, ou serão descrições mais específicas, podendo referir-se a seções e séries ou mesmo a cada unidade documental, a cada documento.

A descrição é um trabalho bastante complexo, que objetiva apresentar os *valores secundários* dos documentos. Ela tem por objetivo difundir o conteúdo informacional dos arquivos através dos instrumentos de busca e está, portanto, diretamente ligada à

acessibilidade do material.

Como afirma BELLOTTO (1991: 103), a descrição é uma tarefa típica dos arquivos permanentes, realizada, portanto, após o *recolhimento* da documentação. Entretanto, certos procedimentos, se empreendidos na fase corrente, facilitarão o trabalho posterior de descrição. Esses procedimentos correspondem ao estabelecimento de códigos claros, à ordenação coerente que precise as funções e atividades, à preservação da organicidade dos conjuntos, ao registro da circulação, enfim, a todos os cuidados para que o *quadro de arranjo* possa ser estabelecido com segurança e corresponda aos conteúdos dos documentos nos contextos em que foram produzidos.

Como dito anteriormente, diversos agentes e pesquisadores têm levantado a necessidade de uma padronização de procedimentos descritivos por parte dos arquivos, mais especificamente no que diz respeito às normas descritivas e aos instrumentos de busca, principalmente diante das possibilidades apresentadas pelas tecnologias recentes, como, por exemplo, a possibilidade de trabalho em rede, interligando centros de pesquisa, acervos e instituições. A definição coletiva de políticas de descrição documental é uma tendência que vem se consolidando na arquivologia, inclusive no Brasil, e deverá ser feita considerando uma saudável relação transdisciplinar, somando as contribuições mais recentes no campo da arquivologia às possibilidades informacionais das novas tecnologias. A ISAD(G) é uma tentativa coletiva de padronizar terminologias e procedimentos no tratamento dos arquivos, que visa, além de orientar a criação de descrições consistentes, apropriadas e auto-explicativas, *facilitar a recuperação e a troca de informação sobre material arquivístico, possibilitar a partilha de dados de autoridade e tornar possível a integração de descrições de diferentes arquivos num sistema unificado de informação.* (Cf. CIA, 1998: 7)

O quadro seguinte apresenta a estrutura da ISAD(G):

Áreas	Sub-áreas
1. Área de identificação	
	1.1 Código(s) de referência
	1.2 Título
	1.3 Datas de produção do(s) documento(s) da unidade de descrição
	1.4 Nível de descrição
	1.5 Dimensão da unidade de descrição (quantidade, volume ou extensão)
2. Área de contextualização	
	2.1 Nome do produtor
	2.2 História administrativa / biográfica
	2.3 Datas de acumulação da unidade de descrição
	2.4 História da custódia
	2.5 Origem imediata de aquisição
3. Área de conteúdo e estrutura	
	3.1 Âmbito e conteúdo / Resumo
	3.2 Avaliação, eliminação e temporalidade
	3.3 Acréscimos
	3.4 Sistema de arranjo
4. Área de condições de acesso e de uso	
	4.1 - Estatuto legal
	4.2 - Condições de acesso
	4.3 - Condições de reprodução
	4.4 - Idioma
	4.5 - Características físicas
	4.6 - instrumentos de pesquisa
5. Área de fontes relacionadas	
	5.1 - Localização dos originais
	5.2 - Existência de cópias
	5.3 - Unidades de descrição relacionadas
	5.4 - Documentos relacionados
	5.5 - Nota de publicação
6. Área de Notas	

*Quadro 1 - Estrutura da ISAD(G)*

### **2.3.4.1. Regras para a Descrição Multinível**

A norma internacional ISAD(G) baseia-se na técnica que se convencionou

chamar de *descrição multinível*. Basicamente, esta técnica consiste em diferenciar os níveis hierárquicos do fundo e as informações pertinentes a cada nível. Um fundo poderá, assim, ser descrito como um todo ou em suas partes, de modo que a soma de todas as descrições obtidas, ligadas hierarquicamente, representa o fundo e seus diferentes níveis. O conceito de *nível de descrição*, fundamental para a aplicação da norma ISAD(G), é definido como “*a posição da unidade de descrição na hierarquia do fundo*” (CIA, 1998: 10).

A *descrição multinível* aplica-se a qualquer unidade de descrição, independentemente de sua natureza e de suas dimensões. Existem quatro regras básicas para a *descrição multinível*:

a) *Descrição do geral para o particular*

*“No nível do fundo, dê informação sobre ele como um todo. Nos níveis seguintes e subseqüentes dê informação sobre as partes que estão sendo descritas. Apresente as descrições resultantes em uma relação hierárquica entre o particular e o geral, procedendo do nível mais geral (fundo) para o mais particular.”*

Esta regra tem como propósito “*representar o contexto e a estrutura hierárquica do fundo e suas partes componentes*”, isto é, permitir que o consultante de um instrumento ou sistema descritivo consiga visualizar a estrutura hierárquica do fundo e localizar cada descrição, em que nível seja, em relação ao todo.

b) *Informação relevante para o nível de descrição*

*“Forneça apenas a informação apropriada para o nível que está sendo descrito. Por exemplo, não forneça informações detalhadas sobre processos/dossiês se a unidade de descrição for um fundo; não forneça a história administrativa de um departamento inteiro se o produtor de uma unidade de descrição for uma divisão ou uma seção.”*

O objetivo dessa regra é “*representar com rigor o contexto e o conteúdo da unidade de descrição*”. Trata-se de buscar coerência na descrição. Portanto, se a unidade de descrição for o fundo, não se deve fornecer informações relativas a um determinada seção ou série. Muitas vezes pode-se confundir a relação entre um determinado conteúdo e o nível de descrição que se está produzido. Para citar um

exemplo: por mais importante que seja uma determinada informação sobre uma certa correspondência, não faz sentido mencioná-la se estamos descrevendo a seção “correspondência” e não aquele item documental especificamente.

c) Relação entre as descrições

*“Relacione cada descrição à sua unidade de descrição superior, se for o caso, e identifique o nível da descrição.”*

O objetivo dessa regra, segundo o ISAD(G), é “*tornar explícita a posição da unidade de descrição na hierarquia*” (CIA, 1998:12). Uma vez que o fundo e sua estrutura estão representados, esta regra apenas sublinha a necessidade de explicitar a posição da unidade de descrição.

d) Não-repetição de informação

*“No nível mais alto apropriado, dê a informação que é comum às partes componentes. Não repita no nível mais inferior informação que já tenha sido dada em um nível mais alto.”*

O objetivo aqui é, obviamente, evitar que haja redundância de informação em descrições hierarquicamente relacionadas. É praticamente uma regra completar da segunda regra (alínea b). A observância dessa regra faz com que as descrições sejam mais consistentes e o instrumento funcione mais adequadamente, na medida em que pode-se localizar a informação relevante para um dado nível do fundo diretamente no nível de descrição correspondente, e em nenhum outro lugar do instrumento.

#### **2.3.4.2. Elementos da Descrição multinível**

As regras para a descrição multinível orientam o arquivista para registrar a informação em vinte e seis elementos de descrição, que podem ser combinados segundo os objetivos do trabalho descritivo e do sistema de informação. Para assegurar a eficiência e a clareza do sistema, a preparação das descrições multinível que ele conterà deve guiar-se pelas regras no que diz respeito à suas vinculações e ao conteúdo informacional.

Da totalidade dos elementos de descrição propostos, seis deles são considerados essenciais para o intercâmbio de informação descritiva e, portanto, devem constar em toda descrição arquivística:

- a) código de referência.
- b) título.
- c) data(s) de produção ou data(s) de acumulação dos documentos da unidade de descrição.
- d) dimensão da unidade de descrição.
- e) nível de descrição.
- f) nome do produtor.

Entretanto, do ponto de vista de um *serviço de informação*, uma descrição eficaz e completa deveria conter muito mais que isso. Obviamente, a profundidade e a abrangência das descrições que se criam dependem dos objetivos da instituição, do tipo de instrumento que se está criando e dos recursos materiais e humanos disponíveis.

A descrição de um fundo em profundidade, chegando nos detalhes de cada item documental, é um trabalho complexo e moroso. Por isso, convém considerar que, em primeiro lugar, deve-se buscar um trabalho de descrição rápido e preciso, que permita o controle do material, para que sua disponibilização se faça o mais brevemente possível. Posteriormente, buscar-se-á aprimorar o trabalho descritivo, criando instrumentos mais detalhados e voltados para o *serviço de informação*.

Em seguida comentaremos cada elemento de descrição proposto pela ISAD(G), com os exemplos apresentados originalmente e com alguns exemplos criados, que ajudarão a entender certos detalhes, complementando outros exemplos. Os vinte e seis elementos são apresentados em seis diferentes áreas de descrição<sup>51</sup>.

### **1 Área de identificação**

A área 1 - Área de Identificação - deve conter as informações que permitam identificar a unidade de descrição da forma mais clara e abrangente possível.

---

<sup>51</sup> A numeração das áreas e de seus respectivos elementos segue a numeração original da ISAD(G), para simplificar a estrutura deste trabalho e, ao mesmo tempo, a referência à numeração original.



### 1.1 Código(s) de referência

Aqui registra-se um ou mais códigos que permitam identificar o detentor da unidade de descrição e vinculá-la à descrição que a representa. Esta regra indica a última versão da ISO 3166 - *Codes for the representation of names of countries* como padrão para representação do país<sup>52</sup>, que deve iniciar o código, para efeito de intercâmbio internacional. O código para o Brasil é BR. À sua frente seguem-se o código do detentor (APM, por exemplo, no caso do Arquivo Público Mineiro) e um código de referência específico do depósito local, um número de controle ou outro identificador.

BR APM SG-cód.12 f.16

O exemplo acima representa o folio 16 do códice 12 do Fundo Secretaria de Governo (da Capitania de Minas Gerais), no Arquivo Público Mineiro, no Brasil.

BR MMM MA-ON1

O código acima especificaria a pasta MA-ON1, no Museu da Música de Mariana, Brasil.

BR SMEI63

O exemplo acima refere-se ao item documental 63, do arquivo da Sociedade Musical Euterpe Itabirana, Brasil.

CA NAC ANC-C2358

O código acima refere-se à unidade de descrição C2358, no *National Archives of Canada / Archives Nationales du Canada*.

US LC 72-064568

O último exemplo refere-se à unidade de descrição 72-064568, custodiada na *Library of Congress*, Estados Unidos.

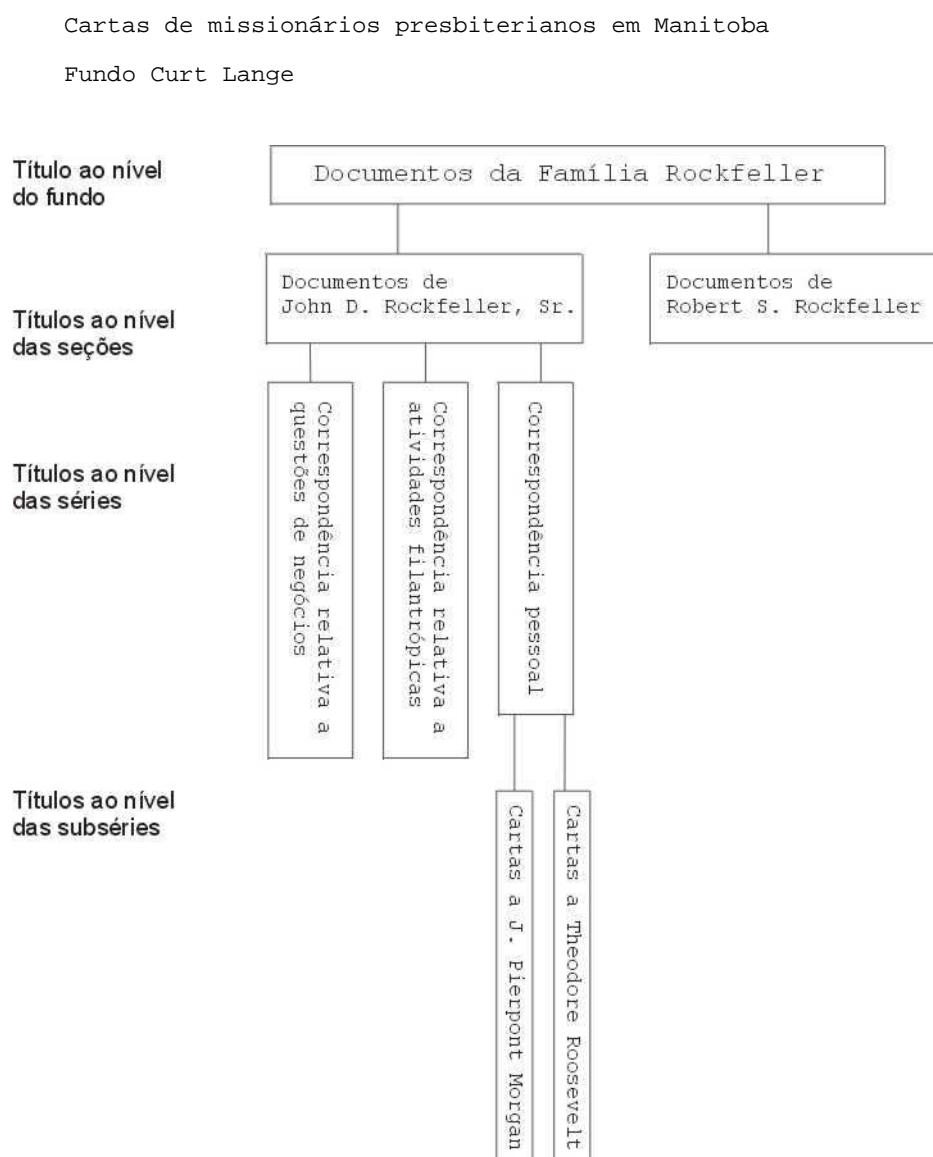
### 1.2 Título

Título da unidade de descrição. Este elemento é tão importante para a identificação da unidade de descrição quanto o código. Quando a unidade de descrição

---

<sup>52</sup> Os códigos ISO3166 podem ser encontrados no Deutsches Institut für Normung - DIN., Disponíveis via WWW.

apresenta um título formal, deve-se transcrevê-lo exatamente, no que diz respeito às palavras que o compõem, sua grafia e ordem. A pontuação e o emprego de maiúsculas e minúsculas podem ser omitidos, dependendo das necessidades ou limitações técnicas (num sistema informatizado, por exemplo). A regra permite que um título formal seja abreviado, desde que não haja perda de informação essencial. Pode-se também criar um título que indique, no nível do fundo, o nome do produtor (título atribuído).



*Figura 5 - Títulos atribuídos aos diferentes níveis de classificação.*

No título atribuído a níveis inferiores, deve-se incluir frase que explicita função,

atividade, assunto, localização ou tema.

Quando no título não estiver especificado o nível de descrição, deve-se especificá-lo no elemento *1.4 Nível de descrição*. Quando a proveniência não estiver claramente indicada no título, deverá ser registrada no elemento *2.1 Nome do produtor* (Área 2 - Contextualização).

### **1.3 Datas de produção do(s) documento(s) da unidade de descrição**

Nesse campo deve-se registrar a(s) data(s) de produção do(s) documento(s) contidos na unidade de descrição. Pode-se registrá-las como datas singulares ou como datas-limite.

Ca. 1730  
 1900-1903  
 21/2/1915 - 21/12/1915  
 antes de 1850

Pode-se registrar também as datas predominantes ou lacunas significativas, assim como a data dos documentos sob custódia. A especificação da data dos documentos sob custódia ocorrerá quanto se trata de um fundo aberto.

1900-1903 (predominantemente 1901-1902)  
 21/2/1999 - 21/12/1999. Conteúdo sob custódia 21/2/1999 a 20/08/1999  
 (lacuna de 15/03/19 a 30/03/19)

Pode acontecer que as *datas de produção* dos documentos sejam diferentes da *data de acumulação* dos mesmos. A ISAD(G) cita como exemplo a descrição:

1900-1919

Estas datas limite referem-se a documentos da *New York State Joint Legislative Commission*, uma comissão instalada para investigar atividades sediciosas no estado de Nova York (EUA), que utilizou (logo, acumulou) documentação entre 1917 e 1919. Embora essas sejam as datas de acumulação dos documentos pela comissão, as datas da documentação dentro das séries, contudo, vão de 1900-1919 pois estas são as datas de produção dos documentos reunidos posteriormente, em 1917-1919, como prova nas investigações da comissão. Essas são, portanto, as *datas de acumulação*, que devem ser registradas no elemento específico (cf. *2.3 Datas de acumulação*).

### 1.4 Nível de descrição

Aqui deve-se identificar o nível da unidade de descrição. A menos que ele esteja explícito no título, convém especificá-lo de forma inequívoca, por mais que esteja implícito em algum outro elemento descritivo

Fundo

Série

Subsérie

Dossiê

Item documental

### 1.5 Dimensão da unidade de descrição (quantidade, volume ou extensão)

Neste elemento deve-se identificar a dimensão física, isto é, o número de unidades físicas *em números arábicos* e o tipo de documentos da unidade de descrição, ou seja, “*a designação específica para uma categoria mais abrangente de documentos à qual pertença a unidade de descrição*” (CIA, 1998: 16). Serve para dar ao pesquisador uma idéia das dimensões físicas do material, embora as dimensões possam estar descritas detalhada e precisamente, ou apenas aproximadamente.

46 rolos de microfilme

128 fotografias

19 pastas

20 m (584 documentos)

Pode-se, como alternativa, em casos de volume excessivo de material, fornecer os metros lineares de prateleira ou metros cúbicos ocupados pela unidade de descrição.

5 prateleiras (7,2 m)

300 caixas (30 m<sup>3</sup>)

## 2 Área de contextualização

A área 2 é a *Área de contextualização*, isto é, onde registrar-se-ão os dados relativos à origem e à custódia da unidade de descrição.

### 2.1 Nome do produtor

Indica-se aqui, quando essa informação não consta do título (elemento 1.2), o nome do produtor da unidade de descrição, isto é, da(s) instituição(ões) ou da(s)

pessoa(s) responsável(is) pela sua produção.

## 2.2 História administrativa / biográfica

Este é um dos elementos fundamentais propostos pela ISAD(G), uma vez que é aqui que registrar-se-á o produto de grande parte do trabalho do arquivista: a história administrativa ou a biografia do(s) produtor(es) da unidade de descrição, contextualizando-a e tornando-a mais compreensível. Deve-se registrar qualquer informação significativa deste ponto de vista - quanto à origem e desenvolvimento da instituição ou quanto à vida e ocupações do indivíduo, quanto ao trabalho desempenhado - e citar fontes adicionais publicadas, se existentes.

Para pessoas físicas, deve-se citar nome completo, títulos, datas e locais de nascimento e morte, sucessivos lugares de domicílio, atividades, ocupações, cargos, realizações significativas, etc.

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquista (Vila do Príncipe do Serro Frio, 12 out 1746 - Rio de Janeiro, 30 abr 1805). Mulato Liberto, estudou música com o Padre Manuel das Costa Dantas. Exerceu a profissão de organista e regente no Arraial do Tejuco (Diamantina), além de ter sido professor de música e contraponto e Alferes do Terço da Cavalaria dos Pardos (MORAES, 1975). Mudou-se para Vila Rica (Ouro Preto) em 1798, onde foi músico da Irmandade do Santíssimo Sacramento na Igreja de N. Sra. do Pilar e na Ordem Terceira de N. Sra. do Monte do Carmo. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1800, onde veio a falecer, como organista da Venerável Ordem Terceira do Carmo.

Louis Hémon foi um escritor francês, nascido em 1880, em Brest, França. Morreu no Canadá, em Chapleau (Ont.), em 1913. Estudou direito na Sorbonne. Ele passou oito anos na Inglaterra, antes de emigrar para o Canadá, em 1911, residindo em Montréal e depois em uma fazenda em Péribonka (Lago Saint-Jean). Na sua curta carreira, escreveu vários livros e diversos artigos. Hémon tornou-se famoso com Maria Chapdelaine: récit du Canada français, publicado pela primeira vez em 1916.

Para pessoas jurídicas, registrar o nome oficial, variantes do nome, nomes anteriores e posteriores, datas-baliza do período de existência, funções, finalidade, evolução, organização administrativa, etc.

O *Freedmen's Bureau* foi criado no War Department em 3 de março de 1865, para supervisionar todas as atividades relativas aos refugiados e libertos e assumir a custódia de todas as terras e propriedades abandonadas ou confiscadas. Dissolvido em 1872 de junho, suas funções restantes foram transferidas para o *Freedmen's Branch, Office of Adjutant General* e posteriormente, em 1879, para a *Colored Division* do *Office of Adjutant General*.

A *Société Ardoisière de l'Anjou* foi constituída em 16 de julho de 1894 por quatro acionistas com o objetivo de adquirir e explorar diversas pedreiras em *Maine-et-Loire* (*Trelazé* e *Noyant-la-Gravoyère*) e em *Mayenne*. A aquisição das *Ardoisières de Renazé* desenrolou-se ao

longo de quatro anos: proprietária da pedreira de *Ensuzières* e acionista majoritária da *Société de Laubinière* (1894); proprietária das *Ardoisières de Touche et de Fresne* (1895); proprietária de *Laubinière* (1897). Vítima da concorrência espanhola por volta de 1960, a *Société Ardoisière de l'Anjou* fechou sua última pedreira em *Renazé*, non dia 31 de dezembro de 1975.

A Sociedade Musical Euterpe Itabirana tem como data de sua fundação o dia de Santa Cecília, isto é, 22 de novembro, do ano de 1863. Entretanto, é possível que ela existisse um pouco antes dessa data, uma vez que seu fundador, Emílio Soares de Gouveia Horta (Júnior?), já compunha para coro e orquestra em janeiro daquele ano. Seu arquivo incorporou manuscritos produzidos bem antes disso, remontando a 1825, provavelmente pertencentes à Matriz de N. Sra. do Rosário e outras instituições musicais do século XIX.

Como se pode ver, tais resumos históricos ou biográficos não precisam ser detalhados, mas apenas fornecer uma visão geral de quem ou de que se trata, de maneira que possa melhor visualizar o conjunto documental originado de tal organismo. Quaisquer aprofundamentos posteriores, por parte dos pesquisadores, serão facilitados por essa simples referência na descrição arquivística.

### **2.3 Datas de acumulação da unidade de descrição**

Registro das datas de arquivamento da unidade de descrição. Observe-se que não trata-se aqui das datas de produção, registradas em 1.3, mas da data em que os documentos foram arquivados. Assim, estas datas podem diferir das datas originais de produção dos documentos. No exemplo da ISAD(G), que comentamos anteriormente, as datas de acumulação vem aqui representadas:

1917-1919

Entretanto, sabe-se que os documentos acumulados nesse período pela *New York State Joint Legislative Commission* foram produzidos entre 1900-1919, datas que devem estar representadas no elemento de descrição *1.3 Datas de produção*.

1944-1965

Essas seriam, aproximadamente, as datas-baliza do período em que Curt Lange reuniu (não se trata aqui de acumulação, mas de reunião de documentos em coleção posteriormente recolhida ao Museu da Inconfidência) manuscritos musicais, que, entretanto, foram produzidos entre 1787 e ca.1950.

### **2.4 História da custódia**

Assim como o elemento descritivo 2.2 *História administrativa / biográfica*, esse é um dos campos em que o arquivista registrará uma parte importantíssima de seu

trabalho, que permitirá ao pesquisador conhecer o percurso do acervo em termos de transferência de propriedade ou custódia da unidade de descrição. Deve-se registrar informações significativas para a autenticidade, a integridade e a interpretação do material arquivístico em questão, incluindo as datas.

Caso a história da custódia seja desconhecida, deve-se registrar essa informação.

O fundo relativo à exploração de *Renazé* compreende, provavelmente, desde os anos 1895-1987, dois fundos de empresas absorvidas: o da Sociedade *Laubinière* e o da *Louseira de Touche*, estabelecimento *Bourdais et Cie*.

O fundo da Sociedade Musical Euterpe Itabirana compreende manuscritos musicais da antiga Matriz do Rosário (documentos de ca. 1825 até princípio do séc.XX), pelo menos desde sua demolição, em 1975, e também da Sociedade Reforma Musical Itabirana, corporação musical existente no final do século XIX (ca.1878).

Os manuscritos de Mogi das Cruzes foram encontrados em 1984, em Mogi das Cruzes, interior de São Paulo, pelo historiador do IPHAN Jaelson Bitran Trindade, servindo de recheio para um Livro de Registros datado de 1748. É possível que tenham pertencido ao arquivo pessoal do Padre Faustino do Prado Xavier ou de seu irmão, Angelo, ou ainda de Thimoteo Leme do Prado, mas não se conhece outra origem dos documentos. Encontram-se atualmente custodiados na 9ª coordenação regional do IPHAN, na cidade de São Paulo.

Caso a unidade de descrição tenha sido recolhida diretamente de seu produtor, pode-se, opcionalmente, não registrar tal informação aqui, mas no item seguinte, 2.5. *Origem imediata de aquisição*.

## 2.5 Origem imediata de aquisição

Registrar nesse elemento o doador ou a origem a partir da qual adquiriu-se a unidade de descrição, data, forma de aquisição. Se tais informações forem desconhecidas, registrar esse fato. Se as informações forem confidenciais, não se deve registrá-las.

Pode-se, opcionalmente, acrescentar número de registro ou códigos.

Comprado em leilão da Sotheby's, em 29 de março de 1977.

Doado pelas irmãs de Peter Neve e Cotton, sra. Mary Small, de Saltspring Island e sra. Patricia Jarvis, de Bellevue, Washington, em março de 1983.

Doação da *Société Ardoisière de l'Anjou* (exploração *Renazé*) ao Arquivo Departamental de Mayenne, em 1969.

Conforme registra o ofício nº 003/85<sup>53</sup>, da Secretaria Municipal de Cultura de Mogi das Cruzes foram cedidos pela Prefeitura de Mogi das Cruzes à 9ª coordenação regional do IPHAN, ...

### **3 Área de conteúdo e estrutura**

Essa área é destinada às informações relativas ao assunto e à organização da unidade de descrição.

#### **3.1 Âmbito e conteúdo / Resumo**

Esse elemento deve identificar o assunto e as espécies documentais da unidade de descrição de modo que o pesquisador possa avaliar seu potencial informacional e a relevância para o seu trabalho.

Deve-se registrar aqui um sumário do assunto da unidade de descrição, incluindo período. Dependendo do nível de descrição, pode-se fornecer informações sobre os tipos de documentos.

Este fundo único de *Mayenne* é suscetível de interesse para a história social, econômica e industrial do departamento. Contém documentos muito diversos, como livros de contabilidade, correspondência, plantas, documentos relativos às greves, à segurança nas minas, ao grupo econômico comprador, à Sociedade de Socorros etc. A título de exemplo, a longa série constituída pelos relatórios semanais do engenheiro, relativos à evolução da empresa (1910-1930), constitui uma fonte excepcional, visto que se trata de um verdadeiro "diário" da exploração.

#### **3.2 Avaliação, eliminação e temporalidade**

Deve-se fornecer informação sobre toda e qualquer ação de avaliação e eliminação relativas à unidade de descrição, incluindo, se for o caso, o fundamento sobre o qual tal ação foi realizada.

Todos os processos são de guarda permanente, de acordo com a regulamentação do Arquivo Nacional da Malásia: "Permanent retention of records dated before 31.21.1948".

Poucas eliminações foram efetuadas no decurso da organização desse fundo: somente os rascunhos toscos ou ilegíveis, os formulários em branco ou em múltiplos exemplares. Na totalidade, estas eliminações não ultrapassam o tamanho de um maço.

#### **3.3 Acréscimos**

Deve-se indicar aqui acréscimos futuros, transferências adicionais ou depósito

---

<sup>53</sup> Dados fictícios, apenas para exemplificar.



que sejam esperados, dando uma estimativa da quantidade e da frequência, se for o caso.

Acréscimos são esperados.

A documentação do *Office of the Ceremonials Assistant* é transferida para o Arquivo cinco anos após o fim do ano letivo ao qual dizem respeito. Em média, 40 cm de documentação são transferidos anualmente para o arquivo, no dia 1º de agosto.

Obviamente, esse elemento não faz sentido no caso de fundos fechados<sup>54</sup>.

### **3.4 Sistema de arranjo**

Deve-se fornecer aqui informações sobre o arranjo da unidade de descrição, especificando as principais características de sua estrutura interna, a ordenação dos documentos e o tratamento dado pelo arquivista, se for o caso.

Cronologicamente, dentro de cada dossiê.

O plano de classificação adotado é o seguinte: administração, contabilidade e finanças, pessoal, funcionamento, material de exploração e utensílios, propriedades imobiliárias, empresas absorvidas.

## **4 Área de condições de acesso e de uso**

A área 4 - das condições de acesso e de uso - é uma das mais importantes áreas de descrição propostas na ISAD(G). Trata-se de fornecer ao usuário do arquivo, com a máxima clareza e objetividade, informação sobre as condições de acesso e utilização dos documentos descritos, ou seja, tudo o que se refere à disponibilidade da unidade de descrição.

### **4.1 - Estatuto legal**

Aqui deve-se registrar as informações sobre o estatuto legal da unidade de descrição, sobre como operou-se o recolhimento, sob que condições legais, etc.

Arquivos públicos após a doação.

Transferido de acordo com o ato n.º tal, etc.

### **4.2 - Condições de acesso**

Identificar nesse campo as condições que restrinjam ou afetem o acesso à

---

<sup>54</sup> Como esclarece DUCHEIN (1986: 24): “Quando um organismo é extinto, o fundo de arquivos por ele gerado fica,

unidade de descrição, o período de restrição e a data a partir da qual os documentos poderão ser consultados. Exemplos:

Correspondência familiar, fechada até o ano 2010.

Não acessível até ser microfilmado.

A maioria dos documentos desse fundo é de consulta livre. Contudo, o acesso a alguns dossiês relativos a pessoal está submetido a condições ou prazos de consulta específicos.

### **4.3 - Condições de reprodução**

Registrar, caso existam, condições que regulem ou restrinjam a reprodução ou a publicação da unidade de descrição.

Não é permitida a reprodução sem a autorização do presidente da companhia.

Não é permitida a reprodução por xerox.

É permitida a reprodução fotográfica mediante autorização da diretoria do arquivo, solicitada com um mínimo de 30 dias de antecedência, com o formulário s23.

### **4.4 - Idioma**

Registrar o(s) idioma(s) predominante(s) nas unidade(s) de descrição, assim como alfabetos, sistemas de símbolos e tipos de letra.

Latim, com erros ortográficos.

### **4.5 - Características físicas**

Fornecer informações sobre quaisquer características físicas *que afetem o uso* da unidade de descrição. Obviamente, quaisquer características físicas que não afetem a utilização do material deverão constar em *1.5 Dimensões da unidade de descrição*.

Papel desidratado, pode desintegrar-se ao ser manipulado.

Legível apenas por raios ultravioleta.

Microfilme de 35mm.

### **4.6 - Instrumentos de pesquisa**

Identificar os instrumentos de busca relativos à unidade de descrição que a instituição custodiadora ou o produtor dos documentos disponibilize. Informações sobre

como e onde obter uma cópia também vão aqui.

Instrumento de pesquisa detalhado disponível; controle em nível de dossiê/processo.

Índice geográfico.

Índice da correspondência até 1880.

Instrumentos de busca publicados: a) MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange, v.1: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX. (DUPRAT, R., BALTAZAR, C.A. Coord.). Belo Horizonte: UFMG, 1991. b) MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange, v.2: compositores não-mineiros dos séculos XVI a XIX. (DUPRAT, R., BALTAZAR, C.A. Coord.). Belo Horizonte: UFMG, 1994.

## 5 Área de fontes relacionadas

A Área 5 – *Área de fontes relacionadas* – deve conter informação sobre outras fontes documentais, de mesmo fundo ou de fundos e coleções diferentes, que tenham uma relação significativa com a unidade de descrição.

### 5.1 - Localização dos originais

Este campo só será utilizado se a unidade de descrição for uma reprodução. Nesse caso, ele conterà dados sobre a pessoa física ou jurídica detentora dos originais, como nome, endereço, etc., assim como dados sobre o documento original: códigos de identificação, etc. Se os originais não existirem mais por qualquer motivo, este campo deverá conter essa informação.

Original no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, Casa do Pilar.

Originais destruídos em incêndio, em 1914.

Autógrafo existente no MI, n.099 (V.1, p.70).5.2

### 5.2 - Existência de cópias

Se a unidade de descrição estiver disponível em outro formato ou suporte, seja na instituição ou em outro lugar, registrar esse fato e qualquer informação útil para localização e consulta de tais cópias.

Microfilmado pelo Projeto Ciclo do Ouro (PUC-RJ/XEROX), microfilme disponível na Biblioteca da PUC-RJ, cód. BRMGMAmm/PUCRJ-03(0327-0357).

Obra copiada também por Felício Pereira da Silva, em 1825. Cf. SMEI058

Cópias existentes no MI, n.199 (cf. v.1, p. 127) e na Orquestra Ramalho, em Tiradentes (cf. CO, p.91/92). Esta última microfilmada pelo Projeto Ciclo do Ouro (PUC-RJ/XEROX), microfilme disponível na Biblioteca da PUC-RJ, cód. BRMFTIorPUCRJ-22(0000-0023).

### 5.3 - Unidades de descrição relacionadas

Se há, custodiadas pelo mesmo detentor, outras unidades de descrição relacionadas com a que está sendo descrita, indicar aqui essa relação. A indicação deve fornecer código dos documentos, assim como uma explicação introdutória que permita ao consulente entender o tipo de relação, se por semelhança, assunto, função, etc.

Manuscritos SMEI058 e SMEI120 tem a mesma caligrafia.

### 5.4 - Documentos relacionados

Nessa área deve-se indicar a existência, em outros arquivos e instituições, de documentos relacionados, *por proveniência*, com a unidade de descrição, fornecendo dados sobre eles e sobre o(s) detentor(es).

Coleção Curt Lange, Museu da Inconfidência de Ouro Preto, ms. 099.

Fundo Curt Lange, custodiado pela Biblioteca Central da UFMG, carta enviada a Geraldo Dutra de Moraes, 07 de ago de 1965.

### 5.5 - Nota de publicação

Indicar aqui quaisquer publicações baseadas no uso, estudo ou análise da unidade de descrição.

Partitura publicada em fac-símile: MESQUITA, José J. E. Lobo de. *Tercio*. (org. REZENDE, Maria da Conceição.) *TERCIO 1783*. Belo Horizonte: FUNARTE, 1985.

## 6 Área de Notas

A Área de Notas deve conter apenas informação especializada ou qualquer informação importante que não coube nos elementos de descrição definidos acima.

Reavaliar documentos da série A, dossiê A4b, fol. 31-37.

Docs. No. 122 a 125 desaparecidos desde maio de 1983, cf. boletim de ocorrência nº 0053/83.

Detalhar descrição das dimensões dos manuscritos do armário 1 (item 1.5) até setembro de 99.

### 2.3.4.3. Instrumentos de busca

A expressão *instrumento de busca*, aqui utilizada, foi discutida por Marta Melgaço NEVES, em sua dissertação *Em busca da organicidade: um estudo da Secretaria de Governo da Capitania de Minas Gerais*. Concordamos com sua observação de que essa expressão é preferível à de “instrumento de pesquisa”, uma vez

que o documento que se consulta é mais propriamente o instrumento de pesquisa do que o instrumento descritivo que utilizamos para buscá-lo. A expressão *instrumento de pesquisa* deriva da expressão francesa *instrument de recherche*. Seu correlato mais comum em inglês é *finding aid* (e não *research aid*). Em espanhol, encontramos *instrumento de descripción*. Instrumento de busca, enfim, é um instrumento descritivo, que auxilia na busca (*finding*) de fontes documentais para a pesquisa.

A pesquisa de fato não ocorre senão ao alcançarmos o documento que buscamos através das descrições. Portanto, instrumentos descritivos são antes *instrumentos de busca* que *instrumentos de pesquisa*, embora esta última expressão seja muito utilizada para referir-se a eles. Mas não há ainda um consenso. Caio BOSCHI (1998), por exemplo, utiliza a expressão *instrumento de trabalho* em sua obra *Fontes primárias para a história de Minas em Portugal*. Já BELLOTTO (1991, 108 e ss.) utiliza a expressão *instrumento de pesquisa*. O próprio glossário da versão brasileira da ISAD(G) a utiliza, definindo-a como:

*“Instrumento de pesquisa (finding aid) - O termo mais amplo que abarca qualquer descrição ou meio de referência elaborado ou recebido por um serviço de arquivo, com vistas ao controle administrativo e intelectual do acervo arquivístico.” (CIA, 1998: 9)*

Portanto, como já foi mencionado anteriormente, a expressão *instrumento de busca* refere-se a instrumentos que descrevem o conteúdo de um dado conjunto documental, fornecendo dados para sua localização. Tecnicamente, esses dados são chamados de *pontos de acesso*, termo definido na ISAD(G) como:

*“Ponto de acesso (access point) - Nome, palavra-chave, descritor etc., pelo qual uma descrição possa ser localizada, identificada e recuperada”. (CIA, 1998: 10)*

Os *instrumentos de busca* são os catálogos, inventários, listas, etc., isto é, instrumentos que fornecem ao pesquisador descrições dos fundos arquivísticos ou de seus componentes. Existem desde instrumentos provisórios, freqüentemente manuscritos, mais voltados para as necessidades internas e administrativas do trabalho arquivístico que para a necessidade do público, até instrumentos altamente sofisticados, como as bases de dados e os instrumentos publicados, que têm um caráter de serviço de informação, isto é, são planejados e orientados criteriosamente para atender as

necessidades de informação do usuário dos arquivos. Embora exista uma grande variação na terminologia para referir-se a cada um deles, de acordo com o período, lugar e com o autor que se consulta, a arquivologia já consagrou uma tipologia tradicional de instrumentos de busca, com finalidades e formatos específicos.

Assim como as normas descritivas, existem instrumentos de busca desde os mais amplos e gerais, englobando todo um arquivo, até os mais específicos, que aplicam-se a cada unidade documental ou mesmo a um único documento. Examinemos os tipos de instrumentos de busca tradicionais, na concepção apresentada por BELLOTTO (1991: 108, *passim*).

#### 2.3.4.3.1. Guia

O Guia é, entre os instrumentos de busca tradicionais, o mais amplo e geral. A unidade de descrição a que se aplica é a própria instituição arquivística ou similar, isto é, biblioteca, museu, etc. Como um instrumento de divulgação não-especializado, é destinado para o público em geral.

Um guia eficiente deve fornecer informações sobre a localização da instituição, como endereço completo e telefone, além do horário de funcionamento. Deve relacionar os fundos que tem sob sua custódia, os instrumentos de busca disponíveis para cada fundo e as exigências e condições para a consulta de cada um deles.

Além disso, o guia deve mencionar os serviços disponíveis e os respectivos preços e exigências, quando for o caso.

Caso a instituição tenha uma política de difusão de seu acervo, convém incluir no guia algumas palavras sobre ela, assim como uma agenda contendo os eventos culturais permanentes, tais como visitas dirigidas, palestras, etc.

#### 2.3.4.3.2. Inventário

O inventário é o primeiro instrumento necessário à administração. Instrumento especializado, destina-se tanto à administração como ao usuário do arquivo, embora seu enfoque seja mais técnico-administrativo, voltado para o controle físico e intelectual do acervo.

O inventário descreve um *fundo arquivístico* em sua totalidade (sem seleção de documentos) segundo a *ordem de arranjo*. Ele pode conter um ou mais índices, como instrumentos auxiliares, mas a ordem em que as descrições dos documentos são apresentadas no corpo do instrumento é a ordem de arranjo.

Podemos dizer que o inventário reflete a organicidade do arranjo. Embora não seja ordenado sistematicamente, um inventário pode auxiliar o pesquisador, que pode saber da existência de um documento e localizá-lo precisamente no arranjo antes mesmo de visitar pessoalmente o arquivo, embora, como dissemos, trate-se de um instrumento mais voltado para o controle administrativo.

#### a) *Inventário sumário*

O inventário sumário descreve todas as séries de documentos, segundo a ordem de arranjo, com um mínimo possível de informações, que todavia podem orientar o pesquisador a buscar os documentos através das séries.

#### b) *Inventário analítico*

O inventário analítico descreve cada item documental de todo o fundo, um por um, de acordo com a ordem de arranjo, com o máximo de detalhamento possível.

"84 - Partitura contendo música para dois violinos e baixo, com recitativo, dedicada a José Mascaranhas Pacheco Pereira Coelho de Melo. S.l., 2 de julho de 1759. 29 p. Original.

Cód.5.1,A8

85 - Memórias de José de Oliveira Bessa sobre o primeiro bispo da Bahia, D. Pedro Fernandes Sardinha. s.d. (séc.XVIII). José De Oliv<sup>a</sup> Bessa. 4p. Original.

Cód.5.2,A8"<sup>55</sup>

### 2.3.4.3.3. Catálogo

O catálogo é um instrumento especializado que destina-se tanto à administração como ao usuário do arquivo. Embora seja útil administrativamente, para o controle físico e intelectual do acervo, trata-se de um instrumento mais voltado para o usuário do arquivo.

---

<sup>55</sup> Exemplos extraídos de NOGUEIRA, BELLOTTO & HUTTER (1983: 16). Trata-se do *Inventário Analítico dos manuscritos da Coleção Lamego*, custodiada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Observe-se que, sendo um

O catálogo descreve um *fundo arquivístico* em sua totalidade (sem seleção de documentos) segundo uma *ordem temática, onomástica, cronológica, etc.* Embora as descrições dos documentos sejam apresentadas em outra ordem, o catálogo deve observar o *arranjo* estabelecido para os documentos e apresentar informação sobre ele.

Um catálogo pode conter um ou mais índices, como instrumentos auxiliares, de modo que se possa buscar um dado ponto de acesso em outra ordem que não aquela em que as descrições dos documentos são apresentadas.

A ordem de apresentação das descrições deverá ser escolhida de acordo com critérios que satisfaçam as exigências do usuário e os interesses de cada área de produção acadêmica. Para um determinado conjunto arquivístico, uma apresentação temática - por assuntos - será mais bem recebida pela comunidade de usuários do que a ordem de arranjo ou pela ordem cronológica (esta poderia vir num índice, por exemplo).

É importante fazer aqui algumas considerações sobre o chamado *catálogo temático*, expressão tão utilizada no meio musicológico, ao que parece, por influência alemã - consagrada pela edição, em 1862, do catálogo do musicólogo austríaco Ludwig von Köchel sobre a obra de Mozart, o *Chronologisch-tematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts*. O trabalho de Köchel é, ao que parece, realmente exemplar. Barry BROOK e Richard VIANO (1997: xv) utilizaram-no como modelo de referência para seu importante estudo sobre catálogos temáticos em música<sup>56</sup>. Deve-se observar, entretanto, que a prática de catalogação temática de obras de um dado autor iniciou-se bem antes, tendo sido pioneiro o pequeno catálogo temático de Johann Kaspar von Kerll, publicado em Munique, em 1686 (cf. BROOK & VIANO, 1997: 217). A palavra “temático”, no caso da musicologia, vem sempre associada ao conceito de *tema musical* e não com o sentido convencional, tão familiar aos profissionais de biblioteconomia, de tema como “assunto”. Assim, nos catálogos

---

inventário de coleção, este instrumento reflete uma estrutura que, como tal, não é orgânica.

<sup>56</sup> BROOK & VIANO (1997) produziram o mais completo estudo sobre catálogos e índices de música já realizado: *Thematic catalogues in music. An annotated bibliography*. O autor deste trabalho registra seus agradecimentos a Marcelo Hazan pela indicação desta obra, fundamental para esse estudo.



temáticos elaborados pelos musicólogos, cada obra é apresentada através do tema ou do *incipit* musical (dos quais falaremos adiante). O problema que se coloca com essa expressão - já tradicionalmente utilizada na musicologia - é que não se trata de um *catálogo*, no sentido que a tradição arquivística adotou, porque geralmente estes instrumentos referem-se a documentos selecionados em acervos diversos, à maneira, portanto, de um repertório (ver abaixo, 2.3.4.3.4). O instrumento não se refere a uma unidade arquivística, mas a uma unidade de descrição abstrata que seria a totalidade da obra do compositor, relacionando obra por obra, com referência às fontes documentais e às publicações. BROOK & VIANO (1997: x et seq.) registram o uso da expressão francesa *catalogue thématique* em publicações de música ainda no século dezoito e apresentam nove funções para os “catálogos temáticos” relativos à música na história:

- a) recurso mnemônico para o músico;
- b) tabela de conteúdo (isto é, sumários) para volumes impressos ou manuscritos;
- c) guia para a produção de um compositor;
- d) inventário (*inventory*) de acervos de bibliotecas;
- e) anúncio de copista (*copying firm advertisements*);
- f) anúncio de publicações (*copying firm advertisements*);
- g) documento legal (em contratos, notas de venda, testamentos, etc.);
- h) compilação de motivos ou temas;
- i) documentação musicológica.

Curiosamente, não há nenhuma menção a arquivos, apenas a função instrumento de busca para acervos de bibliotecas, isto é, coleções de música, ou para designar instrumentos voltados para publicações e manuscritos isolados, normalmente por motivos comerciais (como nos itens b, d, e, f), por razões musicais (a, c, h, i) ou mesmo jurídicas (g). É preciso admitir que a palavra catálogo está razoavelmente disseminada no meio musical e ligada a todas essas funções. Entretanto, cabe acrescentar a seguinte: a de instrumento de busca para material arquivístico - lembrando, especificamente no caso de manuscritos musicais, quase sempre haverá um conjunto orgânico original no qual cada unidade documental foi produzida ou recebida, embora a conservação de um tal estado orgânico seja bastante rara, pelo menos no Brasil, atualmente.

Assim, enquanto o inventário reflete a estrutura orgânica do arranjo, o catálogo apresenta o fundo numa ordem sistemática, conforme as necessidades da pesquisa (tal como DUCHEIN sugere (Cf. 2.2.5.1.2), trazendo a estrutura orgânica representada indiretamente através dos códigos. Através do catálogo o pesquisador pode facilmente saber da existência de um documento que interessa particularmente à sua pesquisa e pode localizá-lo no arranjo, antes mesmo de visitar pessoalmente o arquivo.

*a) Catálogo sumário*

O catálogo sumário descreve todas as séries de documentos de um determinado fundo, segundo uma outra ordem que não a de arranjo, com um mínimo possível de informações que possam orientar o pesquisador antes que ele consulte os documentos.

*b) Catálogo analítico*

O catálogo analítico descreve cada item documental de todo o fundo, um por um, segundo uma dada ordem (que não a ordem de arranjo), com o máximo de detalhamento possível.

#### 2.3.4.3.4. Repertório

Os repertórios descrevem documentos sobre um tema específico - selecionados, portanto. Eles podem descrever documentos selecionados em um ou mais fundos de uma dada instituição arquivística ou mesmo documentos selecionados em vários fundos, de instituições arquivísticas diferentes. É, geralmente, um instrumento de alto grau de especialização, isto é, voltado para especialistas no tema em questão.

#### 2.3.4.3.5. Índice

Os índices são basicamente listagens de pontos de acesso para os documentos, ordenados por algum critério como numérico (por código, por exemplo), onomástico, cronológico, geográfico, etc. Podem referir-se a um ou mais fundos de um ou mais arquivos, dependendo do tipo de instrumento que integram.

*a) Índice como instrumento de busca auxiliar*

É quando o índice faz parte de um outro instrumento de busca, como um inventário, um catálogo ou um repertório. Nesse caso, o índice refere-se ao conteúdo do

instrumento de busca que integra.

*b) Índice como instrumento autônomo*

Há índices que são construídos como um instrumento de busca para utilização direta no serviço de consulta, quanto então refere-se diretamente à unidade arquivística.

Embora não sejam detalhados como os catálogos, fornecem informações suficientes para a localização das unidades de descrição. BELLOTTO chama-os de índice “com personalidade própria”.

2.3.4.3.6. Edição de Fontes

As *edições de fontes* são instrumentos altamente especializados, pois referem-se a uma única unidade documental e destinam-se quase que exclusivamente ao pesquisador. Terão muito pouca utilidade para o público em geral. Uma *edição de fonte* é uma edição fac-similar de um documento muito consultado ou muito importante. Uma vez que o documento esteja disponibilizado através da publicação de uma *edição de fonte*, o acesso aos originais pode ser restrito a apenas casos excepcionais, contribuindo para sua preservação, ao mesmo tempo em que ele é divulgado. Embora possam ser acompanhadas de estudos críticos e de transcrição paleográfica dos originais, as *edições de fontes* não são simples transcrições dos documentos (e muito menos restaurações, no caso da música), mas reproduções dos mesmos.

O quadro seguinte sintetiza os tipos de instrumentos de busca, tal como explicados acima.

<b>Instrumento</b>	<b>Finalidade / Público-alvo</b>	<b>Conteúdo descrito</b>	
GUIAS	Mais amplo e geral, descreve todo um arquivo, sendo voltado para o público em geral, não-especializado.	Localização, fundos, serviços, preços, exigências e condições para consulta, eventos culturais, instrumentos de busca disponíveis.	
INVENTÁRIOS	Descreve o <i>fundo</i> (ou os fundos) de um arquivo como um todo, de maneira que o pesquisador possa saber da existência de um documento antes de visitar pessoalmente o arquivo. Instrumento especializado.	Todos os documentos do(s) fundo(s), sem seleção, descritos segundo a <i>ordem de arranjo</i> .	
		<b>Inventário sumário</b> Descreve séries de documentos.	<b>Inventário analítico</b> Descreve documento por documento.
CATÁLOGOS	Descreve o <i>fundo</i> (ou os fundos) de um arquivo como um todo, de maneira que o pesquisador possa saber da existência de um documento antes de visitar pessoalmente o arquivo. Deve observar o <i>arranjo</i> estabelecido. Instrumento especializado.	Todos os documentos do(s) fundo(s), sem seleção, descritos segundo uma <i>ordem temática, onomástica, cronológica, etc.</i>	
		<b>Catálogo sumário</b> Descreve séries de documentos.	<b>Catálogo analítico</b> Descreve documento por documento.
REPERTÓRIOS	Descrevem fundos de diversos arquivos. Alto grau de especialização.	Os documentos de diversos fundos sobre um tema específico (selecionados, portanto).	
ÍNDICES	Podem referir-se a um ou mais fundos de um ou mais arquivos, com alto grau de especialização.	Listagens de pontos de acesso presentes nos documentos por numeração, código, ordem onomástica, etc.	
		<b>Índice como parte do instrumento de busca.</b> Refere-se ao conteúdo do instrumento.	<b>Índice “com personalidade própria”</b> Refere-se diretamente à unidade arquivística.
EDIÇÃO DE FONTES	Refere-se a uma unidade documental. Alto grau de especialização.	Edição fac-similar de documento muito consultado ou muito importante.	

Quadro 2 - Quadro comparativo de Instrumentos de Busca  
Baseado em BELLOTTO, 1991: 108-140.

É preciso observar que há muitas discussões em andamento quanto a essa terminologia e quanto à própria tipologia, e que elas não são consensuais. As fronteiras linguísticas e culturais contribuem para tornar mais complexo o problema da terminologia. Existem expressões morfológicamente semelhantes que são utilizadas em suas respectivas línguas para referir-se a instrumentos de busca diferentes, apesar da semelhança dos *significantes*.

Segundo DUCHEIN (1986: 32), em francês, conforme o grau de detalhamento, os instrumentos são chamados de *guide, état sommaire, répertoire ou répertoire numerique e inventaire analytique*. Porém, um *inventory* inglês nada tem a ver com o *inventaire analytique* francês (cujo equivalente, explica ele, seria mais ou menos o que se chama *calendar*, em inglês). O *repertoire* francês é um termo empregado para designar documentos de coleções ou de diversos conjuntos documentais, e não de um dado fundo. Equivale à definição que BELLOTTO apresentou e pode, portanto, ser considerada equivalente de repertório, mas seus correlatos em inglês seriam *catalog* ou *catalogue*, termos tradicionalmente utilizados para tal fim.

Não obstante, o que se deve buscar é a adoção de uma terminologia precisa, evitando as ambigüidades. Como afirmou o próprio DUCHEIN (1986: 32):

*“a necessidade de se dispor de definições mais precisas dos termos arquivísticos nas diferentes línguas é primordial caso se deseje evitar equívocos e erros de interpretação, às vezes de graves conseqüências”.*

Há algumas discrepâncias entre a terminologia definida no quadro apresentado e a terminologia utilizada no meio musicológico, que discutiremos adiante. Esse tipo de imprecisão terminológica é um sintoma da necessidade de avanço teórico - necessariamente transdisciplinar - no tratamento técnico de arquivos e coleções de manuscritos musicais.

#### 2.3.4.3.7. Os instrumentos de busca e as novas tecnologias da informação

Desde a década de sessenta, os instrumentos de busca tradicionais estão sendo cada vez mais afetados pelas tecnologias da informação, especialmente pela informática. Além do fato de que as possibilidades que tais tecnologias oferecem para o trabalho do arquivista são muitas, elas geram, numa velocidade muito grande, diferentes tipologias documentais que também são objeto de tratamento - e aí está o maior desafio. Como observar DOLLAR (1994: 7),

*“o lado desalentador das tecnologias de informação é que o ritmo dinâmico da mudança cria um ambiente no qual mudanças radicais ocorrem antes que as pessoas tenham compreendido e assimilado completamente as tecnologias de informação existentes.”*

Toda a tipologia tradicional de instrumentos de busca provavelmente migrará para os chamados *Sistemas de Informação* digitais, implantados em computadores e redes, cuja capacidade e qualidade vêm se tornando cada vez mais sofisticadas. Tais sistemas de informação superam os instrumentos impressos em vários aspectos, seja pela flexibilidade, pela facilidade de atualização dos dados, etc. Entretanto, é preciso observar que uma informatização implementada sem uma normalização adequada e sem a necessária hospitalidade para com os princípios arquivísticos será muito provavelmente ineficiente, enquanto o oposto, ou seja, aprofundar o trabalho de tratamento arquivístico e posteriormente buscar um sistema que o comporte, parece bastante eficaz, como mostra a experiência canadense (cf. BARRIAULT & JEAN, 1996: 281).

## **2.4. Meios institucionais de custódia e disseminação**

### **2.4.1. Custódia e Delegação**

Os arquivos podem ser transferidos ou recolhidos para outro organismo que não o seu produtor, isto é, ficar sob a custódia de uma outra instituição. Michael COOK (1995: 8) chama a esse instrumento de *princípio de delegação* e observa que o que é delegado através da custódia é mais a função de administração do arquivo (com tudo o que isso implica, incluindo o acesso aberto ao público) do que o material em si. Assim, é possível para algumas instituições delegar algumas de suas funções de gestão de documentos e de administração de arquivos para serviços especializados sem, no entanto, perderem a propriedade do material. Nesse sentido, convém lembrar a definição de custódia na área jurídica: “*guarda ou detenção de coisa alheia, que se administra e conserva, até a entrega ao seu dono legítimo*” (Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, MIRADOR INTERNACIONAL, 1976, p.525).

O arquivo permanente é um meio tradicional de custódia de material arquivístico. Trata-se, normalmente, de uma instituição pública que oferece serviços tanto para o organismo que delega a custódia de seus arquivos àquela instituição, como para a comunidade de usuários, desde o estudante, que os procuram por interesse ou curiosidade, até os usuários profissionais como o pesquisador e outros profissionais, como advogados, etc.

#### 2.4.1.1. Meios institucionais de custódia

BELLOTTO (1991) comenta as principais diferenças entre o *arquivo permanente* e outros meios institucionais de custódia, a saber, as bibliotecas, os museus e os centros de documentação. A distinção que procuraremos fazer em seguida funciona mais como um quadro de referência para refletir sobre as funções e as necessidades que cada um comporta. Na prática, estas instituições superpõem-se, imbricam-se. Muitas vezes bibliotecas, centros de documentação e até mesmo museus contém repartições que funcionam como arquivos, de maneira que não será difícil encontrar exemplos institucionais em que *arquivos* em idade permanente foram assimilados por outros meios de custódia. Entretanto, há muitas diferenças entre eles.

A primeira delas, já suficientemente explicada, é a diferença entre o tipo de conjunto do arquivo - um ou mais *fundos*, nos quais os documentos são fontes primárias<sup>57</sup> reunidas pela sua proveniência, em acumulação natural - e o tipo de conjunto dos demais meios - *coleções* de fontes secundárias, unidas por ato artificial, sob algum critério de conteúdo ou função. Embora bibliotecas e museus possam receber materiais de arquivo, muitas vezes o tratamento dado a eles não é arquivístico, exatamente pela diferença de orientação dada aos materiais tradicionalmente recebidos por elas, normalmente organizados com base em sistemas abstratos de classificação *a priori*, por assuntos. Esse tipo de tratamento pode ter graves conseqüências quando aplicado a arquivos, no que se relaciona ao *respect des fonds*. Terry COOK (1993) observou que, no Canadá, o princípio de proveniência tem sido também ameaçado por um outro, chamado de “arquivos totais”, principalmente no que diz respeito a *media* não-convencionais. Devido à expansão tecnológica e à diversificação dos meios de registro da informação, os problemas relativos à conservação e manipulação de meios especiais, tais como fotografias, arquivos digitais, mapas, etc. acabaram por criar uma segmentação que muitas vezes prejudica a organicidade dos conjuntos, na medida em

---

<sup>57</sup> É importante observar que as expressões *fonte primária* e *fonte secundária* são relativas, de maneira que um livro sobre um dado manuscrito é, em relação a este, uma fonte secundária. Entretanto, para um pesquisador que quer estudar o próprio livro, e não o manuscrito, ele constitui uma fonte primária. No parágrafo acima, salienta-se o fato de que materiais de arquivos são geralmente *fontes primárias*.

que se criam unidades especiais para cada *medium*, sem a observância do *respect des fonds*. Como já afirmou DUCHEIN (1986: 17), deve-se a SCHELLENBERG (1960) um excelente exemplo: um mapa existente nos arquivos de uma expedição exploratória constitui, por encontrar-se ali, um dado importante sobre aquela expedição; o mesmo mapa, entretanto, se retirado deste arquivo e inserido em uma mapoteca perderá grande parte de seu interesse. Se, ao retirá-lo, não se fizer nenhum registro desse ato, o liame orgânico entre o arquivo da expedição e o mapa poderá estar irremediavelmente perdido. Por isso, ao destinar um dado material a um arquivo, centro de documentação, museu ou biblioteca, deve-se ter uma noção bastante segura de sua natureza, para que possa ser preservado em sua integridade.

Mas existem outras diferenças e algumas semelhanças entre essas instituições. Os documentos do arquivo são, como vimos, produzidos por uma entidade pública ou privada, por uma família ou pessoa. Fundamentalmente, um fundo de um arquivo foi produzido por uma fonte única, enquanto as demais instituições trabalham com documentos produzidos por fontes múltiplas. Os documentos de bibliotecas foram produzidos por atividades humanas diversas, principalmente pela publicação e pesquisa. Peças de museu provém igualmente de atividades humanas diversas, relacionadas à herança cultural, a processos de civilização ou produzidas pela natureza. Já os elementos presentes em centros de documentação foram, de maneira geral, produzidos por instituições acadêmicas, científicas ou comerciais, além de periódicos e reproduções de documentos de outras origens, mas há certos elementos de acumulação orgânica em alguns casos. Há muita complexidade na tipificação do material desses meios de custódia, e obviamente há variações de caso para caso, mas uma característica fundamental dos conjuntos arquivísticos é a sua *origem comum*.

Outra distinção essencial, conseqüentemente, é que a entrada dos documentos nos arquivos acontece como uma recepção natural, orgânica e cumulativa, resultante dos estágios anteriores do ciclo de vida do material e sem nenhuma seleção (apenas a avaliação, criteriosa, para evitar a guarda de documentos sem valor arquivístico). Os arquivos custodiam, por delegação, materiais que não lhe pertencem, por assim dizer. Os demais trabalham de modo diferente: nas bibliotecas e museus os documentos são selecionados pelo interesse de seu conteúdo e adquiridos por compra, doação ou



permuta. Os centros de documentação selecionam os documentos e os adquirem como produtos de trabalhos de pesquisa.

Os documentos dos arquivos foram produzidos pelos seus valores primários, sejam eles jurídicos, funcionais, administrativos, etc., mas na sua fase permanente são os valores secundários que importam, sejam voltados para fins científicos, culturais ou históricos. Não parece aceitável a distinção apresentada por BELLOTTO, a qual provavelmente estaria pensando em termos de uma arquivologia mais voltada para a administração, entre documentos de arquivos e outros documentos (de bibliotecas, museus e centros de documentação) pelo fato de que estes sejam produzidos para fins culturais, científicos, técnicos, artísticos, educativos e/ou funcionais, e aqueles não. O arquivo de uma empresa de produção cultural conterà documentos produzidos para fins culturais; o arquivo de uma faculdade conterà documentos produzidos para fins científicos, e assim por diante; isso não fará com que deixem de ser documentos organicamente ligados, de pertencerem a um conjunto arquivístico. O que parece de fato diferenciar materiais de arquivos de outros - no que diz respeito à sua produção - é que eles são produzidos em função das atividades do organismo e não como um fim em si mesmos.

Informar é o objetivo fundamental de todas essas instituições, com pequenas diferenças. Bibliotecas têm como objetivos principais divulgar e instruir; os museus, por sua vez, de instruir e, inclusive, entreter; já os centros de documentação têm como objetivo, basicamente, responder às necessidades específicas de informação dos profissionais aos quais se liga. O objetivo dos arquivos é informar, provar, testemunhar - viabilizar a potencialidade informacional dos documentos permanentes - mas também cumprem a função de dar continuidade à gestão de documentos e custodiar funções arquivísticas de outros organismos.

Como observa BELLOTTO (1991), os tipos de suporte dos documentos de arquivo são geralmente manuscritos, impressos ou audiovisuais, mas sua característica principal é a de serem exemplares únicos. Nas bibliotecas trabalha-se geralmente com exemplares múltiplos, assim como nos centros de documentação, que todavia podem, em certos casos, conter tanto documentos que têm exemplares múltiplos (muitas vezes

não trabalham com documentos, mas com referências ou reproduções, mas geralmente contem publicações) como documentos que constituem exemplares únicos. Em bibliotecas depositam-se principalmente impressos, mas também podem existir audiovisuais e mesmo manuscritos. Os museus trabalham com objetos diversos, bidimensionais e tridimensionais, que são também peças únicas. Mas convém ressaltar: do ponto de vista arquivístico, o meio não é um parâmetro preponderante para o tratamento e a avaliação do material, mas sim o princípio de respeito aos fundos.

O processamento técnico dos documentos nos arquivos, como vimos, é feito por séries, através do *arranjo* e segundo o princípio de respeito aos fundos. O arquivista procederá a descrição dos documentos, que será utilizada para confecção de guias, catálogos, inventários, etc. As bibliotecas, museus e centros de documentação processam seus acervos peça por peça, através de classificação bibliográfica ou, no caso desses últimos, de extensões operacionais da classificação bibliográfica. As bibliotecas farão não uma descrição arquivística, mas uma catalogação bibliográfica dos documentos, que será disponibilizada através de fichários, de catálogos impressos e bases de dados. Os museus também fazem descrições de seu material, mas segundo normas específicas, para publicação em guias, catálogos, inventários, etc. - neste ponto, arquivo e museu assemelham-se. Os centros de documentação, dependendo do tipo de material (que como vimos, pode-se assemelhar ao material de arquivo ou ao material de biblioteca) o processará por séries ou peça por peça, e realizará sua catalogação para disponibilizá-lo em fichários e bases de dados. Deve-se ressaltar nesse ponto que, como vimos anteriormente (cf. 2.2.5.1.2), há muita discussão em torno da possibilidade de aplicação de algumas técnicas de classificação no caso de arquivos cuja ordem original foi comprometida e que as teorias da classificação podem auxiliar na construção de instrumentos de busca mais eficientes.

O público alvo dos arquivos consiste basicamente do pesquisador e do administrador, embora eventualmente o grande público possa estar presente através de visitas institucionais. O público dos centros de documentação é basicamente formado por pesquisadores e técnicos. Já as bibliotecas e museus têm no grande público seu principal alvo, embora sejam também freqüentados pelos pesquisadores.

O quadro seguinte traz uma visão geral dos aspectos considerados acima:

	<b>Arquivo</b>	<b>Biblioteca</b>	<b>Museu</b>	<b>Centro de Documentação</b>
Tipo do Conjunto	Fundos fontes primárias	Coleção fontes secundárias	Coleção Fontes primárias e/ou secundárias	Coleção fontes primárias e/ou secundárias
	docs. Unidos pela <b>origem</b>	docs. Unidos pelo <b>conteúdo</b>	docs. Unidos pelo <b>conteúdo / função</b>	docs. Unidos por um <b>conteúdo específico</b>
Produtor	entidade pública ou privada, família ou pessoa	atividades humanas diversas (publicação, pesquisa, etc.)	Atividades humanas diversas, a natureza	instituição acadêmica, científica ou comercial
	fonte única	fontes múltiplas	fontes múltiplas	fontes múltiplas
Entrada dos docs.	Recepção natural, orgânica e cumulativa;	reunião artificial por compra, doação ou permuta;	reunião artificial por compra, doação ou permuta;	reunião artificial por compra, doação ou pesquisa;
	não há seleção	há seleção	há seleção	há seleção
Fins da Produção	culturais, científicos, históricos (valores primários e secundários)	culturais, científicos, técnicos, artísticos, educativos	culturais, científicos, artísticos, funcionais, educativos	científicos, técnicos
Objetivos	informar provar testemunhar	informar divulgar instruir	informar entreter instruir	informar
Tipo de Suporte	manuscritos impressos audiovisuais	impressos audiovisuais manuscritos	objetos bi e tridimensionais	referências reproduções publicações
	exemplares únicos	exemplares múltiplos	exemplares únicos	exemplares únicos ou múltiplos
Processamento técnico	Registro	Tombamento <sup>58</sup>	Tombamento	Tombamento
	por séries	peça por peça	peça por peça	por séries ou por peça
	Arranjo (proveniência)	Classificação bibliográfica	Extensão da classificação bibliográfica	Extensão da classificação bibliográfica
	descrição: guias, catálogos, inventários, etc.	catalogação: fichários, catálogos impressos, bases de dados.	Descrição (normas específicas): guias, catálogos, inventários, etc.	catalogação: fichários e bases de dados
Público	administrador, pesquisador	grande público, pesquisador	grande público, pesquisador	pesquisador, técnico

*Quadro 3 - Comparação entre meios Institucionais de Custódia e Disseminação*  
Adaptado de BELLOTTO, 1991: 14-21<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Ao que parece, existe uma certa superposição de papéis entre a instituição do *tombamento* - que literalmente significa registro no livro de tombo, mas tem toda uma carga legal e jurídica que varia de acordo com a instituição que o realiza - e a do *registro* arquivístico. Uma tal superposição acabou lavando a conflitos entre instituições ligadas ao serviço de preservação do patrimônio cultural e o Arquivo Nacional (cf. JARDIM, 1995: 80). Entretanto, escapa aos limites deste trabalho aprofundar a questão.

<sup>59</sup> Este quadro é uma adaptação do quadro apresentado pela autora na página 18 de seu livro, com base nas considerações feitas em seu texto.

### **2.4.2. Disseminação**

Embora os arquivos, em princípio, não tenham como alvo o grande público, é importante observar que instituições arquivísticas não devem prescindir de uma política de disseminação de seus acervos. Além da produção dos instrumentos de busca, a difusão editorial e cultural é também um papel dos arquivos, é uma atividade que permite ao arquivo atingir um público cada vez maior, através de visitas, palestras, concursos, debates, publicações, da realização de documentários e mesmo de filmes artísticos, ou de iniciativas conjuntas com o turismo cultural.

Técnicas como visitas dirigidas ao acervo, palestras periódicas com temas de interesse presentes na documentação, edições de fontes, etc., fazem parte de toda uma estratégia possível para garantir que seu conteúdo seja conhecido do público-alvo e que, finalmente, cumpra-se a finalidade principal do arquivo permanente, que é a utilização de seu potencial informativo.

### 3. O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais.

#### 3.1. Levantamento das normas existentes

No levantamento de literatura relativa ao tratamento de acervos de manuscritos musicais encontramos duas importantes publicações de normas especificamente dirigidas para a catalogação e descrição de manuscritos musicais. A primeira delas é uma publicação intitulada *Rules for cataloging music manuscripts*, publicadas em edição trilingue (inglês, francês e alemão) pela *International Association of Music Libraries*<sup>60</sup> (IAML) associada à editora J. F. Peters, em 1975. A segunda é o *Répertoire Internationale des Sources Musicales (RISM) – Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*<sup>61</sup>, publicação do grupo de trabalho do *RISM* na Espanha, em 1996.

Trata-se de duas obras bastante diferentes. A primeira resultou dos trabalhos da Comissão de Catalogação da *International Association of Music Libraries - IAML* -, nos encontros anuais de 1968 a 1970, presidida por Kurt Dorf Müller. As *Regras*, compiladas pela Prof. Dra. Marie Louise GÖLLNER, refletem, ao que parece, idéias e conceitos de outra obra de normalização, de cunho marcadamente bibliográfico, intitulada *Rules for Full Cataloging*, compilada por Virginia Cunningham para a mesma IAML. Essa publicação, como observa GÖLLNER (1975: 07), foi o ponto de partida para a elaboração das *Regras*, o que já denota um ponto de vista inicial voltado para as práticas de tratamento bibliográfico.

Segundo a Introdução às *Rules for Cataloging Music Manuscripts*:

*“They are designed primarily to serve as a guide to individual libraries in cataloging music manuscripts in their own collections. In addition is hoped that an international set of rules will serve to unify*

<sup>60</sup> Para simplificar a leitura, no decorrer deste trabalho será adotada, para referência a esta publicação, a forma abreviada de *Regras*. O autor registra seus agradecimentos a Odette Ernest Dias pela indicação desta publicação.

<sup>61</sup> Da mesma forma, no decorrer deste trabalho será adotada para referência a esta publicação a forma abreviada de *RISM*. O autor registra seus agradecimentos ao prof. Walter Guido pela indicação desta publicação.

*and broaden internal catalogs so that they can be used effectively outside of the particular library for which they are intended and can be incorporated with minor changes in a more centralized catalog as the need arises". (GÖLLNER, 1975: 7)<sup>62</sup>*

As *Regras* foram concebidas, portanto, com uma finalidade prática e sob princípios biblioteconômicos, isto é, trazem o caráter pragmático de normas pensadas para a solução de problemas técnicos das bibliotecas. Embora esteja contemplada a possibilidade de um trabalho integrado e de maior amplitude, o ponto de vista é o trabalho em cada conjunto documental, balizado por uma normativa internacional.

Já as *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas* são uma tradução, do alemão para o espanhol, das normas internacionais do *Répertoire Internationale des Sources Musicales (RISM-Richtlinien)*. O projeto RISM foi criado em 1952, a partir das constatações registradas nos congressos da Sociedade Internacional de Musicologia (Basiléia, 1949) e da *International Association of Music Libraries* (Florença, 1949) de

*"...la necesidad de iniciar un proyecto lo más ambicioso y exhaustivo posible, que abarcara todas las fuentes musicales historicas existentes en el mundo, con vistas a solucionar de una vez el problema del conocimiento más exacto posible de las fuentes"* (RISM, 1996: 10)<sup>63</sup>.

Como se pode ver, o RISM é um projeto de grande envergadura, pensado desde seu início como um trabalho científico de conhecimento das fontes históricas. As normas elaboradas com o fim de propiciar o resultado desejado devem, portanto, refletir esse caráter de abrangência e precisão.

---

<sup>62</sup> "Elas foram concebidas principalmente com o propósito de servir como um guia para bibliotecas na catalogação dos manuscritos musicais de seus acervos. Não obstante, espera-se que um conjunto de regras internacionais possa contribuir para a unificação dos catálogos internos, de modo que estes possam ser utilizados fora das bibliotecas para as quais foram originalmente constituídos e que possam ser incorporados, sem grandes modificações, a um catálogo coletivo, à medida que se faça necessário". (Tradução nossa).

<sup>63</sup> "...necessidade de iniciar um projeto o mais exaustivo e ambicioso o possível, que abarcasse todas as fontes musicais históricas existentes no mundo, com vistas a solucionar de uma vez por todas o problema do conhecimento o mais exato possível das fontes". (Tradução nossa).

### 3.2. Estudo das normas existentes

#### 3.2.1. Regras para a Catalogação de Manuscritos Musicais (IAML)

As *Regras* são orientações básicas para a construção das fichas, isto é, para a montagem de um fichário relativo a um dado conjunto de manuscritos musicais, embora também possam ser utilizadas como guia para a confecção de catálogos impressos. Elas compõem-se de oito áreas: 1. Escolha da Entrada Principal, 2. Título, 3. *Incipits* musicais, 4. Descrição, 5. Notas sobre a obra e referências bibliográficas, 6. Conteúdo, 7. Entradas Secundárias e 8. Referências Cruzadas. Cada área traz um certo número de considerações sobre as diversos problemas que o catalogador encontrará. O quadro seguinte sintetiza a estrutura das *Regras*:

	Áreas	Item	Problema tratado
1	1 Escolha da Entrada Principal	1.1	Ordenação numérica (cotas)
2		1.2	Ordenação alfabética (Nome do Compositor ou Título)
3		1.21	Obras de autoria pessoal
4		1.211	Obras de um único compositor
5		1.2111	Uma só obra
6		1.2112	Duas ou mais obras
7		1.21121	Com título comum.
8		1.21122	Sem título comum
9		1.212	Obras de dois ou mais autores em colaboração
10		1.2121	Obras de dois ou três autores.
11		1.2122	Obras de mais de três autores.
12		1.22	Obras de autoria desconhecida
13		1.23	Obras de autoria de caráter misto
14		1.231	Arranjos
15		1.232	Adaptações
16		1.233	Substituição de Texto
17		1.234	Óperas-baladas, Pastichos, etc.
18		1.24	Coletâneas (dois ou mais trabalhos de autores diferentes ou desconhecidos)
19		1.241	Sem título coletivo
20		1.2411	da mesma categoria
21		1.2412	de diferentes categorias
22		1.2413	coleções de excertos
23		1.242	Com título coletivo
24		1.25	Textos para música
25	2 Títulos	2.1	Títulos de Assunto (ou de Conteúdo)
26		2.2	Títulos Uniformes
27		2.21	Objetivo
28		2.22	Disposição
29		2.23	Redação (formulação)
30		2.231	Forma ou gênero
31		2.232	Todos os demais títulos
32		2.2321	Abreviação do Título

33		2.3	Título Catalográfico
34		2.31	Fonte
35		2.311	Mais de um título
36		2.3111	Autenticidade:
37		2.3112	Disposição
38		2.312	Se não há título
39		2.32	Transcrevendo o título
40		2.321	Abreviações
41		2.322	Omissões
42		2.323	Correções
43		2.324	Acréscimos
44	3 Incipits Musicais	3.1	Quando incluir
45		3.2	Disposição
46		3.21	Uma única obra
47		3.22	Manuscritos coletivos
48		3.3	Apresentação
49		3.31	Notação
50		3.32	Extensão
51		3.33	Acréscimos para obras com mais de uma seção
52	4 Descrição	4.1	Descrição sumária
53		4.2	Descrição detalhada
54	5 Notas sobre a obra e referências bibliográficas		
55	6 Conteúdo de manuscritos coletivos		
56	7 Registros secundários		
57	8 Referências cruzadas		

*Quadro 4 - Áreas das Regras para catalogação de manuscritos musicais.*

### 3.2.1.1. Análise das áreas das *Regras*.

#### 1. Escolha da Entrada Principal<sup>64</sup>

A seção inicial - Escolha da Entrada Principal - coloca a questão básica, cuja importância foi ressaltada na introdução das *Regras*: registrar o manuscrito alfabeticamente, por título ou autor, ou numericamente, por cotas? O item 1.1 explica o caso em que se deve optar pela primeira:

#### 1.1 - Ordenação numérica (cotas)

*“Entries for library collections consisting largely of early manuscripts (written before ca. 1650 or liturgical mss. [manuscripts] in early notation), collective manuscripts or anonymous works are filed numerically. Enter each manuscript under its shelf number.”*

<sup>64</sup> A partir desse ponto abandonar-se-á a estrutura do capítulo e adotar-se-á, para uma maior clareza na referência, a numeração original utilizada nas *Regras*.



(GÖLLNER, 1975: 17)<sup>65</sup>

A primeira distinção que merece análise é a definição de manuscritos antigos considerada nas discussões que geraram as *Regras*: “*manuscritos anteriores a 1650 ou litúrgicos em notação antiga*” (GÖLLNER, 1975: 17). Isso mostra o quanto os manuscritos brasileiros são recentes, se comparados aos seus congêneres europeus. Seguindo-se rigorosamente essa definição de “antigo”, obtém-se talvez menos que uma dezena de folhas de manuscritos “antigos” no Brasil<sup>66</sup>, por serem litúrgicos e escritos em notação antiga. Essa definição, porém, é relativa. No caso brasileiro, um manuscrito de 1850 pode ser considerado antigo e raro.

Entretanto, o que não fica explicitamente claro é que a regra se aplica à ordenação intelectual dos registros em um catálogo. Como a organização física do material - o arranjo ou classificação - está diretamente relacionada à tarefa de descrição, pode-se facilmente ficar com a impressão de que o texto refere-se à ordenação física do material.

### 1.2 - Ordenação alfabética (Nome do Compositor ou Título)

*“Entries for library collections consisting largely of single works by known composers are filed alphabetically according to composer. Exceptions, such as collective manuscripts and works for which the composer cannot be determined, are then entered under the title.*

*In most cases it is preferable to file all manuscripts entered under title together (for example, at the beginning of the catalog) rather than attempting to intersperse them among the composers' names in the main part of the catalog”* (GÖLLNER, 1975: 17).<sup>67</sup>

<sup>65</sup> “Registros para fundos constituídos em sua maioria por manuscritos antigos (anteriores a 1650 ou manuscritos litúrgicos em notação antiga), manuscritos coletivos ou obras anônimas são classificados numericamente, por cotas. Adicione cada manuscrito sob o seu número ou código de referência.” (Tradução nossa). A problemática conceitual em torno do termo *collection*, a que nos referimos no capítulo anterior, transparece claramente nessa passagem. Como a versão francesa das *Regras* fala claramente em *fonds*, no referido trecho, optamos por traduzir *collections* para o termo arquivístico *fundo*, evitando a ambigüidade do termo inglês, tal como observado por COOK (1992:39). Todavia, deve-se esclarecer que a versão alemã fala em *Handschriftensammlung*, que significa, literalmente, coleção de manuscritos.

<sup>66</sup> Refiro-me aos manuscritos de Mogi das Cruzes (SP), únicos exemplares de partes manuscritas em notação mensural no Brasil. Não se conhecem manuscritos de música anteriores aos primeiros, que foram produzidos por volta de 1730.

<sup>67</sup> “Registros para fundos constituídos em sua maioria por trabalhos de compositores identificados são ordenados alfabeticamente pelo nome do compositor. Exceções, como manuscritos coletivos e obras de autoria indeterminada são adicionadas pelo seu título. Na maioria dos casos é preferível reunir todos os manuscritos catalogados por título

Assim, o critério norteador para a decisão é a quantidade de obras anônimas, coletivas ou muito antigas (seja nos padrões europeus ou nos padrões brasileiros). Quando essas são numerosas, prevalece a ordenação numérica. Caso contrário, a ordenação dos registros deve ser alfabética, por título, no caso de obras anônimas, ou pelo nome do compositor. Essa decisão, que é colocada em primeiro plano, conduz à escolha de tipos diferentes de instrumentos: se a ordenação dos registros for feita por código, o instrumento resultante será um inventário; se feita por ordem alfabética de autor ou mesmo de títulos, será um catálogo ou um índice. O problema é que, da mesma forma, pode-se confundir esta orientação destinada a instrumentos de busca com regras para a operação de arranjo (ou classificação) do material, isto é de sua ordenação física.

As *Regras* tratam com detalhe a ordenação alfabética dos registros, considerando, além da necessidade de não mesclar títulos e nomes na mesma seção de um catálogo, os seguintes casos: 1.21 - Obras de autoria conhecida<sup>68</sup>; 1.22 - Obras de autoria desconhecida; 1.23 - Obras de autoria de caráter misto; 1.24 - Coletâneas; e 1.25 - Textos para música. Como já observado antes, esse enfoque sobre a obra acaba, de alguma forma, desviando um pouco da questão mais crucial que é o tratamento não do manuscrito em si, mas do documento em seu fundo de origem, com todas as implicações que isso traz.

#### 1.21 - Obras de autoria conhecida

São consideradas duas possibilidades: a) obras de um único autor; b) obras de mais de um autor.

##### 1.211 - Obras de um único compositor

São aventadas, no caso, as seguintes possibilidades: a) uma só obra; b) duas ou

---

conjuntamente (no início do catálogo, por exemplo) e não dispersos na parte principal do catálogo, entre a série alfabética de nomes de compositores.” (Tradução nossa).

<sup>68</sup> A denominação deste item na versão inglesa é “Works of personal authorship”, em francês “Auteurs personnes physiques” e em alemão “Werke eines oder mehrerer Komponisten”. As respectivas traduções seriam, respectivamente, “Obras de autoria pessoal”, “autores pessoas físicas” e “obras de um ou mais compositores”. Optou-se pela tradução: “obras de autoria conhecida”.

mais obras.

### 1.2111 - Uma só obra de um único compositor

Nos casos de uma só obra de um único compositor, distinguem-se: a) obra de autor identificado; b) obra apócrifa (com falsa atribuição de autoria); c) obra de autoria duvidosa.

No caso de uma só obra de um único compositor identificado - o caso mais simples, naturalmente, - a obra é registrada pelo nome do autor, na seguinte ordem: SOBRENOME, Nome (sobrenome em maiúsculas). Para uma classificação eficiente, as *Regras* aconselham que se escolha uma forma normalizada para a grafia do nome do compositor (baseada no RISM<sup>69</sup> ou na literatura musicológica<sup>70</sup>) ou ainda a forma utilizada na língua materna do compositor (o que pode ser problemático em certos casos, dependendo de sua origem, como para autores russos). Uma observação particularmente importante: se a versão do nome dada pela fonte difere da forma escolhida para a entrada, aquela deve ser registrada abaixo como parte do título, como no exemplo 1.

WANHAL, Johannes Baptist	Mus. Ms. 8256
[Sonatas, Piano, D Maior]	
Sonate brillante   pour le Piano-Forte   avec un [!] flute ou Violon   composées [!]   par  Jean Wannhal.	
Piano. 6 fol. 31x 24. Cópia. Ca.1850.	

Exemplo 1<sup>71</sup>

<sup>69</sup> *Repertoire International des Sources Musicales*. Cf. na WWW, URL <http://rism.harvard.edu/rism/>. Como veremos adiante (p.152), o RISM tem, por sua vez, outras fontes de autoridade.

<sup>70</sup> Para autores estrangeiros conhecidos, o Dicionário Grove de Música é uma boa referência, pois é uma publicação de qualidade reconhecida, adotada por diversas instituições. Para autores desconhecidos ou pouco notórios e para autores brasileiros, está posta a discussão quanto à eleição de uma fonte de autoridade.

<sup>71</sup> No casos dos exemplos das *Regras*, optou-se por apresentá-los apenas na forma traduzida, visando uma maior clareza e objetividade e também evitando uma sobrecarga na extensão do trabalho.

No caso de uma obra apócrifa, isto é, cuja autoria é falsa, deve-se registrá-la sob o nome do verdadeiro autor, entre colchetes. O nome dado no manuscrito deverá ser colocado como parte do título e deve-se fazer uma *referência cruzada*<sup>72</sup> para ele, como no exemplo 2a. Maiores explicações podem ser dadas nas *Notas*, caso seja necessário.

No exemplo 2 pode-se ver o registro de uma obra falsamente atribuída a Mozart, mas na realidade composta por Anton Eberl. O verdadeiro autor foi identificado pelo catalogador, pois não consta nenhuma informação a esse respeito no manuscrito. É um acréscimo e por isso deve vir entre colchetes.

[EBERL, Anton Franz Joseph]	Mus.Ms.7010
[Variações, Op.5]	
Douze   Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte   sur l'Air   Zu Steffen sprach im Traume etc.   composées par   Wolfgang Amadée Mozart [sic].	
Piano. 5 fol. 25,5 x 33. Cópia. Ca.1830.	
Na capa: F. Stammberger, Nro.43.	
K. App. C 26.05.	
Tema: Ária da ópera cômica "Das Irrlicht de Ignaz Umlauf".	

*Exemplo 2*

MOZART, Wolfgang Amadeus
[Variações K. App. C 26.05)
Ver: EBERL, Anton Franz Joseph
Variações Op.5.

*Exemplo 2a (Referência cruzada)*

No caso de uma obra com atribuição duvidosa, as *Regras* orientam a registrá-la sob o nome tal como dado na fonte, incluindo a suposta atribuição entre colchetes com uma interrogação, caso necessário. Deve-se fazer uma referência cruzada para a segunda versão.

HAYDN [Kozeluch, Anton?]

Outra regra importante: se a fonte não menciona nenhum compositor mas a autoria foi identificada pelo catalogador, deve-se incluir o nome do compositor entre colchetes, tal como acontece no exemplo 2. Os colchetes, portanto, identificam dados acrescidos pelo catalogador, o que pode ser tomado como uma regra geral, válida em

<sup>72</sup> Para uma definição de *referência cruzada*, veja-se abaixo o item 8 das *Regras*.

praticamente todos os casos de acréscimo de informação.

#### 1.2112 - Duas ou mais obras de um único compositor

Nesse caso o critério é a presença ou ausência de um título comum, gerando, portanto, dois casos: a) duas ou mais obras de um único compositor com um título comum ou b) duas ou mais obras de um único compositor sem um título comum.

##### 1.21121 - Duas ou mais obras de um único compositor com título comum.

No caso de mais de uma obra de um único autor e com título coletivo - também de simples solução - basta registrar a obra pelo título do autor e com o título coletivo tal como dado na fonte.

OTT, Lorenz Justinian  
IV Salve Regina a 4 vocibus

Deve-se listar cada uma das obras na seção *Conteúdo* e fazer os *Registros Secundários* necessários para cada uma delas (como no exemplo 3, abaixo).

Se o título consiste numa enumeração das obras isoladas deve-se registrar o manuscrito pelo nome do autor e pelo título da primeira obra e fazer registros secundários<sup>73</sup> para as demais. Como se pode ver no exemplo 3, quando o título for extraído de uma parte, dar essa informação logo após a transcrição, identificando a parte, entre colchetes.

---

<sup>73</sup> Para definição de *registro secundário* ver item 7, à página 147.

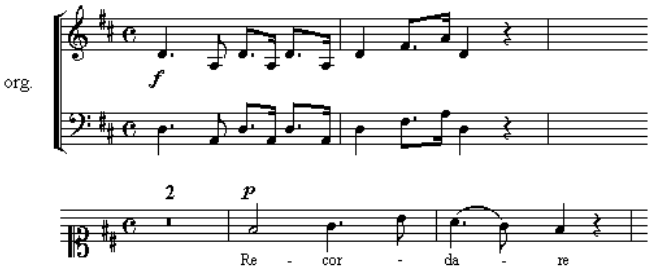
GANSLER, Franz Xaver	Mus. Ms.8416
[Ofertórios]	
VI Offertorium   a   4 voci   due Violini   due Corni   et Organo   F. Xav. Gansler [Tit.:cor 2].	
9 partes. 35,5 x 26,5. Ms. ca. 1790.	
C, A, T, B, vl 1,2 (3 fol. Cada), cor 1,2 (2 fol. Cada), org. (4 fol.)	
Código anterior: 54.	
Conteúdo:	
1. Recordare mei, Re maior.	
2. Laetentur omnes, Bb maior.	
3. Magnificat Dominum, Do maior.	
4. Laudabo nomen Dei, Eb maior.	
5. Venite exultemus, Re maior.	
6. Laudate nomen Domini, Fa maior.	

*Exemplo 3 (Registro Principal)*

*GANSLER, Franz Xaver* *Mus. Ms.8416*

Recordare mei [Re maior].

**Allegro Moderato**



9 partes. Ms. ca. 1790.

In: Gansler, F. X.: VI Offertorium a 4 voci, due Violini, due Corni et Organo.

*Exemplo 3a (Registro secundário)*

Uma alternativa apresentada para o caso de manuscritos contendo mais de três obras é registrar o manuscrito pelo autor e por um **título comum inventado**, isto é, criado pelo catalogador. As *Regras* relacionam essa possibilidade com o item 1.241 - *Coletâneas (dois ou mais trabalhos de autores diferentes ou desconhecidos) sem título coletivo*, em que orienta-se a classificação de um manuscrito sem título coletivo mas contendo obras da mesma categoria sob o nome da categoria<sup>74</sup>, fazendo os registros secundários autor-título necessários para cada uma. Tal como no exemplo 3, acima: embora nesse caso trate-se de obras de um autor único e identificado, optou-se por registrar o manuscrito pela categoria, em um título inventado (“Ofertórios”), colocado acima da transcrição diplomática do título, isto é, sua transcrição tal como se apresenta no manuscrito, *ipsis literis* (cf. também exemplo 6).

[Sonatas, Piano.]

1.21122 - Duas ou mais obras de um único compositor sem título comum.

No caso de mais de uma obra de um único autor e sem um título comum no documento, deve-se registrar o manuscrito pelo nome do compositor e por um **título comum inventado** (cf. exemplo 4), fazendo, da mesma forma, os *registros secundários*

<sup>74</sup> As palavras utilizadas nas três versões são *category*, *categorie* e *gattung*. Em termos de terminologia musical *categoria* não é exatamente apropriado, pois o jargão profissional utiliza as palavras *forma* e *gênero*. Ver 1.241.

necessários para cada obra isoladamente (como no exemplo 4a).

SCHUMANN, Robert	Mus. Ms. 6579
[Esboços. Genoveva, Op.81 e Gesänge, Op.125]	
Piano Voz e piano. Uma folha dupla. 30,3 x 23. Autógr. 1850.	
Escrita em tinta marrom com várias correções, as últimas a lápis no fol. 2r/v, nas demais a tinta. O nº1 foi escrita primeiro, provavelmente. O nº 3 e depois o nº2 foram notados posteriormente no espaço restante na folha dupla. O nº3 ocupa a fol.2v, nº 2 começa na fol.2r e termina na parte inferior da fol.1v.	
nº2 datada: d. 24 Juli 1850 nº3: d. 23 Juli 1850	
Anotações de Clara Schumann (em tinta azul):	
Na fol.1r: Aus der Oper Genovefa	
Na fol.2r: Handschrift v. Robert Schumann mit Clara Schumann	
Conteúdo:	
1. [Genoveva. Op. 81: Act 1] Nr.7 Finale.	
2. [5 heitere Gesänge. Op. 125, No.5] Husarenabzug.	
3. [5 heitere Gesänge. Op. 125, No.1] Frühlingslied.	

*Exemplo 4*

SCHUMANN, Robert	Mus. Ms. 6579
[Genoveva. Op. 81: Act 1]	
Nr.7 Finale.	
Redução para piano. Autógr. 1850.	
Esboço com referências à orquestração original	
Primeira apresentação de Genoveva: 25 de Julho de 1850	
Edição: Leipzig: Peters, 1851 (Redução para piano) GA: Series 9, vol.2 (Partitura).	
Em: Schumann, Robert. Esboços.	

*Exemplo 4a*

No exemplo acima, o título inventado expressa o estágio do manuscrito (esboços) e especifica a que obras se relacionam. Como o título inventado é uma informação acrescida, deverá vir entre colchetes. Mas há dois casos especiais a serem considerados.

Exceção 1 - há uma obra principal: Quando o manuscrito consiste de uma obra principal à qual outras foram acrescentadas, deve-se registrá-lo pelo nome do autor e **pelo título da obra principal**. As demais obras devem ser listadas numa nota com a indicação “Também contém:”, fazendo-se registros secundários para cada uma delas. A regra 1.2412, exceção 1, trata do mesmo caso - uma obra principal com outras



anexadas, porém, no caso de vários autores ou de autoria desconhecida.

Exceção 2 - no caso de *aglomerados*<sup>75</sup> (isto é, quando o manuscrito contém obras de diferentes categorias que foram originalmente escritas como obras separadas e posteriormente encadernadas conjuntamente) deve-se catalogar cada obra separadamente e registrá-las de acordo com o exposto em 1.2111, isto é, tratar cada uma como uma peça única de um único autor. Deve-se informar nas *Notas* que a obra foi encadernada juntamente com outras e indicar sua posição no interior da encadernação (ou indicá-la com uma adição ao número de registro ou por uma sub-numeração, de acordo com as regras da instituição custodiadora do manuscrito.) A regra 1.2412, exceção 2, trata de caso semelhante, porém, em que se trate de obras de autores diferentes ou desconhecidos. Não haverá um título comum inventado, nesse caso.

Cabe aqui observar que a distinção de tais particularidades exige um alto grau de especialização, uma vez que pode oferecer problemas complexos tais como, reconhecimento de estilos, avaliação da importância das obras umas em relação às outras, etc.

#### 1.212 - Obras de dois ou mais autores em colaboração

##### 1.2121 - Obras de dois ou três autores.

No caso de uma obra de dois ou três autores em colaboração, as *Regras* orientam que ela seja registrada sob o nome representado como sendo o principal autor, ou caso não haja nenhum nessa condição, sob o primeiro nome de autor colocado na página título. Deve-se fazer os registros secundários para os compositores e títulos não escolhidos como registro principal. No caso da obra “*Zur Feyer des 15ten Juni 1810 ihrem theuersten, lehrer gewidmet von seinen Schülern Meyer Beer, J. Gänsbacher, C.M.v.Weber*”, a entrada será feita pelo nome do primeiro autor (já normalizado):

MEYERBEER, Giacomo

---

<sup>75</sup> Optou-se por adotar este termo, provisoriamente, na falta de um termo técnico que estivesse consagrado pela tradição. Os termos utilizados nas *Regras* são *convolutes*, *recueil factice* e *konvolut*. Trata-se de manuscritos produzidos originariamente em separado e posteriormente encadernados conjuntamente. O termo francês, que pode ser traduzido por “coletânea factícia”, explica bem o objeto: uma coletânea artificialmente obtida, não natural.

### 1.2122 - Obras de mais de três autores.

As *Regras* diferenciam os critérios para catalogação de obras de autoria coletiva pelo número de autores (o que não deixa de ser um pouco inusitado), de maneira que quando esse número excede três autores deve-se catalogar a obra **pelo título** e fazer registros secundários para os autores.

#### 1.22 - Obra de autoria desconhecida

Este caso é simples: uma obra cujo autor é anônimo deve ser classificada sob o título. Há duas alternativas apresentadas: transcrever o título tal como dado na fonte ou utilizar um título convencional, se a obra for conhecida por ele.

#### 1.23 - Obra de autoria de caráter misto

As *Regras* distinguem quatro casos: a) arranjos, b) adaptações, c) substituição do texto; d) óperas-baladas, Pastichos e obras similares.

#### 1.231 - Arranjos

Um arranjo de uma dada composição deve ser classificado sob o nome do compositor da composição original (exemplo 5), fazendo-se um registro secundário para o arranjador (exemplo 5a), indicando a abreviatura “arr.”, entre colchetes, depois do nome.

HAENDEL, Georg Friedrich	Mus. Ms. 6990
Athalia. Instrumentiert von Max Zenger.	
Partitura. 89 fol. 24,5 x 32. Autógr. Zenger, ca. 1890.	

#### *Exemplo 5*

ZENGER, Max [arr.]	Mus. Ms. 6990
Ver: HAENDEL, Georg Friedrich	
Athalia. Instrumentiert von Max Zengler.	

#### *Exemplo 5a*

No caso de uma harmonização de uma melodia popular ou tradicional deve-se classificá-la sob o nome do arranjador, como se fosse o autor, fazendo um registro secundário para o título.

### 1.232 - Adaptações

Uma adaptação de uma composição (isto é, uma fantasia, pot-pourri, uma transcrição livre, etc.) deve ser classificada pelo nome do adaptador e com o título da adaptação, fazendo registros secundários para o autor e título da obra original.

### 1.233 - Substituição de Texto

Uma obra em que um novo texto substituiu o original ou onde um texto foi agregado a uma obra puramente instrumental, **mas não há mudança substancial na música**, deve ser classificada pelo nome do compositor original.

### 1.234 - Óperas-baladas, Pastichos, etc.

Óperas-baladas<sup>76</sup>, pastichos<sup>77</sup> e obras similares devem ser classificadas pelo título, a menos que um compositor seja mencionado na página título como sendo o principal responsável pela obra.

### 1.24 - Coletâneas (dois ou mais trabalhos de autores diferentes ou anônimos)

O item 1.24 utiliza, nas diferentes versões, os termos *collection*, *recueil* e *Sammelwerke* para designar o caso em que encontram-se reunidos dois ou mais trabalhos de autores diferentes ou desconhecidos. Obviamente a utilização do termo *collection* não poderia passar sem uma referência aos problemas interconceituais já comentados na introdução e no capítulo anterior. Embora as palavras *collection* e *recueil* pudessem ser associadas a *coleção*, preferimos traduzi-las por coletânea, exatamente para evitar a confusão interconceitual entre uma coleção de obras manuscritas - isto é, um conjunto de documentos - e o caso em questão, uma coletânea manuscrita de obras - uma unidade documental. Isso se confirma na expressão alemã *Sammelwerke*. Diferentemente de *Sammlung*, que refere-se a coleção, *Sammelwerke* refere-se a coletânea (*Sammelband*) de obras (*Werke*).

---

<sup>76</sup> Ópera-balada (do inglês *ballad-opera*): “Obra de estilo simples, desenvolvida na Inglaterra no século XVIII, que em geral incluía diálogo falado e melodias populares conhecidas com letras adaptadas. Estas características, no entanto, não eram rígidas, havendo exemplos com música própria e sem partes faladas”. (MARQUES, 1986: 556.)

<sup>77</sup> Pasticho Centão (do it. *Pasticcio*): “Colecção de melodias ou composição orquestral de carácter operático reunindo

O fator complicador, nestes casos, é a ausência ou não de um título coletivo.

#### 1.241 - Coletâneas sem título coletivo

As *Regras* trabalham com duas classes de coletâneas sem título coletivo: a) de obras da mesma categoria e b) de obras de diferentes categorias e com uma terceira possibilidade: c) coletâneas de excertos<sup>78</sup>.

Ocorre, porém, que a palavra *categoria* não é um termo técnico em música e pode suscitar - interconceitualmente - confusões, embora possa expressar para o leigo o que está em questão: a forma ou o gênero musicais. A *forma musical* é a estrutura de composição seguida ou criada pelo compositor para desenvolver uma obra. Algumas formas comuns são o concerto, a sinfonia, a suíte, etc. Assim como os estilos sucedem-se continuamente através da história, algumas formas, características de determinados períodos da história, caíram em desuso, enquanto outras surgiam, de maneira que algumas formas musicais são características de determinado período histórico. Por outro lado, certas formas musicais surgiram em um determinado período e continuaram existindo através de outros, mesmo que perdendo certas características e ganhando outras, transformando-se (como é o caso do *concerto grosso*, uma forma musical originária do período barroco que perdura até o século 20, sob a denominação de concerto).

Como observa ZAMACOIS (1985: 5-6), quase toda forma musical está relacionada a um determinado gênero, ou mesmo a mais de um. Os gêneros musicais<sup>79</sup> são denominações consagradas pelo uso, que tendem a estabelecer dois grupos opostos, como *música religiosa* em oposição a *música profana* (isto é, não-religiosa), *música vocal* em oposição a *música instrumental*, *música pura* (que não pretende expressar nada de extra-musical) e *música dramática* (que se dá unida à palavra, à cena), etc. Mas os limites entre tais gêneros não são absolutos. Certas obras do gênero *música religiosa*,

---

trechos de ou de vários compositores. (MARQUES, 1986: 554.)

<sup>78</sup> *Collections of Excerpts, Recueils d'extraits e Sammlungen von Werkteilen*, no original.

<sup>79</sup> Os conceitos de *forma* e *gênero* variam de um autor para outro. Sergio MAGNANI (1996: 109 et seq.) pensa os *gêneros musicais* de forma bastante diferente de Zamacois. Já Jean e Brigitte MASSIN (1997: 63 et seq.) não utilizam os conceitos *forma* e *gênero* no mesmo sentido que os autores citados.

compreendidas nas cerimônias do culto eclesiástico, são designadas por *música litúrgica* ou *música sacra*. No caso *música dramática*, existem, como gêneros derivados (ainda que às vezes careçam de texto para se cantar): o *gênero programático*, cujo desenvolvimento está sujeito a um programa argumentativo; o *gênero descritivo*, que aspira dar a sensação de coisas concretas; o *gênero impressionista*, que pretende evocar ou criar ambientes, situações. A relatividade de tais denominações verifica-se, por exemplo, no fato de que os gêneros *música dramática* e *música sacra* entrecruzam-se no caso da forma *oratório* e das cantatas, vilancicos e outros gêneros de caráter cênico-religioso.

O conhecimento das *formas musicais* é um requisito fundamental para o tratamento informacional dos diversos materiais musicais, inclusive de manuscritos. Nesse sentido, é importante frisar que toda forma musical pode ser localizada histórica e estilisticamente, assim como é possível identificar, quando for necessário, o gênero (ou os gêneros) em que foi mais utilizada.

1.2411 - coletâneas sem título coletivo de obras da mesma categoria

Uma coletânea de obras de autores diferentes ou desconhecidos que não tenha um título coletivo, mas que contém obras da mesma categoria deverá ser **classificada sob o nome da categoria**, como no exemplo 06, fazendo os registros secundários compositor-título necessários, como nos exemplos 6a e 6b.

[MÚSICA SACRA para coro e orquestra]	Mus. Ms. 5586
Redução para piano. 54 fol. 24,5 x 34. Cópia, 1864.	
No. 4 em partitura para coro e orquestra	
Cópia de Albin Oscar Hegewald, cujo nome aparece em cada página-título. Na pag.-tít no.2: verf. D. 14 Sept 1864. Na pag.-tít no.3: fertiggestellt den 15. Sept 1864.	
No. 1-3 com paginação própria: 1-61, 1-12, 1-6.	
Conteúdo:	
1. Haydn, Joseph: Die 7 Worte des Erlösers am Kreuze.	
2. Mozart, W. A.: [Thamos, König in Aegypten. Schon weichet dir, Sonne.] Klavierauszug der C Dur Hymne.	
3. Fesca, F. E.: Der 103. Psalm, Op. 26.	
4. Haydn, Joseph: [Il Ritorno de Tobia. Svanisce in un momento.] Des Staubes eitle Sorgen. Motette für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters.	

*Exemplo 6*

O exemplo acima mostra o registro de um manuscrito no qual encontram-se

quatro obras de autores diferentes, mas todas pertencentes ao gênero *música sacra*, que foi escolhido para o título inventado. Como trata-se de música para coro e orquestra, embora três delas estejam reduzidas<sup>80</sup> para piano, essa informação também entrou no título. Em seguida, fizeram-se os registros secundários. No caso da segunda peça, de Mozart, o título original foi transcrito integralmente, entre colchetes, e indicou-se a existência de um texto substituto no registro secundário. Foi feito um outro registro secundário para a versão com o texto substituto (exemplo 6b).

Mozart, Wolfgang Amadeus	Mus. Ms. 5586
[Thamos, König in Aegypten. Schon weichet dir, Sonne.] Clavierauszug [sic]   der   C Dur Hymne   von   W. A. Mozart.	
Redução para piano. 12 p. Cópia. 1864. Na pagina-título: verf. D. 14 Sept 1864. Albin Oscar Hegewald.	
Com texto substituto: Preis sei dir Gott. Ver KV <sup>6</sup> , Apêndice B, 336 <sup>a</sup> .	
Em: Música SACRA para coro e orquestra	

*Exemplo 6a*

Mozart, Wolfgang Amadeus	Mus. Ms. 5586
Preis sei dir Gott. Ver: Thamos, König in Aegypten. Schon weichet dir, Sonne.	

*Exemplo 6b*

Há uma nota observando que esta regra se aplica também aos *aglomerados quando contiverem obras da mesma categoria*, como por exemplo:

[Sonatas, Piano.]

1.2412 - coletâneas sem título coletivo de obras de diferentes categorias

As *Regras* indicam que uma coletânea de obras de autores diferentes (ou desconhecidos) sem título coletivo e contendo obras de diferentes categorias deverá ser **classificada sob o nome da principal categoria** de obras incluídas no conjunto. Este cabeçalho pode ser seguido de um título de conteúdo mais extenso (ver seção 2.1):

[motetos - 4 motetos e 2 canções para SATB]

Deve-se fazer os registros secundários necessários. Há duas exceções, entretanto. Estas exceções relacionam-se com as exceções do item 1.21122 - Duas ou

<sup>80</sup> A redução (*piano score*, *réduction*, *Klavierauszug*) é um tipo de transcrição musical no qual transcreve-se de um instrumento ou conjunto maior (a orquestra, no exemplo) para um menor (o piano).

mais obras de um único compositor sem título comum. Em ambos os casos, o fator diferencial é a existência de uma obra principal. Porém, na primeira exceção, foram acrescentadas à obra principal outras obras, mas aquela mantém uma importância preponderante sobre as demais. No caso da segunda exceção, trata-se de peças reunidas à primeira posteriormente, de maneira factícia.

*Exceção 1* - Conjuntos compostos somente por duas ou três obras, ou por uma obra principal à qual outras foram agregadas, são classificados **sob o nome da primeira obra ou obra principal**. Lista-se as demais obras no *Conteúdo* com a indicação “Também contém” e adicionam-se referências secundárias compositor-título ou título (para obras anônimas) para elas, como no exemplo 7.

*Exceção 2 - Aglomerados* de obras de diferentes categorias são tratados da seguinte forma: catalogue cada parte de um *aglomerado* contendo obras de diferentes categorias como uma obra isolada e classifique-a de acordo com as regras dadas nas seções 1.21 (obras de autoria conhecida), 1.22 (obras de autoria desconhecida) e 1.23 (obras de autoria de caráter misto). Indica-se nas *Notas* que a obra está encadernada com outras obras e especifique sua posição no interior do *aglomerado*. Pode-se indicar essas informações, alternativamente, através de um acréscimo ao código numérico do *conglomerado*, de acordo com a regras da biblioteca catalogadora (exemplo 08).

“n° 3 de um aglomerado contendo 14 obras”

ou

“Mus. Ms. 4064, n° 3”

Há uma nota advertindo que, caso as obras contidas no aglomerado não estejam listadas em um inventário ou catálogo<sup>81</sup>, elas devem ser incluídas na ficha da primeira obra.


---

<sup>81</sup> Aqui os problemas interconceituais aliam-se às dificuldades de tradução. Nas versões presentes na edição original das *Regras*, menciona-se nessa passagem, respectivamente: “Shelf catalog or repertorium”, “registre d’entrées ou de cotes”, “Standortkatalog oder Repertorium”. Considerando as especificidades culturais e diferentes tradições na denominação dos instrumentos, entendemos que aqui a questão fundamental é que eles estejam incluídos em um instrumento de relacione o acervo por ordem de código, isto é, de arranjo, configurando o que a tradição arquivística chama de *inventário*, ou por ordem de título ou autor, o que a tradição arquivística chama de catálogo.

KOBRICH, Johann Anton Ms. Mus. 6848  
 Wohlgeübter Organist | das ist | Vier und Zwanzig grosse Prae-ludia |  
 für die Orgel | ... | in Verlag Johann Ulrich Haffners, Lautenisten  
 in | Nürnberg [1762].  
 Órgão. 18 fol. 36x 22. Cópia a partir da edição. 1816.  
 Na fol. 16, verso: Christian Gottfried Voelkel, Ober Wiesenthal den 29  
 Januar Anno 1816.  
 Também contém (fol.17v-18):  
 WERNER, J[ohann] G[ottlob]: Allegro für die volle Orgel, mit 2  
 Clavieren abwechselnd.

*Exemplo 7*

WERNER, Johann Gottlob Ms. Mus. 6848  
 Allegro | für die volle Orgel | mit 2 Clavieren abwechselnd. |  
 Componiert J. G. Werner.



Órgão. Cópia. Ca. 1816.  
 Em: KOBRICH, Johann Anton. Wohlgeübter Organist... , fol.17v-18.

*Exemplo 7a*

STUNTZ, Joseph Hartmann Ms. Mus. 4064, No.3  
 Post-Horns Schall | Romance | Composée et Dediée Pourle [!] jour du  
 nouvel an | 1818 | à | Madame de Schaden | par | J. Hartmann Stuntz.  
 Voz e piano. 9 fol. 11.5 x 19.5. Autogr. 1818.  
 No. 3 em aglomerado contendo 15 obras.

*Exemplo 8*

### 1.2413 - Coleções de excertos

Deve-se classificar, segundo as *Regras*, coleções de excertos sem título coletivo **sob a categoria comum ou forma** e fazer as *referências cruzadas* necessárias.

[Sinfonias, movimentos escolhidos]  
 [Óperas, seleções]  
 mas: [Árias de diferentes óperas]

### 1.242 - Coletâneas com título coletivo

Um conjunto de obras de autores diferentes ou anônimos com título coletivo deve ser **classificado pelo título**. Deve-se listar as obras individuais na seção *Conteúdo* e fazer referências secundárias autor-título ou título para elas (ver exemplo 09).

Exceção: Harmonizações de canções populares ou melodias tradicionais devem



ser classificadas sob o nome do arranjador, como se fosse o autor, fazendo-se um registro secundário para o título (ver também 1.231, nota).

### 1.25 - Textos para música

Deve-se classificar libretos ou coleção de libretos **pele nome do compositor**, quando o compositor estiver nomeado na fonte ou puder ser determinado pelo catalogador. Caso contrário, classifica-se o texto pelo título. Faça referências secundárias para autor do texto e seu título, conforme o caso.

#### 2. Título

Trata-se de um dos mais detalhados capítulos das *Regras*, o que leva a inferir a ordenação alfabética do material foi considerada de grande importância na ordenação dos registros, por ocasião das discussões que as originaram. As *regras* tratam basicamente três categorias de títulos: a) Títulos de assunto (*subject titles*); b) Títulos Uniformes (*uniform titles*); c) Títulos Catalográficos (*recorded title*).

#### 2.1 - Títulos de Assunto (ou de Conteúdo)

Este item refere-se a manuscritos não ordenados alfabeticamente (particularmente manuscritos da Idade Média e Renascença, o que não vale para o caso brasileiro), em que geralmente o título dado depois do número catalográfico deve ser limitado a um curto título de assunto. Este deve ser **retirado do título tal como dado na fonte ou inventado** e deve incluir o nome do autor, se identificado. O título completo será transcrito em citação como parte da descrição detalhada do manuscrito.

Motetes e Hinos  
Missas, Motetos e Magnificats

#### 2.2 - Títulos Uniformes<sup>82</sup>

##### 2.21 - Objetivo

Um título uniforme é sempre acrescentado em um registro com o objetivo de

---

<sup>82</sup> As *Regras* trazem, em nota, a observação de que as orientações deste item, 2.2, foram condensadas daquelas contidas em CUNNINGHAM, *Rules*, Section 2, e advertem que essa obra deve ser consultada para maiores detalhes e exemplos adicionais.

trazer juntas no catálogo todas as versões e arranjos de uma obra, no caso de manuscritos ordenados alfabeticamente.

Títulos uniformes são particularmente úteis na catalogação de manuscritos, por duas razões: primeiro, encontrar variações na formulação de um título entre diferentes manuscritos é mais uma regra que uma exceção em segundo lugar, os títulos tais como indicados nas fontes geralmente não contém as informações necessárias para identificar a obra em questão, ou não as trazem em seu início. Por isso, os títulos uniformes proporcionam o melhor meio de preservar a integridade do título original, evitando a necessidade de acréscimos ou modificações em sua transcrição.

### 2.22 - Disposição

O título uniforme, entre colchetes, é colocado imediatamente antes do título transcrito ou, se este não existe, é colocado em seu lugar, como nos exemplos 1 a 4.

### 2.23 - Redação (formulação)

São considerados três tipos de informação como base para criação de um *título uniforme*: a forma ou gênero; todos os demais títulos; e uma abreviação de um título muito longo.

#### 2.231 - Forma ou gênero

Em geral, títulos uniformes **constituem-se do nome de uma forma ou gênero** da obra que está sendo catalogada. Adiciona-se uma numeração de índice temático ou número de *opus* como elementos distintivos, quando disponíveis. Caso contrário, indica-se a formação instrumental ou vocal, isto é, o(s) instrumento(s) para o(s) qual(ais) a obra foi escrita. Utiliza-se **a língua corrente na instituição que promove a catalogação, com o nome da forma no plural** (como no exemplo 2)

BEETHOVEN, Ludwig van  
[Quartetos. Op.59]

MOZART, Wolfgang Amadeus  
[Concertos. K.466]

LACHNER, Franz  
[Quartetos, Vozes Masculinas]

Alternativamente, pode-se empregar o título no singular, dependendo do

conteúdo do manuscrito. Pode-se utilizar o **meio de performance como o primeiro elemento de distinção e acresça o número de opus** ou de um catálogo<sup>83</sup> de obras do autor.

BEETHOVEN, Ludwig van  
[Quartetos. 2 violinos, viola e violoncelo. Op.59]

MOZART, Wolfgang Amadeus  
[Concerto. Piano e orquestra. K.466]

Se uma identificação mais precisa é necessária, devem ser acrescentados **número de série, tonalidade ou data de composição**. Observe-se que não se trata aqui da data do manuscrito, mas da data da composição. São coisas obviamente diferentes. As duas informações são importantes e devem ser tratadas diferenciadamente. No caso da confecção de um título uniforme para um manuscrito, incluir a data de composição não é adequado, pois pode confundir facilmente as duas informações.

TELEMANN, Georg Phillip  
[Concertos. Flauta e orquestra de cordas. Ré maior]

As *Regras* indicam também a possibilidade de fornecer a data da primeira edição, o que parece também um tanto impróprio, pois a data da primeira edição não será, salvo raríssimas exceções (e no caso do Brasil talvez não haja nem mesmo uma exceção), a data de confecção do manuscrito e tampouco a data de composição da obra musical. Aqui o tratamento *bibliográfico* parece sobrepor-se ao tratamento arquivístico, ignorando a diferença fundamental entre o manuscrito – documento único – e a publicação – material produzido em larga escala. Não se trata de uma simples referência. Um título uniforme que se refira ao manuscrito pode ser pensado em outros termos, principalmente se levarmos em conta que se alguma data deve aparecer no título deverá relacionar-se ao manuscrito em questão e não necessariamente à obra musical. Qualquer menção à publicação – incluindo a sua data – será mais apropriada nas *Notas*, como será demonstrado adiante.

#### 2.232 - Todos os demais títulos

Segundo esse tópico das *Regras*, nos demais casos, isto é, nos casos em que não

---

<sup>83</sup> O que seria, na terminologia arquivística, um *repertório*, mas na tradição musicológica vem sendo chamado de catálogo temático. No caso, utilizaram-se as expressões *thematic index number*, *catalogue thématique* e *Werkverzeichnis-Nummer*.

se pode criar um *título uniforme* composto de forma ou gênero com informações adicionais (meio instrumental, número de *opus*, tonalidade, etc.), deve-se dar como título uniforme o título da obra.

*“In general, this consists of the title of the first edition of the work in the original language, unless the work has come to be better known by a latter title”* (GÖLLNER, 1975: 25-26. Grifo nosso)<sup>84</sup>.

Retorna-se à questão. Quando se trata de um manuscrito, pode-se utilizar o título da *primeira edição* da obra para sua descrição? Não seria um equívoco, do ponto de vista do tratamento? Essa problemática encontra-se já na base, na primeira questão: catalogar a obra ou o manuscrito? O problema será discutido oportunamente mas, de qualquer forma, parece absurdo pretender aplicar um “título da primeira edição” a um documento que, por definição, não é uma publicação. Mesmo tratando-se de criar um *título uniforme*, esta regra não parece uma solução adequada, pelo menos da maneira como foi formulada.

A adoção de um nome pelo qual a obra é muito conhecida parece ser uma solução viável e eficiente. Obviamente, como qualquer informação acrescentada, deve vir entre colchetes.

SCHUMANN, Robert  
[Albumblätter]  
Album leaves

MOZART, Wolfgang Amadeus  
[Don Giovanni]  
Il dissoluto punto, ossia Il Don Giovanni

### 2.2321 - Abreviação do Título

Um título muito longo, segundo as *Regras*, pode ser abreviado para servir como título uniforme (ver abaixo o item 2.32 - Transcrevendo o título).

### 2.3 - Título Catalográfico<sup>85</sup>

Essas regras aplicar-se-ão no caso de transcrição de um título dado no

<sup>84</sup> “Em geral, consiste do título da primeira edição da obra na língua original, a menos que a obra tenha se tornado mais conhecida por outro nome.” (Tradução nossa).

<sup>85</sup> No original: *Recorded title, titre catalogué, Wiedergabe des titels der Vorlage.*

documento para sua classificação catalográfica.

### 2.31 - Fonte

A fonte da qual se deve transcrever um título é a capa, a página de título ou o *título do cabeçalho*<sup>86</sup>, isto é, o título que vem acima do primeiro pentagrama.

#### 2.311 - Mais de um título

Se mais de um título é apresentado no manuscrito, deve-se escolher o mais apropriado segundo os seguintes critérios: autenticidade e disposição.

##### 2.3111 - Autenticidade:

A autenticidade deverá ser a primeira consideração a se fazer ao determinar a importância de um título entre os demais. Os títulos escritos com a mesma caligrafia do corpo do manuscrito propriamente dito são preferencialmente adotados, ao invés de serem substituídos. Porém, títulos dados por uma segunda caligrafia e acréscimos manuscritos devem ser também indicados.

Este critério é muito bom, na medida em que dados registrados pelo produtor do manuscrito devem, em princípio, ser mais fiéis em termos de terminologia, grafias, etc., além de trazer informações que podem ajudar na compreensão da história do organismo produtor do documento. Deve-se diferenciar as alterações ocorridas posteriormente e dados escritos por terceiros e incluir as informações por estes registradas.

##### 2.3112 - Disposição

Se há mais de um título de igual autenticidade, a preferência é dada de acordo com a sua localização:

- a) Para partituras, reduções para piano, etc., deve-se escolher o título que estiver na página-título. Da mesma forma, para partes, o título que estiver na capa.
- b) Caso a alternativa a) não possa ser satisfeita, deve-se optar pelo título acima do primeiro pentagrama, no caso de partituras, reduções para piano, etc. ou

pelo que estiver na página-título de uma das partes.

Em qualquer dos casos, deve-se escolher a versão mais completa ou mais exata, dando a fonte entre colchetes (como no exemplo 3). Deve-se registrar variantes significativas nas *Notas*.

GANSLER, Franz Xaver	Mus. Ms. 8416
[Ofertórios]	
VI Offertorium   a   4 voci   due Violini   due Corni   et Organo   F. Xav. Gansler [Tit.:cor 2].	

*Fragmento do Exemplo 3*

2.312 - Se não há título

Neste caso, deve-se buscar o título em uma fonte bibliográfica ou inventar um título baseado no conteúdo do manuscrito, posicionando-o na forma de um título uniforme, entre colchetes.

2.32 - Transcrevendo o título

Transcreve-se o título **exatamente como dado na fonte, isto é, com todos os erros e peculiaridades ortográficas** (ver 2.323 Correções) e mantendo a pontuação original.

Nesse tópico das *Regras* recomenda-se também incluir o nome do compositor se é parte do título ou se difere do cabeçalho. Tal orientação parece contraditória, pois se o nome do compositor é parte do título não é o caso de “incluir-lo”, mas simplesmente de seguir a primeira recomendação: transcrever o título exatamente como citado na fonte. Se o nome do compositor difere do cabeçalho, significa que está presente no título, então retorna-se à primeira orientação. Se o nome do compositor não está incluído no título, não se deve acrescentá-lo à sua transcrição, mas em seguida a ela, entre colchetes e claramente diferenciado (ver 2.324 Acréscimos).

Se o título consiste numa enumeração de obras diferentes (ver 1.21121), deve-se transcrevê-lo integralmente no registro principal (ver exemplo 11).

---

<sup>86</sup> No original: *Caption title, titre de départ, kopftitle der Vorlage*.

Em nota, adverte-se que

*“Although line marks may seem to be a cumbersome and even superfluous addition to a title, they do have the great advantage of eliminating the need for added punctuation, particularly in titles of 18<sup>th</sup> century, and are therefore to be recommended.”* (GÖLLNER, 1975: 27)<sup>87</sup>.

Missa in D | a | 4 Voci | 4 Violini | 2 Oboi | 2 Clarini |  
Timpani | Alto Viola | con | Organo | et | Violone | Authore  
Wanhall.

Estas linhas verticais não são apenas signos de fim de linha – embora seja esse o caso em que mais se aplica –, mas também de grandes espaços na mesma linha ou de modificações na grafia.

### 2.321 - Abreviações

Abreviações normalmente devem ser desdobradas, isto é, escritas por extenso. Para abreviações comuns, particularmente aquelas da Idade Média, nenhuma indicação é necessária para nomes próprios ou abreviaturas cujo significado é questionável, utiliza-se colchetes para indicar os acréscimos.

F[ranciscus] F[lorius] F[ecit]

Abreviações de uso corrente ainda hoje, especialmente em cópias manuscritas mais recentes<sup>88</sup>, devem ser mantidas.

Vl  
B.M.V.  
Sig.

### 2.322 - Omissões

Itens sem importância devem ser omitidos em títulos muito longos, desde que não se faça nenhuma alteração na transcrição do título e que nenhuma informação essencial seja perdida.

MISSA | Octo vocum Super Fuggi | pur se sai Authore  
Johanne Stadlmaier | Reverendissimo ... Domino |  
Paulo [etc.]

<sup>87</sup> “Embora linhas verticais (signos de fim de linha) possam parecer acréscimos carregados e mesmo supérfluos para um título, elas tem a grande vantagem de eliminar a necessidade de pontuação adicional, particularmente em títulos do século XVIII, e portanto são recomendáveis.” (Tradução nossa).

<sup>88</sup> Devemos considerar que o que a comissão considerou “recentes” são certamente o caso dos manuscritos mais antigos preservados no Brasil.

O título completo, no caso, é:

*Missa Octo vocum Super Fuggi pur se sai Authore Johanne Stadlmaier, Reverendissimo ac Praeillustri Domino Domino Paulo ...*

### 2.323 - Correções

As *Regras* definiram que erros de pequena importância devem ser indicados, sem correção, acrescentando [!] depois das palavras em que ocorrem. Qualquer outra correção deverá ser feita à parte, depois do título, entre colchetes, ou nas *Notas* (cf. exemplo 1). Em alguns casos será necessário reescrever completamente o título.

Air Allemand pou [!] Piano Forte

Ducememaria [i.e. Douce memoire]

Ocorre que, embora as regras não mencionem, é prática corrente, pelo menos no Brasil, avisar que uma dada grafia incorreta está como no original acrescentando a palavra latina *sic*, entre colchetes, imediatamente após a palavra em questão. Isso esclarece que não se trata de um erro do próprio trabalho de transcrição. Ao que parece, é um signo mais apropriado que a exclamação.

### 2.324 - Acréscimos

Elementos de identificação não dados no título, como tonalidade, número de *opus*, meio de performance, etc., **devem ser incluídos no título uniforme**, se possível. Caso contrário, deve-se dispor esses elementos em seguida ao título e claramente distintos dele, entre colchetes. (ver exemplos 9 e 10).

WALZER	Mus. Ms. 6740
Walzer   von   Diabelli, Streber, Breu   und   Schiedermaier. [para piano, 2 e 4 mãos].	
Piano. 15 fol. 23 x 30.5. Cópia alemã. Ca. 1840.	
Na fol. 5: Puchner... scripsit.	
Conteúdo:	
1. Diabelli, Anton: Walzer mit Coda für den Carneval... für das Piano Forte zu vier Hände.	
2. Streber, M.p.v.: Sechs Walzer mit Trios für's Piano-Forte.	
3. Breu, Joh.: Walzer pour le Piano-Forte.	
4. Schiedermaier, Fr. Xav.: 12 Ländler mit einem Walzer.	

#### *Exemplo 9*

LACHNER, Franz	Mus. Ms. 5926
Sarabande. [Para orquestra, do menor]	
Partitura. 14 fol. 25.5 x 32. Cópia. Ca. 1860.	

#### *Exemplo 10*



Deve-se evitar interpolações no interior do título propriamente dito como seria no ex.9:

Walzer [para piano, 2 e 4 mãos] | von | Diabelli, Streber,  
Breu | und | Schiedermaier.

Há uma orientação curiosa figurando nas *Regras*, que indica que “*em fichas catalográficas os acréscimos são normalmente dispostos entre colchetes, em catálogos impressos devem estar em itálico.*” (GÖLLNER, 1975: 28). Porque substituir os colchetes pelo itálico? Provavelmente esta orientação relaciona-se aos recursos tecnológicos disponíveis à época da elaboração das *Regras*, isto é, itálicos seriam tipos de difícil utilização em máquinas datilográficas, utilizadas para confeccionar fichas catalográficas, enquanto que em tipografias são tipos de uso corriqueiro. A questão que se coloca, porém, é a escolha do tipo adequado. Os colchetes, ao que parece, são uma indicação mais clara de que se trata de acréscimo. Além disso, o itálico é bastante utilizado para citações textuais, o que poderia resultar em confusão, dependendo dos hábitos e das regras.

Todos os acréscimos, segundo essa regra, devem ser feitos na língua corrente, a menos que sejam citações na língua original da própria fonte. Uma advertência final merece comentários:

*“Information not directly concerned with the title, such as the names of arrangers, author of the text, etc., should be given in the Notes in the language of the cataloging library.”* (GÖLLNER, 1975: 28)<sup>89</sup>

Cabe a observação de que aqui é explicitamente delimitado como campo de aplicação das regras a catalogação de manuscritos musicais de bibliotecas, não sendo mencionados outros tipos de instituição que possam conter o mesmo tipo de material, como arquivos de entidades musicais, arquivos pessoais, etc.

### 3. Incipits musicais

#### 3.1 - Quando incluir

As *Regras* sustentam que, de maneira geral, *incipits* musicais devem ser

---

<sup>89</sup> “Informações não diretamente relacionadas com o título, como nome de arranjadores, autor do texto, etc., devem ser

fornecidos para todas as obras que não puderam ser positivamente identificadas com base em edições impressas, catálogos temáticos, etc. Obviamente, a inclusão destes *incipits* depende de fatores externos como custo, espaço disponível, etc. As regras fornecem como orientação os seguintes princípios:

*“a) Incipits are not necessary::*

*For works included in thematic catalogs [sic] or in the collected works of an individual compositor.*

*For works with definitive opus numbers.*

*For works (specially vocal) of lesser 19th century composers as long as name of composer and title are known.” (GÖLLNER, 1975: 29)<sup>90</sup>*

Basicamente, o critério é a identificação do autor e da obra. No caso de autores conhecidos, cuja obra é mapeada e numerada, os *incipits* musicais são dispensáveis. É uma regra importante a ser observada, principalmente quando há um grande volume de trabalho a ser realizado e há a necessidade de reduzir as tarefas.

O terceiro tópico, entretanto, oferece um critério bastante arbitrário: o que é um “compositor menor”? Quem fará esse julgamento de valor? Será cientificamente válido esse tratamento? É importante observar que, do ponto de vista musicológico, não existe “compositor menor”: toda composição é passível de ser estudada e, diante dessa evidência, não há porque acatar tal critério.

*“b) Incipits would be useful to others in identifying anonymous works in their own collections but can be omitted since another reference is given:*

*For works which are preserved in contemporary printed editions.*

*For works which have been published in reliable editions of more recent date.” (GÖLLNER, 1975: 29)<sup>91</sup>*

Essas orientações podem ser seguidas, indicando-se o(s) instrumento(s) em que

---

dadas nas Notas, na língua corrente da biblioteca que empreende a catalogação.” (Tradução nossa).

<sup>90</sup> “a) *Incipits* não são necessários para: • obras incluídas em catálogos temáticos ou nas obras completas de um determinado autor; • obras com número de *opus* definitivo; • obras (sobretudo vocais) de compositores menores do século XIX, sobretudo vocais, quando o nome do compositor e o título da obra são identificados.” (Tradução nossa).

<sup>91</sup> “b) *Incipits* seriam úteis para outrem na identificação de obras anônimas mas podem ser omitidos se outras referências são dadas para: • Obras que existem em edições contemporâneas; • Obras que foram publicadas em edições confiáveis de datas mais recentes.” (Tradução nossa).

se encontra publicada a obra catalogada nas *Notas*. Entretanto, no caso dos manuscritos musicais brasileiros, com pouquíssimas exceções, essa regra é de difícil aplicação. Isto porque, embora uma dada obra de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, como a Missa em fá, possa ser muito conhecida pelos especialistas, não existem edições dessa obra e tampouco um repertório ou catálogo temático das obras daquele compositor. Isto posto, ao catalogá-la em um dado acervo, deve-se incluir um *incipit* musical para que outros profissionais possam, por exemplo, cotejar com ele uma obra anônima de outro arquivo sem ter que recorrer a uma terceira fonte. Já as orientações que se seguem são bastante objetivas e devem ser seguidas à risca:

*“c) Incipits should be given:*

*For all works for which title and/or composer have not been determined.*

*For works with generic titles (Symphony, Mass, etc.) for which no explicit reference can be provided.” (GÖLLNER, 1975: 29)<sup>92</sup>*

### 3.2 - Disposição

Este item das *Regras* orienta sobre a disposição do(s) *incipit(s) musical(ais)* em diversos casos, como no caso de haver uma única obra no manuscrito, no caso de um manuscrito conter diversas obras, etc.

#### 3.21 - Uma única obra

Este é o caso mais simples: uma obra, um *incipit*. Dispõe-se o *incipit* de uma obra imediatamente abaixo do título.

#### 3.22 - Coletâneas

Deve-se dispor o *incipit* de cada obra isolada de uma coletânea nos seus *registros secundários* (Como nos exemplos 3 e 3a. O registro principal é feito pelo título comum e não tem *incipits musicais*, enquanto os registros secundários trazem o *incipit musical* de cada obra). Se o conjunto está registrado pela primeira ou pela principal obra, dispõe-se o *incipit* desta abaixo do título e os relativos às demais obras

---

<sup>92</sup> “c) Incipits devem ser dados para: • Todas as obras cujo autor e/ou título não foram identificados; • Obras com título genérico (Sinfonia, Missa, etc.) para as quais nenhuma referência explícita pode ser fornecida.” (Tradução

em seus registros secundários. Se não houver nenhum registro secundário, deve-se dispor os registros secundários como parte da descrição em *Conteúdo*.

Nos exemplos 11 e 11a, o manuscrito (uma coletânea de obras sem título comum, mas do mesmo autor) foi catalogado pelo título da primeira obra, “Te Deum...”.

Como não existe um *registro secundário* para ela, o *incipit musical* foi disposto na seção *Conteúdo*. Foi feito um *registro secundário* para a segunda obra, onde o respectivo *incipit musical* foi colocado abaixo do título.

DIEZ, johann Sebastian	WS 186
Te Deum Laudamus a Canto et Organo obligato, Tenore, Basso, Violino unisono, 2 Clarinis et Tympano ad libitum. II Lauda Syon a 4 Voc., 2 Violini, 2 Clarini, Tympano et Organo. Author Diez. [Tít.: A]	
10 partes. 32 x 24,5. Cópia. Ca. 1810.	
C,A,T,B,vl 1, 2 clar 1, 2, timp, org.	
numeração anterior: 7.	
<b>Moderato</b>	
Conteúdo:	
1.	

2.II Lauda Syon (ver Diez, J. S.: Lauda Sion)

*Exemplo 11*


DIEZ, johann Sebastian WS 186

[Lauda Sion]

II Lauda Syon a 4 Voc., 2 Violini, 2 Clarini, Tympano et Organo.


1.

**Moderato**  
**solo**



2.

4



**Moderato**



4



Em: Diez, Johann Sebastian: Te Deum laudamus.

*Exemplo 11a*

### 3.3 - Apresentação

#### 3.31 - Notação

As regras orientam o catalogador a transcrever os *incipits* na notação original, exceto para tablaturas, que devem ser transcritas em notação moderna. Isso significa que obras em notação mensural branca e outras, como notação gregoriana, etc., devem ser transcritas tal como no original e não na notação moderna, como no exemplo 12a.

Há uma observação quanto à possibilidade de notação dos *incipits* sob forma codificada - provavelmente referindo-se aqui ao uso do sistema alfabético e códigos similares- que, no entender da comissão que preparou as *Regras*, deve ser reservada

para os grandes catálogos coletivos<sup>93</sup>.

### 3.32 - Extensão

Para obras polifônicas, cuja estrutura geralmente permite uma clara distinção entre as vozes - as *Regras* atribuem essa clareza à notação, mencionando “notação vocal ou tablatura alemã para órgão” -, deve-se notar **de seis a dez notas iniciais de cada voz** (ex.12a).



Exemplo 12a

Para as demais tablaturas e obras homofônicas antigas (anteriores a 1650), **nota-se de dois a quatro compassos iniciais**, dispondo as vozes em uma ou duas pautas (ex. 12b e 12c).



Exemplo 12b




Exemplo 12c

Para obras do período do baixo contínuo e posteriores, deve-se notar **de dois a quatro compassos da voz mais aguda e do baixo**, nomeando as partes de onde o *incipit* foi retirado. **Se a primeira entrada de uma voz ou instrumento ocorre num ponto posterior, inclua seu incipit numa pauta em separado.** Forneça as indicações de tempo e o *incipit* literário para obras vocais (ex.13).

<sup>93</sup> O sistema alfabético, utilizado pelos ingleses e alemães, chama as notas musicais pelas letras do alfabeto latino, enquanto que o sistema silábico - mais utilizado no Brasil - atribui nomes às notas musicais. As notas chamadas la, si, do, re, mi, fa e sol, no sistema silábico correspondem às letras A, B, C, D, E, F e G, no sistema alfabético.

HALTENBERGER, Bernhard WEY 235  
 [Missas. Sib Maior]  
 Missa in B | a | 4 Vocibus | 2 Violinis | Alto Viola | 2 Cornibus ex B  
 et Es | 2 Flauto trav. | Organo | con Violone.

**Andante**



**Andante**  
8 *p* Soli

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri -

Kyrie, Credo, Sanctus  
 Partitura. 22 fol. 22 x 17. Autógr. Ca. 1775.

Exemplo 13

### 3.33 - Acréscimos para obras com mais de uma seção

Quando se trata de obras instrumentais constituídas de mais de um movimento ou número, deve-se fazer o *incipit* apenas para o primeiro movimento e indicar abaixo dele o tempo (ou designação semelhante), a tonalidade e o metro dos movimentos seguintes (exemplo 14).

PLEYEL, Ignaz Joseph Mus. Ms. 7144  
 [Quartetos. Do menor] Sinfonia in C minore | a | quattro | Violino  
 Primo | Violino Secondo | Viola e | Violoncello | Del Signore Ignazio  
 Pleyel [Tít.: vlc].

**Allegro Assai**



Adagio, Eb, 3/4 Menuetto, C, 3/4 Presto, C, 414.  
 4 partes. 30 x 21 . Cópia italiana. Ca 1800.  
 Vl 1,2, vla, vlc (8 fol. Cada.  
 Na capa, por uma mão mais recente: opera 8, 1.

Exemplo 14

Para óperas e oratórios, devem ser fornecidos *incipits* tanto para a abertura como para a primeira entrada vocal, mas os demais números não serão indicados. Para obras

litúrgicas de múltiplas partes (ciclos litúrgicos) faz-se o *incipit* do início apenas, listando as demais seções somente se desviarem da sucessão normal (exemplo 13).

Uma observação das *Regras*: acréscimos ou omissões especiais em obras conhecidas devem ser indicados nas *Notas* (ex.15).

ROSSINI, Gioacchino	Mus. Ms. 6404
Ciro in Babilonia Partitura. 2 vol. (159, 182 fol.). 22 x 30.5. Cópia italiana. 1816. Vol. 1, fol. 103-108, adição por uma segunda caligrafia: Marcia e Coro (Il re Persiano) na fol. 108: Composto per L'Opera <i>Ciro in Babilonia</i> da Poissl Ottobre 1816. Escrita para a primeira performance da ópera em Munique, em 27 de outubro 1816. Johann Nepomuk von Poissl (1783-1865), compositor e escritor, diretor da Ópera de Munique de 1824 a 1833.	

*Exemplo 15*

POISSL, Johann Nepomuk von	Mus. Ms. 6404
Marcia e Coro. (Para Coro e Orquestra] Partitura. Cópia. 1816. Em: Rossini, Gioacchino: <i>Ciro in Babilonia</i> . (Vol. 1, fol.103-108)	

*Exemplo 15a*

#### 4. Descrição

As *Regras* consideram dois tipos referenciais de descrição: *descrição sumária* e *descrição detalhada*. A descrição sumária constitui-se dos seguintes itens:

- a) Material
- b) Apresentação
- c) Colação
- d) Formato.
- e) Autenticidade, proveniência, notação.
- f) Data de origem.

A descrição detalhada contém:

- a) Material
- b) Apresentação
- c) Colação (mais detalhado)
- d) Formato (mais detalhado)
- e) Autenticidade, proveniência, notação. (mais detalhado)



- f) Data de origem.
- g) Encadernação e ilustrações
- h) Informação adicional.

#### 4.1 - Descrição sumária

As *Regras* observam que é bastante útil fornecer os elementos mais importantes da descrição de uma forma resumida logo depois do título ou do incipit, no caso de obras isoladas. A *descrição sumária* engloba as seguintes informações:

##### a) Material

No caso de manuscritos produzidos em período anterior a 1600, deve-se indicar o material utilizado (em geral, papel ou pergaminho). O que se chamou *material* neste item é tratado tecnicamente como *suporte*. Como não se conhecem casos de outro suporte que não papel para manuscritos musicais no Brasil e é pouco provável que se encontre outro material, de maneira que esta parte da descrição proposta pela IAML é praticamente inútil para o caso brasileiro.

##### b) Apresentação

O que se convencionou nas *Regras* chamar de *apresentação* é o *tipo de manuscrito*. Deve-se indicar o mais precisamente possível a maneira como a música foi grafada, ou melhor dizendo, de que tipo de manuscrito musical se trata:

- 1) para manuscritos antigos: livro de coro, tablatura italiana para alaúde, etc.
- 2) para manuscritos recentes: partitura, partes, redução para piano, etc.

Como já foi mencionado, o que é considerado antigo ou recente pela comissão que elaborou as regras serve apenas para os padrões europeus. No caso de acervos de manuscritos brasileiros não encontrar-se á manuscritos “antigos” na acepção proposta (isto é, anteriores a 1650).

##### c) Colaço

Deve-se indicar o número de “folios”, ou seja, o número total de folhas do manuscrito, sem registrar diferenças na paginação dada na fonte devido a erros de numeração (números omitidos ou duplicados, etc.), que só devem ser explicadas em

uma descrição detalhada. Se o manuscrito é formado por mais de um volume, indica-se o número de volumes e o número de “folios” para cada, este entre parênteses.

2 vol. (186, 215 fol.)

As *Regras* trazem uma exceção: para partes ou livro de partes, indica-se somente o número total, mencionando (mas não especificando) duplicação onde for apropriado:

4 livros de partes  
20 partes (incl. 7 dupl.)

d) Formato

O *formato*, isto é, as dimensões do manuscrito, deve ser registrado em centímetros, arredondando à metade superior ou inferior, dispondo primeiro altura depois largura, dimensões tomadas da encadernação. Se o documento contém folhas de diferentes tamanhos, deve-se fornecer um “tamanho médio”.

e) Autenticidade, proveniência, notação.

As *Regras* indicam que para manuscritos antigos (novamente depara-se com a diferença entre o que pode ser considerado recente ou antigo no Brasil e na Europa), indica-se o local de origem quando conhecido. Caso contrário, deve-se fornecer uma indicação genérica de país ou região. Se nenhuma informação puder ser dada, indica-se “proveniência desconhecida”.

Mosteiro Beneditino Tegernsee  
Sul da França

Para manuscritos mais recentes (o caso brasileiro), indica-se se é um autógrafo ou uma cópia, quando isto puder ser positivamente determinado. Se não é possível determinar se um manuscrito é autógrafo ou cópia, indica-se somente “Ms.” Se há uma suspeita, mas não uma certeza, de que o manuscrito é um autógrafo, indica-se esta possibilidade através de uma interrogação: “Autogr.?” Deve-se fornecer a proveniência das cópias, se possível.

f) Data de origem.

Deve-se fornecer a data exata, se ela figura no manuscrito. Se mais de uma data está presente, indica-se uma data aproximada neste item e lista-se todas as datas na descrição detalhada, abaixo. Se a data exata é desconhecida, determina-se uma data aproximada, o mais acuradamente possível, baseando-se nas evidências intrínsecas ao manuscrito (marcas d’água, características de notação, de caligrafia, etc.) ou em fontes

bibliográficas (data da composição, primeira publicação, etc.).

séc. XVIII, 1ª metade.

Exemplos de descrição sumária:

Papel. Livro de Coro. 155 fol. 21.5 x 16. Augsburg. 1525.  
{mat.} {apr.} {col.} {form.} {prov.} {d.}

Partitura. 2 vol. (155, 210 fol.). 31 x 25. Cópia italiana. Fim do séc.XIX.  
{apr.} { col. } {form.} {aut.; prov.} {d. aprox.}

Estes exemplos, apresentados nas *Regras*, mostram como a área de descrição pode variar de um caso para outro, omitindo ou acrescentando informações. Observe-se, também, que a noção de proveniência, aqui, está ligada à idéia de localização geográfica (cidade, país, etc.).

#### 4.2 - Descrição detalhada

Em uma *Nota preliminar*, adverte-se que a quantidade de informação adicionada aqui dependerá totalmente da natureza e da importância do manuscrito a que se refere e que para muitos manuscritos dos séculos XIX e XX, a descrição sumária só necessitará de uma breve suplementação e em alguns casos não será necessário acrescentar nada (como nos exemplos 1, 5, 8, 10 e 13). Os itens *material* e *apresentação*, alíneas *a* e *b* do tópico anterior, não tem diferenças no caso de descrição detalhada.

##### c) Colaço.

Na descrição detalhada lista-se cada parte ou livro de partes com o número de folios que contém, usando as abreviaturas comuns e seguindo a ordem dada pelo título.

Cantus (22 fol.), altus, tenor, bassus (20 fol.cada), quinta vox (8 fol.)

vl 1 (4 fol.), vl 2, vla, vlc (3 fol. Cada), fl., cl., ob.(2 fol. Cada), timp. (1 fol.)

As *Regras* consideram como exceção o caso de manuscritos contendo um número muito grande de partes (particularmente obras do séc. XIX), no qual pode-se indicar apenas os nomes das partes, omitindo o número de *folios*. Pode-se utilizar a ordem moderna da partitura orquestral, indicando o número de cópias de cada parte entre parênteses.

Sopros (4,4,3 cópias), metais (3,2,2 cópias),  
cordas (6,5,5,4 cópias).

Se existem elementos de caráter heterogêneo incluídos num único registro

(como por exemplo, no caso do material de uma ópera) eles podem ser tratados como diferentes volumes de uma obra, de modo que dar-se-á uma descrição sumária para cada um (ex.16).

MÉHUL, Etienne-Nicolas	St. Th. L02
[Le trésor supposé]	
Partitura, encarte, Parts, 3 libretos de ponto, libreto.	
Formato variado. Cópias. Ca. 1805 e posteriores.	
1. Partitura. "Der Schatzgräber. Ein Singspiel in einem Aufzug. Mit Musik von Méhul." 265 fol. 23 x 30. Cópia. Ca. 1805. Na fol. 1: In Frankfurt a/m zu Haben bey Musikus Ludwig. Números de Chamada anteriores: No. 162 (frontispício) R:Th:102 (lombada).	
2. Encarte. "Lied (Liebe und Treue) zum Schatzgräber für Frau Diez." Partitura. 4 fol.	
3. 23 partes: vl.1 (x4), vl 2 (x4), vla (x2), vlc-b (x4), picc, fl, ob, cl, fag, cor 1,2, tr 1,2, timp. Cópia de J.Steigenberger ca. 1807.	
4. libreto de ponto. "Der Schatzgräber. Soufl. Part."	
	Continua na 2ª ficha

*Exemplo 16*

2ª ficha

MÉHUL, Etienne-Nicolas	St. Th. 102
[Le trésor supposé]	
5. libreto Souffleur. "Der Schatzgräber, ... bearbeitet von L. Schneider." Na folha frontal solta: Den 6 Dez. 1853 Den 10 Aug. 1860. Na fol. 2, nomes dos cantores: H. Sigl, Frl. Hefner, H. L. Schmid, H. Lang, Frau Diez, Frl. Schamberger.	
6. Livro de ponto.	
7. Printed textbook: "Both's Bühnen-Repertoire. Bd.Xll. No.101." [1849]	
Antigo proprietário (carimbo): KOENIGL: BAYER HOF THEATER INTENDANZ	
Primeira performance em Munique: 1807	

*Continuação do Exemplo 16*

Em uma descrição detalhada indica-se a paginação original ou o número de *folios*, se presente, completando numeração faltosa e indicando enganos ou omissões. Todas as folhas devem ser numeradas, mesmo aquelas em branco; em alguns casos pode ser necessário incluir letras ao invés de números, como por exemplo 2a, 2b, etc. Indica-se as páginas não utilizadas (contendo somente pautas) ou em branco, a menos que estejam descritas na área de *Conteúdo*. Páginas costuradas ou coladas devem ser separadas contanto que o estado original seja indicado. Folhas em branco geralmente não são incluídas na numeração de *folios*, especialmente se elas são parte de uma encadernação mais recente. Se contém inscrições, devem ser listadas separadamente em números romanos.

Há uma nota anexa a essa regra advertindo que números faltosos acrescentados posteriormente por terceiros devem ser corrigidos, de maneira que não sejam adotados pela literatura musicológica. No caso de manuscritos sem numeração alguma, deve-se adicionar uma numeração a lápis<sup>94</sup>. A numeração original de obras reunidas em manuscritos coletivos deve ser mantida e indicada. Para manuscritos antigos, indicar o número e o tamanho dos cadernos:

10 cadernos, n° 1 e 2 ternions, o restante  
quaternions

d) Formato.

Deve-se indicar, em uma descrição detalhada, além das informações relativas ao formato já mencionadas, as diferenças entre os tamanhos de cada folha ou parte. Se há evidências de que uma folha foi cortada (para uma encadernação mais recente, por exemplo), registra-se o fato.

e) Autenticidade, proveniência, notação.

Deve-se fornecer o nome ou a designação do copista, quando identificado.

Copiado por Franz Flori

copiado pelo copista B.

No caso de colaboração de mais de um copista, forneça a informação pertinente.

Contém correções ortográficas e acréscimos

Vários copistas

Registra-se toda informação importante sobre o material com o qual o manuscrito foi grafado.

Correções ortográficas em tinta marrom

Dois copistas principais com acréscimos a lápis por um terceiro, mais recente

Deve-se indicar a presença de índice original e registrar evidências a respeito da proveniência e da propriedade do manuscrito, tais como números antigos, *ex libris*, marcas d'água e comentários marginais. (como nos exemplos 3, 7, 15, 16)

Para manuscritos antigos, geralmente devem ser incluídas informações sobre:

---

<sup>94</sup> Marie Louise Göllner, a compiladora das *Regras*, observa que essa regra não foi consensual.

- Notação: indica-se o mais precisamente possível que tipo de notação foi utilizada.  
     Neumas [St. Gall, sangalliens]  
     Notação quadrada  
     Notação branca mensurada  
     neumas bizantinos
- Iniciais. Dê uma descrição rápida de iniciais decorativas. Se foi deixado um espaço para uma inicial mas esta não veio a ser desenhada, faça uma nota registrando o fato.  
     Iniciais azuis e vermelhas alternadas  
     Bico-de-pena de rostos cômicos nas iniciais
- Distribuição do texto. Indique se o texto foi escrito para todas as vozes ou se alguma ou todas tiveram apenas indicação de incipit literário.

Em uma nota, as *Regras* consideram que no caso de manuscritos produzidos antes de 1500 é necessário que se registre informação mais detalhada, incluindo descrição de pautas e claves, peculiaridades de notação, tipo de escrita, etc., e aconselham que se procure um especialista.

- f) Data de origem. Liste todas as fontes específicas de informação sobre a data do manuscrito, incluindo citações de fontes secundárias.

Na folha 1v: Leipzig, 12.4.1841

Alternativa:

anotação na fol.1: "Leipzig, 12.4.1841"

- g) Encadernação e ilustrações.

Para descrições detalhadas, dá-se uma breve descrição da encadernação, anotando em particular se é a encadernação original ou uma mais recente e transcrevendo toda inscrição contida na capa, contracapa, lombada, etc.

Encadernação original, pergaminho branco

Capa cartonada do séc.XIX

Há uma nota advertindo que, em geral, deve-se fornecer uma descrição o mais sucinta possível, listando detalhes somente quando eles podem ser úteis para determinação da data ou origem do manuscrito. Se descrições mais detalhadas estiverem disponíveis na literatura, dê ao leitor suas referências.

#### h) Informação adicional.

As regras orientam que o catalogador liste também toda informação adicional importante com relação ao manuscrito com um todo. Isto pode incluir certos detalhes como, variações entre a página-título e o título de cabeçalho; relacionamento com outros manuscritos e impressos; inserções (folhas soltas, cartas, etc.).

#### 5. Notas sobre a obra e referências bibliográficas

Se o manuscrito é uma obra isolada, dá-se as seguintes informações sobre ela nas *Notas*:

- a) Nomes de arranjadores e libretistas
- b) Datas da primeira performance
- c) Dados biográficos do compositor
- d) Variações na instrumentação e conteúdo
- e) Outras fontes para a obra (manuscritos ou primeira edição impressa)
- f) Informação sobre o texto e seu autor

Deve-se fornecer referências sobre literatura adicional, dando preferência a trabalhos que tratem não somente da obra musical em si, mas do manuscrito em questão.

Curiosamente, essa área das regras é pouco específica, quase que uma área mista, onde cabem informações que nada têm a ver umas com as outras, tais como nome do arranjador e dados biográficos do compositor. Pode ser difícil trabalhar com essa área mista, tanto para quem cataloga como para quem utiliza o catálogo.

#### 6. Conteúdo

Sucedendo a *descrição*, lista-se o conteúdo dos manuscritos que contém mais que uma obra, de acordo com o número de *folios*. Lista-se cada obra, observando as regras para *Títulos Catalográficos*, isto é, transcrevendo cada título efetivamente como ele ocorre no manuscrito, com acréscimos e correções claramente indicados através de colchetes ou caracteres em itálico. Se o título do manuscrito dado logo após o cabeçalho é apenas um breve título de assunto (ver seção 2.1), o título completo deve ser transcrito aqui com o número do folio no qual foi escrito. As seguintes informações

devem ser incluídas (não necessariamente nessa ordem - para outras possibilidades ver ex. 17 e 18)

- a) Número da peça no interior do manuscrito (opcional, a não ser que o manuscrito traga uma numeração original).
- b) Número de folio (início e término da peça - podem ser omitidos em manuscritos recentes se as peças estiverem numeradas).
- c) Compositor (ver seção 1.21)
- d) Título e/ou incipit literário (ver seção 2.2). Títulos uniformes devem ser incluídos como auxiliares para a identificação, caso eles difiram substancialmente Título Catalográfico. (ver ex. 06)
- e) Gênero, se for possível especificar (opcional) ou Designação Litúrgica.
- f) Número de vozes ou instrumentos (a menos que sejam o mesmos para todo o manuscritos).
- g) Incipit Musical (ver seção 3).
- h) Identificação do texto.
- i) Outras fontes para a obra (manuscritos ou primeira impressão).
- j) Edições modernas.
- k) Literatura.
- l) Notas adicionais relativas à peça isolada.

Em uma advertência em nota anexa, observa-se que a natureza e importância do manuscrito, assim como as dimensões e objetivos do catálogo, estimularão ou não a inclusão dos cinco últimos itens. Para fontes secundárias, isto é, manuscritos dos séculos XVI e XVII copiados a partir de impressões ou cópias mais recentes, obras já consagradas, uma identificação positiva baseada em número de opus, edição impressa, catálogo temático ou coletânea é geralmente suficiente. Para fontes primárias já descritas exhaustivamente em obra musicológica, as referências devem ser feitas a esta e somente os elementos mais importantes devem ser registrados no catálogo.

## 7. Registros Secundários

Registros secundários devem ser criados para que o usuário do catálogo possa acessar o material não somente através da forma apresentada no registro principal, mas também através de outras diferentes formas, que guardem sua importância ao lado daquela.



Em catálogos de manuscritos os registros secundários são usados sobretudo para designar aquelas obras não escolhidas como registro principal de um manuscrito que contenha mais de uma obra<sup>95</sup>. Em tais casos, enquanto o registro principal fornece todas as informações importantes sobre o manuscrito como um todo, o registro secundário contém o que é relevante para cada obra, isoladamente.

Geralmente, as regras de catalogação para obras individuais devem ser seguidas: o registro secundário deve incluir

- a) Cabeçalho;
- b) Título uniforme (se necessário)
- c) Transcrição Diplomática do Título Catalográfico,
- d) Incipit Musical e
- e) Notas sobre a obra em questão.

Os três últimos itens devem ser colocados somente no registro secundário e não no registro principal. A descrição do manuscrito como um todo, por sua vez, deve ser dada resumidamente (ver exemplos 3<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>).

#### 8. Referências Cruzadas

Referências cruzadas somente são feitas quando o usuário deve ser remetido de uma determinada forma de título ou de nome de um autor para outra forma utilizada no catálogo em questão (por exemplo, de um título traduzido para o título na língua original ou de uma falsa atribuição para o autor verdadeiro). Elas não contêm maiores informações sobre o manuscrito ou sobre a obra, e não substituem registros secundários. Em alguns casos pode ser necessário fazer tanto um registro secundário como uma referência cruzada (ver exemplo 6).

#### **3.2.2. O *Repertoire Internationale des Sources Musicales (RISM)*.**

O RISM é uma normativa internacional que desenvolve-se continuamente desde sua criação, em 1952, e vem acompanhando todo o intenso processo de evolução

---

<sup>95</sup> O termo *registro analítico* é utilizado para designar este tipo particular de registro. Ver *Anglo-American Cataloging Rules*, nº 56.

tecnológica e informacional. No *Prólogo* às normas, encontramos a seguinte consideração:

*“Debido a la enorme cantidad de información que hoy más que nunca se genera, cualquier trabajo serio de catalogación de fondos musicales siempre será un trabajo inacabado. El carácter flexible del proyecto RISM está en consonancia con esta problemática y, por ello, su programa es abierto y está en constante revisión, es decir, es un programa vivo. La normativa que ahora publicamos no tiene carácter cerrado, sino que habrá de perfeccionarse constantemente con nuevas indicaciones, fruto de las sugerencias que se vayan planteando.”* (RISM, 1996: 21)<sup>96</sup>

Observemos, em primeiro lugar, esse caráter flexível das normas do RISM. É uma perspectiva muito mais realista e coerente que a de propor padrões rígidos e permanentes. Mas um detalhe que não pode passar sem nota é a utilização da expressão “fundos musicais”. Notadamente arquivística, como sabemos, essa terminologia estará aí corretamente utilizada? Ou trata-se, ao contrário, de mais uma formulação interconceitual, sem a devida contextualização teórica? É algo a se verificar nesse estudo.

Um pouco à frente da citação anterior, lê-se: *“Hoy día, por otra parte, es importantísimo no sólo tener, sino difundir información.”* (RISM, 1996: 21)<sup>97</sup> Nessa perspectiva, o RISM volta-se objetivamente para um trabalho coletivo de catalogação (ao contrário das *Reglas* que, embora considerem a possibilidade de contribuir nessa direção, destinam-se primeiramente ao trabalho interno de cada instituição). Todo o projeto RISM estrutura-se através de três *níveis de trabalho*:

*“Las tareas de catalogación de RISM se realizan en tres niveles. El primero de ellos consiste en un trabajo de campo, realizado en los archivos o bibliotecas de música. El segundo nivel entraña el estudio exhaustivo del contenido, ediciones, bibliografía, comparación de incipits musicales y literarios, etc. de cada una de las fuentes, así*

---

<sup>96</sup> “Devido à enorme quantidade de informação que hoje, mais do que nunca, se gera, qualquer trabalho sério de catalogação de fundos musicais será sempre um trabalho inacabado. O caráter flexível do projeto RISM está em consonância com essa problemática e, por isso, seu programa é aberto e está em constante revisão, ou seja, é um programa vivo. A normativa que agora publicamos não tem caráter fechado, ao contrário, deverá aperfeiçoar-se constantemente com novas indicações, fruto das sugestões que continuamente vão se propondo.” (Tradução nossa).

<sup>97</sup> “Hoje em dia, por outro lado, é importantíssimo não somente ‘ter’, como também ‘difundir’ informação.” (Tradução nossa).

*como también de los autores, completando y comparando además los datos obtenidos con otras posibles fuentes y con otras noticias existentes en la base de datos o en la bibliografía musicológica especializada. Este segundo nivel puede hacerse, aparte de en la Redacción Central, en bibliotecas ricas en bibliografía sobre el tema.*

*Por último, el tercer nivel consiste en normalizar, y validar la información obtenida, tarea que es competencia exclusiva de la Redacción Central. Por estos motivos, las redacciones centrales de RISM suelen estar situadas siempre junto a bibliotecas importantes.” (RISM, 1996:19)<sup>98</sup>*

Pode-se observar na maneira com que o projeto RISM se estrutura que o trabalho de campo, diretamente com os *fundos* musicais, é apenas uma parte de um processo complexo. A Redação Central do RISM, atualmente situada na *Stadt- und Universitätsbibliothek* de Frankfurt, finaliza os trabalhos e sua função é basicamente normalizar e validar os dados obtidos no trabalho de campo através da pesquisa exaustiva do conteúdo dos documentos descritos.

Com tal atualidade e abrangência, o projeto RISM acaba enfrentando problemas advindos da própria evolução da informática. Como se pode ler no *Prólogo*:

*“Paradójicamente, la informática, que en principio parecía iba a solucionar problemas que la musicología se ha planteado desde siempre, ha llegado, como hemos apuntado anteriormente, a ser causa de una dispersión semejante a la que se padecía antes, debido al escaso espíritu de trabajo en equipo, y a ser un elemento más de discordia y/o división.*

*Cuanto más se desarrolla la informática, tanto más surgen diferentes bases de datos que provocan la dispersión y complicam el intercambio de información. En una situación así, parece obvia la ventaja que aporta RISM al contar con una base internacional en la que colaboram numerosos países, todos unidos por un mismo programa y lenguaje internacional. Los problemas que se plantea la musicología de hoy nunca se podrán solucionar con bases de datos*

---

<sup>98</sup> “O primeiro deles consiste em um trabalho de campo, realizado em arquivos ou bibliotecas de música. O segundo nível compreende o estudo exaustivo do conteúdo, edições, bibliografia, comparação de incipits musicais e literários, etc. de cada uma das fontes, assim como dos autores, completando e comparando os dados obtidos com outras fontes possíveis e com outras notícias existentes na base de dados ou na bibliografia especializada. Este segundo nível pode realizar-se em bibliotecas ricas em bibliografia sobre o tema, além de na própria Redação Central. Por último, o terceiro nível consiste em normalizar e validar a informação obtida, tarefa que é competência exclusiva da Redação Central. Por estes motivos, as redações centrais do RISM devem estar sempre situadas junto a bibliotecas importantes.” (Tradução nossa).

*aisladas. Cada vez se hace más urgente y necesario un lenguaje internacional común.*” (RISM, 1996:22)<sup>99</sup>

A adoção de uma linguagem internacional comum seria muito positiva para o intercâmbio de informação. Essa questão, entretanto, ficará em segundo plano na presente abordagem. Procurar-se-á estudar as normas do RISM e verificar a observância ou não dos preceitos arquivísticos. Uma normativa internacional que vem se destacando e ganhando cada vez mais adeptos deveria contemplá-los.

As normas do RISM aqui estudadas relacionam-se à Série A/II do RISM, que compreende manuscritos musicais de 1600 a 1850. Tal delimitação cronológica é explicada por alterações significativas que afetaram o formato e a essência das fontes, como a substituição do pergaminho pelo papel a partir de 1600, transformações na notação musical, no número e no formato dos documentos, entre outras. A explosão documental a partir do século dezenove, por outro lado, com a multiplicação dos impressos e de cópias manuscritas de uma mesma, faz com que se torne pouco prática a aplicação sistemática de regras tão exaustivas como as do RISM. Mas deve-se ressaltar que, embora pensadas para a referida série do RISM, as normas aqui estudadas podem ser utilizadas para documentos produzidos anterior ou posteriormente, assim como para colher informações de partituras impressas (RISM, 1996: 22).

Na publicação estudada, as normas do RISM são apresentadas pela ordem de código, embora não seja essa a ordem utilizada no trabalho de catalogação. Enquanto a ordem de código parece originar-se de uma lógica abstrata, basicamente relacionada à sucessão dos elementos descritivos - compositor, títulos, forma, formação instrumental, etc.-, a disposição dos campos nas fichas parece ultrapassar esse plano abstrato, ordenando os campos de acordo com a praticidade do trabalho. A noção de BLOCO é

---

<sup>99</sup> “Paradoxalmente, a informática, que em princípio parecia vir para solucionar problemas com os quais a musicologia tem lidado desde sempre, chegou, a ser causa de uma dispersão semelhante à que se padecia antes, devido ao escasso espírito de trabalho em equipe, e a ser mais um elemento de discórdia e /ou divisão. Quanto mais se desenvolve a informática, tanto mais surgem diferentes bases de dados que provocam a dispersão e complicam o intercâmbio de informação. Em uma tal situação parece óbvia a vantagem da contribuição do RISM ao contar com uma base internacional na qual colaboraram numerosos países, todos unidos por um programa e uma linguagem internacional. Os problemas com os quais lida a musicologia atual nunca poderão ser resolvidos com bases de dados isoladas. Cada vez mais se faz mais urgente e necessária uma linguagem internacional comum.” (Tradução nossa).

utilizada para nomear os grupamentos de campos afins cuja função descritiva é similar, embora possam referir-se a elementos descritivos bastante diferentes.

Três categorias de dados existem na ficha do RISM: Elementos básicos de descrição; Notas e *Incipits*. Encontramos como elementos básicos de descrição dois blocos principais: Bloco I - Títulos e menções de responsabilidade e Bloco II - Descrição física (observe-se que há uma certa semelhança com as proporções que estes itens tiveram na *Regras* da IAML). As notas dividem-se em: Bloco III - Relativas à menção de responsabilidade; Bloco IV - Relativas aos meios de interpretação; Bloco V - Outro tipo de informação; e Bloco VI - Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar. Há também um Anexo, que traz campos de aplicação opcional em música impressa.

O quadro 5 apresenta a estrutura do RISM na ordem de código dos campos:

	Código	Informação
1	RISM50	Nome do compositor normalizado
2	RISM60	Nome do compositor
3	RISM70	Nome do compositor não normalizado
4	RISM82	Outro compositor ao qual remete a obra
5	RISM90	Número de composições
6	RISM100	Título uniforme
7	RISM110	Seleção, esboços e fragmentos
8	RISM120	Arranjos
9	RISM130	Nome diplomático da forma musical
10	RISM140	Forma musical normalizada
11	RISM150	Título alternativo ao uniforme
12	RISM160	Relação abreviada de vozes e instrumentos 1
13	RISM180	Relação abreviada de vozes e instrumentos 2
14	RISM190	Relação abreviada de vozes e instrumentos 3
15	RISM200	Catálogo de obras do compositor (sigla)
16	RISM210	Catálogo de obras do compositor (vol. e pág.)
17	RISM220	Catálogo de obras do compositor (tonalidade)
18	RISM240	Número de opus
19	RISM260	Tonalidade da obra
20	RISM320	Título próprio (transcr. diplomática do título)
21	RISM420	Nome do autor literário
22	RISM440	Nome do arranjador (datas de nasc. e morte)
23	RISM450	Nome do co-autor musical
24	RISM460	Nome dos intérpretes
25	RISM480	Dedicatória
26	RISM490	Outros nomes
27	RISM500	Coleções. Relação de conteúdo
28	RISM510	Obra Individual. Identificação da coleção
29	RISM520	Autógrafo
30	RISM540	Datação do manuscrito
31	RISM560	Nome do copista

32	RISM600	Número de partituras
33	RISM610	Número de volumes, exemplares e observações sobre a partitura
34	RISM620	Número de folios ou páginas da partitura
35	RISM630	Número de reduções
36	RISM640	Número de volumes, exemplares e observações sobre a redução
37	RISM650	Número de folios ou páginas da redução
38	RISM660	Número de livros de coro
39	RISM670	Número de volumes, exemplares e observações sobre o livro de coro
40	RISM680	Número de folios ou páginas do livro de coro
41	RISM700	Número de partes
42	RISM710	Número de folios ou páginas de cada uma das partes
43	RISM720	Relação de vozes e instrumentos
44	RISM740	Material incompleto
45	RISM750	Medidas
46	RISM760	Marcas d'água
47	RISM780	Identificação dos fragmentos de uma obra
48	RISM800	Ordenação numérica dos <i>incipits</i>
49	RISM801	Voz ou instrumento correspondente ao <i>incipit</i>
50	RISM802	Nome do personagem correspondente ao <i>incipit</i>
51	RISM806	Epígrafe do <i>incipit</i>
52	RISM807	Tempo do <i>incipit</i>
53	RISM810	<i>Incipit</i> literário
54	RISM811	<i>Incipit</i> literário de textos sacros em latim
55	RISM820	Clave
56	RISM822	Tonalidade do <i>incipit</i>
57	RISM823	Compasso do <i>incipit</i>
58	RISM824	Medida real do compasso do <i>incipit</i>
59	RISM826	<i>Incipit</i> musical
60	RISM827	Comentário ao <i>incipit</i> musical
61	RISM830	Outros nomes de personagens (sem <i>incipit</i> )
62	RISM832	Solistas vocais
63	RISM834	Outros solistas vocais
64	RISM836	Distribuição dos coros
65	RISM838	Outras vozes dos coros
66	RISM848	Instrumentos solistas
67	RISM852	Instrumentos de corda
68	RISM854	Instrumentos de sopro - madeiras
69	RISM856	Instrumentos de sopro - metais
70	RISM858	Outros instrumentos
71	RISM862	Instrumentos de tecla
72	RISM864	Instrumentos de corda pulsada ou pinçada
73	RISM866	Baixo contínuo
74	RISM868	Observações sobre o Baixo contínuo
75	RISM912	Proveniência - Pessoa
76	RISM914	Proveniência - Instituição, lugar
77	RISM915	Proveniência - Instituição, nome
78	RISM932	Código antigo
79	RISM942	Data de composição
80	RISM944	Estréia
81	RISM946	Outras execuções
82	RISM948	Data de edição
83	RISM952	Referência à Série RISM A/I
84	RISM954	Referência à Série RISM B
85	RISM956	Nome do editor / editorial

86	RISM957	Local da Edição
87	RISM958	Nome do Impressor
88	RISM960	Número da prancha
89	RISM962	Outras informações da fonte
90	RISM972	Informações de fontes secundárias
91	RISM974	Bibliografia
92	RISM976	Precisão bibliográfica
93	RISM982	Cidade e nome da biblioteca ou arquivo
94	RISM984	Código atual
- <sup>100</sup>	RISM998	Lista de abreviaturas RISM A/II
-	RISM999	Termos e expressões habituais

*Quadro 5 - Campos do RISM*

Como se pode observar, comparativamente às *Regras*, o RISM possui um número muito maior de campos ou itens: noventa e quatro contra cinquenta e sete, isto é, trinta e sete a mais. Por si só, isso já parece significar um tratamento mais detalhado, uma evolução em relação às *Regras*. Mas o que procuraremos verificar será em que termos esse detalhamento é pensado, com as referências teóricas já mencionadas. Embora exista um número tão grande de campos, Kurt DORFMÜLLER (RISM, 1996: 24) propôs oito campos mínimos obrigatórios para os catalogadores do RISM:

1. Nome do autor normalizado;
2. Título uniforme e forma musical;
3. Título próprio;
4. Manuscrito (autógrafo, se for o caso) ou impresso;
5. Designação do tipo de documento (partitura, redução, livro de coro, particella, etc.) e extensão do material;
6. Incipit(s) musical(ais);
7. Nome da biblioteca ou arquivo, cidade e país;
8. Assinatura.

### **3.2.2.1. Análise das normas do RISM.**

Como são diversos campos e muitas as informações, algumas muito semelhantes, utilizaremos como ilustrações os diversos blocos da ficha do RISM-Espanha, para que se possa visualizar melhor cada campo e a informação

<sup>100</sup> Os códigos RISM998 e RISM999 não se referem a campos, mas a listagens de abreviaturas e termos técnicos que, por isso, não numeramos.

correspondente. Assim, ao invés de aparecerem na ordem de código, como no quadro 5, serão apresentados na ordem dos blocos (ver Anexo II). A figura 6 apresenta o bloco I do RISM.<sup>101</sup>

BLOCO I	
*050 Comp. norm.	<input type="text"/>
*100 Tít. uniforme	<input type="text"/>
200 210 220 Cat. comp.	<input type="text"/>
*060 Comp. norm. arq.	<input type="text"/> 060* Datas <input type="text"/>
*070 Comp. não norm.	<input type="text"/>
*320 Título próprio	<input type="text"/>
150 Outros títulos	<input type="text"/>
130 Forma mus. dipl.	<input type="text"/> 140 Forma mus. norm. <input type="text"/>
240 N° opus	<input type="text"/> 260 tonalidade obra <input type="text"/> 120 Arranjos <input type="text"/>
110 Sel., esb., fragm.	<input type="text"/> 520 Autógrafo <input type="text"/> 540 Datação ms. <input type="text"/>
780 Identific. fragm.	<input type="text"/>

Figura 6 - BLOCO I - Identificações e Menção de Responsabilidade (elementos básicos).

### 1. RISM50 Nome do compositor normalizado

O campo RISM50, observe-se, é o primeiro campo do BLOCO I. Logo, sua importância na concepção do RISM é obviamente grande. Neste campo (na ficha indicado apenas por 050, assim como os demais) inserir-se-á o nome do autor normalizado, de maneira que seu nome esteja grafado da maneira reconhecida internacionalmente. O nome do autor deve ser inserido no campo RISM50 na seguinte ordem: *sobrenome(s) em maiúsculas, seguidos de vírgula, nome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas.*

Caso apareça somente o sobrenome, reconstruir-se-á, na medida do possível, seu nome completo e se, para tanto, o catalogador não dispuser de dados suficientes, esse

<sup>101</sup> Tal como feito para os exemplos das *Regras*, os blocos do RISM serão apresentados já traduzidos, pelas mesmas



campo será preenchido pela Redação Central do RISM, a partir da bibliografia disponível. A Redação Central encarregar-se-á de acrescentar as datas de nascimento e morte do compositor a partir da bibliografia disponível, caso não estejam disponíveis ou corretas em RISM60 (ver adiante). As obras de referência indicadas nesse item são: o *Diccionario de la Música Labor* ou o *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, para a música espanhola; para a música universal o *New Grove Dictionary* ou o *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

No exemplo dado pelo RISM Espanha, um autor dado como “BEANA” é assim normalizado:

VEANA LÓPEZ, Matías Juan de. *1623-†1708
--

No caso de obras anônimas, indica-se em RISM50: Anônimo. No caso de um manuscrito coletivo (isto é, várias peças de diferentes autores em um mesmo manuscrito) indica-se: Manuscrito coletivo. No caso de coletâneas de obras de um mesmo autor figurará nesse campo o nome do autor mas não se preencherá o campo *incipit* e far-se-ão fichas individuais para cada peça.

Embora na ordem de código os campos RISM50 e RISM60 sejam contíguos, na ficha eles são separados por RISM100 e RISM200 (com seus adendos). Isto porque, depois do nome do compositor normalizado, o *título uniforme* é uma informação importante para o projeto RISM.

## 2. RISM100 Título uniforme<sup>102</sup>

A função do título uniforme, tal como nas *Regras*, é reunir uma composição nomeada de diferentes formas sob um único título. A hierarquia que o RISM estabeleceu para a redação desse título é: a) Obras com título literário comumente aceito; b) *Incipit* literário normalizado; c) Gênero ou forma.

a) Deve-se citar o título literário em sua versão original, normalizado. Aparece

---

razões.

<sup>102</sup> O RISM-Espanha inclui os títulos originais: Einordnungstitel (ET) / Hauptsachtitel.

geralmente em óperas, oratórios, cantatas... Exemplos:

Die Kunst der Fuge

Don Giovanni

Die Zauberflöte

- b) O incipit do texto serve como título uniforme na *música vocal que não tem título literário* (aplicar-se-ão as mesmas regras de RISM810<sup>103</sup>).

Se o manuscrito contém um recitativo e ária, cena e ária, etc., toma-se o texto da ária como título uniforme. O mesmo quando se trata de recitativo e cavatina (quando toma-se o texto da cavatina) ou combinações semelhantes. Nas cantatas, excepcionalmente, toma-se o texto do primeiro recitativo ou da primeira composição vocal com texto (coro, etc.)

Para composições musicais litúrgicas, como missas, réquiem, exéquias, ladainhas, etc., não se usa o incipit do texto como título uniforme, mas o nome da forma. Óperas e oratórios com título literário desconhecido indicam-se por “óperas” ou “oratórios”.

- c) Nos demais casos em que não se pode recorrer nem a um título nem a um incipit literário, a forma musical, ou secundariamente o gênero musical, quando se puder deduzi-los, servirão como título uniforme<sup>104</sup>. Na maioria dos casos virão no plural:

Sonatas

Quando não é possível chegar a saber de que forma se trata, utilizar-se-á a indicação de tempo, sempre no singular. Caso não existam tais indicações, recorre-se a:

“canções” (para forma vocal)

“canções sacras” (para obras vocais sacras)

“óperas” (para óperas desconhecidas)

<sup>103</sup> No caso de utilizar-se um texto de incipit literário nesse campo, ele também deverá aparecer - como a mesma extensão e grafia - no campo 810, próprio para incipits literários.

<sup>104</sup> Como referência para os nomes que se pode utilizar, o RISM fornecem uma lista de termos autorizados na explicação do campo RISM140.

"peças" (para qualquer tipo de composição)

"movimentos" (para uma obra instrumental de tempo indeterminado)

### 3. RISM200, 210 e 220 Catálogo de obras do compositor (Werkverzeichnis)

Neste campo indica-se, quando existente, a edição de catálogo de obras do compositor. Em RISM200 constará a sigla do catálogo. Em RISM210 o volume e a página onde encontra-se a obra mencionada na ficha e em RISM220 a tonalidade indicada.

As normas para indicação de tonalidade são apresentadas em RISM998b, e aplicar-se-ão tanto a esse campo, RISM220, como a RISM 260. Para tonalidades convencionais do sistema tonal utilizar-se-á o sistema silábico, no qual as tonalidades são expressas por letras:

Letra	A	B	C	D	E	F	G
Nota	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

Para uma tonalidade maior, utilizam-se maiúsculas, para tonalidades menores, utilizam-se minúsculas. Utilizar-se-ão também os sinais de sustenido (#) e de bemol (b). O RISM-Espanha fornece três exemplos de RISM200, 210 e 220. Uma obra de Joseph Haydn, escrita em re menor, incluída no catálogo temático de Anthony van Hoboken, no grupo I, com o número 104:

H. I, 104, d

Uma obra de Johann Sebastian Bach em la menor, classificada no catálogo temático de Wolfgang Schmieder com o nº 1073:

BWV 1073, a

Uma obra de Luigi Boccherini em si bemol maior, classificada no catálogo temático de Yves Gerard com o n 493:

G 493, Bb

### 4. RISM60 Nome do compositor na instituição. Datas de nascimento e morte.

Na ficha aparece a abreviação de nome do compositor no arquivo. Aqui indica-

se o nome do compositor tal como é grafado na instituição, com sua normalização e critérios próprios. A ordem é a mesma de RISM50: sobrenome(s) em maiúsculas, seguidos de vírgula, nome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas. Se as datas de nascimento e morte constam na descrição da instituição catalogadora, devem constar neste campo (e não no primeiro, na medida que seria uma informação redundante).

VEANA, Matías

Nos casos de anônimos e de manuscritos coletivos a regra é a idêntica a RISM50.

#### 5. RISM70 Nome do compositor não normalizado

Aqui insere-se a transcrição diplomática do nome do compositor, isto é, o nome tal como se apresenta no documento. A ordem é a mesma de RISM50: sobrenome(s) em maiúsculas, seguidos de vírgula, e , se for o caso, nome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas.

BEANA

Ou, no caso de uma obra de Franz Joseph Haydn:

AYDEN, F.co Gius.pe

Deve-se colher neste campo variantes ortográficas, pseudônimos, anagramas, formas italianizadas, latinizadas, etc.

#### 6. RISM320 Transcrição diplomática do título

Nesse campo insere-se a transcrição diplomática do título da obra, isto é, tal como se apresenta no documento, separando por espaços e barras cada uma das linhas em que apareça. Ex.:

*Misa  
a cuatro  
con violines  
del Sig.r Aiden*

Registra-se na ficha:

"Misa / a cuatro / con violines / del Sig.r Aiden".

As abreviaturas pouco usuais devem ser completadas entre colchetes. "Estrib.o", por exemplo, deve ser registrado como "Estrib[ilh]o".

Quando houver mais de um título diplomático, toma-se o que tiver mais informações. Quando houver mais de um título diplomático com informações diferentes, indicam-se todos quantos necessários seguidos da indicação, entre colchetes, de onde foram retirados. Ex.:

"El Clave / Bien Temp.o" [frontispício]

"Prelúdios y Fugas / de J. S.n Bach" [Epígrafe]

Caso não haja um título que refira-se a toda a obra, insere-se um hífen nesse campo.

#### 7. RISM150 Título alternativo ao uniforme

Este campo destina-se a receber dados alternativos ao campo RISM100 - Título uniforme e só será utilizado quando existir um título alternativo no documento. Não se deve registrar aqui variações de grafia, mas somente títulos alternativos, tais como:

- a) Outros títulos de uma ópera (isto é, títulos onde apareçam expressões como "ou seja", "ou", etc. Para *Don Giovanni*, de Mozart, dar-se-ia:

Campo 100: Don Giovanni

Campo 150: Il dissoluto punito

- b) Traduções de um título.

- c) Formas alternativas no caso de dúvida na eleição de um título uniforme.

Campo 100: Quartetos

Campo 150: Sinfonias

- d) Título de Missas paródias, Missas do Próprio, onde os nomes dos santos estão normalizados segundo o *Liber Usualis*, nomes contemporâneos ou individuais de uma composição (Missa Scala Aretina, Sinfonia Júpiter, etc.)

Campo 100: Missa

Campo 150: Missa de Santa Úrsula

- e) Obras que não tem um título individual claro, como *Festkantate*, Canção de

Corte, Canção Andaluza, etc.

- f) No caso de Variações, o tema será indicado seguido da expressão “Var”.

Campo 100: Variações

Campo 150: Ein Mädchen oder Weibchen. Var

- g) No caso de fragmentos adicionados à maneira de interpolação em outra obra, indicar-se-á o título da obra a que pertence o fragmento, seguido do termo “Inserts”.

Campo 100: Consola amato bene

Campo 150: Una cosa rara. Inserts

#### 8. RISM130 Nome diplomático da forma musical

Nome da forma musical tal como consta no manuscrito, se aparece e difere da forma musical normalizada. Em casos evidentes, pode-se completar entre colchetes as letras que faltam em abreviaturas. Ex.:

No manuscrito: “Villanc.<sup>o</sup>”, registrar-se-á:

Villanc[ic]o
--------------

No manuscrito: “Cantada”, registrar-se-á aqui dessa forma (e como Cantata em RISM140):

Cantada
---------

#### 9. RISM140 Forma musical normalizada (Schlagwort)

O RISM-Espanha apresenta uma listagem de formas baseada no RISM-Internacional, cujas formas normalizadas foram redigidas nos quatro idiomas oficiais do RISM: inglês, francês, alemão e italiano<sup>105</sup>, além do latim. O RISM-Espanha apresenta algumas das formas presentes no RISM traduzidas para o castelhano e acrescenta outras tipicamente hispânicas.

O RISM-Espanha considera que nos casos de ciclos completos do Ofício Divino - Ofício de defuntos, da Virgem Maria, de Vésperas, Completas, Nona, etc. - indicar-se-

<sup>105</sup> Assim como o espanhol, o idioma português não é considerado oficial pelo RISM-Internacional embora seja um dos idiomas mais falados do mundo.

á no campo RISM140 esse nome de forma, devendo-se preencher os incipits necessários para cada uma das obras que compõem essa hora litúrgica

Apresenta-se a seguir, no quadro 6, a listagem das formas contempladas pelo RISM-Internacional<sup>106</sup> na coluna central; na coluna da direita, a listagem apresentada pelo RISM-Espanha, isto é, as traduções e inclusões do RISM-Espanha, quando existirem (no caso de ser adotada a mesma palavra utilizada pelo RISM-Internacional a coluna fica vazia); e finalmente, na coluna da esquerda, uma listagem das formas traduzidas para o português<sup>107</sup>, incluindo termos em outras línguas adotados pelo RISM-Internacional.

Português	RISM-Internacional	RISM-Espanha
ABERTURAS	OVERTURES	OBERTURAS
ÁRIAS (instrum.)	AIRS (instr.)	
ALEMANDAS	ALLEMANDES	
ANTHEMS	ANTHEMS	
ANTÍFONAS	ANTIPHONIES	ANTIPHONÆ / ANTÍFONAS <sup>108</sup>
ÁRIAS (vocais)	ARIAS (voc.)	ARIAS (voc.) <sup>109</sup>
ARRANJOS CORAIS	CHORALE ARRANGEMENTS	ARREGLOS CORALES
		ASPERGES ME
		AVE MARIA
BALÉS	BALLETS	
CADÊNCIAS, ESCALAS, etc.	CADENCES, SCALES, ETC.	CADENCIAS, ESCALAS, etc.
CADÊNCIAS (voc.)	CADENZAS (voc.)	CADENCIAS (voc.)
		CALENDAS
		CANCIONES <sup>110</sup>
CANÇÕES	SONGS	CANCIONES
CANÇÕES (polifônicas)	SONGS (poliphonic)	CANCIONES (polifónicas)
CANÇÕES SACRAS	SONGS, SACRED	CANTICA SACRA / CANCIONES SACRAS

<sup>106</sup> A título de informação, apresenta-se no anexo III uma listagem atualizada dos termos autorizados pelo RISM International. Registram-se aqui os agradecimentos do autor a Klaus Keil, diretor da Redação Central do RISM, pela cessão dessa listagem.

<sup>107</sup> A tradução apresentada foi feita pelo autor deste trabalho.

<sup>108</sup> O RISM-Espanha faz algumas exceções: as antífonas *Ave Maria*, *Salve*, *Asperges me*, *Vidi Aquam*, *Introito*, *Ofertorio* e *Comunhão*, pela importância que tem em si mesmas, foram consideradas como formas próprias e específicas.

<sup>109</sup> O RISM sugere que árias sejam incluídas, se possível, dentro de outras formas como Villancico, Opera, Cantata, etc.

<sup>110</sup> Aqui definidas como “obras soltas para voz que não se encaixem nas formas contidas nesta lista”.

CÂNONES (voc., instr.)	CANONS (voc., instr.)	
CANTATAS	CANTATAS	CANTATAS / CANTADAS
CÂNTICOS (Nunc dimittis, Magnificat, Benedictus)	CANTICLES	CANTICA (Nunc dimittis, Magnificat, Benedictus)
CANZONAS (instr.)	CANZONAS (instr.)	
CANZONAS (voc.)	CANZONE (voc.)	
CANZONETTAS	CANZONETTAS	
CAPITULA		
CAPRICHOS	CAPRICCIOS	CAPRICHOS
CAVATINAS <sup>111</sup>	CAVATINAS	
CENAS	SCENES	
CHANSONS	CHANSONS	
COMPLETAS		
COMUNIONES		
CONCERTI GROSSI	CONCERTI GROSSI	
CONCERTI (voc.)	CONCERTI (voc.)	
CONCERTOS (instr.)	CONCERTOS (instr.)	CONCIERTOS (instr.)
CORAIS	CHORALES	CORALES
COROS	COROS <sup>112</sup>	
COURANTE	COURANTE	
DANÇAS	DANCES	DANZAS
DIÁLOGOS	DIALOGHI	
DIVERTIMENTOS (instr.)	DIVERTIMENTI (instr.)	
DOLORES		
DUOS (instr.)	DUETS (instr.)	DÚOS (instr.)
DUOS (instr.)	DUETTI (voc.)	DÚOS (voc.)
ELEVAÇÕES (instr.)	ELEVATIONS (instr.)	ELEVACIONES (instr.)
ENSEMBLES (voc.) <sup>113</sup>	ENSEMBLES (voc.)	
ENTONACIONES		
ENTRADAS	INTRADAS	
ESBOÇOS	SKETCHES	ESBOZOS
ESTUDOS	ÉTUDES	ESTUDIOS
EXERCÍCIOS (instr.)	EXERCISES (instr.)	EJERCICIOS (instr.)
EXERCÍCIOS (voc.)	ESERCIZI (voc.)	EJERCICIOS (voc.)
EXÉQUIAS	EXSEQUIÆ	EXEQUIAS
FABORDÕES	FABORDONES (NOTA)	

<sup>111</sup> “**cavatina** (it. diminutivo de *cavata*, melodia) - (1) Canção de ópera de forma ‘regular’ e numa só parte (ao contrário da ária da capo a três partes); daí (2), andamento de uma peça de música instrumental, bastante lento e no estilo de canção...” (JACOBS, 1978: 108).

<sup>112</sup> Este item refere-se às “grandes obras corais do romantismo, não classificáveis dentro das formas aqui expostas” (RISM, 1996, p.42).

<sup>113</sup> “**Ensemble** (fr.) - (...) (2) Trecho de uma ópera ou de outra peça de grande espetáculo, que corresponde ao concertante das óperas italianas” (JACOBS, 1978: 176).



FANTASIAS	FANTASIES	FANTASÍAS
FUGA (voc.)	FUGHE (voc.)	FUGA (voc.)
FUGAS (instr.)	FUGUES (instr.)	FUGAS (instr.)
GIGAS	GIGUES	GIGAS
GOZOS		
GRADUAIS	GRADUALS	GRADUALES
HINOS	HYMNS	HYMNI / HIMNOS (Exceções: Tantum Ergo e Pange Lingua)
HORAS DO OFÍCIO DIVINO	HOURS OF THE OFFICE	HORÆ OFFICII
INTROITOS		
INVITATÓRIOS		INVITATORIOS
JACULATÓRIAS		JACULATORIAS
LAMENTAÇÕES	LAMENTATIONS	LAMENTATIONES / LAMENTACIONES
LAMENTOS	LAMENTI	
LIÇÕES	LECTIO	LECTIO / LECCIONES
LETRILLAS		
LIEDER	LIEDER	
LADAINHAS	LITANIES	LITANIÆ / LETANÍAS
MADRIGAIS	MADRIGALS	MADRIGALES
MARCHAS	MARCHES	MARCHAS
MASQUES	MASQUES	MASCARADAS
MISSAS	MASSES	MISSÆ / MISSAS (NOTA)
MINUETOS	MINUETS	MINUETOS
MISERERES		MISERERES
MOTETOS	MOTETS	MOTECTA / MOTETES
MOVIMENTOS	MOVEMENTS	MOVIMIENTOS
MOVIMENTOS DE DANÇA FRANCESES	FRENCH DANCE MOVEMENTS	MOVIMIENTOS DE DANZA FRANCESES
MÚSICA CÊNICA	STAGE MUSIC	MÚSICA ESCÉNICA
MÚSICA INCIDENTAL	INCIDENTAL MUSIC	MÚSICA INCIDENTAL
MÚSICA PARA SOPROS	WIND MUSIC	MÚSICA DE VIENTO
MÚSICA FESTIVA	FESTIVE MUSIC	MÚSICA FESTIVA
MÚSICA FÚNEBRE	FUNERAL MUSIC	MUSICA DEFFUNCTORUM
MÚSICA SACRA	PIECES, SACRED	PIEZAS SACRAS
NONAS		
NONETOS	NONETS	NONETOS
OCTETOS	OCTETS	OCTETOS
OFERTÓRIOS	OFFERTORIES	OFFERTORIA / OFERTORIOS
OFICIO DE DEFUNTOS		OFFICIUM DEFFUNCTORUM / OFICIO DE DIFUNTOS
ÓPERAS	OPERAS	
ORATÓRIOS	ORATORIOS	
PANGE LINGUA		PANGE LINGUA
PARTITAS	PARTITAS	
	PARTSONGS	

PASSACAGLIAS / PASSACALLE	PASSACAGLIAS	PASSACAGLIAS / PASSACALLE
PAIXÕES	PASSIONS	PASSIONES / PASIONES
PASTICHOS	PASTICCIOS	
PATER NOSTER		
PEÇAS CÊNICAS CURTAS	SHORT COMIC MUSIC STAGE	PIEZAS CORTAS ESCÉNICAS
PEÇAS DE CONCERTO	KONZERTSTÜCKE	PIEZAS DE CONCERTO
PEÇAS INSTRUMENTAIS	INSTRUMENTAL PIECES	PIEZAS INSTRUMENTALES
PEÇAS PARA TECLADO	KEYBOARD PIECES	PIEZAS PARA TECLA
POLONESAS	POLONAISES	POLONESAS
POTPOURRIS	POTPOURRIS	
PRELÚDIOS	PRELUDES	PRELUDIOS
PRELÚDIOS CORAIS	CHORALE PRELUDES	PRELUDIOS CORALES
PROFESIONES		
PRÓLOGOS	PROLOGUES	PRÓLOGOS
SALMOS	PSALMS	PSALMI / SALMOS (NOTA)
QUARTETOS (instr.)	QUARTETS (instr.)	CUARTETOS (instr.)
QUICUMQUE		
QUINTETOS (instr.)	QUINTETS (instr.)	QUINTETOS (instr.)
RECITATIVOS	RECITATIVES	RECITATIVOS / RECITADOS
REQUIEMS	REQUIEMS	
RESPONSORIÓS	RESPONSORIES	RESPONSORIA / RESPONSORIOS
RICERCARES	RICERCARES	
RONDÓS	RONDÓS	
ROSARIO (NOTA)		
SALVE (NOTA)		
SARABANDAS	SARABANDES	ZARABANDAS
SCHERZOS	SCHERZI	
SEPTETOS	SEPTETS	SEPTETOS
SEQÜÊNCIAS	SEQUENCES (voc.)	SEQUENTIAE / SEQUENCIAS (NOTA)
SERVIÇOS	SERVICES	
SEXTETOS	SEXTETS	SEXTETOS
SIETE PALABRAS		
SINFONIAS	SYMPHONIES	SINFONÍAS
SINFONIAS CONCERTANTES	SINFONIE CONCERTANTI	SINFONÍAS CONCERTANTES
SOLFEJOS (voc.)	SOLFEGGI (voc.)	SOLFEOS (voc.)
SOLFEJOS (instr.)	SOLFEGGIOS (instr.)	SOLFEOS (instr.)
SONATAS	SONATAS	
STABAT MATER		
SUÍTES	SUITES	
TANTUM ERGO		
TE DEUM		
TERCETOS / TRIOS (voc.)	TERZETTI (voc.)	TERCETOS / TRÍOS (voc.)

TOCATAS	TOCCATAS	
TONADILLAS		
TRATADOS		
TRIOS (instr.)	TRIOS (instr.)	
TRIOSONATAS	TRIOSONATE	TRIOSONATAS
TRISAGIOS		
VALSAS	WALTZER	VALSES
VARIAÇÕES	VARIATIONS	VARIACIONES
VERSETO	VERSETS (instr.)	VERSICULA (Instr.) / VERSOS (Instr.) - tecla-
VERSÍCULOS / VERSOS	VERSETTI (voc.)	VERSICULA (voc.) / VERSOS (voc.) - tecla-
VÉSPERAS	VESPERÆ	VÍSPERAS
VIDI AQUAM		
VILANCICOS	VILLANCICOS	
ZARZUELAS		

*Quadro 6 - Formas e gêneros autorizados pelo RISM*

#### 10. RISM240 Número de opus

Este campo receberá o número de opus, quando existente.

#### 11. RISM260 Tonalidade da obra

Indicar-se-á aqui a tonalidade geral da obra, de acordo com lista de abreviaturas RISM998 (ver item 3. RISM200, 210 e 220). Quando não for possível verificá-la, indicar-se-á apenas “\”. No caso de grandes composições vocais, como óperas, cantatas ou oratórios, independentemente de serem composições completas, seleções ou arranjos, não indicar-se-á nenhuma tonalidade aqui (mas sim no campo RISM822, *incipits*).

#### 12. RISM120 Arranjos

No caso de uma obra reelaborada (arranjada, harmonizada, transposta, orquestrada, etc.) indicar-se-á nesse campo a abreviatura “arr”.

Ouverture du *Traité de la musique* de p. Gaveaux; arrangée pur  
deux clarinettes par Gebauer.

RISM50: GAVEAUX, Pierre 1760-1825
-----------------------------------

RISM120: arr
--------------

RISM440 (nome do arranjador): GEBAUER, Michel Joseph 1763-1812
--

### 13. RISM110 Seleção, esboços e fragmentos

No caso de uma seleção de obras (árias de uma ópera ou diferentes números de um oratório ou cantata) indicar “Sel”. Se são esboços, notas, e similares, indicar “Esb”. Quanto tratar-se de fragmentos soltos, incompletos ou inacabados de uma obra, indicar “Fragm”. Não detalhar, pois informações mais precisas devem ser inseridas no campo 780 (identificação dos fragmentos de uma obra), quando for o caso.

### 14. RISM520 Autógrafo

Se é um autógrafo, indica-se “a”. Se existem dúvidas, indica-se apenas “?”.

### 15. RISM540 Datação do manuscrito

Este campo refere-se à data do documento e não necessariamente da composição da obra, que terá um campo apropriado (RISM942). A datação deve ser o mais precisa possível. Deve-se, obrigatoriamente, utilizar as abreviaturas apresentadas em RISM998a:

Data a ser representada	Notação
1691	1691
Antes de 1782	1782 <sup>a</sup>
Cerca de 1782	1782c
Depois de 1782	1782p
De 1782 a 1795	1782-1795
Início do século XVIII	18.in
Meados do século XVIII	18.me
Fins do século XVIII	18.ex
Terceiro quarto do século XVIII	18.3q
Primeiro terço do século XVIII	18.1t
Segunda metade do século XVIII	18.2d
Século XVIII	18.sc
Século XVIII-XIX	18/19
Nascido em 1691	*1691
Falecido depois de 1782	†1782p

Falecido antes de 1782	†1782 <sup>a</sup>
------------------------	--------------------

No caso de aparecerem outras datas, deverão ser anotadas nos campos RISM962 (outras informações da fonte) ou RISM972 (informações de fontes secundárias), conforme o caso.

#### 16. RISM780 Identificação dos fragmentos de uma obra

Quando os fragmentos catalogados pertencem a uma composição musical não catalogada deve-se preencher este campo. Exemplos:

1º ato de uma ópera
---------------------

1º, 3º e 4º mov. de uma sinfonia
----------------------------------

Caso se esteja catalogando um manuscrito coletivo que contenha composições de formas musicais diversas, indicar-se-á aqui a quantidade de cada uma dessas formas.

<b>BLOCO II</b>					
600 N° partituras	<input type="text"/>	610 Partitura: Vols.	<input type="text"/>	620 Partitura: N° fols/págs.	<input type="text"/>
630 N° reduções	<input type="text"/>	640 Redução: Vols.	<input type="text"/>	650 Redução: N° fols/págs.	<input type="text"/>
660 N° liv. de coro	<input type="text"/>	670 Liv. coro: Vols.	<input type="text"/>	680 Liv. coro: N° fols/págs	<input type="text"/>
700 N° partes	<input type="text"/>	090 N° Obras	<input type="text"/>		
710 Partes: N° fols/págs.	<input type="text"/>				
720 Partes: Descrição	<input type="text"/>				
740 Material que falta	<input type="text"/>	750 Medidas	<input type="text"/>		

*Figura 7 - BLOCO II - Elementos Básicos de Descrição Física.*

#### 17. RISM600 Número de partitura(s)

Indicar quantas partituras compõem o material (entendido que uma partitura traz superpostas todas as vozes que integram a composição, sendo portanto diferentes de partes). O RISM não considera como partitura um manuscrito que traz uma voz solista e acompanhamento para instrumento de teclado ou baixo contínuo, que devem ser considerados parte ou, quando for o caso, redução.

18. RISM610 Número de volumes, exemplares e observações sobre a partitura

Aqui deve-se anotar a quantidade de exemplares ou também de volumes de uma partitura, assim como comentários sobre a partitura. Tais informações não são excludentes entre si. Deve-se anotar do seguinte modo:

Dado a ser representado	Notação
Uma partitura em três volumes	3 v
Dois exemplares idênticos da mesma partitura	2x
Falta o folio 4 da partitura	f4 falta

19. RISM620 Número de folios ou páginas da partitura

Indicar o número de folhas (folios) ou páginas do manuscrito.

Dado a ser representado	Notação
O manuscrito tem 75 páginas	75p
A obra encontra-se nas págs. 27 a 31	p27-31
89 folios	89f

20. RISM630 Número de reduções

Indica-se nesse campo o número de reduções (definição?).

21. RISM640 Número de volumes, exemplares e observações sobre a redução

Preencher-se-á observando as mesmas regras expostas para o campo RISM610.

22. RISM650 Número de folios ou páginas da redução

Preencher-se-á observando as mesmas regras expostas para o campo RISM620.

23. RISM660 Número de livros de coro

Indica-se nesse campo o número de livros de coro.

24. RISM670 Número de volumes, exemplares e observações sobre o livro de coro

Preencher-se-á observando as mesmas regras expostas para o campo RISM610.

25. RISM680 Número de folios ou páginas do livro de coro

Preencher-se-á observando as mesmas regras expostas para o campo RISM620.

## 26. RISM700 Número de partes

Indica-se o número de partes vocais e instrumentais que integram a composição. O RISM trata, nesse campo, de “partes” no sentido material, físico, isto é, papel, e não no sentido musical de *vozes*. Portanto, no caso em que estão registradas duas ou três vozes em uma única parte, deve-se registrar apenas *uma* parte, e não *três* instrumentos ou vozes distintas. Igualmente, se há somente uma parte, deve-se indicar “1”. Para uma obra que tem cinco partes indica-se “5” nesse campo (embora ela possa ter sete vozes/instrumentos).

## 27. RISM90 Número de composições

Indica-se aqui o número de composições agrupadas sob um mesmo título. Essa cifra deverá coincidir com os números indicados no campo RISM800 (Ordenação numérica dos incipits), isto é, com as informações indicadas no primeiro dígito daquele campo. Por exemplo, no caso da sexta das Seis suítes para violoncelo de J. S. Bach, indica-se “6”.

Nesse item adverte-se que houver dúvida em relação à unidade da série ou caso não seja conhecida a sua procedência, deve-se descrever cada uma das peças em separado. Contudo, no caso de dúvida em relação à procedência, não fica claro o motivo que leva a tal orientação.

## 28. RISM710 Número de fólios ou páginas de cada uma das partes

Este campo corresponde necessariamente ao campo seguinte, RISM 720, em que relacionar-se-á as vozes. Indica-se, em seqüência relativa aos registros em RISM720, o número de páginas de cada parte.

## 29. RISM720 Relação de vozes e instrumentos

Indicar-se-á aqui todas as *vozes* (isto é, partes vocais ou instrumentais) da obra, especificando quais são, de acordo com as abreviaturas apresentadas em RISM998c.

A ordem de enumeração deve ser a seguinte:

- a) Partes vocais solistas;
- b) Partes vocais do(s) coro(s);

- c) Instrumentos solistas;
- d) Partes de corda;
- e) Baixo contínuo;
- f) Madeiras;
- g) Metais;
- h) Outros instrumentos.

As vozes são enumeradas da mais aguda para a mais grave, separadas por vírgulas. Cada coro ou família instrumental virá separado por barras:

S, A, T, B / vl 1, 2, cb / órg, arp.
--------------------------------------

Quando for o caso, assinala-se o agrupamento a que pertencem as diferentes partes vocais:

Coro 1: S, A, T, B / Coro 2: S, A, T, B.
--

Indica-se também as partes solistas, isto é, aquelas que foram compostas como tal (e não partes que contém eventualmente uma passagem em solo).

Quando houver mais de um exemplar de uma das partes indica-se entre parêntesis:

Coro 1: S(2x), A, T(3x), B / vl 1(4x), 2(4x), cb(3x) / órg, arp.
--

O baixo contínuo ou os instrumentos que o desempenham devem ser sempre indicados. Se trazem cifras, indicar-se-á do seguinte modo:

Órg. fig (para órgão cifrado)
-------------------------------

Arp. fig (para harpa cifrada)
-------------------------------

O número de vozes indicadas nesse campo deve equivar exatamente ao que aparece no campo RISM 710 e na mesma ordem.

### 30. RISM740 Material incompleto

Indicar o material que falta, quando for o caso. Ex.:

Faltam outras partes
----------------------

Falta o vl 2
--------------



Faltam as madeiras

### 31. RISM750 Medidas

Fornecer as medidas em centímetros, dando em primeiro lugar a altura, seguida pelo sinal “x” e em seqüência a largura, com a indicação “cm” ao final. No caso em que haja uma medida diferente, pode-se indicá-la entre parêntesis.

22,5 x 11,4 cm

22,5 (21,5) x 11,4 (10,2) cm

No caso de várias medidas diferentes, toma-se o formato da maior seguida da expressão “ou menor”:

28 cm ou menor

<b>BLOCO III</b>			
450 Nome co-comp.	<input type="text"/>	450 Datas co-comp.	<input type="text"/>
082 Outro comp.	<input type="text"/>		
440 Nome arranizador	<input type="text"/>	440 Datas arranizador	<input type="text"/>
420 Nome autor lit.	<input type="text"/>	830 Personagens sem incipit	
460 Nome intérprete	<input type="text"/>	<input type="text"/>	
490 Outros nomes	<input type="text"/>		

Figura 8 - BLOCO III - Notas relativas às menções de responsabilidade.

### 32. RISM450 Nome do co-autor musical

Nome normalizado do co-autor da música e, se conhecidas, as datas de nascimento e de morte. Nos casos de *pot-pourri* deve-se indicar o nome de todos os compositores que apareçam.

### 33. RISM82 Outro compositor ao qual remete a obra

No caso de reelaborações de obras de terceiros, este campo recebe o nome do compositor da obra que serviu de base para a nova composição (paráfrase, fantasia, variações, cadências, etc.), de acordo com os mesmos critérios de RISM50.

No caso da *Ave Maria* de Charles Gounod, que é uma paráfrase sobre um prelúdio de *O Cravo Bem-temperado* de J. S. Bach, escrever-se-á nesse campo:

BACH, Johann Sebastian
------------------------

No caso das variações sobre um tema de Haydn, compostas por Johannes Brahms:

HAYDN, Joseph
---------------

34. RISM440 Nome do arranjador (datas de nasc. e morte)

Nome normalizado do arranjador, com as datas de nascimento e de morte, se conhecidas.

35. RISM420 Nome do autor literário

Nome normalizado do autor literário.

36. RISM460 Nome dos intérpretes

Indicar-se-ão todos os nomes (completos e normalizados, na medida do possível), dos intérpretes citados no documento. Primeiro sobrenome, seguido de vírgula e do(s) nome(s) de batismo. O nome artístico virá entre parêntesis. Caso somente o nome artístico apareça no documento, será colocado neste campo sem parêntesis, seguido do nome completo, se conhecido, este sim entre parêntesis:

Broschi, Carlo. (Farinelli)
-----------------------------

La Tirana (Maria del Rosário Fernández)
---

Pode-se, adicionalmente, acrescentar, entre colchetes, a parte que o referido intérprete executa.

37. RISM830 Outros nomes de personagens (sem *incipit*)

No caso de obras dramáticas, nomes que não tenham sido incluídos no campo RISM802 (Nome do personagem correspondente ao *incipit*), deverão ser aqui diplomaticamente transcritos:

Doña Flavia (S)
-----------------

Teodoro (T)
-------------

Zerbinetta (Mezzo-S)
----------------------

### 38. RISM490 Outros nomes

Quaisquer outros nomes que apareçam na fonte documental e não possam ser inseridos em outros campos. Primeiro sobrenome, seguido de vírgula e do(s) nome(s) de batismo. O porque da menção de tais nomes deve vir exposto em RISM962 - Observações.

BLOCO IV			
160 180 190 Rel. Abrev.	<input type="text"/>		
832 Solistas vocais	<input type="text"/>	834 Outros solistas vocais	<input type="text"/>
836 Coro(s): Distribuição	<input type="text"/>		
838 Coro(s): Outras vozes	<input type="text"/>	848 Instr. solistas	<input type="text"/>
852 Cordas	<input type="text"/>	862 Teclado	<input type="text"/>
854 Madeiras	<input type="text"/>	858 Outros instr.	<input type="text"/>
856 Metais	<input type="text"/>	864 Cordas pulsadas	<input type="text"/>
866 Baixo Cont.	<input type="text"/>	868 Baixo Cont.: Observ.	<input type="text"/>

*Figura 9 - BLOCO IV - Notas relativas aos meios de interpretação.*

### 39. RISM160 Relação abreviada de vozes e instrumentos - Campo 1

### 40. RISM180 Relação abreviada de vozes e instrumentos - Campo 2

### 41. RISM190 Relação abreviada de vozes e instrumentos - Campo 3

Estes campos (na ficha do RISM-Espanha aglutinados em um único campo) destinam-se a receber a relação abreviada da formação instrumental em sua totalidade, informação que é derivada dos campos 832 a 866 (também chamados de campos de Formação Instrumental Detalhada<sup>114</sup>).

Segundo o RISM-Espanha, decidiu-se que a formação instrumental (a documentada no manuscrito) deve ser resumida em três campos, de acordo com a ordem hierárquica habitual e com a lista de abreviaturas (RISM998c). Não é obrigatório o preenchimento dos três campos se com apenas um ou dois deles fica bem

refletida a totalidade dos instrumentos e quando a formação é desconhecida ou duvidosa, omitir-se-á essa informação, inserindo um hífen no campo para mostrar que foi revisado.

Em primeiro lugar deve-se dispor as partes vocais ou instrumentais solistas, se existem, indicadas por “V” - vozes - ou por “X” - no caso de vozes ou instrumentos indeterminados, seguidos do número deles(as), entre parêntesis. Ex.:

V(8)
------

Igualmente, uma parte vocal de tessitura indeterminada pode-se representar por:

V(1)
------

No caso de três partes indeterminadas:

X(3)
------

Em composições com instrumentos solistas, utilizar-se-á o termo “iSol”, sem precisar o(s) nome(s) do(s) instrumento(s). Deve-se ter em mente, todavia, que vozes instrumentais que tenham uma eventual passagem solista no interior de uma seção ou movimento não podem ser consideradas como solistas, mas somente partes escritas como tal. Em uma obra para dois instrumentos solistas indica-se:

iSol(2)
---------

Para indicações globais de formação, o RISM admite os seguintes termos:

coro  
 corda  
 madeira  
 metal  
 sopro  
 orq (=orquestra)  
 bc (= baixo contínuo)

Para conjuntos instrumentais maiores deve-se indicar orquestra (utilizando a abreviatura “orq”) e não indicações como “i (12)”.

Não é necessário indicar a formação instrumental quando se trata de modelos habituais, como no caso de sinfonias, aberturas, oratórios, concertos, etc. No caso de *concerti grossi* indicar-se-ia:

iSol(n°), corda/orq, bc
-------------------------

Pode-se excepcionalmente indicar o(s) instrumento(s) que realizam o contínuo:

---

<sup>114</sup> No orig.: “*campos de reparto desglosado*”.

iSol(n°), corda/orq, org
--------------------------

#### 42. IV RISM832 Solistas vocais

Indicar-se-á nesse campo somente solistas das vozes habituais, isto é, S, A, T e B, nessa ordem, através da utilização de quatro dígitos numéricos, correspondentes a cada voz. Assim:

RISM832	Significado
1111	SATB solistas, à razão de uma parte solista para cada voz.
2003	Dois S e três B solistas; não há partes solo para A ou T.

Não são consideradas *solo* partes que realizem alguma passagem ou seção em “solo” isolado, mas somente partes que tenham sido expressamente escritas como solistas.

No caso de vozes desconhecidas, marcar-se-á no último dígito um “X” e no terceiro (e demais, caso necessário), a quantidade:

RISM832	Significado
004X	Quatro vozes solistas não identificadas.

Caso existam algumas vozes conhecidas e outras não, tratar-se-á a todas como desconhecidas nesse campo, RISM832, anotando em RISM 962 (Outras indicações da fonte, no Bloco VI) a natureza das vozes conhecidas.

RISM832	Significado	RISM962
003X	Três vozes solistas não identificadas.	Solistas S, T e uma voz desconhecida
005X	Cinco vozes solistas não identificadas.	Solistas S1, S2 e três vozes desconhecidas

#### 43. RISM834 Outros solistas vocais

Relação de outras vozes solistas que não sejam SATB e que portanto não caibam nos critérios do campo anterior. Deve-se utilizar a lista de abreviaturas proposta em RISM998c. Ex.:

Bariton
Contra-A
Mezzo-S

Vag
-----

S(T) [= Soprano ou tenor alternativo)
---------------------------------------

#### 44. RISM836 Distribuição dos coros

Indicação das partes ou vozes que integram cada um dos coros de uma composição, sob os mesmos critérios de RISM832.

RISM836	Significado
2011	Dois sopranos, nenhum contralto, um tenor e um baixo.
012X	Doze partes vocais não identificadas.

No caso de haver mais de um coro, deve-se especificar a formação de cada um, repetindo os códigos separados por barras inclinadas:

3110/2111/1111	Coro 1: três soprano, um contralto e um tenor; Coro 2: dois soprano, um contralto, um tenor e um baixo; Coro 3: um soprano, um contralto, um tenor e um baixo.
----------------	--

#### 45. RISM838 Outras vozes dos coros

Indicam-se aqui outras vozes do coro que não sejam as habituais, SATB, da mesma forma com que se fez no campo 834, com os mesmos critérios (RISM998c).

#### 46. RISM848 Instrumentos solistas

Indicação dos instrumentos que desempenhem papéis solistas, utilizando as abreviaturas apresentadas em RISM998c. Nos casos de instrumentos alternativos, escreve-se entre parêntesis. Nos casos que não exista abreviatura para um determinado instrumento solista escrever-se-á seu nome completo.

RISM848	Significado
vl	Violino solista
fl.picc	Flautim solista
vl (fl)	Violino ou flauta solista

Não se consideram *solo* partes de orquestra que realizem alguma passagem ou seção em “solo” isolado, mas somente partes que tenham sido expressamente escritas como solistas.

47. RISM852 Instrumentos de corda

Campo numérico de cinco dígitos, indicando respectivamente a quantidade de partes para violino 1, violino 2, viola, violoncelo e contrabaixo.

RISM852	Significado
11111	violino 1, violino 2, viola, violoncelo e contrabaixo
20110	Dois primeiros violinos, viola e violoncelo; faltam as partes de violino 2 e contrabaixo

48. RISM862 Instrumentos de teclado

Indicam-se nesse campo instrumentos de teclado segundo os mesmos critérios expostos para RISM848:

RISM862	Significado
org. fig	Órgão cifrado
clv	Clavicembalo
Pf	Pianoforte
pf (clv)	Piano ou Cravo
pf (org)	Redução para piano de obra orquestral

49. RISM854 Instrumentos de sopro - madeiras

Campo numérico de quatro dígitos, correspondentes à quantidade de flautas, oboés, clarinetes e fagotes.

RISM854	Significado
1111	Uma flautas, um oboé, um clarinete e um fagote.
1010	Uma flauta e um clarinete.

50. RISM858 Outros instrumentos

Indicam-se aqui, sem abreviar, os instrumentos não classificados em outros campos como, por exemplo, todos os instrumentos de percussão e outros como: charamela, baixão, sacabucha, etc.

Pode-se também indicar aqui instrumentos substitutos para os instrumentos indicados em outros campos do mesmo bloco. No caso de um conjunto de oito ou mais instrumentos não classificados nos campos 848 a 856, indicam-se aqui com a

abreviatura “orq”.

51. RISM856 Instrumentos de sopro - metais

Campo numérico de três dígitos, correspondentes à quantidade de trompas, trompetes e trombones.

RISM854	Significado
111	Uma trompa, um trompete e um trombone
120	Uma trompa e dois trompetes

52. RISM864 Instrumentos de corda pulsada ou pinçada

Indicam-se os instrumentos desse tipo, alternativos entre parêntesis.

Arp
alaúde
guit
guit (alaúde)

53. RISM866 Baixo contínuo

Este campo receberá indicações de baixo contínuo, quando for o caso, geralmente um instrumento de teclado ou um instrumento grave. No caso de que o baixo contínuo esteja cifrado, não se deve indicar essa característica aqui, mas sim no campo RISM720 (Descrição - relação de vozes e instrumentos).

Bc [= baixo contínuo]
b [= baixo instrumental]

54. RISM868 Observações sobre o Baixo contínuo

Nesse campo pode-se citar outra vez os instrumentos que pertencem ao grupo do baixo contínuo, que devem, não obstante, ter aparecido em um dos campo de formação instrumental (RISM832 a RISM864).

BLOCO V	
480 Dedicatória	<input type="text"/>
942 data composição	<input type="text"/> 944 Estréia: Local, data <input type="text"/>
946 Outras execuções	<input type="text"/>



Figura 10 - BLOCO V - Outro tipo de informação.

55. RISM480 Dedicatória

Em primeiro lugar coloca-se o nome da pessoa a que é dedicada a obra, seguida do sinal de dois pontos “:” e entre colchetes. Na seqüência, a transcrição diplomática da dedicatória, seguindo as mesmas orientações dadas para o campo RISM320. No caso da *Instrucción de música para la guitarra española*, de Gaspar Sanz:

[Don Juan José de Austria:] “Dedicado / Al sereníssimo señor, el Señor / Don Iván”.

Nos casos em que a pessoa tenha título nobiliário ou apelido este virá conseguinte ao nome próprio:

[Afonso X O Sábio:] etc.

56. RISM942 Data de composição

Data da composição da obra, incluída tanto se aparece no documento como se é obtida de outras fontes. No caso de uma cópia datada do século XIX de uma obra de Palestrina, virá aqui a data exata correspondente do século XVI.

57. RISM944 Estréia

Local e data da primeira execução da obra, se aparece ou se é conhecida.

58. RISM946 Outras execuções

Local e data de outras execuções da obra.

BLOCO VI			
500 Coleções: Conteúdo			
510 Coleção: obras ind.		560 Nome do copista	
760 Marcas d'á'gua			
962 Obs. Fonte			
972 Obs. Fontes secund.			
974 976 Bibliografia			
912 Proced.: Pessoas		914 Proced. Instit.: Lugar	
915 Proced. Instit.: Nome		932 Código antigo	

Fig. 11 - BLOCO VI - Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar.

#### 59. RISM500 Coletâneas<sup>115</sup>. Relação de conteúdo

Este campo se refere exclusivamente aos manuscritos coletivos ou coletâneas. Através dele preencher-se-á uma única ficha geral - também chamada de *ficha coletiva* - com a descrição do documento, sem incluir os incipits, que deverão figurar nas fichas individuais correspondentes a cada obra. Nesse caso, o campo RISM50 receberá a indicação “manuscrito coletivo”. O campo RISM500 deve conter as indicações de título e autor de todas as composições individuais integradas em um único manuscrito (ou impresso) coletivo.

Por exemplo, em uma ficha coletiva que descreva um livro de coro com três obras de Tomás Luís de Victoria e quatro de Francisco Guerrero, o campo 500 conterá cada uma das obras citadas, segundo a ordem que aparecem no documento: “1. Missa *Quarti Toni*, T.L. de Victoria; 2. Missa *De Beata Virgine*, F. Guerrero; etc.”

Além disso, deve-se preencher um ficha independente para cada uma das obras contidas na coleção, na qual preencher-se-á o campo RISM510.

#### 60. RISM510 Obra Individual. Identificação da coletânea.

Este campo deve ser preenchido em cada ficha individual das que integram uma *coleção*, colocando-se aqui o código de referência do manuscrito coletivo.

O código será atribuído da seguinte maneira: se o manuscrito tem, por exemplo, o número 326, cada uma das obras seriam numeradas pela ordem interna no documento - 326(1), para a primeira, 326(2) para a segunda, etc. A ficha geral (coletiva) seria identificada unicamente com o código 326. Assim, o campo 510 (Identificação da Coleção) deverá receber “362” e o código para a peça individual deverá figurar em RISM984 (ver adiante).

---

<sup>115</sup> No original: “*collecciones*”. Nossa interpretação é a de que novamente essa palavra é utilizada como interconceito e preferimos substituí-la por *manuscrito coletivo* ou mesmo *coletânea*.

61. RISM560 Nome do copista

Registra-se aqui o nome do copista, segundo a forma habitual de transcrição normalizada de nomes de pessoa: Sobrenome(s), Nome de batismo. Permite-se sinais de interrogação e colchetes.

62. RISM760 Marcas d'água

Devem ser indicadas a partir de um índice que se vá criando ou com base na bibliografia específica (que nesse caso deverá ser indicada). No caso de se criar um índice específico na instituição catalogadora, deve-se atender o seguinte critério:

Desenhar-se-á a marca d'água a lápis sobre papel vegetal, designando um número de referência (a partir de 1) para cada desenho resultante. Uma vez finalizado esse índice de marcas d'água, remeter-se-á uma cópia à Redação Central do RISM.

63. RISM962 Outras informações da fonte

Informações extraídas diretamente do documento e que não puderam ser incluídas em outros campos. Ex:

[Na parte de órgão:] "Para tocar-se no dia do Santo Padroeiro da Confraria de pescadores de São João da Luz"
--

64. RISM972 Informações de fontes secundárias

Informações obtidas de outras fontes documentais e impressas, ou sobre outras cópias da mesma obra. Pode também trazer o nome do catalogador. Ex.:

Outra cópia dessa mesma obra no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo
---

Exemplar único, segundo J. Subirá (1970, p.12)
--

65. RISM974 Bibliografia

Informação bibliográfica sobre a obra.

66. RISM976 Precisão bibliográfica

Volume, página, etc. da obra citada no campo 974, em que se encontra a referência concreta à composição.

67. RISM912 Proveniência - Pessoa

Nome do último proprietário (ou dos anteriores) do documento, normalizados; entram aqui os legados, doações, procedência de compras de uma determinada biblioteca, assembléia, cabido ou igreja, etc. Os nomes latinizados devem ser traduzidos para o original.

68. RISM914 Proveniência - Instituição, lugar

Se os antigos possuidores são instituições, indicar-se-á aqui o local, isto é, a cidade.

69. RISM915 Proveniência - Instituição, nome

Nome da instituição que foi anteriormente proprietária do documento.

70. RISM932 Código antigo.

No caso de ter havido mudança de código, indica-se aqui o anterior.

71. RISM982 Cidade e nome da biblioteca ou arquivo

Sigla do país, cidade e da biblioteca ou arquivo em que se encontra atualmente o documento, utilizando as normas do RISM. No caso de obras com mais de um incipit (manuscritos coletivos, por exemplo), deve ser incluído também no bloco VII, em cada uma das fichas suplementares.

72. RISM984 Código atual

Código correspondente ao documento na instituição em que se encontra atualmente. Da mesma forma que o anterior, no caso de obras com mais de um *incipit* (manuscritos coletivos, por exemplo), deve ser incluído também no bloco VII, em cada uma das fichas suplementares.

De acordo com o que foi observado nas orientações relativas ao campo RISM510 (Obra individual. Identificação da Coletânea), no caso de manuscritos coletivos este campo deverá receber o código relativo à obra individual, relacionado, naturalmente ao código do manuscrito coletivo, que figurará naquele campo (RISM510)



- c) Em óperas, oratórios, cantatas, etc. tomar-se-á em primeiro lugar o *incipit* da abertura, em seguida o da introdução (primeiro o vocal, depois o instrumental) e, na seqüência, o *incipit* da ária (primeiro vocal e, depois, instrumental).
- d) No caso de seleções ou fragmentos de obras dramáticas, deve-se em primeiro lugar tomar o *incipit* do recitativo (primeiro vocal e, depois, instrumental) e, na seqüência, o da ária (primeiro vocal e, depois, instrumental).

O *incipit* será tomado diplomaticamente, ou seja, exatamente como na fonte.

### 73. RISM800 Ordenação numérica dos *incipits*

Campo numérico (três dígitos separados entre si por pontos), que significam:

Primeiro dígito	A peça
Segundo dígito	O movimento
Terceiro dígito	O número de ordem do <i>incipit</i> musical dentro do movimento

O primeiro dígito quase sempre será “1”, com exceção daquelas composições que tenham sido originalmente compostas formando um grupo, como, por exemplo, as seis Suítes para Violoncelo de J. S. Bach. Nesse caso concreto, o número das peças deverá ir de 1 a 6 e deverá corresponder obrigatoriamente ao número indicado no campo RISM90 (número de composições), que será nesse caso “6”.

O segundo dígito faz referência ao número do movimento ou seção da qual se toma o *incipit* e o terceiro ao número de ordem do tema, isto é, do *incipit* recolhido dentro do movimento. Assim, no caso das Suítes de Bach, pode-se indicar em RISM800:

1 . 2 . 3
-----------

Esta indicação refere-se ao terceiro tema (ou *incipit*) do segundo movimento (a *Allemande*) da primeira Suíte. Ou:

6 . 1 . 2 .
-------------

Que refere-se ao segundo tema (ou *incipit*) do primeiro movimento (o Prelúdio) da sexta Suíte. Outros exemplos:

## 1.4.3

Esta indicação refere-se ao terceiro tema (ou *incipit*, correspondendo, nesse caso, ao violino. Supondo que se tenha tomado como primeiro *incipit* o soprano e como segundo uma entrada do tenor em solo e finalmente, em terceiro, lugar, o violino) do quarto movimento (um *Sanctus* - segundo dígito: “4”, equivalendo à quarta seção da Missa, que constitui-se de *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*) de uma dada missa (primeiro dígito: “1” = peça única).

## 1.3.2

Esta indicação refere-se ao segundo tema (ou *incipit*, equivalendo no caso ao violino, sendo que ter-se-ia tomado em primeiro lugar o *incipit* de soprano) do terceiro movimento (segundo dígito “3”, equivalendo às coplas, terceira seção de um *Vilancico* que consta de Entradas, estribilho e coplas) de um dado vilancico (primeiro dígito “1”: peça única).

74. RISM801 Voz ou instrumento correspondente ao *incipit*

Informa-se a que voz ou instrumento pertence o *incipit* indicado, de acordo com a lista de abreviaturas da série A/II (RISM998c). Para uma parte vocal desconhecida indicar-se-á “V” e para instrumento desconhecido “i”.

S Solo

A 1 coro (contralto primeiro de coro único)

A Coro 1 (contralto do primeiro coro)

A afinação do instrumento será citada no campo RISM720 (de acordo com RISM998c) ou em RISM962, se tomado diretamente do documento.

75. RISM802 Nome do personagem correspondente ao *incipit*

Utiliza-se no caso de obras dramáticas (óperas, oratórios, etc.), em que é tomado diplomaticamente o nome do personagem a que se relaciona o *incipit* recolhido. Nos casos em que dois ou mais personagens cantam em uníssono o mesmo *incipit* deve-se escolher o mais importante e indicar o(s) outro(s) em RISM830.

76. RISM806 Epígrafe do *incipit*

Reprodução dos termos que precedem o *incipit* segundo constam no documento.

As formas ou denominações musicais de determinados movimentos obtidas através de investigação podem ser indicadas entre colchetes. Ex.:

Coplas [Romance]
Estrilho
a 2
Ron, á 8 y aconto. al arpa
Segunda variação

#### 77. RISM807 Tempo do *incipit*

Pode-se utilizar os termos habituais (Adagio, Allegro, Presto, etc. ) e, no caso do RISM-Espanha, também os de tradição hispânica.

#### 78. RISM820 Clave

Indicação da clave original do *incipit* musical, de modo codificado, devendo coincidir com a clave utilizada em RISM826. Exs.:

G-2	Clave de sol na segunda linha
F-4	Clave de fa na quarta linha
C-3	Clave de do na terceira linha

#### 79. RISM822 Tonalidade do *incipit*

Campo destinado a informar a tonalidade correspondente ao movimento ou parte da obra a que se refere o *incipit* musical em questão (preenchido de acordo com RISM998b). Geralmente a tonalidade geral da obra é indicada no campo RISM260, que poderá ou não coincidir com a informação dada em RISM822. Particularmente no caso de grandes composições vocais, a tonalidade é indicada apenas em RISM822, isto é, relativa ao(s) *incipit*(s) tomados.

#### 80. RISM823 Compasso do *incipit*

Fórmulas de compasso arcaicas devem ser convertidas para a notação atual.  
Exemplos:

c	4/4
¢	2/2



o	3/1
∅	3/2

Os compassos tradicionais são registrados na forma usual: 3/4, 6/8, etc...

#### 81. RISM824 Medida real do compasso do *incipit*

Utiliza-se quando, na prática, a medida real não coincida com o compasso indicado. Por exemplo, se surge um compasso  $\emptyset$  que na realidade significa 4/2 (e não 2/2), insere-se aqui “4/2”.

#### 82. RISM826 *Incipit* musical

Aqui transcreve-se o *incipit* musical propriamente dito. Além das orientações acima reproduzidas (antes do campo RISM800), constam outras regras.

Deve-se tomar o *incipit* diplomaticamente (ou seja, exatamente como aparece na fonte, inclusive, por exemplo, mantendo sustentidos que se utilizam em certas ocasiões para indicar bequadrados), assinalando os compassos de pausa anteriores à intervenção do voz ou instrumento eleito. Nas composições que incluem partes vocais, é obrigatório tomar-se sempre a voz mais aguda. Adverte-se que, nos casos em que a voz aguda entre muito tarde, inclusive quando o texto já tiver começado, seria conveniente recolher o *incipit* musical da voz que entre pela primeira vez cantando o *incipit* literário. Opcionalmente, pode-se tomar, além da parte vocal, o *incipit* musical do instrumento melódico mais agudo, de acordo com a seguinte ordem de preferência: violino 1, flauta, oboé, etc., e também o contínuo, se existente.

#### 83. RISM827 Comentário ao *incipit* musical

Comentários em relação ao *incipit* recolhido, no caso de haver algum erro evidente. Contemplam-se três possibilidades nesse campo:

?	O erro não pôde ser corrigido
+	O erro foi corrigido
t	O <i>incipit</i> foi transcrito em notação moderna

Por exemplo, para um *incipit* em 3/4 em que no manuscrito falte, num dado compasso, uma semínima, coloca-se a interrogação “?” e explica-se que não foi um erro do catalogador mas que realmente aparece assim no documento.

Somente nos casos em que se pode corrigir - pequenos detalhes que não afetam o substancial da obra - acrescenta-se o sinal de “+” e a correspondente explicação no campo RISM972.

A terceira possibilidade é reservada para as redações centrais do RISM e só será utilizada em nos casos em que os computadores não admitem determinadas grafias ou notações.

#### 84. RISM811 *Incipit* literário de textos sacros em latim

Este campo destina-se a receber o *incipit* literário de textos sacros em latim devidamente normalizados. Nos casos em que se tenha tomado um *incipit* literário como título uniforme (RISM100) este deverá ser o mesmo (de igual extensão) que se recolha no campo RISM811.

#### 85. RISM810 *Incipit* literário normalizado

Aqui indica-se o texto do *incipit* musical, normalizado. O campo é repetitivo, isto é, pode-se tomar todos os textos pertencentes a um determinado *incipit* musical. Textos profanos em latim também serão indicados aqui (e não no campo RISM811).

Podem ser indicados entre colchetes os textos que não aparecem na fonte, mas que se conhecem por outras, tais como:

- 1) textos que correspondem a partes vocais que faltam, por exemplo, em uma versão instrumental de uma peça vocal;
- 2) *Incipit* de textos na língua original da composição, quando a fonte oferece uma versão traduzida;
- 3) Texto de uma peça vocal da qual se toma o *incipit* de um parte instrumental;
- 4) No caso de uma variação ou reelaboração instrumental, os textos das composições vocais que serviram como modelo (como, por ex., música de banda sobre números de ópera, ou reelaborações corais para órgão, etc.)

Nos casos em que se tenha tomado um *incipit* literário como título uniforme (RISM100) este deverá ser o mesmo (de igual extensão) que se recolha no campo RISM811 ou neste, RISM810.

As repetições do tipo “Al arma, al arma, al arma, téngan-se” devem ser eliminadas, tomando-se o texto inicial assim: “Al arma téngan-se”. Deve-se utilizar a ortografia atualizada para cada língua. Os números devem ser indicados não em cifras, mas por extenso.

ANEXO		
957 Edição: Local	<input type="text"/>	956 Editorial
		<input type="text"/>
945 Edição: Impressor	<input type="text"/>	948 Edição: Data
		<input type="text"/>
960 Edição: nº Prancha	<input type="text"/>	
952 Edição: Ref. RISM A/I	<input type="text"/>	954 Edição: Ref. RISM B
		<input type="text"/>

*Figura 13 - ANEXO (para impressos)*

86. RISM957 Local da Edição

87. RISM956 Nome do editor / editorial

Esses campos são auto-explicativos.

88. RISM948 Data de edição

Utiliza-se para esse campo, a lista de abreviaturas (ver abaixo, RISM998a).

89. RISM958 Nome do Impressor

90. RISM960 Número da prancha

Esses campos são igualmente auto-explicativos.

91. RISM952 Referência à Série RISM A/I

Caso a obra tenha registro na série RISM A/I (Impressos de música até 1800), indica-se a referência.

92. RISM954 Referência à Série RISM B

Caso a obra tenha registro na série RISM B (Coleções de fontes não catalogáveis alfabeticamente por autor), indica-se a referência.

93. RISM998 Lista de abreviaturas RISM A/II (ver 1.3.4, p.25)

a) Datação

Os códigos para datação foram apresentados nos comentários sobre o campo RISM540 (item 15 do RISM).

b) Tonalidades

No caso das tonalidades tradicionais utilizadas no sistema tonal, utiliza-se o sistema silábico, em que as tonalidades são expressas por letras:

Letra	A	B	C	D	E	F	G
Nota	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

Para uma tonalidade maior, utilizam-se maiúsculas; para tonalidades menores, utilizam-se minúsculas. Utilizar-se-ão também os sinais de sustenido (#) e de bemol (b).

b') Tonalidades eclesiásticas (sic)

Manuscritos renascentistas costumam trazer obras compostas no sistema modal, em que não há tonalidades, mas modos. Esses modos são adaptações dos antigos modos gregos, utilizados pela Igreja Católica, e por isso também chamados de modos eclesiásticos. O RISM adota a seguinte codificação:

1t	Primeiro tom	Dórico
2t	Segundo tom	Hipodórico
3t	Terceiro tom	Frígio
4t	Quarto tom	Hipofrígio
5t	Quinto tom	Lídio
6t	Sexto tom	Hipolídio
7t	Sétimo tom	Mixolídio
8t	Oitavo tom	Hipomixolídio
9t	Nono tom	Eólio
10t	Décimo tom	Hipoeólio
11t	Undécimo tom	Jônico
12t	Duodécimo tom	Hipojônico

Além disso, o RISM contempla a possibilidade de indicar modos transpostos, do seguinte modo:

1tt	Primeiro tom transposto	Sol dórico
3tt	Terceiro tom transposto	La frígio
5tt	Quinto tom transposto	Si lídio
7tt	Sétimo tom transposto	Do mixolídio
9tt	Nono tom transposto	Re eólio
11tt	Undécimo tom transposto	Fa jônico

O RISM também inclui uma listagem de hexacordes naturais e bemóis que podem ser utilizados quando necessário.

### c) Formação instrumental

RISM-Espanha adverte que os critérios adotados pelo RISM-Internacional estão pensados para sua “Zentralredaktion” em Frankfurt e para as respectivas redações centrais nacionais e que a proposta pelo RISM-Espanha destina-se ao trabalho a realizar em arquivos e bibliotecas de música espanhóis e não coincide necessariamente, em função de facilitar o trabalho aos catalogadores espanhóis, com a normativa internacional.

Mas observam que as redações centrais do RISM recolhem os termos genéricos ou de famílias vocais ou instrumentais (cordas, madeiras, metais...) sempre em inglês; os demais termos em italiano, sempre que possível; os termos relativos a instrumentos específicos de determinadas localidades (nacionais ou regionais) tomam-se na língua original, sem abreviar. Para os casos não previstos segue-se o *Reallexikon der Musikinstrumente* de Curt Sachs ou o *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus*.

A lista seguinte contém, segundo o RISM-Espanha, as abreviaturas contempladas pelo RISM-Internacional até a data da publicação (1996), acrescentando-se alguns termos de uso freqüente ou específico no âmbito hispânico. A lista é aberta à inclusão de novos termos que surjam em função do trabalho de catalogação de vozes ou instrumentos. A adoção de abreviatura para os termos hispânicos - ou outros - que não têm ainda sigla para o RISM-Internacional será estudada caso a caso e, quando necessário, RISM-Espanha apresentará propostas de novas siglas ao RISM-Internacional para estudo e adoção que, em quaisquer casos, deverá ser feita de modo colegiado.

## Vozes:

Notação	Voz representada
S	Soprano, Cantus, Discantus, Tiple
A	Alto, Contralto
T	Tenor
B	Baixo
Brip	Baixo ripieno
V	Parte vocal sem especificação
Mezzo-S	Mezzosoprano
Contra-A	Contralto (masculino)
Bariton	Barítono, Bagete(?)
V 5	Quinta Vox
V 6	Sexta Vox
Dessus	Voz superior
Treble Medius	Voz média
	Tiple
	Coro
Vag	Vagans
Narr	Narrador (voz falada)

## Instrumentos:

Notação	Instrumento representado
i	Parte instrumental indeterminada
iSol	Instrumento solista sem especificação
orq	orquestra
	cordas
	sopros
	madeiras
	metais
	percussão
Cordas:	
vl	Violino
vla	Viola
a-vla	Viola-contralto
vla da gamba	Viola da gamba

vla d'amore	Viola d'amore
violetta	Viola
vlc	Violoncelo
b	Baixo
cb	Contrabaixo
vln	Violón (rabeção)
	Vihuela
Madeiras:	
fl	flauta transversa
fl.picc	Piccolo, flautim,
	Flauta doce
ob	Oboe
ob d'amore	Oboe d'amore
	Corne inglês
	Bombarda

cl	Clarinete
req	Requinta
	Chirimía
cor di basseto	Clarinete baixo
	Corneta
	Bajón
	Bajoncillo
fag	Fagote
contra-fag	Contrafagote
	Saxofone
Metais:	
cor	Trompa
	Trompa da caccia
tr	Trompete
principiale	Trompete principal
trb	trombone
a-trb	Trombone alto
t-trb	Trombone tenor
b-trb	Trombone baixo
	Pequeno trombone
clno	Clarim
	Corneta / Cornetim
	Corneta de pistões
	Serpetón
	Fígle
tb	Tuba
	Bombardón
	Bombardino
	Helicón
Percussão	
timp	Timpanos
tamb	Tambor
	Bombo

tamburino	Pequeno tambor, tambor vasco, pandero
	Pandereta
	Platillos
	campana
	Campanilla
	Triângulo
	Castanholas
	Gong
	Celesta
Teclas:	
pf	Piano
cemb	Clavicembalo, cémbalo, clave, clevecín (virginal, espineta, etc.)
org	Órgão
	Harmonium
	Clavicordio
	Tecla
	Acordeon
Cordas pulsadas ou pinçadas:	
arp	Arpa
guit	Guitarra
	Cítola
	Laúd
	Tiorba
	Chitarrone
	Mandora
	Mandolina
	Cítara
	Bandurria
bc	Baixo contínuo
bc.fig	Baixo contínuo cifrado
b.fig	Baixo cifrado (somente no campo RISM720)

As expressões “picc.”, “fig.” e “d’amore” podem ser acrescentadas a qualquer instrumento. Os instrumentos organizados de acordo com suas tessituras em famílias,

poderão indicar-se com os prefixos “s”, “a”, “t” e “b”, como em

a-tbn	Trombone alto
-------	---------------

94. RISM999 Termos e expressões habituais para a documentação musical que se devem utilizar nos campos de notas e observações.

O RISM inclui uma lista de expressões recomendáveis para a descrição dos documentos. Na medida do possível, deve-se utilizar essas expressões ou termos equivalentes. Toda informação que não seja extraída diretamente da fonte deverá vir entre colchetes.

A lápis	hífen
Ao final da segunda parte	Ilegível
Ao pé da página de rosto	As págs. ... estão escritas por copista diferente
Acrescentado	Letras douradas no rótulo
Apagado	Manchas de cera na capa
Copiado	Manchas de fungos na capa
Corrigido	Raspado
De mão não identificada	Suprimido
De mão posterior	Riscado
De outra mão	Riscado e trocado por...
De várias mãos	Título na margem
Desenhos na capa manchado	Título no pé
Na margem inferior esquerda de cada parte	Título acrescentado a cada parte
Na topo da página	Título do topo
Na contracapa	Título da capa
Na parte inferior central da capa	Título da encadernação
Na parte inferior direita da página	Título da lombada
Na parte superior da capa	Título do movimento
Em tinta vermelha	Título do forro
Epígrafe	Título impresso na lombada
Etiqueta de papel na capa	Título impresso sobre...
Etiqueta na parte superior da capa	etc.

### 3.3. *Análise crítica das normas para catalogação de manuscritos musicais.*

#### 3.3.1. Regras para catalogação de manuscritos musicais (IAML).

*“Elas foram concebidas principalmente com o propósito de servir como um guia para bibliotecas na catalogação dos manuscritos*



*musicais de seus acervos.*” (GÖLLNER, 1975: 7).<sup>116</sup>

Como mencionado anteriormente, as *Regras* foram concebidas principalmente com o propósito de servir como um guia para bibliotecas na catalogação dos manuscritos musicais de seus acervos. Pode-se inferir de uma tal assertiva que é comum, em diversas partes do mundo, o fato de bibliotecas de música possuírem em seus acervos, além de livros e partituras impressas, um certo número de manuscritos musicais. A preocupação de desenvolver regras específicas para este tipo de material revela também que alguns problemas particulares se apresentam quando se trata de catalogá-los e que as normas de classificação bibliográfica concebidas para materiais editados e impressos não respondem a todas as exigências e detalhes necessários para uma catalogação eficiente de manuscritos musicais. Essa particularidade da descrição de manuscritos musicais é explicitada logo no parágrafo seguinte, porém explicada da seguinte forma:

*“In many cases, however, the treatment of a manuscript is different from that of printed editions. This applies particularly to the physical description of the individual manuscript, which will of necessity more detailed than that required for printed works.”* (GÖLLNER, 1975: 7)<sup>117</sup>

Embora haja uma série de diferenças entre publicação e manuscrito musical, principalmente quando se trata de encontrar o segundo em um fundo arquivístico, a diferenciação do tratamento entre um e outro é aqui relacionada sobretudo à exigência de um maior detalhamento da descrição física de um manuscrito. Nas *Regras*, a ênfase recai sobre a unidade documental, estabelecendo-a como um nível de descrição por excelência, ao passo que uma descrição ao nível do fundo não é sequer mencionada.

Também está presente na concepção das *Regras* uma preocupação com a uniformização de procedimentos, que permitiria no futuro, com menores esforços, reunir em catálogos coletivos ou até mesmo em um catálogo central, todos os registros

---

<sup>116</sup> A aparente inconsistência na apresentação das citações deste tópico explica-se pelo fato de que serão discutidos problemas relacionados à tradução, de maneira que as versões originais serão mencionadas em seguida.

<sup>117</sup> “Em muitos casos, entretanto, o tratamento de um manuscrito é diferente do aplicado a edições impressas. Isto aplica-se particularmente à descrição física de cada manuscrito, que será necessariamente mais detalhada que a descrição requerida para obras impressas.” (Tradução nossa).

presentes em cada catálogo interno produzido de acordo com as regras internacionais. Isso tudo tem uma marcada conotação de orientação para um tratamento bibliográfico.

Observe-se, por exemplo, como a primeira citação reproduzida neste tópico se apresenta nas *Regras*, que, já foi dito, foram publicadas em edição trilingüe. Porque uma edição trilingüe? Será que o inglês – tão reverenciado como o esperanto da era da informação, afinal - não pode atender às necessidades de uma publicação internacional? É provável que não. Em inglês, a frase apresenta-se da seguinte maneira:

*“They [the rules] are designed primarily to serve as a guide to individual libraries in cataloging music manuscripts in their own collections.”* (GÖLLNER, 1975: 7. Grifo nosso)

Embora a ISAD(G) proponha uma mudança, o termo *collections* é freqüentemente utilizado no inglês, tanto no sentido arquivístico como no sentido biblioteconômico: no primeiro, refere-se a *recolhimento*; no segundo, a *coleções*. Obviamente, existe aqui um problema frente aos preceitos arquivísticos, porque uma tal ambigüidade terminológica pode gerar sérios problemas práticos e teóricos. Na citação, sublinhemos, não se menciona *archives*, isto é, arquivos, ou expressão análoga, de modo que não se pode entender claramente do que se trata, se de arquivos ou de coleções.

Em francês, encontramos:

*“Elles [les règles] sont avant tout destinées à aider les bibliothèques dans le catalogage de leurs propres manuscrits musicaux.”* (GÖLLNER, 1975: 7. Grifo nosso)

Observe-se a ausência da palavra *collection*, também existente no francês e com origem semelhante à do termo inglês. Não se trata de simples acaso, certamente. A inclusão de uma tal palavra, afinal, significaria admitir a possibilidade de romper explicitamente com o princípio de respeito aos fundos arquivísticos, cujo berço é a cultura francesa. E observe-se também que fala-se simplesmente de *“leurs propres manuscrits musicaux”*, sem nenhuma qualificação de arquivo ou coleção. Na versão alemã, encontramos:

*“In erster Linie sollen sie [die Regeln] den einzelnen Bibliotheken bei der Katalogisierung ihrer Bestände behilflich sein.”* (GÖLLNER, 1975: 7. Grifo nosso)

Não se fala, em nenhum momento, de *Sammlung*, isto é, coleção, ou de *Archiv*, arquivo, mas de *Bestand* (no plural, *Bestände*), isto é, de *acervo*, um termo neutro .

Depara-se aqui com a distinção fundamental entre coleção e arquivo, que procurou-se delimitar no capítulo anterior. Não será este um dos pontos de difícil adaptação para uma única língua? Cada língua comporta sua tradição e sua história. Certamente, o fato de que a versão francesa tenha preferido uma redação mais “neutra” é significativo. Mais significativa ainda é a ausência, nas três versões, da palavra *arquivo* (em qualquer uma das variantes linguísticas, a saber, *archive*, *fonds* ou *archiv*), um termo tão importante nas discussões históricas que impulsionaram a teoria arquivística. Essa ausência sem dúvida aponta uma característica básica, que é a orientação biblioteconômica das *Regras*. Isto significa que elas baseiam-se em orientações inicialmente destinadas ao trabalho de catalogação de material impresso, mais comum em acervos de bibliotecas. O problema que se insinua é que a orientação biblioteconômica não observa alguns postulados fundamentais da arquivologia (entre eles, principalmente, o *princípio de respeito aos fundos*) que podem estar sendo desconsiderados ao aplicar as *Regras*, simplesmente por não serem contemplados.

Essa orientação de cunho biblioteconômico é explicitada já nos primeiros parágrafos da introdução das *Regras*: o ponto de partida para sua concepção foram as *Rules for Full Cataloging*, compiladas por Virginia Cunningham para a *International Association of Music Libraries*, destinadas ao tratamento de material convencional, isto é, de edições impressas. É feita a ressalva de que a descrição física de um manuscrito deve ser necessariamente mais detalhada que a de obras impressas e que, portanto, tentou-se através de regras específicas listar o mais completamente possível os vários elementos de descrição para manuscritos musicais e fornecer orientações para adaptá-los às diversas circunstâncias. Para tanto, basearam-se em duas outras fontes adicionais de informação: as práticas comuns de catalogação de manuscritos em geral e as experiências de várias bibliotecas na catalogação de seus próprios acervos. Aqui também a palavra utilizada na versão inglesa é *collections*:

*“In so doing they have drawn on two further sources of information: on practices common to the cataloging of manuscripts in general and on the experiences of various libraries in attempting to catalog their own collections.”* (GÖLLNER, 1975: 7. Grifo nosso)

Nos textos em francês e alemão, os redatores parecem deliberadamente evitar esse termo, optando simplesmente por expressões como “seus manuscritos musicais” e “com manuscritos musicais”, respectivamente:

*“On a retenu pour la redaction de ces règles aussi bien la pratique commune de catalogage des manuscrits en général, que l’expérience acquise par diverses bibliothèques au cours du catalogage de leurs manuscrits musicaux”* (GÖLLNER, 1975: 7. Grifo nosso)

*“Zu diesem Zweck wurden zweierlei weitere Quellen zu Rate gezogen: Die üblichen Normen für die Katalogisierung allgemeiner Handschriften und die in einzelnen Bibliotheken gemachten praktischen Erfahrungen mit Musikhandschriften.”* (GÖLLNER, 1975: 7. Grifo nosso)

Não parece que esta variação terminológica, que pode significar diferença conceitual, deva ser considerada como problema secundário, quando se trata de normas de catalogação e descrição. Ao contrário, pode-se verificar através dela a existência de princípios divergentes na sua elaboração que, todavia, tem importância significativa no tratamento do material. A próxima aparição do termo *collection*, na versão inglesa das *Regras*, ocorre num trecho fundamental:

*“Differences in the size and content of individual collections have been taken into account as far as possible. Of particular importance is the initial decision as to whether a library collection should be cataloged numerically according to call number or alphabetically according to composer”.* (GÖLLNER, 1975: 8. Grifo nosso)

Aqui fala-se do conjunto dos manuscritos como um todo e da possibilidade de levar em conta características do conjunto, ainda que genéricas, como tamanho (ou extensão) e conteúdo. Mas coloca-se uma questão básica, que implicará em conseqüências no desdobramento futuro dos trabalhos: catalogá-los numericamente, de acordo com os códigos, ou alfabeticamente, por autor? Antes de analisar o problema, examinar-se-á o mesmo trecho nas demais versões:

*“Les différences dans l’étendue et le contenu des fonds ont été prises en considération autant que faire se peut. Il est en particulier d’une grande importance que chaque bibliothèque décide d’abord si le fonds sera catalogué par ordre numérique des cotes ou par ordre alphabétique d’auteurs.”* (GÖLLNER, 1975: 8. Grifo nosso)

Aqui encontra-se, pela primeira vez, nas *Regras*, uma terminologia puramente arquivística: *fonds*, isto é, fundo, o termo criado por Natalis de WAILLY. Reforça-se a

diferença conceitual, em princípio, em relação à versão inglesa. Na versão alemã temos:

*“Die Verschiedenartigkeit der einzelnen Bibliothekssammlungen in Umfang und Zusammensetzung wurde soweit wie möglich berücksichtigt. Von varrangiger Bedeutung ist die Entscheidung, ob der Katalog numerisch nach signaturen oder alphabetisch nach Komponistennamen geordnet werden soll.”*

Aqui temos uma identidade e uma diferença significativas. A identidade, em relação à versão inglesa, está na utilização da palavra composta *Bibliothekssammlung*, correspondente à expressão “*library collection*”, significando literalmente “coleção de biblioteca”. Aqui, a versão alemã utiliza um termo, em princípio, discordante da versão francesa e portanto passa ao largo da terminologia arquivística. Mas a diferença que surge em seguida é significativa, porque contrasta com ambas versões, inglesa e francesa. O texto alemão refere-se à decisão de ordenar alfabética ou numericamente o catálogo (*der Katalog*), ao passo que as demais versões referem-se à decisão de catalogar alfabética ou numericamente a *coleção* (na versão inglesa) ou o *fundo* (na francesa). Trata-se de uma simples variação estilística? Não. Aqui começamos a nos esbarrar com um problema básico: à classificação física de um acervo corresponde uma classificação intelectual. Mas esta, uma vez adotada, não é única classificação intelectual possível como parâmetro para instrumentos descritivos. Deve-se, portanto, diferenciar entre o arranjo físico do material e a ordem intelectual apropriada para cada instrumento de busca. A orientação das *Regras*, entretanto, é ambígua.

Como já foi enfatizado, a experiência dos arquivistas em relação à classificação ou arranjo de conjuntos arquivísticos preconiza o *respect des fonds* como um princípio básico para o arranjo físico de um *fundo*. Ao colocar o problema da forma apresentada, as *Regras* praticamente desviam o foco do princípio arquivístico por excelência para critérios externos: ordem numérica ou ordem alfabética. A idéia de uma *ordem interna original* não é sequer cogitada. Obviamente, isto pode ter conseqüências desastrosas no recolhimento de materiais de proveniências diversas e de materiais que tenham sido organizados, ainda que precariamente, por seus produtores.

Há, entre as três versões das *Regras*, diversas discrepâncias terminológicas semelhantes às que comentamos acima. Apenas a versão francesa utiliza a terminologia arquivística, enquanto as versões inglesa e alemã abusam de termos relativos a *coleção*.

Entretanto, podemos avaliar que, mesmo quando a terminologia soa como “arquivística”, os preceitos da arquivologia não são observados. Quando se fala em *proveniência*, por exemplo, essa palavra não é utilizada no sentido de *organismo produtor*, mas apenas a uma noção de origem geográfica.

Além desse problema básico, há uma certa ambigüidade na maneira com que as *Regras* orientam o tratamento da informação musicológica. A questão subjacente é: registrar o documento ou a obra musical? Embora alguns dos elementos mencionados nas regras refiram-se a particularidades do documento, a ênfase recai sobre a obra musical na maior parte. No item 2.232, por exemplo, a orientação é dar como título uniforme o “*título da primeira edição da obra na língua original*” (GÖLLNER, 1975: 25/26). Em se tratando de um manuscrito, até que ponto é interessante utilizar o título da *primeira edição* da obra para sua descrição? Como já mencionado, mesmo no caso de criar um *título uniforme*, não parece uma solução adequada a regra, pelo menos da maneira com que foi formulada, sobretudo porque contribui para confundir mais a questão tratamento bibliográfico / tratamento arquivístico.

Muitos dos problemas apresentados pelas *Regras* exigem um alto grau de familiaridade com a música - alto grau de especialização, portanto -, tais como definir quando se trata de um manuscrito coletivo em que há uma obra principal à qual foram adicionadas outras, ou se é uma simples coletânea de obras. Um conhecimento razoável de formas e gêneros musicais é condição *sine qua non* para a aplicação adequada das regras, especialmente no caso de manuscritos coletivos ou sem maiores dados de identificação.

No caso dos *incipits* musicais, as *Regras* orientam adequadamente sobre o quando utilizá-los, mas não sobre como fazê-los. Como notam BROOK & VIANO (1997: xi), existe uma grande diferença entre o *incipit* musical, que reduz-se às notas iniciais de uma obra, e o *tema* musical, que se define como a principal idéia melódica de uma obra. Existem várias maneiras de extrair o *incipit* ou tema musical de uma obra, desde as mais simples e rápidas às mais complexas e demoradas. Além disso, as *Regras* não consideram necessário fazer *incipits* para as seções internas de uma obra, como no caso de missas, por exemplo (cf. 3.33 - Acréscimos para obras com mais de uma seção):

orientam a fazer o *incipit* apenas para o primeiro movimento e indicar abaixo dele o tempo (ou designação semelhante), a tonalidade e o metro dos movimentos seguintes. Isto deve-se, possivelmente, ao fato de que o meio tradicionalmente utilizado era o de fichas, que não comportariam todos os incipits. Mas o número de compassos também é uma informação útil, que deve ser acrescentada.

No caso da área de descrição, parece que o fato de que qualquer um dos elementos possa ser omitido ou incluído, ao sabor do arbítrio, faz com que esse “campo” da ficha fique confuso, ora apresentando dados sobre material, apresentação, coleção, formato, autenticidade, proveniência e data, ora só apresentação, coleção e data, depois com outra configuração, e assim por diante. O fato de que o RISM possui *campos* específicos para cada informação torna-o, embora mais complexo, mais claro do ponto de vista da presença ou ausência de uma dada informação.

Outro aspecto controverso: não parece interessante, ou melhor, útil, ter o “tamanho médio” das folhas. A solução do RISM, dar a dimensão da maior folha e acrescentar “ou menor” em seguida, parece mais interessante). Quanto à data, não há orientação sobre como grafá-la, não há normalização. Nem se especifica, no caso de uma data deduzida pelo catalogador, se ela deve estar entre colchetes, por exemplo.

### **3.3.2. Normas do RISM**

O RISM é um projeto criado por musicólogos que opera sobre um software específico, o PIKaDo (conversível para US-MARC), desenvolvido paralelamente a outros sistemas de catalogação por computador, como o MARC e o CDS-ISIS. Como foi desenvolvido com a participação de musicólogos, o grau de detalhe e de normalização é impressionante, sobretudo no que diz respeito à terminologia musical, mas, além disso, surpreendentemente, o RISM trata a questão da proveniência com propriedade, distinguindo entre proveniência (RISM912 ou RISM914 / 915) e custódia atual do documento (RISM982). Entretanto, não há menção de descrição ao nível do *fundo* (assim como não há campos relacionados a uma possível descrição multinível, tal como recentemente sugerido na ISAD(G)). A ênfase está sobretudo na obra musical, menos no documento em si e, quanto ao contexto, nada além da menção da proveniência.

Mas a normativa do RISM é claramente voltada para o tratamento da informação e não para o tratamento físico de manuscritos musicais. Como é um trabalho cooperativo, desenvolvido em diferentes lugares e normalizado pela Redação Central, na Alemanha, o RISM pressupõe que as informações fornecidas pelas instituições participantes sejam coerentes com o arranjo físico dado, mas não se destinam a auxiliar na tarefa de organizá-lo.

É importante também observar que o campo RISM100 (Título uniforme) traz uma normativa clara: a hierarquia que o RISM estabeleceu para a redação desse título é a escolha de: a) título literário comumente aceito; b) *Incipit* literário normalizado; c) Gênero ou forma. Independentemente do preenchimento deste campo, outros títulos, tais como o título diplomático, tem campos específicos onde devem ser registrados.

O alto grau de detalhamento corresponde a um alto grau de precisão das normas, de maneira que as decisões que o catalogador terá que tomar são bastante delimitadas, se as compararmos com as orientações das *Regras*, às vezes vagas, às vezes complicadas demais. A clareza e a simplicidade com que o RISM orienta o catalogador no caso de manuscritos coletivos é um bom exemplo: enquanto as *Regras* prevêm soluções bastante complicadas, envolvendo decisões tais como eleger a obra principal, decidir se é um aglomerado ou uma coletânea, etc., o RISM orienta o simples preenchimento do campo RISM050 com “manuscrito coletivo”. Todas as obras terão uma entrada individual, com a indicação do número do manuscrito e da sua posição nele.

Também o fato que a cada campo corresponda um único tipo de informação torna mais simples o trabalho, ao mesmo tempo em que torna mais claro o entendimento dos dados (ao contrário da área de *descrição* das *Regras*). A dimensão, os diferentes títulos, menções, etc., cada informação tem seu respectivo lugar, até mesmo escólios e notas (RISM962), fontes secundárias (RISM972), etc. Outro aspecto positivo é o detalhamento das instruções para o registro do tipo de papel que dá suporte ao manuscrito, chegando até mesmo a detalhar a marca d'água.

As fontes de autoridade recomendadas pelo RISM aplicam-se razoavelmente no caso de compositores estrangeiros. Fica em aberto o problema das fontes de autoridade



para os compositores brasileiros ou de autores desconhecidos.

O *incipit* musical é tratado com bastante detalhe, inclusive orientando claramente quanto às possibilidades de transcrição do *incipit*, corrigindo ou não erros, etc. A orientação é diametralmente oposta à das *Regras* no caso de obras com várias seções: recolher o *incipit* de cada uma das seções da obra. Casos particulares, como óperas, fragmentos, etc., são especificados. Os *incipits* pedidos pelo RISM são melódicos, ou seja, comportam apenas uma voz. Isto ocorre devido à função de busca por *incipit*. Acontece que, se por um lado é um recurso a mais, por outro lado, o fato de impedir que se faça um *incipit* harmônico, resumindo, por assim, dizer, a harmonia e a orquestração, não deixa de ser uma limitação.

#### 4. Estudo dos instrumentos de busca publicados no Brasil

Este capítulo apresenta um estudo analítico e comparativo dos instrumentos de busca relativos a acervos de manuscritos musicais publicados no Brasil até o momento, na forma tradicional de livro. Tal estudo tem caráter preliminar, pois não se trata de estudá-los em profundidade, o que implicaria no trabalho *in loco*, verificando direta e minuciosamente a coerência entre o material primário e as informações contidas em cada elemento descritivo, a eficácia dos formatos de descrição relativamente a cada dado tal como se apresenta no item documental, as relações entre a organização física e intelectual de cada acervo e a respectiva representação no instrumento, a precisão das informações relativamente a cada nível de descrição, entre outros.

Entretanto, se não traz uma análise vertical e pormenorizada de cada instrumento, nesse estudo busca-se uma visão horizontal e abrangente do conjunto de instrumentos de busca relativos a acervos de manuscritos musicais - quase sempre chamados de catálogos - no que diz respeito ao tratamento da informação.

Para a realização deste estudo analítico e comparativo, observaram-se, em relação às normas e princípios estudados, os seguintes aspectos, segundo os quais cada instrumento será avaliado:

- a) Formato de apresentação dos registros: estudo das características dos registros, suas semelhanças e diferenças em relação aos modelos das *Regras* e aos campos do RISM, além de aspectos como clareza da disposição gráfica, legibilidade dos registros, suficiência de informações em relação às normas internacionais, etc., tais como estudadas nos capítulos 2 e 3.
- b) Estrutura do instrumento - descrição e análise da estrutura da publicação, buscando os princípios classificatórios subjacentes, quando for o caso.
- c) Tipologia do instrumento - definição da tipologia do instrumento de acordo com os conceitos apresentados no capítulo 2.
- d) Terminologia utilizada - estudo e avaliação da terminologia utilizada, buscando principalmente verificar a ocorrência de interconceitos, na acepção

apresentada no capítulo 1, utilizando o aparato conceitual delineado nos capítulos 2 e 3.

- e) Funcionalidade para o trabalho de pesquisa - considerações sobre a utilização do instrumento para a pesquisa, suas qualidades e limitações, em função dos parâmetros estudados.
- f) Bases teóricas subjacentes - finalmente, analisados os aspectos anteriores, estabelecer as bases teóricas subjacentes à concepção do instrumento.

Não discutiremos aqui questões musicológicas propriamente ditas, tais como atribuição de autoria a obras anônimas, por exemplo, mas somente problemas relativos ao tratamento da informação, seja ela extraída diretamente das fontes documentais ou não. O Anexo IV traz alguns exemplos de manuscritos e obras catalogados em alguns dos instrumentos estudados, para servirem de exemplo e permitirem uma comparação efetiva de registros comuns entre alguns dos catálogos.

#### **4.1. Levantamento dos instrumentos de busca publicados no Brasil**

Através do levantamento realizado, verificamos que apenas nove instrumentos de busca foram impressos no Brasil. Estão cronologicamente relacionados abaixo:

- MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático. José Maurício Nunes Garcia*. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1970. 413 p.
- BARBOSA, Elmer Correa (Org.). *O Ciclo do Ouro: O tempo e a música no barroco católico*. Rio de Janeiro: MEC / Funarte / Xerox, 1979. VI, 454 p.
- RESENDE, Maria da Conceição. Relação Temática. Em MESQUITA, José Joaquim, Emerico Lobo de. *Tercio - 1783; para solista, coro e orquestra*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Projeto Memória Musical Brasileira, 1985. p. 13 a 33.<sup>118</sup>
- MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange, v.1: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX*. (DUPRAT, Régis, BALTAZAR, Carlos Alberto. Coord.). Belo Horizonte: UFMG, 1991. 174 p.

---

<sup>118</sup> Trata-se da mesma publicação, mas do ponto de vista da tipologia de instrumentos de busca, pode-se considerar esta “Relação temática” como uma obra autônoma, o que justifica a inclusão de suas referências bibliográficas neste tópico.

- MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange, v.2: compositores não-mineiros dos séculos XVI a XIX.* (DUPRAT, Régis, BALTAZAR, Carlos Alberto. Coord.). Belo Horizonte: UFMG, 1994. 92 p.
- DUPRAT, Régis. Catálogo temático dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes (1752-1844). In: *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. p.97 a 231.
- NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415 p.
- NEVES, José Maria (org.). *Catálogo de Obras. Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. 137 p.

Embora existam apenas esses instrumentos de busca relativos a acervos de manuscritos musicais no Brasil, há outras publicações que tratam do mesmo assunto, em outros formatos, como o de artigos ou simples listagens de obras. Apesar de que não tenham sido criadas com a finalidade explícita de auxiliar na localização de fontes primárias para a pesquisa, tais publicações acabam funcionando também como instrumentos de busca, principalmente quando tratam de acervos que não possuem instrumentos publicados. Alguns desses trabalhos são mencionados nesse estudo<sup>119</sup>.

#### **4.2. Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**

Este instrumento foi organizado pela musicóloga Cleofe Person de Mattos em fins da década de sessenta e publicado em 1970. É a primeira publicação desse gênero no país, segundo a *Nota Editorial* assinada por Arthur César Ferreira REIS (1970: 7). Trata-se de uma obra referencial e, sem dúvida, um exemplo a ser seguido em muitos aspectos.

---

<sup>119</sup> Não seria viável, no escopo deste trabalho, considerar todas as publicações deste tipo, de maneira que, ainda que não sejam aqui incluídos, alguns artigos, estudos e até mesmo simples listagens são importantes como subsídio para a pesquisa, como é o caso, por exemplo, da “*Relação de outras obras localizadas*”, incluída pelo Padre Jaime DINIZ (1970: 21-26) em seu *Estudo Introdutório ao Memento Baiano para Coro e Orquestra*, do compositor Damião Barbosa de ARAÚJO (1970), onde arrola vinte e duas obras do referido autor.

#### 4.2.1. Formato de apresentação

Os registros do catálogo tem o seguinte formato:

Nº da Obra
RÓTULO ou TÍTULO CONVENCIONAL
DATA
<i>Título real [transcrição diplomática]</i>
<i>INCIPITS MUSICAIS</i> (um para cada seção da obra)
Subseções: <i>incipit</i> literário (andamento, tom, fórm. compasso, núm. de comp.)
Arquivo, cota
Formação instrumental
Notas ou Comentários (campo misto, textual)
[no caso de outra fonte repetem-se os seguintes campos:]
<i>Título real [transcrição diplomática]</i>
Arquivo, cota
Formação instrumental
Notas ou Comentários (campo misto, textual)

Embora tenha sido publicado antes da *Regras*, o *design* dos registros deste catálogo é basicamente o mesmo estipulado nas regras, com duas exceções:

- a) cada seção tem um *incipit* musical, e não apenas a primeira, como estipulam as *Regras*. Nesse sentido, já antecipa a precisão exigida pelas normas do RISM muitos anos depois.
- b) as notas ou comentários são às vezes extremamente detalhadas, chegando a fazer considerações minuciosas sobre cada manuscrito, coincidências, partes faltosas, etc. É um campo misto, que traz às vezes textos longos, com dados biográficos, história da custódia, etc.

Para cada obra são relacionados todos os manuscritos e publicações encontrados, com os respectivos códigos quando existentes nos acervos de origem. O

exemplo 1 do Anexo IV ilustra bem o grau de detalhamento a que chega o trabalho: depois de apresentar a estrutura da “Missa Abreviada”, a partir de partitura autógrafa constante da então chamada Biblioteca Curt Lange, o registro traz referências sobre cópia de Manoel José Gomes, presente no Museu Carlos Gomes e uma cópia pertencente ao Centro de Arte Nise Poggi Obino, além de uma terceira. Como foi encontrada uma seção que não consta do autógrafo, o registro, além de citar o fato, apresenta *incipit musical* do trecho em questão. Um detalhe digno de nota é a precisão e a clareza dos *incipits* musicais deste catálogo, que são verdadeiros *incipits* temáticos, cuidadosamente trabalhados.

#### 4.2.2. Estrutura do instrumento

O trabalho de MATTOS é, sem dúvida alguma, uma contribuição altamente relevante. A publicação inclui uma rica seção inicial, intitulada *Informação biográfica*, à qual somam-se um caderno de ilustrações, com alguns fac-símiles de manuscritos importantes, e um quadro cronológico da vida de José Maurício Nunes Garcia. No caderno de ilustrações, a autora apresenta fragmentos fac-similares da assinatura e do “ponto” de alguns dos mais importantes copistas de obras de Nunes Garcia, o que pode favorecer a localização, por parte dos pesquisadores, de mais cópias dos mesmos.

Há uma *Introdução ao Catálogo Temático*, na qual MATTOS expõe os problemas encontrados, as soluções propostas e algumas características do material estudado e do trabalho catalográfico efetuado.

O corpo do catálogo propriamente dito constitui-se de duzentas e setenta e seis páginas, trazendo duzentas e trinta e sete obras catalogadas. Embora MATTOS (1970: 43) tenha cogitado, a princípio, a possibilidade de estruturá-lo cronologicamente, não encontrou dados concretos que permitissem datar precisamente cada obra. Assim, o catálogo foi estruturado de forma mista, através do que a autora chamou de *unidades*. São elas: Obras Avulsas, Missas, Ofícios, Obras para Cerimônias Fúnebres, Obras para Semana Santa, Obras Profanas, Obras Instrumentais, Obras teóricas e Orquestrações. Tais *unidades* constituem a estrutura básica do catálogo e subdividem-se no que MATTOS (1970: 43) chamou de “rubricas-chave classificadoras”, que são, por sua vez, dispostas alfabeticamente no interior de cada unidade, como mostra o quadro seguinte:

Unidades	Rubricas
Obras Avulsas	Antífonas
	Benditos e Cânticos
	Hinos
	Ladainhas
	Motetos
	Novenas
	Salmos
	Tantum Ergo
	Te Deum
	Trechos de classificação imprecisa
	Missas
Missas sem data	
[Fragmentos:]	Credos
	Graduais
	Laudamus
	Ofertórios
	Qui sedes
	Quoniam
	Sequências
Ofícios	Matinas
	Vésperas
Obras para Cerimônias Fúnebres	
Obras para Semana Santa	
Obras Profanas	
Obras Instrumentais	
Obra Teórica	
Orquestração	

Quadro 7 - Estrutura do catálogo temático José Maurício Nunes Garcia

Não há menção explícita de um critério único escolhido para a classificação adotada, isto é, para o estabelecimento de tais unidades e rubricas. Mas pode-se ver claramente a preocupação de diferenciar a funcionalidade das obras na liturgia católica, o que faz com que o princípio classificatório subjacente seja o da *ordem canônica*, isto é, referenciadas na ordem temporal católica. Considerando que a imensa maioria das obras de José Maurício Nunes Garcia constitui-se de música sacra, nada mais

apropriado. Pode-se verificar que estas classes foram estabelecidas *a posteriori*, pois a autora esclarece que a classe “Semana Santa” foi criada devido ao grande número de peças encontradas destinadas especificamente a esse tempo litúrgico. Mas é digno de nota que as classes utilizadas para estruturação do catálogo são bastante heterogêneas, pois misturam-se a outras unidades não-canônicas que às vezes se interseccionam, como “obras profanas” e “obras instrumentais”. Um estudo pormenorizado poderia verificar tais indícios de inconsistência no estabelecimento da classificação interna da obra. De maneira geral, essa estrutura reflete a dificuldade que o material ofereceu para a compreensão de sua totalidade, pois as várias lacunas informacionais existentes, a diversidade de arquivos e coleções consultados, a variedade de funções e formas, enfim, a complexidade da tarefa de catalogar a obra do compositor carioca, tudo isso somado ao caráter realmente pioneiro desta obra, transparecem na singular organização dada ao catálogo.

Entretanto, deve-se observar que, se havia a possibilidade de utilizar um critério classificatório relacionado à proveniência, uma vez que se estava lidando com diversos acervos, essa possibilidade foi descartada, provavelmente pela influência das técnicas de classificação bibliográfica e pelo próprio conceito de catálogo temático-cronológico. Talvez a criação de um índice por proveniência seria útil para localizar os documentos mais diretamente, assim como para conhecer a quantidade de obras de Nunes Garcia presentes em cada acervo. Mas não se pode deixar de ressaltar que a autora identifica o mais precisamente possível a proveniência ou a custódia das fontes que relaciona.

A biografia de José Maurício poderia também servir de liame estrutural, de maneira que os registros das obras se organizassem no catálogo em função das diversas atividades ao longo de sua vida profissional - que Mattos leva em conta sempre que possível, embora não tenha optado por essa linha estrutural, pela dificuldade de localizar precisamente as datas dos manuscritos.

A publicação traz em apêndice uma relação de cento e noventa e duas obras não encontradas em manuscritos, mas conhecidas através de referências de terceiros ou de catálogos de obras de José Maurício Nunes Garcia produzidos anteriormente (o primeiro pelo próprio compositor, ainda em vida; outros três por arquivistas ou



secretários da Capela Imperial: Joaquim José Maciel, em 1887, Miguel Pedro Vasco, em 1902, Cônego Carlos Duarte Costa, em 1922; um quinto foi feito pelo médico Olímpio Olinto de Oliveira, sobre o Arquivo Mendanha, de Porto Alegre). Um capítulo é dedicado às obras de autoria discutível. Ao final, a autora apresenta uma relação dos acervos consultados e um breve comentário sobre alguns - é uma pena que não tenha feito o mesmo para todos - dos arquivos e coleções consultados.

#### **4.2.3. Tipologia do instrumento**

Embora tenha sido chamado de *catálogo temático*, podemos verificar que, segundo a terminologia arquivística apresentada, seria mais coerente chamá-lo de *repertório*, uma vez que descreve documentos de diversos fundos arquivísticos e coleções *selecionados* de acordo com um tema específico (a obra do Pe. José Maurício Nunes Garcia). Catálogos e inventários, segundo a tipologia apresentada por BELLOTTO (1991), não fazem *seleção* de documentos, mas descrevem acervos como um todo.

Na tradição europeia, a denominação *catálogo temático* é muito adotada no meio musicológico para este tipo de instrumento e está, nesse sentido, justificado o uso de tal nomenclatura para essa publicação. Se observamos que do ponto de vista da tradição arquivística este instrumento caracteriza-se mais como um repertório, em função do tipo de unidades de descrição com que trabalha, pois refere-se a fontes documentais diversas originárias de diferentes arquivos ou coleções, esta observação não pretende rejeitar a expressão adotada na publicação, mas somente localizá-la em relação às tipologias de instrumentos de busca consagrados pela arquivologia tradicional.

#### **4.2.4. Terminologia utilizada**

O instrumento em análise utiliza a terminologia arquivística, fala em *proveniência*, inclusive nomeando arquivos e coleções, embora, ao que parece, faça a distinção entre um e outro num sentido pouco preciso: arquivos são, aqui, os conjuntos documentais custodiados em instituições e coleções são conjuntos particulares de documentos, como se vê na listagem apresentada (MATTOS, 1970: 382):

*“Os arquivos de música, bibliotecas e coleções particulares onde se*

*localizou qualquer das obras mencionadas no presente catálogo estão reunidas na relação que segue:*

*Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.  
 Cabido Metropolitano (Rio de Janeiro)  
 Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (R.J.)  
 Museu Carlos Gomes (...)(...de Campinas) S.P.  
 Lira Sanjoanense (S. João del Rei) M.G.  
 Conservatório Brasileiro de Música (Arquivo Mendanha) R.J.  
 Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (S.p.)  
 Côro de Santa Cecília (Rio Pardo) Rio Grande do Sul  
 Palácio do Duques de Bragança (Vila Viçosa) Portugal  
 Igreja de S. Francisco (Montevideo) Uruguai  
 Igreja de S. Pedro (R.J.)  
 Orquestra Ribeiro Bastos (S. João del Rei) M.G.  
 Conservatório Mineiro de Música (Belo Horizonte) M.G.  
 Pão de Santo Antônio (Diamantina) M.G.  
 Palácio do Arcebispo (Diamantina) M.G.  
 Centro de Arte Nise Poggi Obino (Brasília) D.F.*

*Coleções Particulares:*

*Aloísio José Viegas (S. João del Rei) M.G.  
 Biblioteca Curt Lange (Montevideo) Uruguai  
 Família Taunay São Paulo (S.p.)  
 Vicente C. Pires (Diamantina) M.G.”*

Esta relação apresenta os vinte acervos ordenados pela quantidade de obras de José Maurício que contém. Mas observe-se que, enquanto o arquivo de José Joaquim de Mendanha é tratado como tal, já o de Bento das Mercês é chamado de *coleção* Bento das Mercês, provavelmente por estar assim denominado na Biblioteca da Escola de Música da UFRJ. Mas pode-se ver que MATTOS (1970: 167) utiliza *coleção* para designar conjuntos particulares de manuscritos, e às vezes chama verdadeiros arquivos de coleções:

*“As partes avulsas acusam proveniência da coleção G.A.S. [Gabriela Alves de Souza, sobrinha e herdeira de Bento das Mercês] (...). Antes do B.M. [Bento das Mercês], porém, seria na coleção do responsável pelas realizações musicais da V.O. [Venerável Ordem Terceira do Carmo] e provável regente (J. Bapta. Lxa.), que poderia ser localizado. No ‘inventário’ de sua coleção, em 1848, não consta... (...) A coleção deve ter-se esfacelado com o falecimento do ‘dono’...”*

Mattos utiliza a terminologia arquivística, mas, ao que parece, de maneira equivocada, pois Bento das Mercês e Baptista Lisboa eram músicos, acumularam

manuscritos musicais por força de suas atividades e não pelo simples desejo de reuni-los. Na passagem acima Mattos demonstra ter estudado profundamente a linha de custódia de certos manuscritos. Todas as informações desse gênero estão, todavia, dispersas no catálogo, relacionadas com cada obra particularmente, e não sistematizadas de maneira que se possa conhecer o histórico dos arquivos e coleções estudados.

O catálogo chega a esboçar uma descrição mais completa que o tratamento biblioteconômico peça-a-peça ao apresentar, nas últimas páginas, um breve histórico de alguns dos acervos documentais consultados. Infelizmente, não chega a fazer isso para todos, mas somente para o acervos de algumas instituições: Escola de Música da UFRJ, Cabido Metropolitano, orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, Museu Carlos Gomes, Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e Coro Santa Cecília. Talvez Mattos tenha se dado conta da necessidade de contextualizar os documentos catalogados, mas defrontou-se, ao fazê-lo, com a dificuldade de descrever arquivos ao nível do fundo, porque alguns acervos ficam sem histórico, como a “Biblioteca Curt Lange”, por exemplo. Além disso, a diversidade de acervos consultados e sua localização geográfica certamente tornaram mais complexa essa tarefa.

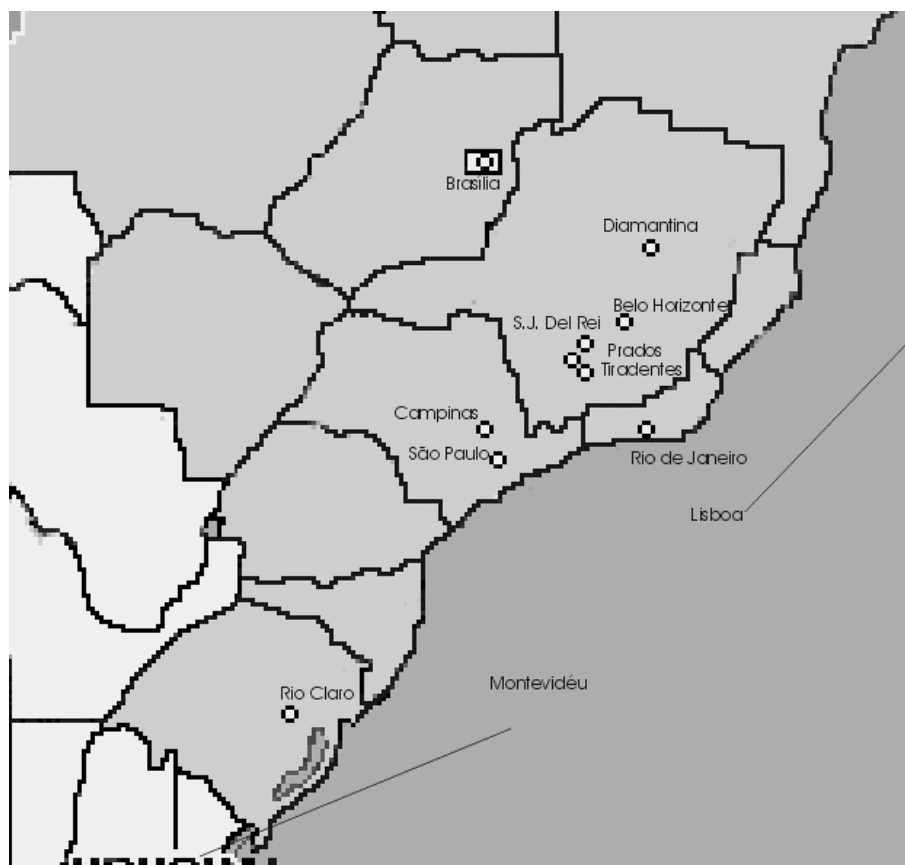


Figura 14 - Localização geográfica dos diferentes acervos (CTJMNG).

É possível localizar nessa obra expressões que “tateiam” a terminologia técnica, como na seguinte passagem:

*“Os elementos presentes no rótulo ‘de convenção’ (ou que outro nome melhor lhe caiba), deram às peças não datadas, não só o ensejo de se organizarem na ordem alfabética dos respectivos textos (nem sempre presentes no título), como o de distingui-las, nos casos de texto comum, por um elemento mais preciso de identificação: tom, destino, gênero, condições instrumentais. (...) Em caso algum esse ‘rótulo’ substituiu o título real da obra, que transcrito na íntegra, com todas as suas implicações ortográficas”.*

O que se chama de “rótulo de convenção” seria mais propriamente um *título uniforme*, assim como o “título real” seria um *título diplomático*. Isso, obviamente, não compromete de modo algum a obra - aliás, é apenas um reflexo das necessidades interdisciplinares ressentidas naquele momento.

#### 4.2.5. Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.

Este instrumento é altamente funcional, tem informações detalhadas sobre cada

obra e índices bem construídos. Infelizmente não fornece informação mais concreta sobre os acervos consultados (endereço, horários, etc.). Essa lacuna é compreensível, pois o foco do trabalho é a obra do compositor - sua unidade de descrição “virtual” - e não as fontes manuscritas propriamente ditas.

#### **4.2.6. Bases teóricas subjacentes**

REIS (1970: 6) afirma que a obra paradigmática deste gênero de instrumento é o já mencionado *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W.A. Mozart's*, do musicólogo austríaco Ludwig Ritter von Köchel, publicado em 1862, em Leipzig, pela editora Breitkopf & Härtel.

Deve-se ressaltar que o contexto em que Mattos preparou e publicou este catálogo é de bastante efervescência no meio dos profissionais de bibliotecas de música em diversos países, coincidindo com as reuniões da Comissão de Catalogação da IAML que vieram a resultar na publicação, em 1972, da primeira versão da série A/II de manuscritos musicais do RISM e, em 1975, das *Regras para catalogação de manuscritos musicais*. Suas bases teóricas são nitidamente bibliográficas, tendo como unidade de descrição básica a obra. A terminologia arquivística é utilizada interconceitualmente. O pioneirismo desta obra fica, portanto, evidente e o seu valor para a pesquisa é inestimável, ainda que muitos dos problemas discutidos nos encontros da IAML estejam aqui concretamente representados e também que a terminologia utilizada não tivesse ainda a uniformidade e solidez que hoje, se ainda não temos, ao menos vislumbramos.

### **4.3. O Ciclo do Ouro: O tempo e a música no barroco católico.**

O *Ciclo do Ouro*, como é conhecido, é resultado de um dos mais ambiciosos projetos de pesquisa de fontes musicais históricas já realizado no Brasil, coordenado pelo historiador Elmer Corrêa Barbosa e publicado pelo Ministério da Educação e Cultura, conjuntamente com Funarte e Xerox, em 1979 (embora na ficha catalográfica a data seja 1978).

#### **4.3.1. Formato de apresentação**

Os registros desta publicação tem o seguinte formato:

<p>Código</p> <p><i>Título [transcrição diplomática]</i></p> <p>Autenticidade, Proveniência, data, etc.</p> <p>Formação instrumental</p> <p><i>INCIPIT da seção inicial</i> (com raras exceções)</p> <p>Descrição das demais seções (<i>incipit</i> literário, andamento, tom, compasso, tamanho (em número de compassos).</p> <p>Observações (campo misto)</p>
---

Embora o *design* dos registros deste catálogo seja muito semelhante ao do catálogo anterior, isto é, ao formato das *Regras*, este é um catálogo de microfimes, que por sua vez reproduzem manuscritos musicais de diversos acervos, contendo obras de vários autores. O código criado para especificar o microfilme e o manuscrito correspondente é digno de nota, pois está em sintonia com as exigências da norma internacional ISAD(G). Como exemplo, em BRMGJSrb-PUCRJ-31(0761-0773), indica-se por BR, Brasil; por MG, Minas Gerais; por SJ, São João [del Rei]; por rb, Ribeiro Bastos, isto é, Arquivo da orquestra Ribeiro Bastos. Sucinto e claro. Adiante a identificação do microfilme - PUCRJ-31 -, seguida do número dos fotogramas inicial e final (no caso, a obra começa no 0761 e termina no 0773).

Não há título uniforme ou algo semelhante, mas somente uma transcrição diplomática do título do manuscrito. Outra diferença fundamental é que é apresentado somente o *incipit* da primeira seção, tal como as *Regras* indicam, as demais seções apenas descritas pelas características musicais. Entretanto, em alguns casos é simplesmente apresentado o *incipit* musical, sem nenhuma informação sobre as seções internas da obra (cf. Anexo IV, exemplo 4). Este catálogo tem também um campo misto em cada registro, mas não chega a ter o grau de detalhamento dos comentários de MATTOS (1970). Aliás, existe um curioso exemplo de registro comum entre o Catálogo de obras do Padre José Maurício e este, ao que parece, devido a um problema de classificação no Museu Carlos Gomes (cf. Anexo IV, exemplos 2 e 3). Através da comparação destes registros, pode-se apreciar qualidade do primeiro, no que diz respeito aos *incipits* musicais.

### 4.3.2. Estrutura do Instrumento

Embora seja feita a ressalva de que “*o rígido limite cronológico que separa o séc. XVIII do XIX não é, artisticamente, critério suficientemente válido para enquadrar autores e obras*” (BARBOSA, 1979: II), o catálogo foi efetivamente dividido em três partes sob tal critério:

DOCUMENTA I - Compositores do século XVIII

DOCUMENTA II - Livros e documentos

DOCUMENTA III - Compositores e obras do século XIX.

Essa divisão, bastante artificial, não representa, de forma alguma, as características do material musical e reflete, ao mesmo tempo, a visão preconceituosa de que a música do século XVIII é mais valiosa ou mais significativa que a do XIX, esta muitas vezes chamada de “tardia”, “recente”, etc. Este tipo de preconceito, deve-se ressaltar, pode interferir de forma muito prejudicial no processo de tratamento de acervos de manuscritos musicais. Curiosamente, as obras classificadas na terceira seção não tiveram o mesmo tratamento detalhado que as obras da DOCUMENTA I: não apresentam *incipits musicais* e informações mais detalhadas sobre a estrutura da obra, etc. Por outro lado, alguns compositores oitocentistas foram “admitidos” na primeira seção, de maneira que tivessem sua obra tratada mais detidamente.

Os registros foram ordenados alfabeticamente, por autor, em seguida por título, à exceção da documenta II, que está ordenada geograficamente e, melhor, por instituição, isto é, pela proveniência - todavia, como era de se esperar, essa seção não trata de manuscritos musicais, mas de documentos administrativos diversos.

### 4.3.3. Tipologia do instrumento

Analisando-o segundo a tipologia apresentada por BELLOTTO, lidamos igualmente com vários arquivos, mas agora não teríamos um assunto específico, como a obra de um dado autor, e sim um assunto mais genérico, a “música mineira dos séculos XVIII e XIX”. Os documentos foram selecionados pela Comissão de Análise de Documentos (composta então pelos especialistas Adhemar de Campos Filho e Aluizio José Viegas) e microfilmados. Este instrumento de busca foi criado para o chamado

“arquivo de microfilmes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro” (BARBOSA, 1979: 63). A expressão *arquivo de microfilmes* não nos parece adequada, embora pareça bastante usual, sem dúvida alguma utilizada de maneira semelhante em diversas instituições. Mas seria interessante procurar uma alternativa, porque nesse caso, a expressão não se refere a material arquivístico, uma vez que trata-se de reproduções intencionalmente produzidas a partir de um projeto específico (cujo mérito é indiscutível, ressalte-se) sobre documentação selecionada. Isto fica claro na introdução (BARBOSA, 1979: II et seq.), na qual informa-se o número de peças microfilmadas em cada arquivo. No *Arquivo da Pia União do Pão de Santo Antônio*, em Diamantina, por exemplo, foram microfilmadas cinquenta e cinco obras musicais. Esse conjunto de manuscritos contém pelo menos seis vezes essa quantidade de obras musicais. Mas o ponto em questão é que o chamado “arquivo de microfilmes” resulta de um processo seletivo:

“*Coube à C.A.D. [Comissão de Análise de Documentos] a atribuição de separar e dispor os documentos a serem microfilmados...*”

Preconizou-se nessa seleção, como fica claro na introdução, a microfilmagem de obras do séc. XVIII, ainda que copiadas no século XIX. Em relação aos manuscritos propriamente ditos, esse instrumento se aproxima de um *repertório*, mas é mais exatamente um catálogo cujo objeto consiste em uma coleção de microfilmes, que é a unidade de descrição a que ele reporta.

#### 4.3.4. Terminologia utilizada

Todos os acervos são relacionados e em sua maioria chamados de arquivos, sendo que não há menção de coleções. Os onze acervos consultados foram:

1. Arquivo da Pia União do Pão de Santo Antônio (Diamantina - MG)
2. Museu da Música de Mariana (Mariana - MG)
3. Arquivo Eclesiástico da Paróquia de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Conceição (Prados - MG)
4. Arquivo da Orquestra e Banda Lira Ceciliana (Prados - MG)
5. Arquivo Nacional do Ministério da Justiça (Rio de Janeiro - RJ)
6. Arquivo Aloísio José Viegas (São João del Rei - MG)
7. Arquivo da Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG)
8. Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei - MG)



9. Arquivo Eclesiástico da Paróquia da Catedral Basílica de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> do Pilar (S. J. del Rei - MG)
10. Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Santo Antônio (Tiradentes - MG)
11. Arquivo da Orquestra Ramalho (Tiradentes - MG)

Entretanto, não é uma utilização conceitualmente segura, mas sim interconceitual. O já mencionado “Arquivo” da Pia União do Pão de Santo Antônio, de Diamantina, não é, como sugere o nome a ele dado nesse catálogo, um arquivo daquela instituição - que não tem propriamente atividades musicais, na medida em que se trata de um asilo -, mas sim a reunião de vários arquivos de instituições musicais e de músicos diamantinenses, por ela custodiados. O acervo particular de Aluizio Viegas é chamado neste instrumento de arquivo, enquanto MATTOS (1970) o denominou de coleção. Como se vê, há bastante incoerência na terminologia, reflexo do estado de conhecimento na época. A figura seguinte mostra o mapa da localização geográfica dos diferentes acervos.

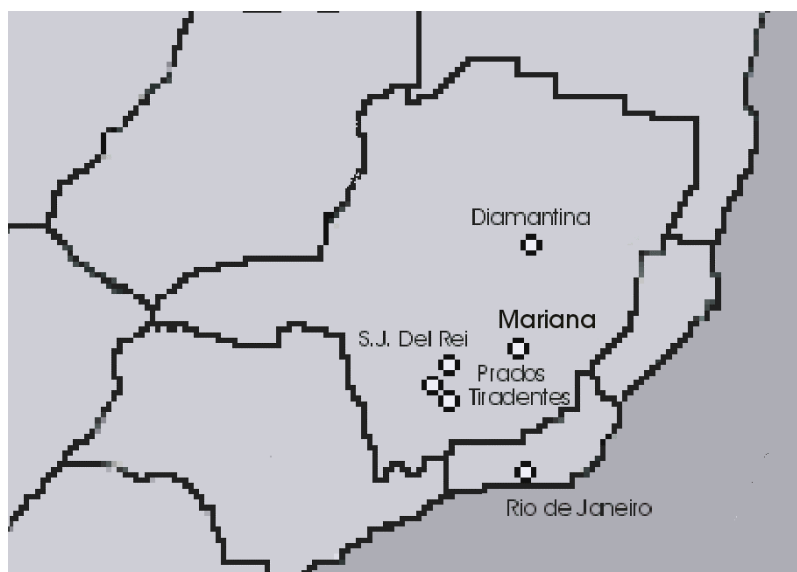


Figura 15 - Localização geográfica dos acervos (Ciclo do Ouro).

#### 4.3.5. Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.

Trata-se, sem dúvida, de obra do maior valor, principalmente se o pesquisador tem acesso aos microfílm. Entretanto, o grande problema desse catálogo está no “índice” (BARBOSA, 1979: inum.) - isto é, no sumário, - que apresenta apenas os nomes dos compositores e as páginas que enquadram as respectivas obras. Não há um índice que remeta a cada obra, seja por título, *incipit*, etc. Isso facilitaria em muito o

trabalho do pesquisador que pretenda, por exemplo, localizar uma obra não-identificada em um dado acervo. Tal necessidade levou o autor desta dissertação a produzir um índice por título e por *incipit* latino das seções, que transforma o catálogo numa ferramenta ágil para o trabalho de comparação de incipits musicais e para a localização de obras (ver Anexo V).

#### **4.3.6. Bases teóricas subjacentes**

O *Ciclo do Ouro* tem raízes nitidamente biblioteconômicas, não diferindo em nada do catálogo anteriormente estudado, no que diz respeito aos princípios arquivísticos. Os manuscritos foram selecionados e tratados peça a peça, sem relação com o contexto em que foram produzidas. Uma observação importante é a de que, embora o trabalho de microfilmagem tenha se realizado em diferentes acervos e a proveniência não tenha sido utilizada como critério de organização das informações no catálogo, a própria seqüência dos fotogramas nos microfilmes relaciona os documentos pela sua proveniência.

#### **4.4. O “Tercio - 1783” e a “Relação Temática” das obras de Lobo de Mesquita.**

Esta publicação contém dois tipos diferentes de instrumentos, de acordo com a tipologia estudada: a) uma edição de fonte da partitura de *Tercio*; b) um repertório dos manuscritos contendo obras de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, intitulado “*Relação temática*”. Trata-se da primeira e, até o momento, única edição de fontes publicada no país, no campo musicológico.<sup>120</sup>

##### **4.4.1. Formato de apresentação**

No caso da “*Relação Temática*”, trata-se de trabalho bastante simples e contendo problemas que mereceriam uma revisão. Os registros, num total de oitenta,

---

<sup>120</sup> Cabe aqui uma ressalva: LAMEGO (1923) e RIBEIRO (1954) apresentaram anteriormente impressão fac-similar da parte vocal da cantata *Herói egrégio* (e também de seu frontispício), o que não deixa de ser uma edição de fontes, embora parcial, isto é, não traz o item documental em sua integridade. Além disso, PONTES (1999) produziu uma espécie de edição de fontes gigantesca, que traz não um item documental, mas todo um acervo em fac-símile, caso que comentaremos adiante.

tem o seguinte formato, muito semelhante ao adotado pelo Ciclo do Ouro:

<p><i>Título [aparentemente, transcrição diplomática]</i></p> <p><i>INCIPIT (apenas para a primeira seção)</i></p> <p>Proveniência, Código no arquivo.</p> <p>Autenticidade, data, etc.</p> <p>Formação instrumental</p> <p>Código do microfilme do <i>Ciclo do Ouro</i> / indicação de fonte secundária</p>
--

Há muitos problemas no formato. Os títulos, por exemplo, estão em itálico, às vezes entre aspas, mas na maior sem aspas, de maneira imprecisa. Não há títulos uniformes. Os *incipits* musicais são os mesmos adotados no *Ciclo do Ouro*, segundo REZENDE (1985:13), sendo que alguns registros não os trazem, como se pode verificar no caso do exemplo 6 (Anexo IV, pág. 263). Nenhum registro traz informações sobre a estrutura e as seções internas das obras. Curiosamente, é mencionada nas linhas explicativas que antecedem a *Relação Temática* uma numeração de registros que no entanto não consta nos mesmos.

A autora esclarece que a relação foi baseada não só em manuscritos por ela localizados, como também em “diferentes arrolamentos”, entre eles os de Curt Lange.

#### 4.4.2. Estrutura do instrumento

Os registros da *Relação temática*, em número de oitenta, estão ordenados alfabeticamente, por título, sem cota ou numeração referencial. Nas páginas 37 a 66 apresenta-se a edição de fontes do *Tercio*, que constitui o corpo do instrumento propriamente dito.

#### 4.4.3. Tipologia do instrumento

Como já dissemos, o corpo principal da publicação é uma *edição de fontes*, isto é, um fac-símile da partitura autógrafa de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.

Já a “relação temática” constitui-se, dentro da tipologia apresentada, em um repertório, que descreve documentos de cinco acervos diferentes. São eles:

1. Museu da Música de Mariana (Mariana - MG)

2. Museu da Inconfidência - Coleção Francisco Curt Lange (Ouro Preto - MG)
3. Arquivo da Pia União do Pão de Santo Antônio (Diamantina - MG)
4. Arquivo Aluízio José Viegas (São João del Rei - MG)
5. Arquivo da Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG)

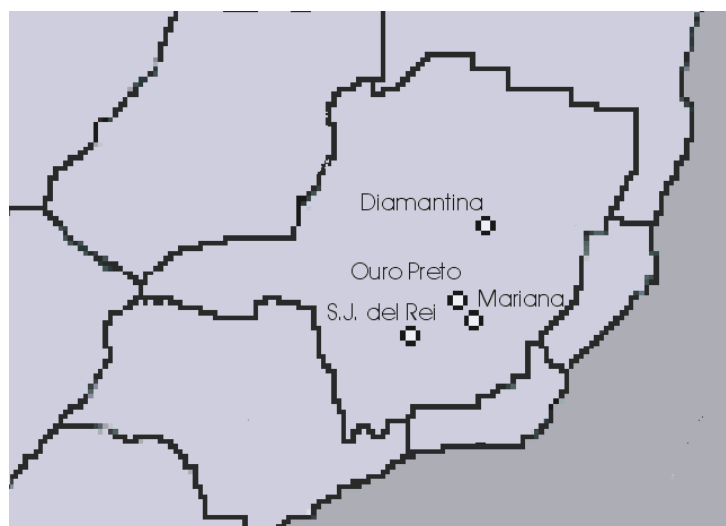


Figura 16 - Localização geográfica dos acervos (Relação Temática)

A expressão *relação temática* tem, sem dúvida, relações semânticas com a já comentada expressão *catálogo temático* e deve ter sido empregada no sentido de que, embora não se trate de um catálogo, não é tampouco uma simples relação de obras, uma vez que inclui *incipits musicais* e outros dados sobre as fontes manuscritas relacionadas.

#### 4.4.4. Terminologia utilizada

A terminologia arquivística é utilizada, porém com uma certa imprecisão, como no seguinte trecho, em que coleção e arquivo são utilizados praticamente como sinônimos, interconceitualmente:

*“Será citado, em cada caso, o arquivo em que se encontra a cópia, bem como o código que a identifica no arquivo a que pertence. Serve de exemplo a coleção do Museu da Música de Mariana....”*

RESENDE (1985: 13) fala em proveniência associada basicamente à localização geográfica, porém não menciona a expressão *fundo* nem nada que possa ser identificado com organismos produtores.

#### 4.4.5. Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.

Sem dúvida, apesar dos pequenos problemas, é uma relação útil, que deve

entretanto, ser melhorada, com a numeração, com uma especificação mais clara das autorias atribuídas, além da inclusão dos *incipits* faltantes.

#### 4.4.6. Bases teóricas subjacentes

O princípio subjacente é, naturalmente, voltado para o tratamento biblioteconômico, depois de uma seleção prévia a partir de um critério musicológico, isto é, a obra do compositor em questão.

#### 4.5. O catálogo temático da Coleção Francisco Curt Lange, do Museu da Inconfidência, em dois volumes.

##### 4.5.1. Formato de apresentação

Este catálogo apresenta algumas inovações, sobretudo no uso de títulos uniformes mais bem elaborados que os utilizados por MATTOS (1970). O tipo de registro que utiliza é muito semelhante ao formato proposto pelas *Regras*, como se pode ver pela disposição das áreas. A numeração é secundária, pois a ordem dos registros é alfabética, pelo nome dos autores. O formato dos registros desse catálogo é:

<b>N.º SOBRENOME, Nome</b>	<b>Cota original (pacote - pasta)</b>
[Título Uniforme: forma, <i>incipit latino</i> , função litúrgica, formação, tonalidade ]	
<i>Transcrição diplomática do título</i>	
(Área mista:) Autenticidade, proveniência, data, outras cópias, fontes secundárias, primeira execução etc.	
Formação instrumental	
<i>INCIPIT</i> (apenas para a primeira seção da obra)	
Seções: função litúrgica ou <i>incipit</i> literário: indicação de andamento, tonalidade, fórmula de compasso, n.º de compassos.	

Um dado interessante é a presença do código original dado por Lange, em que P01-06 significa a pasta número seis do pacote número um. Infelizmente não se trata, segundo DUPRAT(1989: 88), de dado relativo à proveniência, como se poderia pensar a princípio, o que poderia ser um critério importante na organização dos registros.

É dado apenas o *incipit* musical da primeira seção, como estipulam as *Regras*. As demais seções são descritas por função litúrgica ou *incipit* literário, indicação de

andamento, tonalidade, fórmula de compasso, n.º de compassos. Esse é um ponto em que se envolveu em relação ao trabalho de MATTOS (1970), que trazia *incipits* musicais para todas as seções (cf. exemplos 1 e 8 do Anexo IV). Por outro lado, se este catálogo apresenta avanços comparativamente à relação temática, tem a mesma inconsistência do *Ciclo do Ouro*, como se pode verificar nos exemplos 4, 5, 6 e 7 do Anexo IV: enquanto esse catálogo traz a estrutura interna para o “Ofício de 4ª Feira...”, registro 124, e o *Ciclo do Ouro* (BARBOSA, 1979: 149) não o faz, inversamente, o registro 125 não contém as seções internas do “Ofício de Sexta Feira Santa...”, que o *Ciclo do Ouro* (BARBOSA, 1979: 151), no entanto, traz.

Uma observação importante deve ser feita em relação à área imediatamente acima do *incipit* musical, que chamaremos de área mista: é uma área que muda completamente de registro para registro, omitindo ou incluindo informação variada, tal como dados de autenticidade, proveniência (carimbos, corporações musicais, etc.), datas, dados sobre o papel, referências de outras cópias, fontes secundárias, primeira execução etc. Tal variação torna difícil o rápido reconhecimento das informações e não deixa claro que tipo de dados estão ausentes ou presentes, se estão ausentes por lacuna na fonte primária, se por omissão acidental, etc. Não deixa de ser um ruído informacional, que pode ser melhorado com alguma padronização.

#### **4.5.2. Estrutura do instrumento**

São dois volumes, como já mencionado. O primeiro traz obras de compositores mineiros e o segundo de compositores “não-mineiros” - classificação bastante inusitada. Os registros de ambos têm numeração única: o v.1 contém as obras 01 a 232, o v.2 os de número 233 a 338. A ordem dos registros em cada volume é alfabética, pelo nome de autor, de maneira que a numeração é apenas referencial.

#### **4.5.3. Tipologia do instrumento**

Dentro da tipologia apresentada, este instrumento seria um catálogo, desde que contivesse todos os documentos, sem seleção. O fato de haver uma seleção - pois os autores estão divididos em “mineiros” e “não-mineiros” - torna-o ambíguo em relação à tipologia apresentada no capítulo 2. Com a futura publicação do terceiro volume, planejado para trazer as obras de autoria não identificada, poder-se-á ter uma idéia da

coleção como um todo e assim, de fato, a publicação constituir-se-á em catálogo da mesma. Enquanto restringir ou selecionar o material documental sob um determinado critério, estará cumprindo a função de repertório.

#### 4.5.4. Terminologia utilizada

Em artigo publicado antes da publicação do primeiro volume do catálogo, DUPRAT (1989: 87, passim) refere-se ao conjunto documental de maneira bastante variada, utilizando abreviaturas como “CCL-MIOP” (significando, muito provavelmente, “Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto”), ACLOP (Arquivo ou Acervo Curt Lange - Ouro Preto?) e, mais adiante, fala literalmente em “arquivo” para referir-se à coleção. Ao que parece, a terminologia aqui continua ao sabor do jogo interconceitual. MOURÃO (1991: 05) afirmou, no Prefácio ao catálogo, que:

*“Em 1982, o Museu da Inconfidência recebia o acervo de música colonial que resultara da mais memorável pesquisa realizada no campo das artes do Brasil: o **arquivo** do professor Curt Lange”.* (grifo nosso).

Obviamente, o citado autor referia-se à coleção (o arquivo do prof. Curt Lange somente foi colocado sob custódia de instituição pública anos depois). Tal inconsistência terminológica atesta que é preciso sistematizar a terminologia e o conhecimento transdisciplinar que nela se insinua. Apesar dela, e provavelmente pela presença de uma arquivista na equipe, o acervo foi corretamente intitulado *Coleção Curt Lange* e como tal foi nomeado no catálogo publicado.

Cabe uma nota sobre os registros 200 e 260 (vl.1, p.128 e v.2, p23 - cf. exemplo 8, Anexo IV). O primeiro registro refere-se à “coleção Régis Duprat” e o segundo ao “arquivo Régis Duprat”, sendo que este último refere-se ao mesmo manuscrito mencionado por MATTOS (1970: 174) como pertencente ao “Centro de Arte Nise Poggi Obino”. Obviamente existe aqui a mesma confusão terminológica, que só será resolvida com um estudo detalhado do caso - tudo indica que seja uma *coleção* reunida por Duprat, a partir de diversos arquivos, à maneira de Curt Lange.

#### 4.5.5. Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.

Um problema bastante incômodo nesse instrumento são os índices publicados

sem referência à página, ou mesmo à numeração da obra, no volume 1. São de pouca utilidade para a pesquisa, porque o trabalho para localizar a obra no interior do catálogo, mesmo depois de tê-la encontrado na lista, é bastante moroso, comparativamente aos índices tradicionais, que trazem a numeração da página. Esse problema foi corrigido no segundo volume pela adição do número da obra, o que facilita bastante a localização. Mas a solução tradicional - indicar a página - é ainda a melhor, ao que parece.

A relação de copistas pode ser melhorada. É praticamente impossível encontrar a(s?) obra(s?) que um copista como Felício Pereira da Silva tenha copiado, no volume 2. Da mesma forma, quem consulta a listagem não terá a menor idéia de quem é esse copista, onde ele viveu, etc. Esse é um aspecto da grande lacuna que representa o simples tratamento peça-a-peça, descontextualizado, um ponto que merece a atenção dos musicólogos: não adianta simplesmente relacionar nomes, sem esclarecer sua relação com as comunidades, instituições musicais, etc. Esse é um trabalho que precisa ser desenvolvido, não só em relação à coleção Curt Lange, mas a outros acervos igualmente.

#### **4.5.6. Bases teóricas subjacentes**

Com certeza, esta coleção é um dos mais importantes acervos de manuscritos musicais do Brasil e o tratamento que vier a receber será fundamental para o avanço do conhecimento musical. Um tratamento arquivístico, ao que parece, não seria adequado, mas deve-se buscar, tal como sugeriu DUCHEIN (1986: 32), resgatar a organicidade até onde for possível em novos instrumentos de busca, pois com certeza há resquícios de organicidade em determinados documentos da coleção que não transparecem neste instrumento. Neste sentido, os documentos de pesquisa do próprio musicólogo, hoje custodiados no Acervo Curt Lange (na Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Minas Gerais, poderão, talvez, fornecer dados que ajudem nessa tarefa.

#### **4.6. *Catálogo Temático dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes (1752-1844).***

Este instrumento foi elaborado por Régis Duprat, e incluído em sua obra *Música*



*na Sé de São Paulo Colonial.*

#### **4.6.1. Formato de apresentação**

Trata-se de um instrumento que se situa, por assim dizer, entre o catálogo temático produzido por Cleofe Person de Mattos e o do Museu da Inconfidência: sua função é a mesma do primeiro, enquanto o formato está mais próximo do último. Apresenta os mesmos avanços do primeiro, como é o caso dos títulos uniformes, mas deixa a desejar em relação ao segundo na confecção dos *incipits* (cf. Anexo IV, exemplos 10 e 11).

Os registros tem o seguinte formato:

**N.º** [Título Uniforme: forma, *incipit latino*, função litúrgica, formação, tonalidade ]

*Transcrição diplomática do título*

**SIGLA DO ARQUIVO**, Autenticidade, proveniência, data, outras cópias, fontes secundárias, primeira execução etc. (Área mista)

**FORMAÇÃO INSTRUMENTAL**

*Transcrição diplomática do título* (no caso de outro ms.)

**SIGLA DO ARQUIVO**, Autenticidade, proveniência, data, outras cópias, fontes secundárias, primeira execução etc. (Área mista) (no caso de outro ms.)

**FORMAÇÃO INSTRUMENTAL** (no caso de outro ms.)

*INCIPIT* (apenas para a primeira seção da obra)

Demais seções: função litúrgica ou *incipit* literário: indicação de andamento, tonalidade, fórmula de compasso, n.º de compassos.

Cabe um comentário a respeito dos títulos uniformes deste catálogo em relação aos títulos utilizados no Catálogo do Museu da Inconfidência. Como mostram os exemplos 9 e 10 do Anexo IV, o registro 32 do catálogo das obras André da Silva Gomes, que refere-se ao manuscrito da coleção Curt Lange, traz como título uniforme: “Missa in F, de Requiem, 4V, Órgão”. O catálogo do Museu, por sua vez, traz para o mesmo manuscrito o seguinte título uniforme: “Missa de Defuntos, in Dm, 4V, bx”. Falta exatamente uniformidade a esses títulos, tanto pelo uso de termos sinônimos, mas diferentes, como pela disposição dos elementos no título. Os exemplos 9a e 11 do Anexo IV mostram caso semelhante.

#### **4.6.2. Estrutura do instrumento**

O catálogo está estruturado por forma litúrgica, com intervenção do princípio da *ordem canônica* - no caso de “Matinas” e “Semana Santa”. Divide-se em doze classes, sendo que no interior de cada classe a ordem é alfabética, por título uniforme, e seqüencialmente por tonalidade, etc.

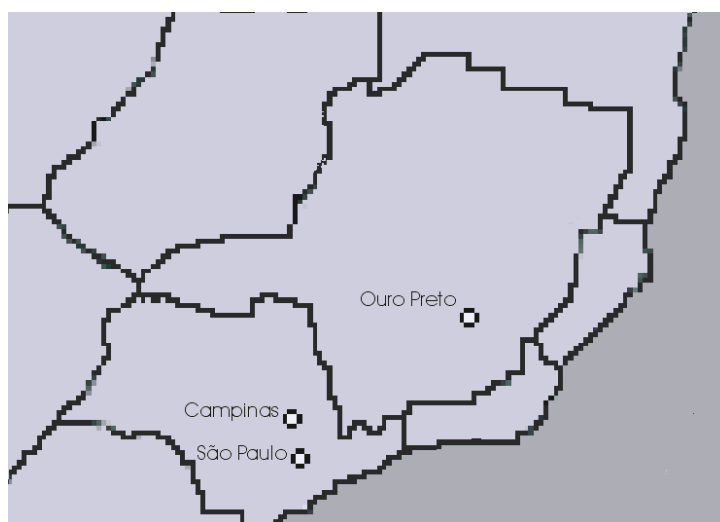
A	Antífonas
B	Hinos
C	Ladainha
D	Matinas
E	Missas
F	Motetos
G	Ofertórios
H	Salmos
I	Semana Santa
J	Seqüências
L	“Te Deuns” [sic]
M	Diversos.

*Quadro 8 - Estrutura do Catálogo Temático dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes*

#### 4.6.3. Tipologia do instrumento

É o mesmo caso já comentado, em que a expressão *catálogo temático* é utilizada, com base na tradição musicológica. Porém, dentro da tipologia apresentada por BELLOTTO, configura-se como um repertório, trazendo obras de cinco acervos, a saber:

1. Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP)
2. Arquivo Veríssimo Glória (São Paulo - SP)
3. Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (SP)
4. Museu Carlos Gomes (Campinas - SP)
5. Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG).



*Figura 17 - Localização geográfica dos acervos (Catálogo André da S. Gomes).*

#### 4.6.4. Terminologia utilizada

A terminologia é arquivística empregada neste instrumento de maneira pouco precisa, isto é, o jogo interconceitual entre musicologia e arquivologia continua presente, como na passagem:

“*O acervo que pertenceu ao falecido maestro Veríssimo Glória, e que hoje encontra-se sob a custódia do autor deste catálogo...*”  
(DUPRAT, 1995: 104. Grifo nosso.)

Ao que parece, trata-se do *arquivo* do falecido maestro, e não de uma coleção. Se for o caso, é preciso nomear claramente e enfatizar que trata-se de um conjunto orgânico de manuscritos musicais (ao contrário do material recolhido por Curt Lange).

#### 4.6.5. Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.

Afora a indiscutível utilidade que todo instrumento desta natureza comporta, alguns problemas se fazem notar. O catálogo não menciona códigos para os manuscritos constantes do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, Arquivo Veríssimo Glória, Museu Carlos Gomes e nem mesmo para os pertencentes à coleção Curt Lange.

O projeto gráfico do catálogo é bastante precário, principalmente nos *incipits* musicais, às vezes dificultando a localização precisa dos dados desejados. Por exemplo, confunde-se facilmente a abreviatura do arquivo com a formação instrumental, pelo fato de que os dois ocupam posição equidistante de outras áreas e estão em negrito.

Não traz índices que facilitem o acesso aos registros por outra ordem que não a de título, tal como por *incipit* literário, por arquivos, etc.

#### 4.6.6. Bases teóricas subjacentes

O tratamento dado é biblioteconômico, como em todo catálogo do gênero. Sua unidade de descrição é o conjunto das obras do compositor, nada mais natural que o foco recaia sobre cada obra isoladamente. Entretanto, como se refere a manuscritos, mais informações sobre os respectivos acervos e organismos produtores seriam de grande utilidade para a pesquisa.

#### 4.7. *Catálogo de manuscritos musicais - Museu Carlos Gomes*

Esta publicação, elaborada por Lenita W. M. Nogueira, refere-se ao acervo

custodiado pelo Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP).

#### 4.7.1. Formato de apresentação

Os registros têm, basicamente, o mesmo tratamento encontrado no catálogo do Museu da Inconfidência, no que diz respeito ao *incipit* e às seções (cf. ex. 1, 8 e 12 do Anexo IV) e ao Título Uniforme, com exceção do fato de que aqui não se menciona senão um número seqüencial que, todavia, obedece a ordem alfabética de nome de autor.

Portanto, como não há menção da cota original de cada manuscrito, apenas uma numeração referencial, ou as cotas foram simplesmente omitidas nos registros deste catálogo ou então - hipótese que seria problemática, caso a hipótese que exporemos adiante se confirme - o arranjo físico dado aos documentos foi meramente alfabético.

<u>N.º SOBRENOME, Nome</u>	<u>Título Uniforme</u>
<i>Transcrição diplomática do título</i>	
(Área mista:) Autenticidade, proveniência, data, outras cópias, fontes secundárias, primeira execução etc.	
<b>Formação instrumental</b>	
<i>INCIPIT</i> (apenas para a primeira seção da obra)	
Seções: função litúrgica ou <i>incipit</i> literário: indicação de andamento, tonalidade, fórmula de compasso, n.º de compassos.	

#### 4.7.2. Estrutura do instrumento

Além de um prefácio, existem dois corpos principais: a) Coleção Manuel José Gomes, dividida em catálogo temático e catálogo não-temático; b) Coleção Carlos Gomes. Como já comentado, a ordem interna é alfabética, por nome de autor, obra, etc.

Ao final uma relação dos compositores e uma seção de Índices: compositores e obras, obras por gênero e autor; obras por título ou *incipit* e autor. À maneira do catálogo do Museu da Inconfidência, os índices não trazem as páginas em que cada obra se encontra.

#### 4.7.3. Tipologia do instrumento

Dentro da tipologia apresentada, trata-se realmente de um catálogo, com o grave

problema de não trazer as cotas originais relativas a cada item documental, mas somente uma numeração que corresponde à ordenação alfabética.

#### 4.7.4. Terminologia utilizada

O problema que se coloca aqui, em relação à terminologia arquivística, é bastante grave. Pelo que o próprio prefácio indica, trata-se, nesse caso, não de uma coleção, mas do *arquivo* de Manuel José Gomes<sup>121</sup>. A linha de custódia natural desse arquivo seria, naturalmente, tornar-se herança de um dos filhos - Sant'Anna Gomes, no caso - que, como músico, deu continuidade orgânica ao arquivo. O fato de haver cópias de outros músicos, por si só, não descaracterizaria o conjunto como sendo orgânico. Obviamente, deve-se fazer um estudo *in situ* para verificar a propriedade ou não da hipótese aqui levantada, mas, ao que tudo indica, é provavelmente um dos raros casos, no Brasil, de arquivo de um músico (e compositor) do século XIX que chega até os dias de hoje. O fato de ser tratado como *coleção* mostra que não há uma terminologia estabelecida para o tratamento de arquivos de manuscritos musicais: os arquivos e coleções, embora sejam tão diferentes (como se procurou esclarecer no segundo capítulo deste trabalho), são considerados independentemente de suas particularidades, e nomeados através de *interconceitos*.

A própria classificação entre “compositores mais destacados” e “peças de caráter ligeiro” (que fundamenta divisão do instrumento em catálogo temático e catálogo não-temático) contraria o princípio de estrutura, ou seja, o princípio de *respect des fonds*, se aplicada em termos de tratamento físico do material. A coleção Carlos Gomes pode ser, inclusive, já um produto da dispersão do *fundo Manuel José Gomes*, pois nela encontram-se autógrafos de Carlos Gomes e muitas cópias de suas obras que poderiam estar sob a custódia de seu pai e, posteriormente, do irmão, organicamente integrados ao arquivo.

#### 4.7.5. Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.

Embora seja útil para uma busca peça-a-peça, o catálogo parece ter criado uma

---

<sup>121</sup> Aliás, Curt LANGE (1980/1981, p.135, passim), já havia corretamente nomeado esse acervo de *arquivo de*

estrutura artificial que não corresponde à organicidade do todo arquivístico e - apenas uma hipótese - o tratamento físico dado ao arquivo pode ter sido prejudicial, caso não tenham sido registrados os procedimentos de organização, a posição original dos documentos, as possíveis reminiscências orgânicas que poderiam fundamentar um arranjo em seções, em função da biografia de seus produtores e acumuladores, e subseqüentemente em séries documentais.

#### **4.7.6. Bases teóricas subjacentes**

O instrumento aqui estudado foi, pelo que tudo indica, não somente construído com base em princípios biblioteconômicos, mas, devido às características do material, de maneira que os princípios arquivísticos foram ignorados. Valoriza os manuscritos em si, pelo valor da obra musical, e não pela suas relações com o conjunto, de forma que não há, portanto, descrição ao nível do fundo, identificação de séries, etc. As informações referem-se unicamente às unidades documentais em si.

#### **4.8. *Catálogo de Obras. Música Sacra Mineira***

Este instrumento, publicado em 1997, foi elaborado por equipe composta de José Maria Neves (coordenador), Aluizio José Viegas e Wilson dos Santos Souza, e refere-se a uma série de setenta e sete obras sacras publicadas pela FUNARTE na década de oitenta, com colaboração da Lira Ceciliana de Prados (por equipe formada por Adhemar de Campos Filho, Aluizio José Viegas e Geraldo Barbosa de Souza). A publicação destas partituras deu-se como consequência do já mencionado projeto *O Ciclo do Ouro*, e havia uma primeira versão deste catálogo realizada em fins da década de oitenta, aqui revista e ampliada. Juntamente com essa nova versão do catálogo, foram republicadas as obras, em nova edição.

##### **4.8.1. Formato de apresentação**

Neste catálogo não há exatamente uma transcrição diplomática dos títulos dos manuscritos utilizados, tampouco títulos uniformes, mas, ao que parece, títulos adotados pela equipe que realizou a partituração, isto é, a montagem da obra em

partitura, com as necessárias correções, etc. Os manuscritos - tanto os utilizados para a edição, como os demais - são indicados apenas pelo nome da instituição que os custodia, sem qualquer código ou informação que possa identificá-los no conjunto em que se encontram, o que torna difícil sua futura localização por um eventual interessado.

**N.º Nome e Sobrenomes**

Título (Função litúrgica, *incipit* latino, tonalidade)

*Manuscrito utilizado*

*Outros manuscritos conhecidos*

*Partes - Estrutura da Obra*

Seções: função litúrgica ou *incipit* literário, orquestração, indicação de andamento, tonalidade, fórmula de compasso, n.º de compassos.

(Área mista:) Autenticidade, proveniência, data, outras cópias, fontes secundárias, primeira execução etc.

Microfilme no Ciclo do Ouro

Restaurador

Não há *incipits* musicais, o que é justificado pelo fato de que o catálogo “*faz-se acompanhar das partituras que comenta*” (NEVES, 1997: 24). Como o catálogo está à disposição para compra isoladamente, sem as partituras, isso não necessariamente acontece, de modo que a inclusão dos *incipits* auxiliaria muito na identificação das obras. Quando existem microfilmes da obra no *Ciclo do Ouro*, são indicados pelo código.

A apresentação das seções estruturais apresenta uma certa irregularidade, ora contendo todos os *incipits* literários, ora nenhum, e não traz o tamanho das seções (em números de compasso). É notável, por outro lado, o detalhamento da análise da estrutura da maioria das obras, informando, inclusive, sobre variações na formação instrumental. Conferindo o exemplo 13 do Anexo IV, e comparando seu registro 16 com os exemplos 4, 6 (primeira obra) e 7 (reg. 124), isso fica claro, assim como pode-se ver que o *incipit* musical faz falta. (cf. também ex. 5, 6 e 5 - reg.125).

Há nesse catálogo também uma área mista, que traz informações sobre os manuscritos musicais utilizados para a edição, sobre outras cópias ou autógrafos da obra conhecidos, questões de atribuição de autoria, sobre a função litúrgica da obra,



transcrição diplomática de outros títulos em partes avulsas, etc.

#### 4.8.2. Estrutura do instrumento

A Estrutura geral desta publicação é: Introdução; Catálogo propriamente dito; Seção iconográfica; Textos litúrgicos; Glossário; Resumos biográficos; discografia; bibliografia; índices (festividades religiosas, autores, obras, abreviaturas, fontes).

A ordem dos registros no catálogo é uma ordem de publicação, escolhida, ao que parece, pela equipe que restaurou as obras. Aqui, a mesma divisão cronológica entre autores do século XVIII e XIX - já presente no catálogo do *Ciclo do Ouro* - foi utilizada, considerando a data de nascimento do compositor para localizar a obra em um ou outro século. Não segue nenhum outro critério explícito, seja alfabético, litúrgico, etc.<sup>122</sup>

#### 4.8.3. Tipologia do instrumento

Dentro da tipologia apresentada, trata-se realmente de um catálogo, cuja unidade de descrição é uma série publicada, e não um conjunto arquivístico ou coleção documental. Entretanto, as referências sobre manuscritos de diversos arquivos mineiros fazem com que esse instrumento tenha como fundo uma seleção de manuscritos, à maneira de um repertório.

#### 4.8.4. Terminologia utilizada

Quanto à terminologia, encontramos os termos *coleções* e *arquivos* quase que indistintamente, ora referindo-se a coleções, de fato, ora a verdadeiros arquivos de corporações e músicos. Na relação dos nove acervos de que se originam as fontes, apresentada ao final da publicação, curiosamente, nem a palavra arquivo nem a palavra coleção são utilizadas:

*“Aluízio José Viegas (São João del Rei)*

*Lira Ceciliana (Prados)*

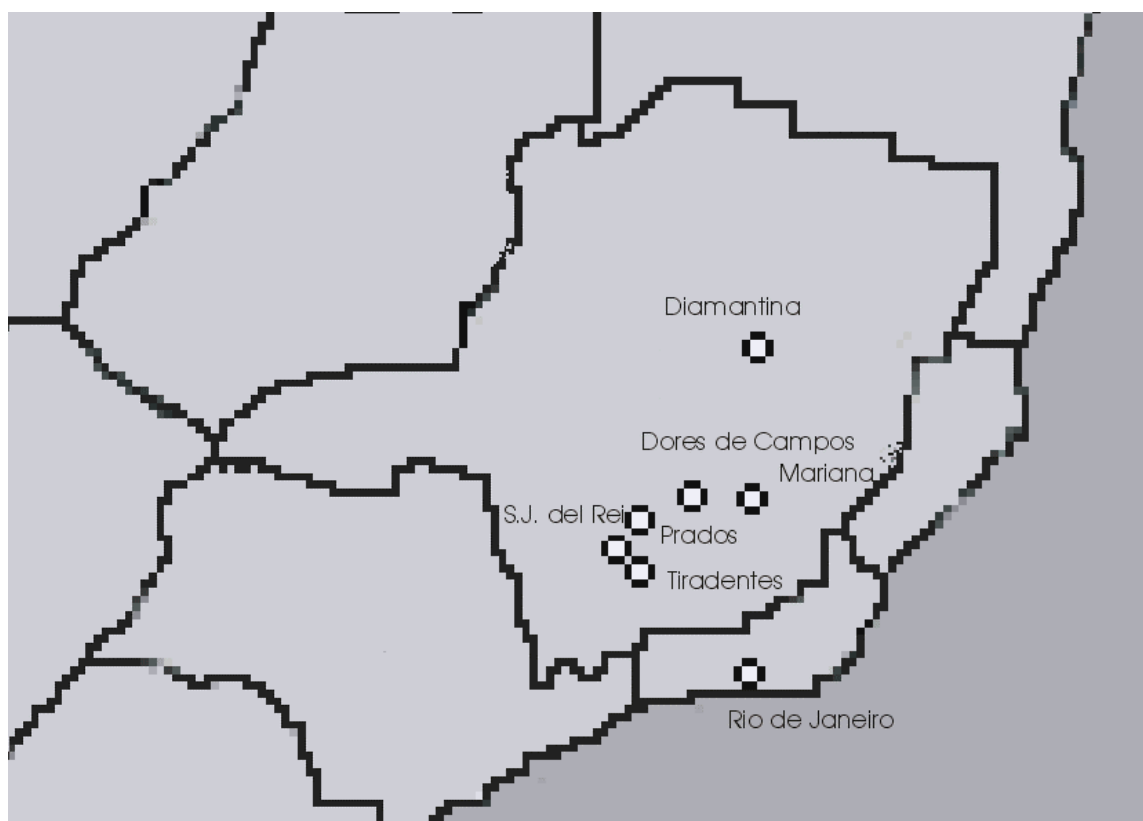
*Lira Nossa Senhora da Dores (Dores de Campos)*

---

<sup>122</sup> Dentro de cada divisão, os autores parecem vir por ordem alfabética do último sobrenome, mas estes não são totalmente consistentes com a apresentação dos mesmos na relação de resumos biográficos dos compositores (p.99 e ss.), no caso dos sobrenomes compostos, como Ribeiro Bastos, Lobo de Mesquita, etc.

*Museu da Música de Mariana (Mariana)*  
*Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei)*  
*Orquestra Ramalho (Tiradentes)*  
*Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei)*  
*Pão de Santo Antônio (Diamantina)*  
*Pontifícia Universidade Católica - PUC/RJ” (NEVES, 1997: 137).*

Talvez esteja implícita nessa ausência de termos - tão interconceitualmente arraigados - a cautela dos organizadores para com uma possível imprecisão terminológica.



*Figura 18 - Localização geográfica dos acervos (Catálogo da Funarte)*

#### **4.8.5. Funcionalidade para o trabalho de pesquisa.**

A utilidade deste catálogo está sobretudo ligada à série de publicações da FUNARTE, mas seus anexos são também muito valiosos, seja pelas traduções dos textos latinos, pelas notas biográficas de alguns dos compositores, bibliografia, etc., mas também por uma rica seção iconográfica.

#### 4.8.6. Bases teóricas subjacentes

O tratamento é basicamente bibliográfico, como não poderia deixar de ser, posto que se trata de um catálogo de publicações.

#### 4.9. Considerações finais

Salta aos olhos, em todos os instrumentos aqui estudados, o caráter eminentemente bibliográfico no tratamento das informações relativas aos acervos. As figuras do autor e da obra são marcantes, enquanto a proveniência e outras possíveis estruturas internas dos acervos são negligenciadas ou, no máximo, secundariamente observadas. No caso de coleções, isso não é tão problemático, mas no caso de arquivos, como já observamos, essa perspectiva pode revelar-se desastrosa.

Em artigos sobre outros acervos de manuscritos musicais a situação não é diferente. Maria da Conceição RESENDE (1989: 753-756), em artigo sobre o Arquivo da Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará, relaciona os autores por procedência, abaixo de cada autor suas obras, criando uma simples listagem autor-obra. Limita-se a dizer que a instituição, que era muito atuante nas solenidades religiosas e possuía “*um rico repertório de músicas sacras*”, chamava-se *Orquestra Sacra Santa Cecília* no passado, e hoje, bi-centenária, chama-se *Sociedade Musical Santa Cecília*. Embora tenha chamado o acervo de *arquivo* - e possivelmente trate-se de um conjunto orgânico - o tratamento informacional volta-se, sobretudo, para as obras e autores, e menos para o histórico da formação do arquivo, para o contexto.

Heitor COMBAT (1989: 757) informa ter encontrado na cidade de Cássia (MG), “em um velho baú de casa de fazenda um *acervo* de músicas...”. Seguindo o costume, o autor relaciona as obras por ele reconhecidas no confronto nos catálogos existentes. Pela ótica arquivística, seria importante buscar pistas da origem do conjunto, verificar se há uma ordem interna, quem produziu os manuscritos, etc. Tais informações são tão - ou mais - importantes quanto saber que a “missa tal” do “compositor tal” encontra-se no conjunto.

Para encerrar esse capítulo, relatar-se-á uma experiência de organização de um acervo de manuscritos. RESENDE (1989:720-748), que participou da organização do

acervo do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, em artigo sobre o referido acervo, divide-o em três grandes áreas: 1) Canto Gregoriano; 2) Música Colonial Mineira; 3) Bandas de Música. Essa divisão equivale a uma classificação *a priori*, de certa forma baseada na história da música. Entretanto, depois de utilizar tal classificação para descrever o conteúdo do acervo, a autora esclarece que o critério utilizado para a classificação das obras no Museu da Música de Mariana foi “*a sua inserção na liturgia ou paraliturgia*”, de acordo com a classificação criada pelo padre José de Almeida Penalva, explicitada no quadro seguinte:

TD	Te Deum
L	Ladainhas
ON	Ofícios e Novenas
M	Missas
SS	Semana Santa
F	Fúnebres

Quadro 9 - Classificação utilizada no Museu da Música de Mariana.

Novamente, o critério da *ordem canônica* é utilizado para organizar manuscritos musicais. Entretanto, além dessas rubricas, indicam-se os locais de procedência dos manuscritos, precedendo-as pelas siglas: MA - Mariana, BC - Barão de Cocais, BL - Barra Longa, OP - Ouro Preto, CA.C. - Cachoeira do Campo, CI - Caranaíba, LA - Lamim, DI - Diamantina e SE - Serro, além de outras de cidades menores. Esse código preserva, em princípio, laços orgânicos possivelmente existentes no material. Seria um desastre classificar tal conjunto por autores, embaralhando os manuscritos independentemente de sua proveniência.

Em seguida às explicações iniciais, RESENDE relaciona em seu artigo autores e obras presentes no acervo. O foco recai, como sempre, sobre a obra e o autor. Mesmo fornecendo informações gerais sobre a procedência dos diferentes acervos reunidos no Museu, a autora não apresenta um efetivo histórico da custódia de cada um, assim como não menciona corporações musicais, herdeiros ou outro tipo de dados que os contextualizem. Apesar de que a classificação adotada mantenha, em princípio, a proveniência do material (pelo menos em termos de procedência geográfica), não existe no Museu da Música de Mariana um tratamento adequado dos conjuntos documentais,

descrições ao nível dos conjuntos documentais, etc., enfim, um tratamento arquivístico que busque identificar fundos e resquícios de organicidade. O material está tratado como se fosse um corpo único de obras musicais. Todavia, graças ao código criado, apesar do tratamento basicamente bibliográfico, devem estar preservadas informações vitais para um possível tratamento arquivístico do material.

Muito recentemente, no Brasil, foram criadas bases de dados para acervos musicais. Algumas delas estão já publicadas: são instrumentos de busca sofisticados, criados com o objetivo de agilizar, através dos recursos da informática, o trabalho de localização de fontes para a pesquisa. Citaremos rapidamente duas bases de dados nas quais, não obstante a inegável eficiência e comodidade, os problemas encontrados nos instrumentos tradicionais permanecem:

1. MAMMI, Lorenzo. Et Al. *Projeto Minas - ECA USP*. Base de dados via WWW, URL <http://www.cmu.eca.usp.br/lam/minas/>.

Esta base de dados acessível via WWW - tal como o RISM - refere-se a três acervos procedentes das cidades mineiras de Aiuruoca, Brasópolis e Campanha. Os três são nomeados “coleções”. Entretanto, ao que parece, o acervo de Aiuruoca pode ser um *arquivo*, segundo as informações abaixo:

*“ A coleção AYURUÓCA foi descoberta pelo professor Olivier Toni e por Paulo César Guimarães Álvares (...) e adquirida pela Escola de Comunicações e Artes. A proprietária anterior era Maria Gomes Ribeiro, filha de Francisco Gomes Ribeiro, que comparece como proprietário na maioria dos documentos. ”*<sup>123</sup>

Temos aqui, ao que parece, uma linha de custódia natural, que indica tratar-se do arquivo de Francisco Gomes Ribeiro, e não de uma coleção. Naturalmente estamos fazendo conjeturas, pois só o estudo do conjunto documental *in situ* poderá verificar tal hipótese. Também o acervo de Brasópolis parece ter características de arquivo, pois trata-se de manuscritos pertencentes à Lira Cecilianiana daquela cidade, possuindo portanto, uma origem comum.

---

<sup>123</sup> Acervo de Ayuruóca [on line]. [Citado em 12 novembro de 1999]. Disponível via WWW, URL:

2. PONTES, Márcio Miranda (Org.). *Catálogo de obras presentes no acervo de Manuscritos Musicais do Maestro Vespasiano Santos*. Belo Horizonte: UEMG / Fapemig, 1999. 2 CD-ROM.

Esse instrumento não é propriamente um catálogo, mas sim uma gigantesca “edição de fontes”. Trata-se de um acervo digital, com fac-similes do chamado “Acervo de Manuscritos Musicais do Maestro Vespasiano Santos”. Novamente, parece que estamos lidando com o *arquivo* do Maestro Vespasiano Santos que, nesse caso, felizmente não é chamado de coleção, mas de acervo, um termo mais neutro.

Embora não tenhamos a pretensão de abordar aspectos específicos destes sistemas baseados nas tecnologias digitais, vale a pena, para encerrar nossa breve incursão, lembrar as palavras de Charles DOLLAR (1994: 22), em relação ao panorama de mutação tecnológica e de seus reflexos na arquivologia:

*“Provavelmente a única contribuição de maior importância que os arquivistas podem dar para essa agenda [comum entre os especialistas de informação] é a defesa da incorporação da proveniência no projeto e na implementação de sistemas complexos de informação.”*

## 5. Subsídios para uma arquivologia musical

### 5.1. Manuscritos musicais como tipo particular de documento

*“documento é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É (...), enfim, tudo o que seja produzido por razões funcionais, jurídicas, científicas, técnicas, culturais ou artísticas pela atividade humana”.* (BELLOTTO, 1991: 14, grifos nossos).

A definição genérica de *documento* apresentada por BELLOTTO (1991), vista no capítulo 2, abrange os manuscritos musicais, uma vez que eles são *elementos gráficos, produzidos por uma atividade humana*, a música, por *razões funcionais* (especialmente ligadas, no caso da grande maioria dos manuscritos musicais aos quais tem se dedicado a musicologia histórica brasileira, à religião católica e às estruturas sócio-políticas coloniais e imperiais), *técnicas* (num sentido particular da prática musical), *culturais* e, naturalmente, *artísticas*.

A questão que se coloca é: manuscritos musicais são documentos arquivísticos? Pode-se concluir, depois do estudo dos princípios arquivísticos, que, em seu estado original, manuscritos musicais são, positivamente, documentos arquivísticos. Isso porque manuscritos musicais, geralmente:

- a) são produzidos por pessoas físicas em razão de suas atividades musicais ou de atividades musicais de um organismo de natureza jurídica ao qual esse indivíduo se relaciona;
- b) são recebidos ou enviados para outros organismos - indivíduos ou instituições - também em função de atividades musicais;
- c) possuem relação orgânica com o conjunto documental em que foi produzido ou acumulado (referimo-nos aqui ao conjunto documental como um todo, à totalidade dos documentos produzidos e acumulados pelo organismo, e não somente ao conjunto de manuscritos musicais).

Nesse sentido, é importante observar que os manuscritos musicais - como qualquer documento arquivístico - também possuem uma origem comum, têm valor

primário e valor secundário reconhecíveis e também percorrem um ciclo vital. Se observamos os arquivos de bandas, orquestras e coros, esse ciclo vital faz-se notar claramente.

Trata-se, no entanto, de um tipo bastante particular de documentação, cuja singularidade a diferencia substancialmente dos documentos administrativos - mais comumente percebidos como objeto da arquivologia - e, ao mesmo tempo, exige procedimentos especiais para o seu tratamento adequado. Manuscritos musicais, obviamente, fazem parte do corpo documental histórico, mas dificilmente serão recolhidos para um arquivo tradicional, onde normalmente não encontram-se profissionais familiarizados com a linguagem musical e com a própria musicologia. A tendência que vem se observando é a de criar instituições ou departamentos especiais para acervos de manuscritos musicais. Por outro lado, por mais que se trate de um tipo particular de documento, é importante pensar que a separação de manuscritos musicais do fundo arquivístico em que originalmente se encontra - sua origem - pode privar o pesquisador que vier a debruçar-se sobre eles de algumas informações cruciais. A este respeito, pode-se observar a vocação interdisciplinar desta atividade a que se pode chamar de *arquivologia musical*.

## **5.2. Valores primário e secundário de manuscritos musicais**

Qual é o *valor primário* de um manuscrito musical? Qual é a sua função no momento em que foi produzido? A solução de tais questões passa pelo estudo da instituição musical na qual o manuscrito foi produzido, ou da biografia do compositor ou copista, de suas relações com as diversas manifestações religiosas e políticas locais, pelo conhecimento do contexto sócio-cultural em que se insere. O trabalho de reconhecer um fundo não se limita à análise dos documentos, mas implica também em prospecções de outras ordens, com o auxílio da antropologia, da história, etc.

No caso de um arquivo cuja organicidade se manteve preservada, onde o princípio de *respeito aos fundos* foi observado, torna-se imensamente menos complexa a tarefa do arquivista. Isto ocorrerá em organismos musicais que mantêm uma vida ativa, onde pode-se verificar, de alguma forma, etapas de produção, circulação e desuso dos manuscritos. Ocorrerá também quando fundos são incorporados ao acervo de



arquivos públicos sob a supervisão de arquivistas, de maneira que se mantenham separados e tenham sua ordem preservada de acordo com o *princípio de proveniência*.

Mas podemos dizer que o valor primário de um manuscrito musical é utilitário, resume-se à função de suporte para a execução musical. Como Curt LANGE já afirmara, em trecho citado anteriormente:

*“Las familias recurrieron a la destrucción de los ‘papeles viejos’, llevando sólo lo que tenía aspecto de **utilidad práctica** ...”* (LANGE, 1946: 479. Grifo nosso)<sup>124</sup>

É interessante observar que, num certo sentido, esse valor primário dos manuscritos musicais, de suporte à execução musical, não tem, por assim dizer, um prazo de vigência - manuscritos musicais são, em relação à atividade-fim para a qual foram produzidos, sempre documentos correntes em potencial. Mas existem outras variáveis a serem consideradas. No caso dos manuscritos musicais brasileiros, a imensa maioria dos documentos refere-se à música sacra, e nesse caso estamos lidando com uma *função religiosa*, seja ela litúrgica ou não-litúrgica (como no caso das festividades religiosas de origem laica). No caso das marchas e dobrados, tão comuns nas bandas de música, existem funções *cívicas*, ligadas à vida das comunidades, que também têm importância na produção e utilização dessa música e devem, portanto, ser levadas em conta pelo arquivista na avaliação. Mas o fato é que, por processos complexos, nos quais diversas razões culturais, estéticas e inclusive materiais encontram-se presentes, as obras musicais caem em desuso e dão lugar a outras. É nesse momento que manuscritos musicais deixam de ter um uso corrente.

Se, como foi dito, o valor primário dos manuscritos musicais - no sentido específico de suporte à atividade musical - nunca se perde, não têm um prazo de vigência, por outro lado, praticamente não há manuscrito musical que possa ser considerado sem valor histórico ou informativo, de maneira que, pela simples unicidade, quase todo manuscrito musical possui um valor permanente, não importando aí o valor estético da obra, a idade do documento, a qualidade do trabalho do copista,

---

<sup>124</sup> “As famílias recorreram à destruição dos ‘papéis velhos’, levando apenas o que tinha aspecto de utilidade prática

etc. O *valor secundário* de manuscritos musicais é, em primeiro lugar, o de pesquisa musicológica, atividade que pode explorar toda a potencialidade informacional da documentação e retorná-la para a comunidade, sob formas diversas como produção teórica, execução musical, etc. Aqui, a execução musical toma um caráter de valor secundário e, nesse caso, estamos lidando com uma linha muito tênue que separa a execução musical da pesquisa musicológica. Não se trata somente de utilizar os manuscritos para o fim com que foram criados - tocar a música que registram - mas de fazer sua re-leitura em um outro contexto e com uma nova função. A utilização artística da música sacra, por exemplo, que pode variar entre a chamada *interpretação de época* e a simples re-interpretação de repertório musical de valor histórico, coexiste com outras possibilidades de produção acadêmica como a restauração musicológica, investigações na área de história da música, etc. Como disse BELLOTTO (1991: 108), o valor secundário de um documento equívale à abertura de uma “*potencialidade informacional infinitamente mais ampla do que a estrita razão funcional de sua geração.*”

### **5.3. Ciclo vital dos manuscritos musicais**

Pode-se verificar um ciclo vital nos arquivos, inclusive nos manuscritos musicais que os compõem, assim como diferentes elementos que determinarão o prazo de *uso funcional* de um dado manuscrito, como o sistema de notação utilizado, as qualidades estilísticas da obra, sua função religiosa ou política, transformações no efetivo instrumental, etc. A própria busca de renovação do repertório musical faz com que, à medida que se substituem os gêneros e as preferências, acumulem-se os manuscritos (e também impressos<sup>125</sup>, principalmente a partir de meados do século XIX) relativos a obras não mais utilizadas. É assim que pode-se verificar claramente a ocorrência de um *ciclo vital* nos manuscritos musicais nos arquivos de corporações musicais.

---

...” (Tradução nossa).

<sup>125</sup> Observe-se que, na mesma medida dos manuscritos musicais, também os impressos podem adquirir o caráter de arquivos em relação ao organismo produtor.

De fato, pode-se dizer que não existe, no caso dos arquivos de manuscritos musicais, um tratamento rigoroso no que diz respeito às idades intermediária e permanente de seu ciclo de vida. Passado o período de uso corrente, a organização desse material raramente é criteriosa, de maneira que freqüentemente formam-se, pela falta de tratamento adequado, os chamados “arquivos mortos”. Também freqüentemente, como se sabe, pela falta de um tal tratamento e pelo desconhecimento (a começar pelos próprios detentores) do seu valor secundário, perde-se documentação musical preciosa, com imenso potencial informativo. É o que Bellotto chama de *descarte selvagem*: arquivos inteiros destruídos, sem critério nenhum. Isto acontece há muito tempo, como testemunhou o próprio Curt Lange.

#### **5.4. Arquivos e Coleções de Manuscritos Musicais**

Supondo que o fundo de uma corporação musical foi preservado em sua integridade, como um manuscrito musical se relaciona com os demais elementos de seu contexto original? Ocorre que a simples disposição das partes - tal como na analogia arqueológica de Elio Lodolini (que vimos no capítulo 2) - pode indicar, organicamente, que os manuscritos se relacionam. Um caso comum é o de conjuntos de partes manuscritas por vários copistas diferentes, mas pertencentes a uma única obra. Normalmente, chama-se esse tipo de conjunto de “material heterogêneo”. De fato, segundo as características físicas, tais como a caligrafia, o tipo de papel, as pautas, etc., há uma heterogeneidade. Mas é muito diferente o caso em que um tal conjunto foi copiado por vários músicos, às pressas talvez, para uma dada ocasião, e mantido junto - organicamente - durante todo seu ciclo de vida, do caso em que, pelo simples fato de tratar-se da mesma obra, partes isoladas são reunidas sob a mesma cota. Nos arquivos conservados, a disposição pode ser um traço orgânico importante.

A maioria dos arquivos de manuscritos, ao que parece, encontra-se em situação diferente. São inúmeros os casos em que os manuscritos musicais de fundos diferentes foram misturados - como é o caso da Coleção Curt Lange. São também muito numerosos os casos em que se encontra apenas uma ou duas partes, ou mesmo páginas,

de uma dada obra - provavelmente porque, ao que parece, os músicos levavam as partes consigo, para fins de estudo, porém sem devolvê-las ao conjunto original.<sup>126</sup> Isto significa que o conjunto foi disperso, que a ordem original pode ter sido completamente deturpada e - pior - que um grande número de manuscritos únicos perderam-se irremediavelmente. É interessante comparar este quadro com uma situação - ao que parece completamente oposta - descrita por Piotr NAWROT (1997), que ocorreu no Archivo Episcopal del Vicariato Apostólico de Ñuflo de Chávez, em Concepción de Chiquitos (Bolívia), na Bolívia, onde a manutenção dos manuscritos musicais na instituição religiosa preservou milhares deles, inclusive manuscritos produzidos nos séculos XVII e XVIII. Como observa Nawrot, isto aconteceu devido a características culturais do povo da região, cujo respeito pelo sagrado incluía preservar a música (assim como tudo que dizia respeito à igreja). Mas o fato é que o princípio de *respeito aos fundos* parece ter sido, desta forma, observado, ainda que involuntariamente.

Por outro lado, no Brasil, são também bastante numerosos os casos de entidades musicais que se extinguíram, ou mesmo de compositores e músicos que morreram sem herdeiros musicais, de modo que seus acervos acabaram sujeitos ao acaso, fazendo com que extravios e subtrações se tornassem bastantes suscetíveis - isto sem falar dos casos de destruição sumária de todo o material, já mencionados. Entretanto, é preciso ressaltar, se um pesquisador recebe, compra ou herda o arquivo de um músico, não deve simplesmente somá-lo ao seu, dispersando-o - o que praticamente equívale, do ponto de vista do tratamento, a destruí-lo. Sua integridade e organicidade devem ser preservadas.

Há uma situação intermediária, já mencionada ligeiramente, em que as entidades musicais não se extinguíram, mas modificaram-se radicalmente, passando por um intenso processo de transformação social que resultou em mudanças estéticas profundas, inclusive de formação instrumental. O caso da Sociedade Musical Euterpe Itabirana, por exemplo, ilustra bem: essa corporação centenária, fundada em meados do século dezenove, já foi uma orquestra, possuía um coro e tornou-se uma banda,

---

<sup>126</sup> Curt Lange, na entrevista citada (Folha de S. Paulo, 13/11/94, caderno MAIS, pág. 6-11), atesta o fato quando diz: “encontrei as partituras em arquivos mais ou menos conservados em casas de família. Nunca nas igrejas, porque os músicos levavam e traziam a sua música”.

enquanto os outros dois conjuntos extinguiram-se. Como resultado, os manuscritos mais antigos de seu arquivo acabaram caindo em desuso, indo para uma espécie de “arquivo morto” e, com o tempo, os próprios elementos daquela comunidade musical perderam o contato com tais manuscritos. De forma semelhante, também nestes casos os arquivos acabam sujeitos a extravios e subtrações, assim como a junção errônea de documentos - muitas das obras acabam ficando incompletas - há uma grande perda da organicidade interna. No caso do arquivo da Euterpe Itabirana, comenta-se que os manuscritos musicais mais antigos foram literalmente embaralhados por um dos seus diretores, com a intenção de evitar a manipulação do material por simples curiosos, isto é, para dificultar o acesso, de tal maneira que quem se propusesse a manipular os papéis teria que montar um quebra-cabeça, teria que conhecer a matéria. Embora tenha sido feito com a intenção proteger os documentos, diante de tudo o que acabamos de expor, o gesto foi lamentável: pelo temor de ver parte do arquivo roubada, acabou-se destruindo toda a ordem interna que se imprimira através do tempo, romperam-se irreversivelmente muitos indícios de organicidade.

O receio do diretor da Euterpe hoje pode parecer sem sentido, mas durante algum tempo foi perfeitamente explicável, porque houve um movimento *coleccionista* muito forte a partir de Curt Lange, que foi, por assim dizer, o pioneiro do *extrativismo musicológico* no Brasil. E nisso foi seguido posteriormente por muitos musicólogos, que passaram a “garimpar” no interior de estados como Minas Gerais e São Paulo, principalmente, em busca de preciosidades musicais remanescentes dos séculos XVIII e XIX. Tal “garimpagem” consistia, necessariamente, em retirar manuscritos do seus conjuntos originais com o intuito de colecioná-los. Coincide com sua extração uma supervalorização do manuscrito *em si*, como se ele fizesse sentido por si só, como se pudesse, isoladamente, conservar as potencialidades informacionais que tinha em seu contexto original, em suas relações com outros manuscritos do arquivo a que originalmente pertenceu.

Toda a peregrinação de Curt Lange e de seus seguidores em busca dos tesouros arqueológicos que restavam nas pequenas corporações musicais do interior brasileiro e nas velhas sacristias voltou-se, à maneira positivista, para o documento, isto é, selecionando nos conjuntos documentais aqueles documentos que, pela antigüidade da

caligrafia e do papel, pelas características musicais, pelos nomes dos autores ou copistas, pela função ou pela própria formação instrumental, tivessem importância. Essa seleção tinha como objetivo extrair os documentos de “interesse histórico”, excluindo aqueles que, por oposição, não o teriam. Não podemos deixar de observar a fragilidade de uma tal concepção de “valor histórico”, que muitas vezes arbitrariamente exclui documentos que, embora não satisfaçam o interesse imediato de pesquisa e não aparentem ser por si só valiosos, são sem dúvida fontes documentais relevantes e parte integrante do conjunto arquivístico. Mas o que se deve ressaltar é que no movimento *extrativista* de “garimpar” as fontes documentais valorizou-se o documento *per se* e perdeu-se de vista o conjunto e o contexto. Por diversas razões, algumas certamente de ordem prática e institucional, o enfoque do *garimpo musical* recaiu sobre o manuscrito e ignorou os fundos arquivísticos. Uma dessas razões – talvez, como dito acima, a maior preocupação - foi sem dúvida a de preservar os documentos.

Reuniões de manuscritos musicais a partir de fontes diversas - como é o caso da Coleção Francisco Curt Lange, custodiada no Museu da Inconfidência - são, como vimos, conjuntos artificialmente reunidos, não são *arquivos* - conjuntos orgânicos de documentos -, mas sim *coleções*. Mesmo nestas condições tais conjuntos representam, obviamente, fontes preciosas para o musicólogo. Entretanto, não devemos perder de vista que cada manuscrito de uma coleção fez parte de um processo orgânico original, pertenceu a um *fundo* do qual se separou, *fundo* por sua vez produzido numa rede de relações sócio-culturais. Tais conjuntos de manuscritos somente retomarão seu sentido pleno quando considerados nesse todo, com o qual têm uma *relação significativa*. Algumas características podem auxiliar o trabalho do arquivista. A identificação de copistas presentes em determinada instituição musical, de tipos de papel utilizados, de ocasiões e festejos típicos da localidade, enfim, toda uma série de elementos que podem auxiliar na identificação de um *fundo* desmantelado. Cabe aqui uma observação: a figura do copista tem sido pouco explorada pelos musicólogos, embora talvez seja essa figura o elo orgânico, senão o organismo mesmo, através do qual se pode reconstruir toda uma rede de proveniências. As obras pertencentes à Coleção Curt Lange que o já mencionado copista Felício Pereira da Silva tenha copiado têm, por esse simples fato, sua proveniência menos misteriosa: esse copista viveu em Itabira, copiou muitos dos

manuscritos pertencentes ao arquivo da Euterpe Itabirana, sobretudo na primeira metade do século XIX<sup>127</sup>. Nesse sentido, é particularmente importante o estudo do manuscrito musical em sua relação com os elementos de seu contexto original, em seu *valor primário*, de maneira a buscar, até onde for possível, a organicidade perdida, sua situação no *fundo* em que se originou.

### 5.5. O ‘*respect des fonds*’ e os manuscritos musicais

A aplicação do *respect des fonds* a arquivos de músicos e instituições ligadas à música foi aplicada com sucesso no Arquivo Nacional do Canadá. Como mostram Jeannine BARRIAULT e Stéphane JEAN (1996), o *fundo Glenn Gould*, que inclui documentos relativos à vida pessoal do pianista Glenn Gould e à sua carreira profissional. O fundo, entenda-se claramente, não exclui os manuscritos musicais, mas não pode constituir-se exclusivamente de tais materiais. O *fundo Glenn Gould*, por exemplo, inclui: certidão de nascimento, passaportes, correspondência pessoal e profissional, prêmios e honras, composições, escritos publicados e inéditos de Gould, artigos de jornais e revistas sobre Gould, coleção de livros e partituras anotados por Gould, fotografias, registros sonoros e videocassetes (BARRIAULT, JEAN, 1996: 284-285). Algumas séries de documentos, tais como os registros médicos e financeiros, algumas peças de correspondência, registros sonoros e videocassetes tem acesso restrito, somente mediante permissão escrita dos sucessores de Gould. As restrições, entretanto, estão claramente expressas nos instrumentos de busca<sup>128</sup>.

O importante, no sentido apontado acima, é que, como se pode ver, todo o arquivo do célebre pianista foi conservado, em sua integridade orgânica. As fotografias não foram para uma seção de fotografias, assim como os manuscritos musicais não tiveram como destino uma seção especial. Esse é o sentido da aplicação do *respect des*

---

<sup>127</sup> Esse fato é, talvez, conhecido apenas pelo autor desta dissertação, tendo em vista o trabalho que vem realizando há alguns anos no tratamento desse acervo.

<sup>128</sup> Como o autor desta dissertação ressaltou no artigo *Considerações sobre o direito de acesso às fontes primárias para a pesquisa musicológica* (COTTA, no prelo), restrições de acesso não especificadas claramente constituem uma possibilidade de arbítrio por parte do arquivista, como já observara DUCHEIN (1983), e devem, portanto, estar explicitamente registradas em instrumento de busca ou em aviso na sala de consulta.

*fonds.*

## 5.6. Perspectivas de trabalho *interdisciplinar*

A tradição musicológica brasileira, tendo herdado traços do *coleccionismo extrativista*, tem utilizado interconceitualmente terminologia que, em seu campo teórico original, têm uma significação bastante precisa. LANGE disse, em passagem citada na introdução dessa dissertação:

*“Recolhi cerca de 800 partituras, todas compradas. Na época, começaram a dizer que havia um alemão que comprava música. Os preços subiram. A mentalidade do mineiro era essa. Doei todo o arquivo ao Museu da Inconfidência em Ouro Preto.”* (GIRON. Entrevista citada. Grifo nosso.)

É incrível como o emérito pesquisador utilizou interconceitualmente - como todo pesquisador está sujeito a fazer - dois termos que na teoria arquivística tem precisão técnica: *recolher* e *arquivo*. Diante de tudo o que foi exposto, a surpresa é que quando Curt Lange falou em “recolher” estava se referindo, por assim dizer, ao oposto: colecionar. Quando chamou sua coleção de “arquivo”, estava simplesmente lidando com as dificuldades naturais de se galgar um terreno interdisciplinar, fronteiro de outros campos de produção e investigação teórica.

Estes termos são como pontas de um *iceberg*: há toda uma tradição *coleccionista* envolvendo os trabalhos de campo em musicologia, há todo um edifício teórico que, bem ou mal alicerçado, vem sendo erigido sob a influência do pioneiro Curt Lange. Há lacunas, por exemplo, na terminologia que é utilizada para nomear o material com que o musicólogo lida. Os tipos de documento a que habitualmente se dá a denominação de manuscritos musicais apresentam muitas variações. Há consenso entre os pesquisadores quanto aos casos mais simples, mas os acervos de manuscritos musicais apresentam casos de uma certa complexidade que a terminologia atual não comporta. Quando lidamos com manuscritos *autógrafos*, isto é, produzidos pelos compositores - temos então um autor e copista, uma obra. Contudo, pelo menos em tese, pode-se diferenciar entre *original* - a primeira versão acabada, pela mão do autor - e *cópia autógrafa* - uma cópia, de fato, mas pela mão do próprio autor. Quando copiadas por um músico ou copista profissional - temos então um autor, um copista e uma obra - chamam-se apenas



*cópias*. Nos casos de manuscritos coletivos, porém, encontramos muitas possibilidades:

- a) Um autor, um copista, várias obras
- b) Um autor, vários copistas, uma obra
- c) Vários autores, um copista, uma obra
- d) Vários autores, um copista, várias obras
- e) Um autor, vários copistas, várias obras
- f) Vários autores, vários copistas, uma obra.
- g) Vários autores, vários copistas, várias obras.

As palavras e expressões usuais, tais como manuscrito coletivo, conjunto heterogêneo, coletânea, etc., não parecem suficientemente específicas para cada caso. É interessante a terminologia proposta pelas *Regras*, de *coletânea factícia* ou de *aglomerados*, mas devemos estudar e discutir a possibilidade de uma tipologia de manuscritos musicais, uma espécie de *diplomática musical*. Mais fundamental, contudo, ao planejar o tratamento de um acervo, seja ele arquivístico ou não, é ter muito clara a diferença entre *tratamento do documento* e *catalogação da(s) obra(s) musical(ais)*, dois processos que, embora possam ter interseções, não podem ser confundidos. Nos instrumentos analisados no capítulo anterior - e mesmo nas normas internacionais para catalogação de manuscritos musicais - a ênfase recai sobre a catalogação das obras musicais (que sem dúvida é também um trabalho importante, sobretudo do ponto de vista musicológico). Contudo, do ponto de vista do tratamento de acervos, a ênfase deve ser dada à unidade de descrição, isto é, ao item documental (e naturalmente aos demais níveis, no caso do tratamento arquivístico). Ao tratar um acervo de manuscritos musicais, é o manuscrito - o documento - que deve ser arranjado, classificado, descrito, com todas as obras que ele eventualmente registre, com todas as informações que ele traz (inclusive em relação ao contexto em que foi produzido e acumulado).

Além disso, seria bom estabelecer um mínimo de coerência na denominação dos instrumentos criados para a pesquisa musicológica. A palavra *catálogo* - verdadeiro “buraco negro” semântico - tem sido utilizada para especificar instrumentos os mais diversos, sobre unidades de descrição completamente diferentes, como vimos, mas insistimos em chamá-los - a todos - de catálogos.

Por outro lado, parece não haver conjuntos de manuscritos musicais que tenham recebido tratamento arquivístico no Brasil. Discutir - transdisciplinarmente - as diferentes possibilidades que se colocam fará com que possamos avançar no tratamento dos acervos e no próprio trabalho musicológico. Existe toda uma tipologia de instrumentos de busca a ser explorada e criada. As *edições de fontes*, por exemplo, que não são simples transcrições dos documentos - e muito menos restaurações musicais -, mas sim reproduções fac-similares das fontes primárias, são instrumentos praticamente inexistentes no Brasil.

Hoje, com a infinita possibilidade de trabalho interdisciplinar no campo da Ciência da Informação, a musicologia tem muito a ganhar. Por outro lado, é necessário formar profissionais de arquivo e profissionais da informação que possam tratar fundos arquivísticos que contenham documentos musicais. Da mesma forma, o musicólogo que trabalha com documentos tradicionais - cujo suporte por excelência é o papel - obterá benefícios com esse trabalho interdisciplinar, assim como o etnomusicólogo, que lida com registros áudio-visuais, com *media* magnética. Mas, fundamentalmente, todos os que se utilizam dos meios digitais têm muito que aprender com a arquivologia e a ciência da informação.<sup>129</sup>

De qualquer forma, todo processo de informatização será aperfeiçoado com o esforço interdisciplinar que aqui iniciamos. Se a revolução tecnológica faz notar seus efeitos na transformação dos instrumentos de busca tradicionais em bases de dados, por outro lado os princípios e problemas tradicionais refletir-se-ão nelas. Aliás, como já mencionado, BARRIAULT & JEAN (1996) observam que muitas vezes a informatização irrefletida pode ocasionar problemas.

### **5.7. Considerações finais**

Se, lembrando as palavras de WERSIG (1993), informação é “conhecimento para a ação”, a *ação* para a qual não devemos medir esforços, no atual estágio da

---

<sup>129</sup> Apenas uma questão de passagem, a propósito da revolução tecnológica que se passa: com o advento de certos *softwares* que, cada vez mais, substituem o velho trio “lápiz, papel e borracha” no trabalho de composição, estará o manuscrito musical fadado a desaparecer?

musicologia brasileira, é a de tornar as fontes primárias acessíveis, no sentido pleno da palavra. O trabalho musicológico, quaisquer que sejam as bases teóricas em que se apoie, depende do acesso a fontes primárias e esse acesso depende do *tratamento da informação* pertinente a tais fontes. Por sua vez, o tratamento da informação e a preservação dos documentos poderão ser mais eficientes se realizados dentro dos limites da intervenção consciente sobre o material, respeitando e preservando o conjunto documental como um todo. Nesse sentido, é importante que se perceba claramente a *unicidade* de um manuscrito musical e a ligação *orgânica* que tem com o conjunto documental de que faz parte, sua significação para o entendimento da produção musical e dos valores estéticos de um determinado indivíduo ou de sua comunidade. Assim, o acesso será mais efetivo e a sociedade poderá utilizar-se dele da forma mais dinâmica e produtiva possível.

É óbvia a preocupação que suscitam os inúmeros acervos de músicos e instituições musicais sem um processo de tratamento. A inexistência de instrumentos descritivos básicos - como guias ou inventários e catálogos sumários - não somente torna muito difícil a localização de documentos, como impede o acesso aos acervos, principalmente porque, por motivos óbvios, não se pode dar acesso a fundos arquivísticos não arranjados e sem instrumentos descritivos, sem correr o risco de dispersão ou mutilação do conjunto e mesmo de alteração de sua ordem original, como observou DUCHEIN (1983: 35). Mas todo o aparato legal que sustenta o direito de acesso à informação não faz sentido se a existência dos documentos e seu conteúdo não forem conhecidos do público.

Por outro lado, é preciso trabalhar com a determinação clara de que o tratamento da informação não é um fim em si mesmo, e só tem sentido quando essa informação é disponibilizada para o usuário. Portanto, o processo de tratamento técnico deve ser planejado de maneira que possa concluir-se o mais rapidamente possível, mas sem prejuízo da qualidade e da eficiência, permitindo que a documentação esteja ao alcance dos pesquisadores.

Finalmente, cabe sublinhar que os preceitos arquivísticos aqui estudados não aplicam-se somente no tratamento técnico de acervos “históricos”, isto é, acervos hoje

considerados de valor permanente ou de valor histórico, mas podem - e devem - ser aplicados no tratamento de documentação musical em fase corrente nas diversas instituições musicais e em arquivos pessoais. Sobretudo, o *princípio de proveniência* deve ser aplicado no *recolhimento* de todo fundo arquivístico, e não se deve cair na tentação de criar “arquivos totais” (relembrando COOK, 1993), separando manuscritos musicais de seus fundos apenas pela sua especificidade. Aplicar o *respect des fonds* possibilitará, sem dúvida, o seu tratamento adequado e o seu estudo quando, no futuro, tiverem reconhecidos o seu valor secundário, isto é, sua potencialidade informacional. O *respect des fonds* será, talvez, o fio de Ariadne, no labirinto informacional que se configura.

## Referências bibliográficas e referências de documentos eletrônicos

- ARAÚJO, Damião Barbosa de. *Memento baiano para corno e orquestra*. (Estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz). Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1970. 53 p. il. (Estudos Baianos, n.2)
- ARQUIVO NACIONAL. Conselho Nacional de Arquivos. Resolução nº4, de 28 de março de 1996. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 29 de março de 1996, seção 1, suplemento ao nº62, p.1-29.
- AZEVÊDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 423 p.
- [AZEVEDO], Luiz Heitor [Corrêa de]. *Música e Músicos do Brasil. História - Crítica - Comentários*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950. 410 p.
- BARBOSA, Elmer (Org.). *O Ciclo do ouro: o tempo e a música no barroco católico*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte/Xerox, 1979. 454 p.
- BARRIAULT, Jeannine. JEAN, Stéphane. La description des archives de musique: un exemple canadien. *Fontes Artis Musicae*, Madison, v. 43, n.3, p.274-285, july/sept. 1996.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991. 198 p.
- BERGER, Peter. LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1983. 247 p.
- BLISS, Henry E. A bibliographic classification: principles and definitions. In: CHAN, L. M., RICHMOND, P., SVENONIUS, E. (Org.) *Theory of subject analysis: a sourcebook*. Littleton: Libraries Unlimited, 1985. p. 75-85.
- BOSCHI, Caio. *Fontes primárias para a história de Minas Gerais em Portugal*. 2 ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998. 122 p.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 361 p.
- BRASIL. Decreto n.º 2.134 de 24 de janeiro de 1998. Dispõe sobre a composição, a organização e o funcionamento do CONARQ e do SINAR. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 27 de janeiro de 1997, nº18, seção 1, p.1435 a 1437.
- BROOK, Barry S., VIANO, Richard. *Thematic catalogues in music; an annotated bibliography*. 2 ed. Stuyvesant: Pendragon Press, 1997. L, 602 p.
- CASTAGNA, Paulo. A Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, nº1, p.16-27, jan. 1999.
- CASTAGNA, Paulo. O “roubo da aura” e a pesquisa musical no Brasil. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 10, 1997, Goiânia. *Anais...* Goiânia: Universidade Federal de Goiás / ANPPOM, 1997. p. 35-39.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Frattelli Riccioni, 1926. 617 p.
- COMBAT, Hélio Geraldo Magela. Acervo de Cássia - MG. In: RESENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo horizonte: Itatiaia/ Brasília: INL, 1989. p.757-759.

- CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. *ISAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística*. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1998. 30 p.
- COOK, Michael. *Information management and archival data*. Londres: Library Association, 1993. 207 p.
- COOK, Michael. Managing the archives: a basic program. *Fontis Artis Musicae*, vol 43, n.3, p. 235-241, July-Sept. 1996.
- COOK, Terry. The concept of the archival fonds: theory, description, and provenance in the post-custodial era. In: EASTWOOD, Terry (ed.). *The Archival Fonds: From Theory to Practice*. Ottawa: Bureau of Canadian Archivists, 1992. p. 31-85.
- COOK, Terry. The Tyranny of the Medium: A Comment on 'Total Archives.' In: NESMITH, Tom (ed.) *Canadian Archival Studies and the Rediscovery of Provenance*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1993. p. 403-414.
- COTTA, André Guerra. Considerações sobre o direito de acesso às fontes primárias para a pesquisa musicológica. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 3, 1999, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. No prelo.
- COTTA, André Guerra. O tratamento da informação em acervos brasileiros de manuscritos musicais. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 3, 1999, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. (No prelo.)
- COTTA, André Guerra. Subsídios para uma arquivologia musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 11, 1998, Campinas. *Anais...* Campinas: Unicamp/ANPPOM, 1999. p.238-243.
- DAHLBERG, Ingetraut. *10 palestras sobre "Teoria da classificação"*. Trad. adaptada de Marysia Malheiros Fiuza . In: CONGRESSO DE BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 8, 1975, Brasília. 25 p. (Mimeogr.) (Original inglês).
- DIÁRIO OFICIAL DE MINAS GERAIS. Suplemento Literário. *Curt Lange - O descobridor - II*. (Org. Rui Mourão). Belo Horizonte, Imprensa Oficial, v. 8, n. 356, 23 de junho de 1973, 12 p.
- DINIZ, Jaime C. Estudo introdutório. In: *Memento baiano para cântico e orquestra*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1970. 30 p. (Estudos Baianos, n.2)
- DOLLAR, Charles. O impacto das tecnologias de informação sobre princípios e práticas de arquivos: algumas considerações. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.7, n.1/2, p. 03-38, jan/dez 1994.
- DUCHEIN, Michel. *Les obstacles à l'accès, à l'utilisation et au transfert de l'information contenue dans les archives. Une étude RAMP*. Paris: UNESCO, 1983. 48 p.
- DUCHEIN, Michel. O princípio do respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos". *Arquivo & Administração*, Rio de Janeiro, 10/14, n.1, p.14-33, abr. 1982/ago. 1986.
- DUPRAT, Régis. A catalogação temática do acervo de manuscritos musicais do museu da inconfidência de Ouro Preto: uma abordagem preliminar. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 3, 1987 Ouro Preto. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa Universitária UFMG, 1989. p. 87-95.
- DUPRAT, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985. As mais antigas folhas de música do Brasil. p. 9-20. (Coleção ensaios, v. 8)

- DUPRAT, Régis. TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Moji das Cruzes, c. 1730. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 2, 1985, São João del Rei. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa Universitária da UFMG, 1986. p. 49-54.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 14. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. 170 p.
- FOSKETT, Anthony Charles. *The subject approach to information*. 5.ed. London: C. Bingley, 1996. 456 p.
- GEIRINGHER, Karl. *Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 366 p.
- GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994. 207 p.
- GIRON, Luís Antônio. Arqueologia musical de Minas. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13 de novembro de 1994. Caderno MAIS, p. 6-11.
- GÖLLNER, Marie Louise (Comp.). *Code International de Catalogage de la Musique (Vol. IV, Règles de Catalogage des Manuscrits Musicaux)*. Frankfurt: C.F. Peters / IAML, 1975. 56 p. (Ed. trilingüe: inglês, francês e alemão).
- INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES. *ISAD(G): General International Standard Archival Description* [on line]. Ottawa: ICA, 1994. [Citado em agosto de 1998]. Disponível via WWW: <[http://data1.archives.ca/ica/cds/isad\(ge\).html](http://data1.archives.ca/ica/cds/isad(ge).html)>. ISBN 0-9696035-1-7.
- JACOBS, Arthur. *Dicionário de música*. Lisboa: Dom Quixote, 1978. 615 p.
- JARDIM, José Maria. FONSECA, Maria Odila. As relações entre a arquivística e a Ciência da informação. *Cadernos BAD*, v.2, p.29-45, 1992.
- JARDIM, José Maria. Sistemas e políticas públicas de arquivos no Brasil. Niterói: EDUFF, 1995. 196 p.
- KERMAN, Joseph. Musicologia. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (orig. inglês, 1985). 331 p.
- LAMEGO, Alberto. *A Academia Brasileira dos Renascidos: sua fundação e trabalhos inéditos*. Paris: L'Édition D'Art Gaudio, 1923. 120 p. 1 pl., 6 facs.
- LANGE, Francisco Curt. A música na Vila Real de Sabará. *Estudos Históricos*, Marília, n. 5, p. 97-198, dez. 1966.
- LANGE, Francisco Curt. Archivo de musica de propriedade de Manoel José Gomes. Em *Barroco*, Belo Horizonte, n.11, p.135-139, 1980/1981.
- LANGE, Francisco Curt. La musica en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín Latinoamericano de Música*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, p.408-494, abr. 1946.
- LOPES, Luís Carlos. *A informação e os arquivos: teorias e praticas*. Niterói: EDUFF, 1996. 142 p.
- MACNEIL, Heather. Subject access to archival *fonds*: balancing provenance and pertinence. *Fontis Artis Musicae*, v. 43, n. 3, Madison (USA), A-R Editions, p. 242-258, jul./sept. 1996.
- MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 400 p.
- MAMMI, Lorenzo. et Al. *Projeto Minas - ECA USP*. [Base de dados on-line] São Paulo: Universidade de São Paulo [Citado em julho de 1998]. Disponível via WWW, URL: <<http://www.cmu.eca.esp.br/lam/minas/>>.

- MARCONI, Marina de Andrade. LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de Pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados*. 2.ed. São Paulo: Atlas, 1990. 231 p.
- MARQUES, Henrique de O. *Dicionário de termos musicais*. Lisboa: Imprensa Universitária / Editorial Estampa, 1986. 809 p.
- MASSIN, Jean, MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1255 p.
- MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático. José Maurício Nunes Garcia*. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1970. 413 p.
- MESQUITA, José Joaquim, Emerico Lobo de. *Tercio - 1783; para solista, coro e orquestra*. Texto de Maria da Conceição Resende. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Projeto Memória Musical Brasileira, 1985. 65 p.
- MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia / Instituto Nacional do Livro, 1990. 179 p.
- MUÑOZ, Carmen Garcia, ROLDÁN, Waldemar Axel. *Un archivo musical americano*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972. 166 p.
- MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, Ouro Preto. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange. Compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coord. Geral: Régis Duprat; coord. técnica: Carlos Alberto Baltazar*. v. 1. Belo Horizonte: UFMG, 1991. 174 p. (Coleção Pesquisa Científica)
- MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, Ouro Preto. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange. Compositores não-mineiros dos séculos XVI a XIX / coord. geral: Régis Duprat; coord. técnica: Carlos Alberto Baltazar*. v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 1994. 92 p. (Coleção Pesquisa Científica).
- NAWROT, Piotr. Archivos misionales de Bolivia: contenido y compositores. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1, 1997, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 29-44.
- NEVES, José Maria (org.) *Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. 137 p.
- NEVES, José Maria. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1, 1997, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 137-163.
- NEVES, Marta Melgaço. *Em busca da organicidade*. Um estudo da Secretaria de Governo da Capitania de Minas Gerais. Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da UFMG, 1997. 181 p. (Dissertação, Mestrado, Ciência da Informação).
- NOGUEIRA, A. R. BELLOTTO, H.L. HUTTER, L.M. *Inventário analítico dos manuscritos da Coleção Lamego*. São Paulo: IEB/USP, 1983. v.1. 441 p.
- NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415 p.
- OLIVEIRA, Clóvis de. *André da Silva Gomes (1752-1844): o mestre de capela da Sé de São Paulo*. São Paulo: Empresa Gráfica Tietê S.A., 1954. 58 p.
- PONTES, Márcio Miranda (Org.). *Catálogo de obras presentes no acervo de Manuscritos Musicais do Maestro Vespasiano Santos*. Belo Horizonte: UEMG / Fapemig, 1999. 2 CD-ROM.



- RESENDE, Maria da Conceição. "Relação Temática". In: MESQUITA, José Joaquim, Emerico Lobo de. *Tercio - 1783; para solista, coro e orquestra*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Projeto Memória Musical Brasileira, 1985. p. 13 a 33.
- RESENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial / M. Conceição Resende*. Belo horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1989. 765 p.
- RESENDE, Maria da Conceição. Breves anotações sobre obras achadas no Arquivo da Sociedade Musical Santa Cecília [de Sabará]. In: RESENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1989. p.753-756.
- RESENDE, Maria da Conceição. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. In: RESENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1989. p.720-748.
- RIBEIRO, Joaquim [Brás]. *Capítulos inéditos de história do Brasil*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1954. Cap. 9: História e musicologia, p. 106-113.
- RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1800). Traducción española y comentarios realizados por: José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálvez, Joana Crespi, Madrid: Arco/Libros, 1996. 189 p.
- SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio dos. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influencia no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. 343 p.
- SCHELLENBERG, Theodore R. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1974. 345 p.
- SCHELLENBERG, Theodore R. *Documentos públicos e privados: arranjo e descrição*. trad. De Manoel A. Wanderley. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1963. 344 p.
- SPITERI, Louise F. The Classification Research Group and the theory of integrative levels [ on line ]. *The Katharine Sharp Review*, [Toronto], n.1, Summer 1995. [Citado em agosto de 1997]. Disponível via WWW: <<http://edfu.lis.uiuc.edu/review/summer1995/spiteri.html>>. ISSN 1083-5261.
- SUMMERS, William. El pasado y los archivos: hacia el futuro de la música latinoamericana. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 3, 1999, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. (No prelo).
- SVENONIUS, E. Ranganathan and classification science. *Libri*, Copenhagen, v.42, n.3, p.176-183, 1992.
- TELLO, Aurelio. *Música barroca del Perú: siglos XVII-XVIII*. Lima: Asociación Pro Musica Coral, 1998. 79 p.
- TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca lusoamericana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n.2. p.12-33. 1996.
- WERSIG, Gernot. Information Science: the study of post-modern knowledge usage. *Information processing and Management*, v. 29, n.2, p.229-239, 1993.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. 6.ed. Barcelona: Labor, 1985. XII, 275 p.

## ANEXO I - Quadro de termos incluídos nas diferentes versões do ISAD(G)

<b>English</b>	<b>Français</b>	<b>Español</b>	<b>Português</b>
Access	Accessibilité	Accesibilidad	Acesso
Access point	Point d'accès	Punto de acceso	Ponto de acesso
Appraisal	Tri	Valoración y selección	Avaliação
Archival description	Description archivistique		Descrição arquivística
Arrangement	Classement	Organización	Arranjo
Authority control	Contrôle d'autorité	Control de Encabezamientos autorizados	Controle de autoridade
Corporate body	Personne morale	Organismo	Pessoa jurídica
Creator (Provenance)	Producteur d'archives (Provenance)	Productor	Produtor
		Diplomática	
Date of accumulation	Date de constitution	Fecha de acumulación	Data de acumulação
Date of creation	Date ou date de création	Fecha de producción	Data de produção
		Estrutura física	
File	Dossier	Expediente	Dossiê/Processo
Finding aid	Instrument de recherche	Instrumento de descripción	Instrumento de Pesquisa
Fonds	Fonds	Fondo	Fundo
		Formato	
Form	Type	Tipo documental	Forma do documento
Formal title	Titre	Título formal	Título formal
Item	Pièce	Pieza	Item documental
Level of description	Niveau de description	Nivel de descripción	Nível de descrição
Location	Localisation	Ubicación	Localização
Provenance	Provenance	Procedencia	Proveniência
Series	Série	Serie	Série
Sub-fonds	Sous-fonds		Seção
Supplied title	Titre forgé	Título suplido	Título atribuído
Title	Intitulé	Título	Título
Unit of description	Unité de description	Unidad de Descripción	Unidade de descrição

## ANEXO II - Campos do RISM na ordem dos Blocos:

	<b>Código do Campo</b>	<b>Bloco</b>	<b>Informação</b>
1	RISM50	I (TMR)	Nome do compositor normalizado
6	RISM100	I (TMR)	Título uniforme
15	RISM200	I (TMR)	Catálogo de obras do compositor (sigla)
16	RISM210	I (TMR)	Catálogo de obras do compositor (vol. e pág.)
17	RISM220	I (TMR)	Catálogo de obras do compositor (tonalidade)
2	RISM60	I (TMR)	Nome do compositor na instituição
3	RISM70	I (TMR)	Nome do compositor não normalizado
20	RISM320	I (TMR)	Título próprio (transcr. diplomática do título)
11	RISM150	I (TMR)	Título alternativo ao uniforme
9	RISM130	I (TMR)	Nome diplomático da forma musical
10	RISM140	I (TMR)	Forma musical normalizada
18	RISM240	I (TMR)	Número de opus
19	RISM260	I (TMR)	Tonalidade da obra
8	RISM120	I (TMR)	Arranjos
7	RISM110	I (TMR)	Seleção, esboços e fragmentos
29	RISM520	I (TMR)	Autógrafo
30	RISM540	I (TMR)	Datação do manuscrito
47	RISM780	I (TMR)	Identificação dos fragmentos de uma obra
32	RISM600	II (DF)	Número de partituras
33	RISM610	II (DF)	Número de volumes, exemplares e observações sobre a partitura
34	RISM620	II (DF)	Número de folios ou páginas da partitura
35	RISM630	II (DF)	Número de reduções
36	RISM640	II (DF)	Número de volumes, exemplares e observações sobre a redução
37	RISM650	II (DF)	Número de folios ou páginas da redução
38	RISM660	II (DF)	Número de livros de coro
39	RISM670	II (DF)	Número de volumes, exemplares e observações sobre o livro de coro
40	RISM680	II (DF)	Número de folios ou páginas do livro de coro
41	RISM700	II (DF)	Número de partes
5	RISM90	II (DF)	Número de composições
42	RISM710	II (DF)	Número de folios ou páginas de cada uma das partes
43	RISM720	II (DF)	Relação de vozes e instrumentos
44	RISM740	II (DF)	Material incompleto
45	RISM750	II (DF)	Medidas

	<b>Código</b>	<b>Bloco</b>	<b>Informação</b>
23	RISM450	III (RMR)	Nome do co-autor musical
4	RISM82	III (RMR)	Outro compositor ao qual remete a obra
22	RISM440	III (RMR)	Nome do arranjador (datas de nasc. e morte)
21	RISM420	III (RMR)	Nome do autor literário
24	RISM460	III (RMR)	Nome dos intérpretes
61	RISM830	III (RMR)	Outros nomes de personagens (sem incipit)
26	RISM490	III (RMR)	Outros nomes
12	RISM160	IV (RMI)	Relação abreviada de vozes e instrumentos 1
13	RISM180	IV (RMI)	Relação abreviada de vozes e instrumentos 2
14	RISM190	IV (RMI)	Relação abreviada de vozes e instrumentos 3
62	RISM832	IV (RMI)	Solistas vocais
63	RISM834	IV (RMI)	Outros solistas vocais
64	RISM836	IV (RMI)	Distribuição dos coros
65	RISM838	IV (RMI)	Outras vozes dos coros
66	RISM848	IV (RMI)	Instrumentos solistas
67	RISM852	IV (RMI)	Instrumentos de corda
71	RISM862	IV (RMI)	Instrumentos de tecla
68	RISM854	IV (RMI)	Instrumentos de sopro - madeiras
70	RISM858	IV (RMI)	Outros instrumentos
69	RISM856	IV (RMI)	Instrumentos de sopro - metais
72	RISM864	IV (RMI)	Instrumentos de corda pulsada ou pinçada
73	RISM866	IV (RMI)	Baixo contínuo
74	RISM868	IV (RMI)	Observações sobre o Baixo contínuo
25	RISM480	V (OTI)	Dedicatória
79	RISM942	V (OTI)	Data de composição
80	RISM944	V (OTI)	Estréia
81	RISM946	V (OTI)	Outras execuções
27	RISM500	VI (CNBE)	Coleções. Relação de conteúdo
28	RISM510	VI (CNBE)	Obra Individual. Identificação da coleção
31	RISM560	VI (CNBE)	Nome do copista
46	RISM760	VI (CNBE)	Marcas d'água
89	RISM962	VI (CNBE)	Outras informações da fonte
90	RISM972	VI (CNBE)	Informações de fontes secundárias
91	RISM974	VI (CNBE)	Bibliografia
92	RISM976	VI (CNBE)	Precisão bibliográfica
75	RISM912	VI (CNBE)	Proveniência - Pessoa
76	RISM914	VI (CNBE)	Proveniência - Instituição, lugar

	<b>Código</b>	<b>Bloco</b>	<b>Informação</b>
77	RISM915	VI (CNBE)	Proveniência - Instituição, nome
78	RISM932	VI (CNBE)	Código antigo
93	RISM982	VI e VII *	Cidade e nome da biblioteca ou arquivo
94	RISM984	VI e VII *	Código atual
48	RISM800	VII (I)	Ordenação numérica dos incipits
49	RISM801	VII (I)	Voz ou instrumento correspondente ao incipit
50	RISM802	VII (I)	Nome do personagem correspondente ao incipit
51	RISM806	VII (I)	Epígrafe do incipit
52	RISM807	VII (I)	Tempo do incipit
55	RISM820	VII (I)	Clave
56	RISM822	VII (I)	Tonalidade do incipit
57	RISM823	VII (I)	Compasso do incipit
58	RISM824	VII (I)	Medida real do compasso do incipit
59	RISM826	VII (I)	Incipit musical
60	RISM827	VII (I)	Comentário ao incipit musical
54	RISM811	VII (I)	Incipit literário de textos sacros em latim
53	RISM810	VII (I)	Incipit literário
86	RISM957	Anexo	Local da Edição
85	RISM956	Anexo	Nome do editor / editorial
82	RISM948	Anexo	Data de edição
87	RISM958	Anexo	Nome do Impressor
88	RISM960	Anexo	Número da prancha
83	RISM952	Anexo	Referência à Série RISM A/I
84	RISM954	Anexo	Referência à Série RISM B

## ANEXO III - RISM - Formas e gêneros musicais do RISM atualizados

Acclamations	0232	Chorale preludes	013	Folias	0120
Airs	067	Chorales	078	Folk songs	0130
Allemandes	0140	Choruses	0213	Forlane	0191
Anglaises	0183	Communiones	017	Françaises	0257
Anthems	076	Compilations	0225	Frottolas	0219
Antiphonies	077	Concerti grossi	023	Fughe	026
Arias	068	Concertos	033	Fugues	039
Ariettes	0256	Consorts	0102	Funeral music	021
Ballad operas	0114	Contrapuntal studies	058	Galliards	0172
Ballets	029	Cotillons	0170	Galops	0184
Balletti	0218	Country dances	0263	Gavottes	0173
Basse danses	0125	Courantes	0128	Gigues	0119
Bergamasche	0123	Dances	034	Glees	032
Boleros	0188	Danze	0115	Herrnhuter Chorstücke	0224
Boleros cubanos	0189	Deutsche Tänze	0198	Historias	0233
Bourrées	0171	Dialoghi	0142	Hopser	0194
Cadences	011	Dicta	0231	Hornpipes	0176
Cadenzas	0205	Divertimenti	024	Hours of the Office	012
Canons	069	Dreher	0195	Hymns	079
Canons (voc.)	0228	Duets	035	Improperia	019
Cantatas	070	Duetti	025	Incidental music	040
Canticles	0221	Écossaises	0182	Instrumental pieces	084
Canzonas	0159	Elevations	0199	Interludes	098
Canzone	095	Ensembles	074	Introitus	016
Canzonettas	0131	Esercizi	0134	Inventions	0133
Capricci	0215	Etudes	036	Invitorium	0230
Capriccios	030	Exercises	037	Keyboard pieces	0211
Catches	031	Exsequiae	03	Kol*e52dy	0152
Cavatinas	0105	Fandangos	0196	Konzertstück	05
Chaconnes	0261	Fanfares	0111	Krakowiaks	0265
Chansons	0113	Fantasies	038	Lamentations	082
Character pieces	091	Festive music	097	Ländler	0179
Chorale arrangements	092	Film music	0234	Lectiones	0220

Lieder	071	Posse	0141	Sonatas	059
Liederspiel	072	Postludes	048	Songs	075
Litanies	04	Preludes	050	Songs, exercises	0237
Loures	0126	Proportze	0264	Springtänze	0259
Madrigals	094	Psalms	087	Stage music	014
Marches	041	Quadrilles	0180	Strathspeys	0175
Masques	0151	Quartets	051	Suites	060
Masses	01	Quartetti (vok.)	0240	Symphonic poems	0104
Mazurkas	0223	Quintets	052	Symphonies	061
Melodramas	08	Quodlibets	0149	Tambourins	0124
Minuets	042	Recitatives	096	Tarantelle	0122
Modinhas	047	Reels	0174	Tenorlieder	0214
Motets	081	Requiems	02	Terzetti	085
Movements	020	Responsories	088	Tientos	0235
Musettes	0193	Ricercars	053	Toccatas	062
National anthems	0107	Rigaudons	0197	Tonadilla	0222
Nonets	043	Rondos	055	Tonos	0226
Octets	044	Saltarelli	0178	Tractus	018
Offertories	083	Sarabandes	0132	Tragédie lyrique	0229
Opéra-ballet	0137	Scales	0138	Trios	063
Operas	022	Scenes	0106	Triosonatas	0112
Operettas	010	Scherzos	0209	Variations	064
Oratorios	073	Schleifer	0258	Versets	0200
Overtures	045	Schottische	0241	Versetti	0103
Paduanas	0260	Seguidillas	0190	Versos	0236
Pantomimes	0100	Septets	056	Versus	0239
Parodies	0150	Sequences	089	Vesperae	015
Partimenti	0143	Serenatas	093	Villancicos	065
Partitas	046	Sextets	057	Vocal pieces	0110
Passacaglias	06	Short comic stage music	0127	Volte	0177
Pasticcios	07	Sinfonie concertanti	027	Voluntaries	0255
Pastoral plays	0201	Singspiel	0227	Waltzes	066
Pavans	0186	Sketches	0212	Wedding music	0238
Pieces	0109	Solfeggi	028	Wind music	0117
Polkas	0181	Solfeggios	0116	Zarzuelas	09
Polonaises	049			zz	054

## ANEXO IV - Registros comuns entre os instrumentos analisados

Exemplo 1 - Registro 112 do Catálogo Temático das obras de José Maurício Nunes Garcia, correspondendo às páginas 172 (fragmento), 173 e 174.

112

MISSA ABREVIADA 1823

*Missa A 4 Abreviada Com 2 Rabecas, 2 Clarinetas, 2 Trompas, 4 Vozes, Violoncelo, E Contrabasso Composta no anno de 1823 Pelo P.<sup>o</sup> Joze Mauricio Nunes Garcia.*

172





Página-título seguida de uma nota: "Pertence a C.I.S.". Na última página: "Missa composta em março do ano de 1823". Manuscrito incompleto. Falta o "Qui tollis". Esse trecho aparece, porém, em cópia no C.a.n.p.o. (Brasília). Vide abaixo.

*Missa do Pe. Joze Mauricio.*

M. C. G. 12 Partes. Cópia. s.d.  
S. A. T. B.  
vl. I, vl. II, vla., b.  
cl. I, cl. II  
cor I e II

Cópia de Manoel José Gomes em 1834. Título na parte de vl. I.

*Missa do P.º M.º José Mauricio Nunes Garcia a 4 vozes Com Violinos, Clarinetas, Basso, Trompas.*

C.a.n.p.o. (Brasília). 18 partes. Cópia.  
S. A. T. B.  
vl. I, vl. II, cb.  
cl. II, cor I, cor II

Página-título na parte de contralto. Falta a parte de cl. I, mas a cópia traz o "Qui tollis" inexistente na partitura autógrafa. Material proveniente de S. Luiz do Paraitinga (onde foi recolhida pelo prof. Regis Duprat) e assinada por Joaq.<sup>m</sup> Jozé Teix.<sup>a</sup> G.<sup>es</sup> J.<sup>or</sup>. As partes de B. e A. mencionam: "1880. Pertence a Benedicto Xavier Teixeira". Algumas partes trazem data de 1830, que não deve ser aceita como data de cópia (esta parece bem posterior), mas como informação errônea na data da missa. Em cópia de outro material, com data de "9.<sup>bro</sup> de 99" foram anexadas ao conjunto duas partes incompletas de instrumento de banda. Segue "incipit" do trecho inexistente na partitura autógrafa:

Andante

Solo de soprano. 73 c. (Introd. 20 c.)

*Missa Do Sr. Pe. Me. José Mauricio.*

I. S. F. (Montevideo) Manuscrito n.º 67. Partitura (64 p.)  
Cópia s.d. (2 vl., vla. fl., 2 cl., 2 cor, 2 trp., S. A. B., vlc. e cb.)

Cópia proveniente do R.J. com assinatura de Chaves (fotocópia no livro de Lauro Ayestaran, p. 129). Além de "arranjada" para três vozes e orquestra, a obra foi acrescida de instrumentos: flauta, viola e trompete. No mesmo arquivo: partes avulsas de vozes e instrumentos, bem como cópia da partitura (128 p.), com o seguinte título: *Missa Com Violini, Viola, Flauta, Clarinetto, Corni, Trombe, Fagote, Violoncello Timpani, e Basso. Musica do P.º M.º José Mauricio Nunes Garcia.* (Cit. por Francisco Curt Lange: "Sobre las difíciles huellas de la Musica antigua del Brasil", in: "Anuário". Tulane University, New Orleans, 1965).

Exemplo 2 - Registro 214 do Catálogo Temático das obras de José Maurício Nunes Garcia, págs. 306-308.

214

## MATINAS DE QUARTA FEIRA DE TREVAS

*Matinas de Quarta fr.<sup>a</sup> de trevas Feria 4.<sup>a</sup>*

Andante

23 c. (Introd. 4 c.)

## 1.º Responsório

Andante

16 c.

Segue: "Spiritus quidem". (Allegretto, Fá M, 2/4) 31 c.

"Vigilate et orate". Duo contr. e tenor (Largo, ré m, 2/4) 14 c.

## 2.º Responsório

Andante

22 c. Duo: A. e T. (c. 7-10), Duo: S. e B. (c. 15-18)

Segue: "Vos fugam capietis". (All.<sup>o</sup>, Mi b M, 3/4) 32 c.

"Ecce appropinquat". Tenor solo (Larg.<sup>to</sup>, dó m, 3/4) 12 c.

3.º Responsório  
Largo assai

Ec - ce vi - di - mus e - um non ha - ben - tem spe - ci - em ne - que de - co - - rem

Duo: sopr. e contr. 25 c.

Segue: "Cujus livore" (All.º, sol m, 3/8) 31 c.

"Vere languores nostros" (Largo, sol m, 2/4) 13 c.

4.º Responsório  
Andantino

A - mi - cus me - us os - cu - li me tra - di - dit si - gno Quem os - cu - la - tus

22 c.

Segue: "Infelix praetermisit" (All.º, Si b M, 3/4) 34 c.

"Bonum erat ei". Duo: contr. e tenor (Mod.º, Si b M, 2/2) 11 c.

5.º Responsório  
s. ind.

Ju - das merca - tor pes - si - mus Ju - das merca - tor pes - si - mus Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus

26 c.

Segue: "Denariorum". (All.º, mi m, 2/4) 37 c.

"Mellius illi erat". Duo: sopr. e contr. (Mod.º, mi m, 2/4) 11 c.

6.º Responsório  
Andantino

U - nus ex dis - ci - - - pulis me - is U - - nus ex dis - ci - - - pulis

33 c. Duos: S. e T. (c. 1-8) e A. B. (c. 16-23) e câoro.

Segue: "Mellius illi erat". (All.<sup>o</sup>, lá m, 3/4) 43 c.

"Qui intingit mecum". (Largo, lá m, 2/2) 11 c.

### 7.<sup>o</sup> Responsório

Andantino

25 c. Duo: S. e A. (c. 1-10) e côro.

Segue: "Venite mittamus lignum" (All.<sup>o</sup>, Mi b M, 2/4) 71 c.

"Omnes amici (sic) mei". Sopr. solo (Largo, dó m, 2/2) 13 c.

### 8.<sup>o</sup> Responsório

Largo

25 c. Duos: S. e T. (c. 1-4) e A. e B. (c. 13-16)

Segue: "Vel Judam non videtis". (All.<sup>o</sup>, Fá M, 3/4) 32 c.

"Quid dormitis". (Mod.<sup>to</sup>, Fá M, 2/4) 17 c.

### 9.<sup>o</sup> Responsório

Larghetto

Tenor solo, 21 c. (Introd. 4 c.)

Segue: "Ut Jesum", (All.<sup>o</sup>, ré m, 3/4) 40 c.

"Collegerunt". Baixo solo (c. 1-7) e côro (Mod.<sup>to</sup>, ré m, 2/2) 27 c.

M. C. G. 12 partes. Cópia s.d. e sem nome de autor.

S. A. T. B.

vl. I, vl. II, vla., vlc.

fl., cl. I, cl. II

cor I e II, ophcl.

## Exemplo 3 - Registro do Ciclo do Ouro, pág. 148:

BRMGSDb  
PUCRJ-24(0432-0538)

"Feria Quarta" (Título: parte de tenor)

Cópia. Partes sem nome de autor.  
S, A, T, B, vl I, vl II, bx. cont., cor I, cor II.  
A parte de contínuo está incompleta.

Moderato

VI.I  
etc. Ze - lus do - mus tu - ae

bx

OBS.: A antfona "Zelus Domus" desta cópia é em F $\acute{a}$ , 2/4; apenas o contínuo traz a antfona em sol, 3/4, com as cópias de Mariana e da Lira Sarjoanense: - V. BRMGMAmm/PUCRJ-04(0294-0376) e BRMFSJls PUCRJ-05(0001-0080).

1<sup>o</sup> Noturno:

- Lição 1<sup>a</sup> - "Incipit lamentatio Jeremia": F $\acute{a}$ , 3/4, Andante.  
1<sup>o</sup> Resp. - "In monte oliveti": F $\acute{a}$ , 3/4, Andante; etc.  
2<sup>o</sup> Resp. - "Tristis est anima mea": Mi b, 2/4, Andante; etc.  
3<sup>o</sup> Resp. - "Ecce vidimus": Si b,  $\zeta$ , (Duo); etc.

2<sup>o</sup> Noturno:

- Lição 1<sup>a</sup> - "Extratacto S. Agostini: Exaudi Deus": Si b, 3/4, Andante; etc.  
1<sup>o</sup> Resp. - "Amicus meus": Si b, 3/4, Andante.  
2<sup>o</sup> Resp. - "Judas mercator": mi, 3/4, Andante; etc.  
3<sup>o</sup> Resp. - "Unus ex discipulus": lá,  $\zeta$ , Andante; etc.

3<sup>o</sup> Noturno:

- Lição 1<sup>a</sup> - "De epistola prima beati Pauli": Mi b,  $\zeta$ , Largo.  
1<sup>o</sup> Resp. - "Eram quasi agnus": Mi b, 3/4, Andante; etc.  
2<sup>o</sup> Resp. - "Una hora": F $\acute{a}$ ,  $\zeta$ , Largo; etc.  
3<sup>o</sup> Resp. - "Seniores populi": ré,  $\zeta$ , Largo; etc.

OBS.: Outra cópia desta obra - sem as "Lições" e com a antfona em F $\acute{a}$  - encontra-se em Campinas (Museu Carlos Gomes) arrolada entre as obras do P<sup>o</sup> José Maurício Nunes Garcia, o que explica sua inclusão no "Catálogo Temático" das obras deste compositor. Engano que as cópias de Mariana e da Orquestra Ribeiro Bastos desfazem totalmente (Cleofe Person de Mattos).

Exemplo 4 - Registro do Ciclo do Ouro, pág. 149:

BRMGMAmm  
PUCRJ-04(0294-0376)

“Tenor / Officio de Indoenças Para Quarta Feira / Antiphona Zelus Domus / Por / Jose Joaquim Emerico Lobo / Pertence a / Caetano de Souza Telles Guimarães / 1851”.

Cópia de Caetano de Souza Telles Guimarães e outro (1779 ?).  
S, A, T, B, vl I, vl II, vla, cont., ob I e II, cor I, cor II.  
CAD: “A parte de viola é acrescentada; possivelmente também os oboés”.

The image shows a musical score for a tenor and a viola. The tenor part is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are "Ze - lus domus tu - æ co - me - dit me". The viola part is written on a single staff in G major and 3/4 time, with the label "vi. I" and "bx" below it. The score consists of two systems of music.

OBS.: A antfona “Zelus Domus” vem reproduzida na obra de Antonio dos Santos Cunha (“Ofícios” de A.C.S.), cópia para a Lira Sanjoanense: PUCRJ-04(0294-0666), com parte de trompa, inexistente na presente cópia. Em outra cópia deste Ofício: BRMGJrb/PUCRJ-24(0432-0538) é outra: em Fá, 2/4. Há cópia avulsa das “Lições” deste ofício – assim como dos de 5ª e de 6ª feira – V. BRMGJIs/PUCRJ-12(0540-0594).

## Exemplo 5: Registro do Ciclo do Ouro, p. 151

BRMGSJrb  
PUCRJ-24(0539-0645)

"5ª feira" (Título: vl II)

Cópia. (CAD: "Das mais antigas cópias de Emerico").  
S, A, T, B, vl I, vl II, bx, cor I, cor II.

Moderato

Antífona: "Astiterunt": Mi b,  $\mathcal{C}$ , Moderato.

1º Noturno – (Lição: "De lamentatione"): fá,  $\mathcal{C}$ , Moderato; etc.

1º Resp. "Omnes amici": fá, 3/4, Andante; etc.

2º Resp. "Velum templo": Fá, 3/8, Andante; etc.

3º Resp. "Vinea mea electa": sol, 3/4, Andante; etc.

2º Noturno – (Lição: "Ex tractatu"): mi, 3/4, Moderato;

1º Resp. "Tamquam ad latronem": mi, 3/4, Moderato; etc.

2º Resp. "Tenebrae factae sunt": Fá,  $\mathcal{C}$ , Andante; etc.

3º Resp. "Animam meam": ré, 3/4, Andante; etc.

3º Noturno – (Lição – "De Epistola"): dó, 3/4, Larghetto;

1º Resp. "Tradiderunt me": dó,  $\mathcal{C}$ , Andante; etc.

2º Resp. "Jesum tradidit": Fá, 3/4, Andante; etc.

3º Resp. "Caligaverunt oculi mei": Mi bemol, 3/4, Andante. etc.

Outras cópias da mesma obra: BRMGSJrb/PUCRJ-24(0646-0735), BRMGSJls/PUCRJ-05(0081-0156), BRMGMAmm/PUCRJ-04(0377-0450)



Exemplo 6: Registros da “Relação Temática”, In: *Tercio*, p. 30.

*Tenor / Officio de Indoenças Para Quarta Feira / Antiphona  
Zelus Domus / Por / Jose Joaquim Emerico Lobo / Pertence a /  
Caetano de Souza Telles Guimarães / 1851*

Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG) (MA-SS-7)

Cópia: Caetano de Souza Telles Guimarães e outro

SATB, vl I, vl II, vla, contínuo, ob I e II, cor I e II

Microfilme: BRMGMAmm/PUCRJ-04(0294-0376)

Outras cópias:

Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei, MG)

Microfilme: BRMGJrs/PUCRJ-24(0432-0538)

F. Curt Lange cita outro título e data aproximada para esse ofício, (1783-1785), in *Seminário sobre a cultura mineira no período colonial*, op. cit.: *Zelus Domus, Antifona, Lições e Responsorios para Quinta Feira Santa para coro misto, oboés, trompas e cordas.*

*Baxo / Officio de Indoenças / Quinta feira Antiphona Astiterunt /  
Por / José Joaquim Emerico Lobo / Pertence a / Caetano de Souza  
Telles Guimarães / 1852 /*

Musical score for Bass (Baxo) part of the Antiphona Astiterunt. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is marked 'Moderato' and the second staff is marked '(3º Naturino)'. The lyrics 'v. z. etc. Tra... di... de... runt etc.' are written below the notes.

Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG)

Cópia

SATB, vl I, vl II, vla, ob I e II, cor I e II "

Microfilme: BRMGMAmm/PUCRJ-04(0377-0450)

Outra cópia: Arquivo da Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG)

Microfilme: BRMGJrs/PUCRJ-05(0081-0156)

Exemplo 7 - Registros 124 e 125 do Catálogo do Museu da Inconfidência, v.1, p. 87-88.

## 124. LOBO DE MESQUITA, J. J. Emerico P 25-20

[Ofício de 5ª feira Santa, *ad Matutinum*, 4V, instr.]

“Ofício de 4ª feira Santa/ a 4 vozes 2 violinos, 2 Trompas/ e Baixo. Seu dono Bernardino/ Teixeira de Abreu 29 de junho de 1860/ Pertence a Carlos Felix Jorge/ Santa Barbara 25 de Março de/ 1888”

Cópia: B.P. Pereira, c 1845; A.N.M. Lisboa, 1862; G.J. Fonseca, 1883; e outros. Os mss. mais recentes incluem partes de fl I-II e of. A autoria é atestada por ms. da OLS e pelo CT- PUC/RJ, p. 149. Publicado pelo INM/Funarte (CMSM,16).

SATB/ vl I e II/ cor I e II/ bx

Zelus domus tuae co-mu-dit me  
16c. (Intr.2)

- segue: Resp. 1º: In monte Oliveti: Andante, Fá, 3/4, 15c.  
Spiritus quidem: Allegro, Fá, 2/4, 28c.  
Vigilate: Largo, ré, 2/4, 13c.
- Resp. 2º: Tristis est: Andante, Mib, 2/4, 22c.  
Vos fugam: Allegro, Mib, 3/4, 32c.  
Ecce appropinquat: Largo, id., 11c.
- Resp. 3º: Ecce vidimus: Andante, sol, C, 24c.  
Cujus livore: Allegro, sol, 3/8, 29c.  
Vere languores: Largo, Sib, 2/4, 12c.
- Resp. 4º: Amicus meus: Andante, Sib, 3/4, 21c.  
Infelix: Allegro, id., 34c.  
Bonum erat: Largo, Sib, ♯, 9c.
- Resp. 5º: Judas mercator: Andante, mi, 3/4, 25c.  
Denariorum: Allegro, mi, 2/4, 35c.  
Mellius illi erat: Largo, Sol, 2/4, 10c.
- Resp. 6º: Unus ex discipulis: Largo, lá, ♯, 32c.  
Mellius illi erat: Allegro, lá, 3/4, 43c.  
Qui intingit: Largo, Dó, ♯, 10c.
- Resp. 7º: Eram quasi: Andante, Mib, 3/4, 26c.  
Venite: Allegro, Mib, 2/4, 70c.  
Omnes amici: Largo, dó, ♯, 70c.
- Resp. 8º: Una hora: Largo, Fá, ♯, 24c.

- Vel Judam: Allegro, Fá, 3/4, 32c.  
 Quid dormitis: Largo, Fá, 2/4, 16c.  
 Resp. 9º: Seniores: Largo, ré, ♯, 19c.  
 Ut Jesum: Allegro, Fá, 3/4, 39c.  
 Collegerunt: Largo, ré, ♯, 11c.

## 125. LOBO DE MESQUITA, J. J. Emerico P 18-02

[Ofício de 6ª feira Santa *ad Matutinum*, 4V, instr.]

“Officio de Sexta Feira Santa/ a 4 Vozes 2 violinos e Baixo/ seu/ dono Teixeira de Abreu 29 de Junho/ de 1860/ Pertence a Carlos Félix Jorge/ Santa Bárbara 25 de Março de 1888”

Cópia: B.P. Santos, 1845; S.C.V, Serro, 1860; G.J. Fonseca, 1883/84; Neco Coutinho, 1892. Publicado pelo INM/Funarte (CMSM, 17) Obra transcrita e gravada por Sérgio Magnani (Belgo-Mineira).

SATB/ vl I e II, vla/ cor I e II/ bx

Largo

Astite — runt      Reges ter — rae  
16c. (intr. 3)

## 126. LOBO DE MESQUITA, J. J. Emerico P 05-13

[Ofício de Sábado Santo *ad Matutinum*, 4V, instr.]

“Officio de sexta feira santa/ a 4 vozes 2 violinos 2 Trompas/ e Baixo seu dono Bernardº Teixrª de Abreu 29 de Junho de 1860” (post.: “Pertence a Carlos Felix Jorge/ Sta Barbara 25 de Março de 1888”)

Cópia: Parte de B, s.ass., final do s. XVIII, excelente caligrafia. B.P. Santos, c. 1840, A.N.M. Lisboa e G.J. Fonseca, 1883. Publicado pelo INM/Funarte (CMSM, 18).

SATB/vl I e II, vla/ fl I e II, cor I e II/ of e bx

Largo

In pa — ce in i — di — paum dormi [am]  
10c.

Exemplo 8 - Registros 259 e 260, Catálogo do Museu da Inconfidência, v.2, pág. 23.

23

### 259. GARCIA, José Maurício Nunes

P 21-32

[Missa in Eb, 4V, instr]

“Pe. José Moricio (sic)/ Missa”

Cópia s. ass, do s. XIX. CT-Mattos, nº 109, p. 161.

vl I e II, vlc/ cl II, cor I-II

Kyrie: Andante sostenuto, Mib, 2/4, 39c.  
etc

### 260. GARCIA, José Maurício Nunes

P 03-10

[Missa in F, 4V, instr]

“Missa a 4/ abreviada/ com 2 rabeças, 2 clarinetas, 2 trompas/ 4 vozes, violoncello e contrabasso/ Composta no anno de 1823/ Pelo Pe. José Mauricio Nunes Garcia”  
(post: “Pertence a C. J. S<sup>a</sup>/...”)

Partitura autógrafa (38p.); falta-lhe o caderno nº 6, dentre os numerados pelo autor e onde constaria o Qui tollis. CT-Mattos, nº 112, p. 172, onde também não consta o Qui tollis que só figura na cópia do século XIX, do arquivo Régis Duprat, citado no CT-Mattos.

SATB/ vl I e II, vlc, ctb, bx/ cl I e II, cor I-II

Andante sostenuto

vi II  
8<sup>a</sup> ac.

Ky-ri-e e-le-i-son

40 c. (intr. 4)

etc

Exemplo 9 - Registro 268 do Catálogo do Museu da Inconfidência.

## 267. GOMES, André Silva

29  
P 12-16

[Missa in Bb, 5V, instr]

"Missa a 5 vozes dois Violinos Trompas/ i Basso; pelo Sr. Te. Coronel Andre/ da Silva Gomes/ De/ Manuel Joze Gomes"

Cópia: M.J. Gomes, 1831.

S I, SATB/ vl I e II, bx/ cor I e II

Andante con motto

Ky-ri-e Ky-ri-e e-le-i-son

117 c. (intr. 12)

segue: Christe: Fuga, sol, ♯, 110c.  
Kyrie: Largo, Sib, C, 9c.  
Gloria: Andante, Ré, C, 121c.  
Laudamus (Solo S): Affectuozo, Sib, C, 64c.  
Gratias (Solo S2): Andante, Sol, 3/4, 101c.  
Domine Deus: Allegro, Dó, C, 73c.  
Qui tollis (SAB): Andante gracioso, Lá, 3/4, 124c.  
Quoniam (Solo T): Andante, Fá, C, 70c.  
Cum Sancto Spiritu: Allegro, Ré, C, 90c.

## 268. GOMES, André Silva

P 02-07

[Missa de Defuntos in Dm, 4V, bx]

"Missa pro Defunctis/ André da S<sup>a</sup>"

aut.?

SATB/bx (cif)

Andante

Do - - - na eis Do - - - mi - ne Do - - - na e - is Do - - - mi - ne Do - - - na

Do - - - na 68 c.

## Exemplo 9a - Registro 269 do Catálogo do Museu da Inconfidência.

30

segue: Et tibi redetur: id, ib, 52c.  
 Kyrie: Andante, Fá, ♯, 50c.  
 Gradual: Dona eis: Andante, ré, ♯, 36c.  
 In memoria: Adagio, ré, ♯, 36c.  
 Libera anima: Andante, ré, ♯, 91c.  
 Quam olim: s.ind, ré, ♯, 26c.  
 Hostias: Adagio, Fá, ♯, 40c.  
 Sanctus: Andante, ré, ♯, 40c.  
 Hosanna: s.ind, ré, ♯, 14c.  
 Benedictus: Adagio, Fá, ♯, 40c.  
 Agnus Dei: Andante, ré, ♯, 30c.  
 Luceatis: Andante, ré, ♯, 38c.  
 Et lux perpetua: s.ind, ré, ♯, 34c.

**269. GOMES, André Silva****P 25-17**

[Salmo nº 109 "Dixit Dominus", 4V, bx]

"Dicit Dominus; Psalmo/ De Vesperas/ Gomes"

Cópia s. ass, do início do s. XIX. Ver Cat. Régis Duprat, dos manuscritos de A.S.  
 Gomes, nº 74.

SATB/ org (cif)

Andante

Di — xit Do — mi — nus Di — xit Do — mi — nus Do — mi — no me — o 83 c.

segue: Gloria Patri (a 3): Largo, Sol, 3/4, 18c.  
 Sicut erat: Allegro, Ré, C, 15c.

Exemplo 10: Registro 32 do Catálogo de Obras de André da Silva Gomes

**032** [Missa in F, de Requiem, 4 V, Órgão]

“Missa pro Defunctis/ Andre da S<sup>a</sup>”

MIOP (Col. C. Lange)

Cópia: M.J. Gomes

**SATB/ org**

Introito:

Andante

Do - na e - is do - na e - is  
Do - na e - is

Do - na e - is Do - na

segue: Et tibi reddetur: Andante, ré,  $\varphi$ , 50 c. 68c.

Kyrie: Andante, Fá,  $\varphi$ , 50 c.

In memoria: Andante. ré,  $\varphi$ , 35 c.

Ofertório: Libera animas: Andante, ré,  $\varphi$ , 88 c.

Quam olim: id, ib, 25 c.

Hostias et preces: (S e B duo), id, ib, 39 c.

Sanctus: id, ib, 40 c.

Hosanna: 13 c.

Benedictus: Andantino, Fá,  $\varphi$ , 40 c.

Agnus Dei: s.ind, ré,  $\varphi$ , 29 c.

Communio: Luceat eis: s.ind, sol,  $\varphi$ , 38 c.

Et lux perpetua: id, ib, 34 c.

**033** [Missa in G, [4 V], Órgão]

“Missa a Quatro Vozes/ Concertadas/ e/ Orgam, por Seo Autor G./ 1819”

**ACMSP**

Cópias de F.C. Silva (1819) e J.C. Carvalho (1859). A cópia de F.C. Silva é uma parte de órgão e a data de 1819 deve ser, provavelmente, da cópia. Não parece verossímil, nessa data, a composição, por parte de A.S. Gomes, de uma obra tão extensa como esta Missa. As demais cópias (B, bx e órgão), de J.C. Carvalho, trazem a página-título: “Missa a Quatro Vozes/ Concertadas/ e/ Orgam, por seo Autor/ Andre da Silva Gomes / Em 1819/ novamente copiada Em 1859/ 20-8/ por Joaquim da Cunha Carvalho”.

Exemplo 11 - Registro 074 do Catálogo de André da Silva Gomes:

**074** [Salmo *Dixit Dominus*, nº 109, 4 V, Órgão]  
 “Dixit Dominus Domino meo/ Per quatro voce concertatte/ Di Andrea da  
 Silva Gomes”

**ACMSP**

Autógrafo, d.p. 1775, e cópias de J.C. Carvalho, 1863 (bx Instr.umental  
 e órgão)

**SATB/ org**

And<sup>te</sup>

Dixit Dominus Dixit Dominus Domino meo se-de a dexteris

83c.

segue: Gloria Patri: Largo, Sol, 3/4, 18 c.  
 Sicut erat: s.ind, Ré, C, 15 c.



Exemplo 12 - Registros 186 e 187. Catálogo Temático - Museu Carlos Gomes, p. 160.

160

CATALOGO DE MANUSCRITOS MUSICAIS

**186. NUNES GARCIA, José Maurício**Missa in F  
4v / instr*"Missa do Pe. Joze. Mauricio"*

SATB / vl I e II, vla / cl I e II, cor I e II / bx

Cópias: M. J. Gomes, 1834

CT Mattos: 112, p. 174. Aparece como Missa Abreviada, título que não consta em nenhuma das partes. Trata-se de uma peça bastante longa com as três partes da missa (KGC).

**Andante sostenuto**

Ky-ri-e e-lei-son      Ky-ri-e e-lei-son

40 c. (intr.4)

segue: Gloria: Allegro, Dó,  $\frac{3}{4}$ , 237c.  
etc.

**187. NUNES GARCIA, José Maurício**Missa in Eb  
4v / instr*"Missa"*

SATB / vl I e II, vla, vlc, ctb / fl, cl I-II, cor I-II, tpt I-II, tbn I e II / timp, bbo

Cópias: M. J. Gomes, 1854 e Emigdio, 1873.

CT Mattos: nº 107, p. 156.

Nas partes consta que o autor desta obra seria Fortunato Mazziotti, porém há um anexo de Cleofe Person de Mattos, com os seguintes dizeres: "Esta Missa é de autoria de José Maurício Nunes Garcia, que a compôs, em 1811, para quatro vozes e órgão. Foi instrumentada, em 1831, por Francisco Pinto da Luz, aluno de JM. Este material é cópia desta orquestração. 31/ Maio / 1964". Esta versão não consta do CT Mattos e existem introduções que não são de José Maurício.

## Exemplo 13: Registros 16 e 17 do Catálogo da FUNARTE, págs. 35 e 36:

são, alternando os dois coros; e o *Ingrediente Domino* é cantado na hora em que a Procissão entra na igreja., quando terá continuidade o *Ofício de Ramos* propriamente dito, com a Missa Solene (dentro da qual ocorre o Canto da Paixão segundo São Mateus).

Partituração: Aluizio José Viegas

## 16. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

### Matinas de Quarta-feira Santa (Feria Quinta)

*Manuscrito utilizado*

Orquestra Lira Sanjoanense

*Outros manuscritos conhecidos*

Orquestra Ribeiro Bastos, Museu da Música de Mariana, Lira Ceciliana e Pão de Santo Antônio

*Partes*

Os treze movimentos da obra usam dez diferentes estruturas vocais-instrumentais, a saber:

A – SCTB/Tpa I-II/VI I-II/Bx

B – AsTs/VI I-II/Bx

C – SsCsTs/VI I-II/Bx

D – TsBs/VI I-II/Bx

E – SCTB/VI I-II/Bx

F – CsTs/VI I-II/Bx

G – SsCs/VI I-II/Bx

H – Ss/VI I-II/Bx

I – Ts/VI I-II/Bx

J – Bs/VI I-II/Bx

*Movimento/Partes/Andamento/Compasso/Tonalidade*

Antífona (Zelus domus): A/Largo/ 3/4 /Solm

Lição I do 1º Noturno: A/Largo/ 3/4 /FáM

Resp. I (In Monte Oliveti):

A/Andante assai/ 3/4 /FáM

A/Allegro/ 2/4 /FáM

B/Moderato (Verso)/ 2/4/Rém

Resp. II (Tristis est):

A/Andante/ 2/4 /MibM

A/Allegro/ 3/4/Mib

C/Modetato (Verso)/ 3/4 /Dóm

Resp. III (Ecce vidimus):

D/Largo/C cortado/Solm

A/Allegro/ 3/8 /Solm

E/Largo (Verso)/ 2/4 /Solm

Lição I do 2º Noturno: A/Andante/ 3/4 /SibM

Resp. IV (Amicus meus):

A/Andante/ 3/4 /SibM

A/Allegro/ 3/4 /SibM

F/Largo (Verso)/C/Solm

Resp. V (Judas mercator pessimus):

A/Andante/ 3/4 /Mim

A/Allegro/ 2/4 /Mim

G/Largo (Verso)/ 2/4 /Mim

Resp. VI (Unus ex discipulis meis):

E/Andante/C cortado/Lám

E/Allegro/ 3/4 /Lám

E/Largo (Verso)/C cortado/Lám

Lição I do 3º Noturno: A/Larghetto/C/MibM

Resp. VII (Eram quasi agnus):

A/Andantino/ 3/4 /MibM

A/Allegro/ 2/4 /MibM

H/Larghetto (Verso)/C cortado/Dóm

Resp. VIII (Una hora):

A/Largo/C cortado/FáM

A/Allegro/ 3/4 /FáM

E/Largo (Verso)/ 2/4 /FáM

Resp. IX (Seniores populi):

I/Largo/C cortado/Rém

A/Allegro/ 3/4 /Rém

J/Largo (Verso)/C cortado/Rém

Ver Glossário: Ofício de Trevas, Ofício Divino, Responsório e Lição

Manuscrito do século XVIII, cópia incompleta (até Responsório VII) de Joaquim de Paula Souza Bonsucesso; há outras cópias igualmente antigas de copista(s) não identificado(s), assim como cópias mais recentes de José Antônio Alves, Hermenegildo José de Souza Trindade e outros. A cópia de Souza Bonsucesso traz cifragem na parte de baixo instrumental.

As partes de soprano, contralto e tenor estão escritas nas respectivas claves de dó, e as partes de trompas usam as tonalidades de cada parte do ofício.

Como nos demais Responsórios, a forma musical resulta em A-B-C-B, exceto nos números 3, 6 e 9,

quando funciona como A-B-C-B-D-B (A-B), nos quais a letra B indica sempre trecho mais movido. Por isto mesmo, o texto de C pode completar-se com a volta ao texto de B.

Microfilme PUC/RJ 24(0432-0538)

Partituração: Adhemar Campos Filho

## 17. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

### Matinas de Quinta-feira Santa (Feria Sexta)

#### *Manuscrito utilizado*

Orquestra Lira Sanjoanense

*Outros manuscritos conhecidos*

Orquestra Ribeiro Bastos, Museu da Música de Mariana e Pão de Santo Antônio

#### *Partes*

Os treze movimentos da obra usam sete diferentes estruturas vocais-instrumentais, a saber:

A – SCTB/Tpa I-II/VI I-II/Bx

B – SsTs/VI I-II/Bx

C – SsCs/VI I-II/Bx

D – SCTB/VI I-II/Bx

E – Ts/VI I-II/Bx

F – CsTs/VI I-II/Bx

G – Ss/VI I-II/Bx

#### *Movimento/Partes/Andamento/Compasso/Tonalidade*

Antífona (Astiterunt reges): A/Largo/C/MibM

Lição I do 1º Noturno: A/Largo/C cortado Fám

Resp. I (Omnes amici mei):

A/Andante/ 3/4 /Fám

A/Allegro/ 3/4 /Fám

B/Largo (Verso)/C cortado/Fám

Resp. II (Velum templi):

A/Andante/ 3/8 /Fám

A/Allegro/ 3/8 /Fám

C/Largo (Verso)/C cortado/Rém

Resp. III (Vinea mea):

A/Andante/ 3/4 /Solm

A/Allegro/C/Solm

D/Largo (Verso)/ 2/4 /Solm

Lição I do 2º Noturno: A/Largo/ 3/4 /Mim□

Resp. IV (Tamquam ad latronem):

A/Andante/ 3/4 /Mim

A/Allegro/C/Mim

E/Largo (Verso)/C cortado/SolM

Resp. V (Tenebrae factae sunt):

A/Andante/C cortado/Fám

A/Allegro/C cortado/Fám

D/Largo (Verso)/ 2/4 /Fám

Resp. VI (Animam meam dilectam):

A/Andante/ 3/4 /Rém

A/Allegro/ 3/4 /Rém

F/Largo (Verso)/ 3/4 /Rém

Lição I do 3º Noturno: A/sem indicação/ 3/4 /Fám

Resp. VII (Tradiderunt me):

A/Andante/ 2/4 /Fám

A/Allegro/ 2/4 /Fám

C/Largo (Verso)/ 3/4 /Fám

Resp. VIII (Jesum tradidit impius):

A/Andante/ 3/4 /MibM

A/Allegro/ 3/4 /MibM

D/Largo (Verso)/C cortado/Dóm

Resp. IX (Caligaverunt oculi mei):

A/Andante/ 3/4 /Solm

A/Allegro/C/Solm

G/Largo (Verso)/ 2/4 /Solm

Ver Glossário: Ofício de Trevas, Ofício Divino, Responsório e Lição

Os manuscritos existentes em São João del-Rei são da lavra de Francisco José das Chagas, Hermenegildo José de Souza Trindade e José Antônio Alves.

As partes de soprano, contralto e tenor usam as claves de dó respectivas. As partes de trompas usam os instrumentos nas tonalidades de cada movimento da obra.

Como nos demais Responsórios, a forma musical resulta em A-B-C-B, exceto nos números 3, 6 e 9, quando funciona como A-B-C-B-D-B (A-B), nos quais a letra B indica sempre trecho mais movido. Por isto mesmo, o texto de C pode completar-se com a volta ao texto de B.

Microfilme PUC/RJ 24(0539-0645)

Partituração: Adhemar Campos Filho

ANEXO V - Índice para a DOCUMENTA I, Ciclo do Ouro, páginas iniciais.

## Ciclo do Ouro - A música e o tempo do Barroco Católico

### Índice - Documenta I

<b>A</b>	
"A 8 de maio (...) Spiritus Domini a oito..." - Francisco Gomes da ROCHA	192
"A 10 (18?) de juho (...) Ladainha de N.S..." - Francisco de Mello ROIZ	197
"Accedit home" (de " <i>Officios - Americo</i> ")	146/147
"Accipite et manducate" (de " <i>Bayxa, Para o Domingos de Ramos</i> ")	255/256
"Acompanhamento / Matinas..." - P <sup>e</sup> . João de Deus de CASTRO LOBO	108
"Ad matinem Invitatorium" - Francisco Gomes da ROCHA	191
"Adoração da Cruz" (de " <i>Tractus e turbas de 6<sup>a</sup> f<sup>a</sup></i> ")	184
"Aestimatus" (do " <i>Officio de 6<sup>a</sup> f<sup>a</sup> maior...</i> ")	155/156
"Aestimatus sum" (dos " <i>Responsórios / para o / Officio de Sexta...</i> ")	84
"Aestimatus sum" (de " <i>Trompa 1<sup>a</sup> Officio Para 6<sup>a</sup> feira</i> ")	97/98
"Aeterna fac" (de " <i>Te Deum</i> ")	243/244
"Agius O Theos" (de " <i>Basso a 4 vozes dos Tractos...</i> ")	271
"Agius o Theos Sanctus Deus" (de " <i>Paixão</i> ")	158/159
"Agnus Dei" (de " <i>Bayxa, Para o Domingos de Ramos</i> ")	255/256
"Agnus Dei" (de " <i>Cathedral / 3 lições....</i> ")	134/135
"Agnus Dei" (de " <i>Credo</i> " (I))	212/213
"Agnus Dei" (de " <i>Credo</i> " (II))	213
"Agnus Dei" (de " <i>Credo</i> " (III))	213/214
"Agnus Dei" (do " <i>Credo a 5...</i> ")	80/81
"Agnus Dei" (do " <i>Credo a 4 vozes...</i> ")	199
"Agnus Dei" (do " <i>Credo de Jorônimo [sic]...</i> ")	89/90
"Agnus Dei" (do " <i>Credo p<sup>r</sup> J.J. Americo...</i> ")	126
"Agnus Dei" (de " <i>Domingo de Ramos / Baxa / Bruno</i> ")	256
"Agnus Dei" (de " <i>Invitatório, e Lições...</i> ")	169/170
"Agnus Dei" (de " <i>Invitatório, Responsórios...</i> ")	178/179
"Agnus Dei" (da " <i>Lad<sup>a</sup> de J<sup>e</sup> Joaq<sup>m</sup> Emerico Lobo de Mesq<sup>ta</sup></i> ")	129/130
"Agnus Dei" (da " <i>Ladainha</i> ")	176/177
"Agnus Dei" (da " <i>[Ladainha]</i> ")	220/221
"Agnus Dei" (da " <i>[Ladainha]</i> ")	221
"Agnus Dei" (da " <i>[Ladainha]</i> ")	222
"Agnus Dei" (da " <i>Ladainha Alternada</i> ")	223
"Agnus Dei" (da " <i>Ladainha B. M.</i> ")	177/178
"Agnus Dei" (da " <i>Ladainha a 4 vozes...</i> ")	105
"Agnus Dei" (da " <i>Ladainha de N. Snr<sup>a</sup>. a 4 ...</i> ")	73
"Agnus Dei" (da " <i>Ladainha de Nossa Senhora / A 4...</i> ")	127
"Agnus Dei" (da " <i>Ladainha - p<sup>r</sup> Jeronimo de Souza</i> ")	94

"Agnus Dei" (da " <i>Ladainha 1º violino...</i> ")	105
"Agnus Dei" (da " <i>Ladainha / Altus a 4 ...</i> ")	74
"Agnus Dei" (da " <i>Missa e Credo a 8 vezes...</i> ")	113/114
"Agnus Dei" (de " <i>Missa para 4ª feira de Cinzas</i> " [I])	250
"Agnus Dei" (de " <i>Missa para 4ª feira de Cinzas</i> " [II])	250/251
"Agnus Dei" (de " <i>Nº 9 / Ladainha de N. Senhora...</i> ")	200
"Agnus Dei" (de " <i>Ofício e Missa de Finados</i> ")	236/237
"Agnus Dei" (de " <i>Ofício e Missa de Requiem</i> ")	237/238
"Agnus Dei" (de " <i>Paula / 1835 / Dominica...</i> ")	142/143
"Agnus Dei" (de " <i>Suprano / Credo Pº João de Dºs</i> ")	102
"Agnus Dei" (de " <i>1778 Missa a 4 vezes...</i> ")	139/140
"Aleluia" (de " <i>Matinas da Ressureição / Baxo... </i> ")	163/164
"Aleluia" (de " <i>1835 / Aleluia, Gradual, Laudate e Vesperas...</i> ")	159/160
"Alerta, mortaes" (de " <i>1809 / Encomendação de Almas...</i> ")	167/168
"Allelua [sic] Emite Spiritu tuum" (de " <i>1818 Gradual, e offertorio...</i> ")	88
"Alleluia" (de " <i>Ad matinem Invitatorium</i> ")	191
"Alleluia" (de " <i>Benedictus qui venit</i> ")	255
"Alleluia" (de " <i>Dilexisti justitiam</i> ")	216
"Alleluia" (de " <i>Haec dies quem... Gradoal</i> ")	168/169
"Alleluia" (de " <i>Gradual pª Sabbado de Alleluia</i> ")	160
"Alleluia" (de " <i>Gradual a 4 pª o Spºto Sancto...</i> ")	197/198
"Alleluia" (de " <i>Gradual Eofertório a 4...</i> ")	218/219
"Alleluia" (de " <i>Matinas / Surrexit Dominus vere...</i> ")	164
"Alleluia" (de " <i>Matinas da Ressureição</i> ")	274/275
"Alleluia" (de " <i>Missa de Sábado Santo</i> ")	161
"Alleluia" (de " <i>Novena, e Invictorio, e Jaculatorias...</i> ")	234
"Alleluia" (de " <i>Tremet mundus...</i> ")	190/191
"Alleluia" (de " <i>Tu es Sacerdos</i> ")	245/246
"Alleluia" (de " <i>Vidiaquam a 4 ...</i> ")	193/194
"Alleluia" (de " <i>1818 Gradual, e offertorio...</i> ")	88
"Alleluia" (de " <i>....?...../ Vidiaco para se Canthar..</i> ")	248
"Alleluia Spiritus Domini" (de " <i>Acompanhamento / Matinas...</i> ")	108
"Altus Officio de 4ª frª.." - J.J.E. LOBO de MESQUITA	149
"Amado Jesus" (de " <i>Novena de S. Francisco de Assis</i> ")	231/232
"Amante supremo" (de " <i>Visitação de Passos</i> ")	187
"Amante supremo cordeiro sagrado" - Autor ANÔNIMO	207
"Amavit eum Dominum" (das " <i>Matinas de Sºto Antonio...</i> ")	95
"Amen" (de " <i>Ad matinem Invitatorium</i> ")	191
"Amen" (de " <i>Ave Domine</i> ")	209/210
"Amen" (do " <i>Hymno Stabat Mater...</i> ")	126/127
"Amen" (de " <i>Invitatório, Hinnos...</i> ")	220
"Amen" (de " <i>Laudate Pueri..</i> ")	223/224
"Amen" (de " <i>Matinas da Assunção de N. Sªª.</i> ")	225/226