

*Patrimônio arquivístico-musical no  
Brasil: os desafios interdisciplinares da  
preservação e difusão da memória  
musical de tradição escrita*

**Fernando Lacerda Simões  
Duarte**

Doutor em Música pela  
Universidade Estadual Paulista.  
Realiza residência pós-doutoral  
junto ao Programa de Pós-  
Graduação em Música da  
Universidade Federal de Minas  
Gerais (PNPD-CAPES).

**Resumo:** Este artigo aborda questões relativas ao patrimônio arquivístico-musical no Brasil, tendo como amostragem a pesquisa em entidades custodiadoras em aproximadamente setenta cidades brasileiras. Questiona-se quais as situações de recolhimento das fontes musicais escritas em acervos brasileiros, as especificidades destas fontes, a identidade do saber-fazer musicológico e as interfaces possíveis entre a musicologia e outras áreas responsáveis pela salvaguarda do patrimônio cultural. Recorre-se às noções de memória e identidade em Joël Candau, de *affordance* do patrimônio cultural, à literatura existente sobre arquivologia musical e de áreas afins. Os resultados apontam para a existência de particularidades das informações contidas nas fontes musicais que põem à prova qualquer expectativa de aplicação ortodoxa da teoria arquivística a elas.

**Palavras-chave:** Arquivos de arte; fontes históricas; musicologia.

**Musical-Archival Heritage in Brazil: the interdisciplinary challenges associated with the preservation and dissemination of the musical memory of written tradition**

**Abstract:** This article focus on issues related to archival-musical heritage in Brazil, taking as sampling the research in custodial institutions in approximately seventy cities. One has to question which situations collection of musical sources written in Brazilian archives, the specificities of these sources, the identity of the musicological know-how and possible interfaces between musicology and other areas responsible for safeguarding of cultural heritage. Memory and identity concepts in Joël Candau, the affordance of cultural heritage, and the existing literature on musical archival science and related fields are hired. The results point to the existence of peculiarities of the

information contained in the musical sources which puts to test any expectation of orthodox application of archival theory to them.

**Keywords:** Art archives; historical sources; musicology.

## Introdução

A música permeia o cotidiano das pessoas nos mais diversos âmbitos. Do entretenimento ao rito, do uso doméstico às grandes salas de concerto, música e vida não têm separação, de modo que a memória musical se torna indissociável da memória coletiva. Se a música é arte efêmera, que evanesce tão logo deixe de soar, fato é que ela pode se preservar e transmitir, seja através da memória dos ouvintes que a comunicam a outros, seja por meio de gravações ou de maneira escrita, em sistemas específicos de notação musical. Estes traços produzidos pelas práticas musicais servem não somente às futuras execuções, mas também ao estudo das práticas do passado.

O presente trabalho tem como objeto central as fontes musicais de tradição escrita recolhidas a diversas entidades custodiadoras em âmbito nacional, especialmente as partituras, manuscritas ou impressas. Nota-se, entretanto, que a noção de fonte para a Musicologia é bastante ampla:

Consideraremos como fonte para o estudo de qualquer aspecto relacionado à Musicologia todo documento, material bibliográfico ou pessoa que possa proporcionar informações ao pesquisador sobre qualquer dos campos desta ciência. (...) o conceito de fonte é mais amplo do que o de documento, pois este não compreende a maior parte da bibliografia que se ocupa dos temas do objeto de estudo, que não proporciona informações “em primeira mão”, mas que em muitos casos orienta significativamente o pesquisador. (...) Dentro das fontes, algumas serão propriamente musicais, como as partituras, registros sonoros etc., e outras, “perimusicais”; estas últimas não contêm música diretamente, mas proporcionam informação relativa a ela.

Neste grupo encontramos atas de reuniões, livros de caixa e muitos outros (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008, p.93, tradução nossa).<sup>1</sup>

Ao discorrer sobre a música, no tocante ao patrimônio cultural, António Mendes (2012, p. 37) a classificou como imaterial, ressaltando, entretanto, seu aspecto material, ou seja, os meios pelos quais é produzida, registrada e transmitida. Em uma vasta taxonomia das fontes musicais, *El archivo de los sonidos* traz as seguintes categorias de fontes diretas: (1) partituras, registros sonoros e audiovisuais; (2) libretos e textos; (3) escritos pessoais dos compositores; (4) tratados sobre música; (5) documentação de órgãos governamentais ou instituições com atividades musicais; (6) estatutos e regulamentos; (7) entrevistas pessoais; (8) instrumentos musicais; (9) objetos artísticos (objetos tridimensionais e de iconografia musical); (10) livros de contas (de caixa ou de “fábrica”); (11) cerimoniais (religiosos e civis); (12) dossiês de concurso; (13) documentação avulsa; (14) livros sacramentais de paróquias; (15) documentos pontifícios [e demais legislações eclesiásticas sobre música]; (16) documentos notariais ou cartoriais; (17) impressos: críticas musicais e anúncios de concertos; (18) cartazes e programas de concertos; (19) correspondências. Já entre as fontes indiretas, seus autores procederam à seguinte classificação: (1) guias de arquivos; (2) inventários; (3) catálogos e bases de dados; (4) índices informatizados (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008, p. 93-102). Ao se considerar esta variedade de fontes possíveis, parece inevitável reconhecer que as entidades às quais elas são recolhidas podem ser as mais diversas: museus históricos, da imagem e do som, arquivos diversos – em fase corrente, intermediária ou permanente – fonotecas, hemerotecas, bibliotecas, além dos fundos pessoais ou familiares.

Para o desenvolvimento de nossa investigação de doutorado acerca das práticas musicais de função religiosa do catolicismo romano no Brasil no século XX (DUARTE, 2016), procedemos à busca por fontes musicais em mais de quinhentas instituições, em setenta cidades brasileiras (incluindo todas as capitais do país e algumas cidades nas

---

<sup>1</sup> “Consideraremos como fuente para el estudio de cualquier aspecto relacionado con la musicología a todo documento, material bibliográfico o persona, que pueda proporcionar información al investigador sobre cualquiera de los campos de esta ciencia. [...] el concepto de fuente es más amplio que el de documento, pues éste no comprende la mayor parte de la bibliografía que se ocupa de los temas objeto de estudio, que no proporciona información ‘de primera mano’, pero que en muchos casos orienta significativamente al investigador. [...] Dentro de las fuentes, algunas serán propiamente musicales, como las partituras, registros sonoros etc., y otras perimusicales; estas últimas no contienen directamente música, pero proporcionan información relacionada con ella. En este grupo encontraremos actas de reuniones, libros de cuentas y un largo etcétera” (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008, p. 93).

quais se supunha terem existido práticas musicais mais intensas), tendo ocorrido a todas as possibilidades de acervos e fundos citadas anteriormente. Neste universo, foi possível realizar pesquisa em cerca de 175 instituições, e constatar a existência de fontes musicais manuscritas ou editadas – independentemente de notação ou datação – em mais de 150 delas. Esta amostragem – ainda pequena, se consideradas as proporções monumentais do território nacional, mas que segue sendo ampliada, mesmo após a defesa da tese – serve de base às considerações que serão aqui apresentadas. Tal pesquisa presencial permitiu que se notassem, do ponto de vista do investigador, os avanços e desafios da arquivologia musical no Brasil. Ressalte-se a existência de esforços de mapeamento anteriores à nossa investigação, empreendidos por Victor Lacerda (2008) e Pablo Sotuyo Blanco (2004), tendo o primeiro pesquisador partido de trabalhos acadêmicos (procedimento bibliográfico)<sup>2</sup> e o segundo, efetuado levantamento efetivo, com foco nas bandas de música da Bahia.

O acesso às fontes musicais e as condições de preservação das mesmas têm sido objetos de discussões relativamente recentes na área da musicologia, sobretudo a partir de finais da década de 1990, tendo como marco a realização do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES, 2000). Para além das discussões acadêmicas, a realidade encontrada nos acervos brasileiros revela ainda grandes desafios a serem superados, muitos dos quais requerem uma abordagem interdisciplinar. Assim, deram origem a este artigo os seguintes problemas: a partir do que foi observado em pesquisa de campo, quais as principais categorias de entidades custodiadoras de fontes musicais escritas no Brasil, sobretudo de partituras? Quais avanços podem ser percebidos em relação à sua salvaguarda e quais os desafios a serem superados? Quais as peculiaridades das fontes musicais de tradição escrita em relação aos demais documentos e como se configura a identidade do trabalho musicológico neste contexto? Quais interfaces com outras áreas do conhecimento poderiam contribuir para os processos de salvaguarda e difusão do patrimônio arquivístico-musical? Para

---

<sup>2</sup> Uma das constatações de Lacerda foi a concentração de acervos na região Sudeste do Brasil. O autor reconheceu, entretanto, que tal fato não se deveria à existência de mais acervos nesta região, mas estaria ligada à concentração de programas de pós-graduação em música nela, nos quais eram produzidos os trabalhos que lhe serviam como fontes de dados. Observa-se fenômeno semelhante no *Guia do patrimônio bibliográfico nacional de acervo raro*, produzido pela Biblioteca Nacional (GUIA DO PATRIMÔNIO BIBLIOGRÁFICO, 2012), que aponta, em sua introdução, a dificuldade de contato com as entidades custodiadoras, nos levando a crer que esta seja a razão para a maior concentração – seja no número de cidades, seja a quantidade de instituições referidas – no Sudeste. A inexistência de presença física dos profissionais envolvidos na elaboração deste guia – para a conferência das informações fornecidas pelas entidades – implica a possibilidade de imprecisões na datação das obras raras, bem como a ausência de dados acerca das situações de conservação e difusão deste patrimônio nos dias atuais.

responder a tais questões, recorreu-se ao procedimento bibliográfico, ao trabalho de campo<sup>3</sup> e à pesquisa documental. Os dados obtidos foram analisados a partir das noções de memória e identidade em Joël Candau, bem como com base em conceitos e teorias cunhados nos campos da arquivologia e estudos do patrimônio cultural, que serão oportunamente apresentados. Inicialmente, cabe apresentar a divisão da memória em três níveis realizada por Joël Candau e o papel da memória na constituição de identidades.

Segundo Candau (2011), o primeiro nível da memória é a protomemória – também chamada de memória de baixo nível ou *habitus* –, que se revela mais uma presentificação do passado do que uma evocação intencional. A memória de alto nível ou memória de evocação (realizada intencional ou involuntariamente) é o resgate do passado sobre o qual se reflete. Finalmente, a metamemória é a representação acerca das próprias lembranças, a qual se revela passível de compartilhamento com os demais sujeitos por meio da narratividade. A metamemória se relaciona – talvez não de modo exclusivo,<sup>4</sup> mas certamente de maneira mais claramente intencional – à construção da memória coletiva. Uma vez que se admita que a memória musical também é passível de compartilhamento, de registro em fontes, e que se revela profundamente atrelada à memória coletiva, os acervos musicais passam a revelar uma função social de lugares de memória, função que passa muitas vezes despercebida por parte dos estudiosos.

### **Reconhecimento da potencialidade patrimonial e especificidades das fontes musicais**

Ao se considerar acervos musicais como lugares de memória, no sentido proposto por Pierre Nora (1993), é pressuposto que as músicas a eles recolhidas não apresentam plena ligação com as práticas musicais do presente. Em outras palavras, na falta de meios de memória, o repertório do passado carece de preservação em lugares destinados a deter seu completo esquecimento no presente. Podem ser citados casos excepcionais, entretanto, nos quais a música religiosa orquestral de um passado relativamente distante continua a integrar as práticas do presente: em igrejas católicas

---

<sup>3</sup> Considerando-se o fato de a maior parte do trabalho de campo ter sido direcionado à pesquisa de música litúrgica católica no século XX, os exemplos trazidos para este artigo tenderão a este universo.

<sup>4</sup> Ao se observar a recorrência de determinados elementos compartilhados dentro de uma mesma cultura – sotaques, expressões corporais, dentre outros – sobre os quais os sujeitos que a integram não necessariamente refletem para que ocorra sua presentificação, é possível pensar o compartilhamento também em nível protomemorial.

das cidades de Pirenópolis-GO, Prados-MG, Tiradentes-MG e São João del-Rei-MG, por exemplo, agremiações musicais interpretam nos templos obras produzidas com finalidade religiosa e copiadas localmente no passado em fontes manuscritas com esta finalidade.

Ao se considerar a prática de determinadas obras a partir de fontes musicais escritas, surgem questionamentos acerca de sua natureza e peculiaridades, que talvez as diferenciem de documentos administrativos, fiscais ou jurídicos. Se questionado o valor primário de uma partitura, a finalidade que este apresenta no momento de sua criação, sem dúvida, a resposta será que ela serve de registro ou suporte de uma ou mais obras musicais. Sobre tal finalidade não incidem os institutos jurídicos da prescrição e decadência. Poder-se-ia alegar, entretanto, que a utilização da fonte fora do contexto de sua produção descaracterizaria sua função primária, e tal questionamento resvalaria fatalmente em uma questão mais profunda: qual a finalidade da arte? Sem a pretensão de apresentar todos os posicionamentos de filósofos e estetas diante desta questão, opta-se pela comparação à literatura: um livro que contenha poesias deixa de cumprir sua finalidade se lido séculos após sua produção? A leitura de *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, de Cervantes, no presente, a partir de sua primeira edição, de 1605, descaracterizaria a função original da publicação? Não é o que nos parece. Assim, a aplicação da teoria das três idades documentais assume, a nosso ver, um caráter essencialmente relacional, que envolve a manutenção do repertório e das fontes nas práticas musicais do presente. Fontes musicais de composições sobre o texto latino Ordinário da missa, copiadas anteriormente ao Concílio Vaticano II (1962-1965) – que caíram em desuso em razão das mudanças decorrentes deste – e que até hoje são preservadas no arquivo do coral da Catedral de Florianópolis ilustram esta discussão: sua preservação estratégica serve não apenas à possibilidade de novas execuções, mas também à manutenção da memória institucional do coro. Por outro lado, em face do risco de perecimento de fontes musicais mais antigas, muitas partituras do século XIX que eram utilizadas até poucas décadas atrás nas práticas musicais religiosas em São João del-Rei passaram a uma situação de recolhimento interno. Assim, classificar as fases do recolhimento das fontes musicais em corrente, intermediária ou permanente depende mais da função atribuída a estas fontes em razão de fatores tais como raridade e risco de perecimento, mas não por qualquer condição objetiva do documento, pois se assim fosse, sequer seria possível falar em fase permanente.

Outra particularidade das fontes musicais já foi mencionada: do mesmo modo que ocorre com a literatura, é possível separar a obra de seu suporte – diferentemente do que ocorre com pinturas e esculturas. Assim, a mesma obra pode constar em mais de uma fonte, e uma única fonte pode conter mais de uma obra: a quinta sinfonia de Beethoven se propaga, por exemplo, através de milhares de cópias impressas, manuscritas e até digitais, ao passo que um caderno de música pode servir de coletânea de diversas obras nele justapostas. A distinção entre obra e fonte tem diversos desdobramentos no campo da avaliação arquivística: se é verdade que o valor de um documento não emana do documento, mas é a ele atribuído por algum sujeito que o avalia – conforme já havia explicitado Karl Otto Müller, na década de 1920 (PINTO, 2014, p. 25) –, há de se considerar eventuais conflitos de interesses em termos de valorização para a salvaguarda:<sup>5</sup> seria mais justificável a preservação de um autógrafo de uma parte instrumental por compositor canônico, ainda que esta seja somente mais uma parte instrumental<sup>6</sup> entre muitas cópias idênticas, ou uma única fotocópia que detenha o esquecimento de uma obra de qualquer outro compositor? A resposta a tal dilema implica os valores atribuídos às fontes musicais por parte de quem responde.

No âmbito desta discussão, a noção de *affordance* do patrimônio cultural se revela muito pertinente. O conceito de *affordance* – reconhecimento da interação com algum objeto ou da funcionalidade de algo sem prévia explicação – foi cunhada no campo da psicologia, na década de 1970, por James J. Gibson e Eleanor Gibson e logo assimilada na área de *design*. Candau e Ferreira (2015) adaptaram esta noção de reconhecimento ou de potencialidade – ou mesmo reconhecimento da potencialidade – ao contexto do patrimônio cultural. Segundo tais autores, nos tempos mnemotrópicos atuais, nos quais toda sorte de bens se tornaram passíveis de patrimonialização, determinados grupos ou classes de profissionais que são capazes de operar com informações destes entes e de produzir narratividades a partir delas (metamemória) são aqueles que haverão de pleitear seu reconhecimento patrimonial. O exemplo utilizado por Candau e Ferreira foi o dos odores: para perfumistas ou enólogos, esta informação é relevante e tais profissionais elaboram narrativas a partir dela, ao passo que para os tanatopraxistas ou desentupidores de redes de esgoto tal informação não tem relevância.

---

<sup>5</sup> No campo da música, Castagna (2008, p. 9) apresenta situações que ilustram diferentes possibilidades de valorização de obras e fontes, e o posicionamento que alguns musicólogos assumiram em relação à questão no passado.

<sup>6</sup> Parte é a partitura escrita para um único instrumento ou uma única voz, ao passo que a partitura completa – por vezes chamada de grade – contém todas as vozes ou instrumentos que integram a obra.



Assim, o reconhecimento patrimonial assume um caráter relacional: mais do que perguntar o que está sendo preservado, pergunta-se para quem e com qual finalidade busca-se o reconhecimento de um bem como patrimônio. Em trabalho intitulado *A aplicabilidade da noção de affordance do patrimônio cultural a fontes musicais: teoria, acervos brasileiros e os desafios dos processos de salvaguarda*<sup>7</sup> foi possível discutir os desdobramentos da aplicação da formulação de Candau e Ferreira. Talvez o principal desdobramento seja a constatação de um saber-fazer identitário do musicólogo, como sendo o profissional apto a reconhecer a potencialidade patrimonial tanto da obra musical (patrimônio imaterial), quanto da fonte ou de acervos (patrimônio material). O musicólogo é o profissional apto a analisar as informações estritamente musicais contidas nas fontes e a elaborar narrativas metamemoriais a partir delas, mas também das informações extramusicais que o intérprete talvez não julgasse importante por concentrar seu interesse na performance, mas que permitem o estudo das práticas musicais do passado: nomes de compositores, intérpretes ou copistas, seus gêneros, a quantidade de intérpretes – instrumentistas e cantores –, o local de execução da obra, a função ou finalidade em que se deu sua performance, dentre outras. Cabe ainda ao musicólogo o ofício de datar as fontes – quase sempre por comparação com outras fontes de um mesmo conjunto – e identificar – quando possui elementos para tal – copistas ou compositores. Se o reconhecimento da potencialidade patrimonial de fontes e obras musicais aponta para a identidade do saber-fazer musicológico, não é possível simplesmente desconsiderar a necessidade de diálogo desta área com as demais que se acercam de algum modo do patrimônio cultural e dos estudos das informações a ele relativas. Neste sentido:

Quando falamos de arquivo de música (ou musical), talvez estejamos nos cercando de uma realidade que não obedeça plenamente à ortodoxia da ciência arquivística, pois este conceito está imbuído de conotações de tipo temático, técnico e de formato... Um arquivo, para se comportar como tal, deverá agrupar um conjunto orgânico de documentos, em qualquer tipo de suporte, produzidos por uma instituição ou pessoa no exercício das funções ou atividades que lhe são inerentes. O matiz orgânico desta definição é inerente ao conceito

---

<sup>7</sup> Apresentado no IV Simpósio Internacional de Música Ibero-Americana (SIMIBA) e I Congresso da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), realizado em Belo Horizonte em outubro de 2016. O trabalho completo – que recebeu distinção de melhor *paper* do evento – aguarda publicação em anais.



de arquivo e irá marcar as características do fundo musical dentro do arquivo da entidade ou administração. No âmbito do patrimônio musical, tende-se a confundir os conceitos de arquivo, biblioteca, fonoteca, centro de documentação ou museu (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008, p. 93, tradução nossa).<sup>8</sup>

Tal afirmação se revelou particularmente verdadeira ao se observarem as condições de recolhimento e entidades custodiadoras no Brasil. Em pesquisa de campo foi possível observar situações de recolhimento a museus,<sup>9</sup> arquivos públicos,<sup>10</sup> privados<sup>11</sup> ou pessoais,<sup>12</sup> centros de documentação musical,<sup>13</sup> bibliotecas<sup>14</sup> – algumas vezes, sessões de obras raras ou fundos específicos –, igrejas<sup>15</sup> e sedes de agremiações musicais,<sup>16</sup> tais como orquestras e bandas de música – estas duas últimas situações, em fase corrente ou intermediária de recolhimento.

<sup>8</sup> “Cuando hablamos de archivo de música (o musical) tal vez nos estamos circunscribiendo a una realidad que no obedezca plenamente a la ortodoxia de la ciencia archivística, pues más bien este concepto se ve impregnado de connotaciones de tipo temático, técnico, de formato... Un archivo, para ser tal, deberá agrupar un conjunto orgánico de documentos, en cualquier tipo de soporte, producidos por una institución o persona en el desempeño de las funciones o actividades que le son propias. El matiz orgánico de esta definición será inherente al concepto de archivo y nos marcará las características del fondo musical dentro del archivo de la entidad o administración que sea. En el ámbito del patrimonio musical se tiende a confundir los conceptos de archivo, biblioteca, fonoteca, centro de documentación o museo” (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008, p. 93).

<sup>9</sup> Museu de Arte Sacra de Porto Alegre, Museu Histórico e Artístico do Maranhão, Museu de Arte Sacra de São Paulo, Memorial Padre Cícero (Juazeiro do Norte-CE), Museu do Instituto Nossa Senhora da Piedade, dentre outros.

<sup>10</sup> Arquivos públicos estaduais de Alagoas, da Bahia e do Pará, por exemplo.

<sup>11</sup> Arquivo Dom Duarte Leopoldo e Silva, da Cúria Metropolitana da Arquidiocese de São Paulo, Arquivo Arquidiocesano de Natal, Centro de Documentação da Arquidiocese de Vitória do Espírito Santo, Arquivo da Arquidiocese de Manaus, dentre outros.

<sup>12</sup> Arquivo pessoal de frei Fulgêncio Monacelli, OFMCap, na cidade de Manaus, por exemplo, que tivemos oportunidade de organizar e digitalizar integralmente.

<sup>13</sup> Centro de Documentação Musical de Viçosa, em Minas Gerais, Centro de Documentação Musical do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, no Rio Grande do Sul, Museu da Música de Mariana, em Minas Gerais, dentre outros.

<sup>14</sup> Bibliotecas do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, do Santuário do Caraça, na cidade de Santa Bárbara-MG, dentre outras.

<sup>15</sup> Acervo musical da Paróquia São João Batista, na capital paulista, onde exercemos a atividade de organista durante alguns anos. Atualmente este acervo se encontra recolhido ao Arquivo Metropolitano Dom Duarte Leopoldo e Silva. É possível citar ainda o arquivo musical da Catedral de Nossa Senhora do Desterro, de Florianópolis, que digitalizamos integralmente para fins de pesquisa e salvaguarda do patrimônio arquivístico-musical.

<sup>16</sup> No Brasil há milhares de bandas de música espalhadas pelo território nacional, cada uma contando com pelo menos um arquivo de fase corrente. Dão ensejo a particular interesse do ponto de vista histórico os casos da Orquestra Lira Sanjoanense e da Orquestra Ribeiro Bastos, ambas em São João del-Rei, Minas Gerais, e da Banda Phoenix, de Pirenópolis, que apesar de ativas e mantendo nas práticas musicais do presente repertórios consideravelmente raros, preservam ainda quantidade considerável de fontes históricas em seus acervos.

Diante de situações tão diversas de recolhimento e de alguns casos que foram fruto de esforços conscientes de musicólogos que se propuseram a preservar a memória musical, caberia perguntar se a distinção entre arquivo, acervo e coleção se aplica aos conjuntos de fontes musicais nos quais foram realizadas pesquisas. A resposta é afirmativa, desde que não se espere encontrar nesta seara a mesma ortodoxia que se observa no caso de arquivos produzidos, por exemplo, por autarquias públicas: em uma coleção de fontes musicais de determinada região é possível encontrar, por exemplo, a soma de outras, produzidas pelo próprio sujeito que as recolheu (autógrafos de composições), doações de partituras que não necessariamente foram utilizadas em suas atividades musicais ou musicológicas e documentos pessoais ou institucionais somados a tal acervo após sua morte. Nestes casos – que não são raros no Brasil –, confundem-se as noções de coleção, arquivo e fundo documental. Ao se considerar, portanto, que a vida não pode ser limitada a contratos ou estatutos sociais e os objetivos das atividades humanas nem sempre coincidem com as categorias estabelecidas nas ciências, designar genericamente estes conjuntos de fontes como acervos musicais tem se revelado preferível aos conceitos fechados de arquivo, coleção e fundo.<sup>17</sup>

### **Acervos musicais brasileiros: esboço de um diagnóstico e o desafio da interdisciplinaridade**

O primeiro fator observado em pesquisa de campo que merece destaque é a existência de acervos musicais ou ao menos a existência de fontes para o estudo da música – manuscritas ou editas – na maior parte das setenta cidades visitadas. A quantidade, datação e formas de organização das fontes constituem dados totalmente variáveis. Em relação às memórias musicais locais, foi possível observar desde a existência de pesquisadores interessados na preservação de fontes musicais de tradição escrita de estados ou regiões específicas até considerável silêncio, ou seja, a frustração da expectativa de se encontrarem fontes. Entre os exemplos de preservação, é possível citar a atuação do padre João Mohana no estado do Maranhão, cujo acervo musical derivado de suas atividades está hoje recolhido ao Arquivo Público do Estado do Maranhão, onde se encontra organizado, acondicionado e inventariado de maneira

---

<sup>17</sup> Casos brasileiros que ilustram tais situações foram apresentados em nosso trabalho *A aplicabilidade da noção de affordance do patrimônio cultural a fontes musicais: teoria, acervos brasileiros e os desafios dos processos de salvaguarda*, que ainda se encontra em processo de publicação.

exemplar. O interesse de Mohana (1995) pelas fontes musicais do estado certamente se refletiu no título de seu livro, *A grande música do Maranhão*. Na capital vizinha se encontra o acervo proveniente das atividades de Vicente Salles, hoje recolhido à Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará, onde foi catalogado e parcialmente digitado e/ou digitalizado.<sup>18</sup> Dentre os silêncios sentidos de maneira mais intensa – considerando-se a antiguidade e tamanho das cidades –, é possível citar Cuiabá, Porto Velho, Porto Nacional-TO, Corumbá-MS, Imperatriz-MA, Penedo-AL, Macapá e Teresina. Há de se observar, entretanto, a possibilidade de recolhimento a entidades custodiadoras que não foram visitadas, a imprecisão das respostas negativas obtidas no trabalho de campo – possibilidade recorrente em todos os locais que afirmaram não preservar fontes – e o recolhimento de fontes por particulares, que somente poderiam ser conhecidos com maior tempo de estadia nestas cidades.

Do ponto de vista da conservação, foi possível observar casos como os anteriormente citados em que as fontes se encontram adequadamente acondicionadas, organizadas e possuem algum instrumento de pesquisa. Ao rol destas fontes poderiam ser apontados ainda o Museu da Música de Mariana, Museu da Inconfidência de Ouro Preto, Centro Salesiano de Documentação e Pesquisa de Barbacena, todos em Minas Gerais; Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, em Goiânia; Biblioteca de Música Armando Albuquerque, em Porto Alegre; Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro; Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand (acervo recolhido por Jaime Diniz); Biblioteca do Instituto Teológico Franciscano, em Petrópolis-RJ; Acervo de partituras da Biblioteca Nacional; acervo musical baiano preservado pelo padre Jaime Diniz, hoje recolhido à Fundação Gregório de Matos, em Salvador; e o Arquivo Provincial Franciscano do Recife.<sup>19</sup> Ainda em processos de acondicionamento, organização e/ou digitalização de fontes, mas já com resultados parciais consistentes, é possível citar os casos da Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, em Recife, à qual se encontra recolhido o acervo do padre Jaime Diniz, o Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (falta neste a organização do acervo musical do século XX, mas já tem aquele dos séculos XVIII e XIX organizado), Museu do Convento de Nossa Senhora da Piedade das Irmãs Ursulinas, Corporação Musical 13 de Maio de Corumbá de Goiás, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

---

<sup>18</sup> Há de se observar que nos dois processos ocorre uma migração das informações entre suportes. No caso da digitalização, entretanto, ocorre maior preservação, já que a fonte é convertida em imagem digital, ao passo que na digitação – ou edição diplomática –, seu conteúdo é transcrito em um *software*.

<sup>19</sup> Visitado recentemente, após a defesa da tese de doutorado.

do Espírito Santo e Biblioteca Frei Antônio Mersmann, do Instituto de Estudos Superiores do Maranhão, em São Luís.

A maior parte das entidades custodiadoras de acervos musicais visitadas revelam, entretanto, mais desafios do que soluções. A ausência de qualquer especialista em acervos – arquivista ou bibliotecário com formação específica, musicólogo, historiador, museólogo ou conservador-restaurador de documentos – também foi percebida em grande parte das entidades visitadas. Ainda mais evidente é a ausência de trabalho interdisciplinar. Tais carências se refletem em diversos aspectos: a ausência de acondicionamento adequado das fontes, de organização desta e de instrumentos de pesquisa que correspondam às necessidades dos pesquisadores da área de música e dos próprios músicos. No plano das agremiações musicais – bandas de música e orquestras, que muitas vezes possuem arquivos de recolhimento intermediário ou corrente com fontes raríssimas –, sequer existe a quantidade ideal de contratações de professores de música, quanto mais se dirá de algum especialista para a preservação de suas memórias. Assim, qualquer estratégia que considere reverter esta situação deve considerar tais limitações em termos de recursos humanos, o que sugere a possibilidade de capacitação dos próprios herdeiros desta memória musical a fim de que estes tomem posse efetivamente desta herança e se permitirem por ela possuir (BOURDIEU, 2001).

Este esboço de diagnóstico não aponta para resultados totalmente pessimistas, ao contrário: foi surpreendente constatar a quantidade de particulares e entidades que se propõem a salvaguardar memórias musicais, seja pelo reconhecimento da potencialidade patrimonial destas, seja por outras razões, tais como memórias afetivas familiares, preservação da memória institucional, valoração estética acerca das obras contidas nas fontes, dentre outras. Existe, portanto, um grande campo de estudo e de trabalho para acadêmicos e profissionais das diversas áreas cujas atividades se relacionam a acervos musicais. Igualmente positivas se revelam algumas ações governamentais ou de autarquias no sentido da preservação de acervos. O primeiro destaque neste sentido é dado à lei estadual n. 734, de 22 de julho de 2009, de Roraima, que reconhece como patrimônio histórico do Estado de Roraima, dentre outros bens, os hinos do Estado e da Polícia Militar (composição e arranjo musical) e o acervo musical da Associação Canarinhos da Amazônia, letras, música e arranjos. Igualmente positivos se revelam as ações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, que tem considerável listagem de acervos musicais protegidos; a sede do Iphan, que tem se dedicado à preservação de fontes musicais escritas e instrumentos; o Iphan

na Bahia, que procedeu ao tombamento de órgãos tubulares; e a Fundação Gregório de Matos, órgão de proteção do patrimônio em âmbito municipal na capital baiana, que recolhe o acervo produzido pelo padre Jaime Diniz quando atuou no estado. Finalmente, merece destaque o reconhecimento patrimonial pela Unesco de acervos musicais brasileiros, dentre os quais, o Museu da Música de Mariana (MG) e os manuscritos de Ernesto Nazareth, recolhidos à Biblioteca Nacional (RJ). Há de ser citado ainda o samba de roda do Recôncavo Baiano, reconhecido como patrimônio imaterial. Todas estas iniciativas servem de estímulo a novos projetos voltados à salvaguarda e ao estudo dos acervos musicais brasileiros.

Apesar de tal reconhecimento das fontes musicais como depositárias de parte da memória e da identidade coletivas, ainda faltam pesquisadores da área de música atuando diretamente em acervos. No âmbito da produção acadêmica da área da música, merece destaque a *Carta de Belo Horizonte: sobre a salvaguarda e acesso aos acervos musicais históricos brasileiros*, aprovada no XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, além da realização crescente de congressos na área de musicologia no Brasil. A formação de musicólogos, contudo, ainda constitui um desafio, o qual se torna ainda maior quando se pensa no estímulo à pesquisa de fontes primárias em acervos, ainda pouco estimulada na área. Não se trata, entretanto, de uma completa ausência de pesquisadores atuantes nesta seara, mas um número muito limitado. A criação de uma rede de colaboração entre tais pesquisadores de fontes musicais – sejam eles da área da música ou de outras áreas do conhecimento – constitui ainda um desafio. Não se trata, a nosso ver, da necessidade de mais uma sociedade ou associação de pesquisa, mas de uma rede, de fato.

Conforme foi dito anteriormente, dentre as situações de recolhimento de acervos musicais observadas em pesquisa de campo, se encontram bibliotecas, museus, arquivos e centros de documentação musical. Tal diversidade sinaliza para a necessidade de um diálogo mais efetivo entre distintas áreas do conhecimento sem que estas abdicuem de suas especificidades. Se propostas de diálogos interdisciplinares têm surgido de maneira intensa entre as áreas da biblioteconomia, arquivologia, museologia e ciência da informação (ARAÚJO, 2014), bem como de diálogo entre as áreas que lidam diretamente com conservação e restauração do patrimônio cultural,<sup>20</sup> é fato que a musicologia ainda está longe de uma participação ativa nestes diálogos.

---

<sup>20</sup> É possível a VI Jornada de Conservação e Restauração/IV Semana Carioca de Preservação da qual participamos em 2016. Neste evento foi possível observar de maneira clara um diálogo interdisciplinar

Nos arquivos musicais de fase corrente o profissional mais atuante é, sem dúvida, o músico ou o musicólogo, uma vez que o trabalho de edição de fontes musicais para a execução é a principal necessidade prática. Contudo, uma abordagem interdisciplinar é necessária mesmo neste caso, uma vez que existem diversas agremiações musicais que possuem em seus arquivos de fase corrente – em situação de recolhimento corrente ou mesmo permanente – fontes consideravelmente antigas que carecem de condições adequadas de conservação.

O trabalho interdisciplinar se revela necessário em diversas fases do processo de salvaguarda das memórias musicais. Na fase de localização e recolhimento de fontes musicais, não é raro que pesquisadores das diversas áreas tenham acesso a fontes musicais sem, contudo, compreender seu conteúdo, no tocante às informações estritamente musicais nelas contidas, demandando um diálogo com a área de musicologia. Num segundo momento, quando da conservação-restauração de documentos, é fundamental a presença de especialistas desta área, uma vez que estes possuem o domínio das técnicas e métodos necessários. Para o acondicionamento e organização de fontes, a atuação do musicólogo e do cientista da informação junto ao arquivista ou ao bibliotecário permite a elaboração de planos de classificação mais eficientes. O mesmo pode ser dito em relação à produção de instrumentos de pesquisa – inventários, bases de dados e catálogos – que levem em consideração as necessidades dos futuros consulentes. Sobre a mediação e difusão do patrimônio arquivístico-musical, o diálogo com profissionais da museologia e história é fundamental para que problematizações formuladas em torno das fontes tornem seu conteúdo interessante para o público. Tal diálogo deveria ser levado em consideração inclusive pelos intérpretes ao formularem seus programas de concerto. Finalmente, o desenvolvimento de um mapa atualizado de acervos musicais brasileiros e a integração entre os acervos musicais em âmbito nacional somente parece viável por meio de uma abordagem interdisciplinar. Tal integração seria consideravelmente facilitada pela existência de um inventário único, aberto a contribuições e de acesso gratuito em âmbito nacional que preservasse os sistemas locais de organização e catalogação das fontes, mas que unificasse as categorias de classificação e a base de dados.

---

entre arquitetura, conservação-restauração, arquivologia, biblioteconomia e artes visuais, sem ter havido, contudo, qualquer participação efetiva de acadêmicos da área da música ou, mais especificamente, da musicologia.

A primeira oposição que poderia ser apresentada em relação a tal proposta é o fato de já existir um inventário em âmbito internacional, o Répertoire International des Sources Musicales (RISM, 1996). Há de se observar, entretanto, que o RISM incompatibiliza em muitos aspectos com nossa proposta e com a realidade dos acervos musicais brasileiros, seja por enfatizar o interesse em fontes manuscritas e impressas produzidas entre os séculos XVI e XVIII, seja pela dificuldade de acesso em razão do idioma do site (inglês e alemão), seja ainda por limitações em termos de informações consideradas relevantes, que se refletem nos campos do formulário de consulta. Um destes campos opera com informações estritamente musicais, ou seja, permite que sejam inseridos dados do incipit musical por meio de partituras. O incipit (compassos iniciais) se refere, entretanto, sempre às vozes ou instrumentos mais agudos, o que gera dificuldades práticas: em arranjos musicais para bandas, por exemplo, esta parte corresponderia ao flautim, que nem sempre tem partes musicais estruturais na peça musical. Parece ideal a possibilidade de se inserir o incipit musical de todas as partes vocais ou instrumentais, como ocorre no mecanismo de busca disponível no site do Museu da Música de Mariana ([20--]).

Um inventário nacional de fontes musicais deveria considerar ainda a existência de um campo para a inserção dos temas musicais<sup>21</sup> das obras contidas nas fontes,<sup>22</sup> o que inexistente na base de dados do RISM. Tal campo serviria como descritor específico de obras musicais. Se o incipit pode muito facilmente variar entre as fontes – pois não raro coincide com introduções instrumentais –, a identificação dos temas musicais permite que a consulta retorne resultados mais completos das obras contidas nas fontes. Poder-se-ia questionar então se o enfoque de tal inventário seria a fonte ou a obra nela contida, ou mesmo quais seriam as vantagens de se inserir nele informações relativas aos temas musicais. Há de se observar que existe grande recorrência de títulos idênticos de obras musicais, sobretudo na música religiosa, à qual se soma a ausência de identificação de

---

<sup>21</sup> No âmbito deste inventário, a noção de tema musical seria a mais ampla possível e se basearia tão somente em alturas, e não em ritmos, como já ocorre em relação ao incipit musical na base de dados do Repertório Internacional de Fontes Musicais (RISM, 1996). Para além da noção de uma ou mais melodias principais, este campo deveria incluir toda sorte de ideias musicais que dão origem às composições ou que permitam seu reconhecimento: motivos musicais, refrões de canções, temas gregorianos, séries de 12 sons utilizadas como motivo gerador em técnicas composicionais do século XX, dentre outras. Este campo teria, portanto, relativa flexibilidade, pois dependeria essencialmente das escolhas de quem preenchesse os dados relativos à fonte musical.

<sup>22</sup> Parece fundamental que tanto o incipit quanto os temas musicais sejam tratados a partir de relações matemáticas que descrevam os intervalos musicais. Assim, uma determinada sequência de notas musicais apresentada em tons diferentes – seja por tonalidades diversas em cada uma das fontes, seja pelo uso de instrumentos musicais transpositores – não seria limitada à literalidade das notas musicais empregadas.



autoria em grande parte das fontes recolhidas aos acervos brasileiros. Esta combinação dá a dimensão da dificuldade em se consultar as fontes e obras nelas contidas somente a partir de informações textuais. Assim, os temas musicais possibilitariam o aumento da especificidade da busca ao inserir descritores específicos comparáveis até mesmo às palavras-chave dos documentos textuais. Os temas musicais corresponderiam ainda ao interesse de parte considerável dos consulentes da área da música, que se interessam pelo conteúdo informacional musical das fontes (*affordance* da obra musical) do que pela fonte em si. Finalmente, tal descritor específico seria eficiente para estudo dos processos de transmissão e recepção do repertório musical.

O último desafio apresentado neste artigo, que também requer soluções interdisciplinares, diz respeito à parte do repertório musical produzido no século XX. Técnicas composicionais baseadas em notação não-tradicional e até mesmo com objetos tridimensionais<sup>23</sup> representam um desafio em termos de preservação. Além disto, há de se considerar a preservação de obras musicais nas quais o processo criativo é mais importante do que o material sonoro. Existe uma necessidade de arquivamento de todo o processo criativo e não somente o registro do produto que resultou dele. Este tipo de criação é relativamente comum nas artes visuais e demandaria um diálogo com esta área em parceria com a arquivologia e museologia a fim de pensarmos estratégias eficientes de preservação e acesso a tais fontes e obras.

Ao fim deste trabalho, é possível afirmar que, se por um lado, a constituição de equipes de trabalho interdisciplinares para atuação regular em entidades custodiadoras ainda se revela distante da realidade brasileira, por outro, não parece inviável pensar a constituição de grupos de estudo e pesquisa, ou mesmo equipes interdisciplinares de trabalho que atuem sob demanda em tais instituições, e até mesmo capacitando agentes locais que já atuam diretamente nos acervos, sem quaisquer conhecimentos técnicos.

### Considerações finais

Em uma amostragem de pesquisa efetiva de algum tipo de fonte musical – principalmente, partituras de música religiosa de uso ritual no catolicismo romano – em pouco mais de 150 instituições, num universo de mais de quinhentas instituições

---

<sup>23</sup> Podem ser citados, neste sentido, os sistemas alternativos de notação dos compositores de música concreta e eletrônica, as audiopartituras, bem como a notação planimétrica da obra experimental *Wu-li*, de Hans-Joachim Koellreutter. Já em *Ácronon*, deste mesmo compositor, o pianista solista improvisa junto à orquestra a partir de uma esfera de acrílico transparente com notação musical que lhe serve de “partitura”.

visitadas em pesquisa de campo, a primeira constatação, ao fim desta pesquisa – que se amplia, atualmente, em estágio pós-doutoral – é a da existência de considerável diversidade de tipos de entidades custodiadoras das fontes musicais: para além das igrejas, teatros, centros de documentação musical, orquestras e bandas de música, também recolhem tais fontes arquivos públicos e privados, bibliotecas, fundos pessoais ou familiares e museus ou memoriais. Tal diversidade de situações de recolhimento e uso das fontes musicais de tradição escrita já sugere, por si só, a necessidade de um trabalho interdisciplinar para tornar os processos de salvaguarda e difusão do patrimônio arquivístico-musical mais eficiente. É inegável que a realidade que hoje se apresenta se deve aos não poucos esforços de recolhimento e preservação empreendidos por diversos musicólogos – muitos deles, clérigos – no passado, bem como por arquivistas, bibliotecários, historiadores e museólogos que se empenharam na salvaguarda deste patrimônio cultural material. A pesquisa das fontes revela, no entanto, que ainda existe um longo caminho a ser percorrido, seja em relação à quantidade de acervos ainda desconhecidos, seja em relação à preservação daqueles que já se conhece. Para além da preservação, acondicionamento e organização, faltam ainda processos que possibilitem o acesso às fontes, tais como o mapeamento efetivo dos acervos musicais existentes no Brasil, a elaboração de instrumentos de pesquisa que correspondam às necessidades dos pesquisadores e o desenvolvimento de uma base de dados integrada, de preferência, nacional, antes de incluir os acervos brasileiros em sistemas internacionais. Neste quadro, o saber-fazer musicológico se revela na capacidade de reconhecer a potencialidade patrimonial das fontes musicais escritas, bem como as informações musicais e extramusicais nelas contidas, adequando-as às necessidades dos músicos no presente – por meio da edição musical – produzindo narratividades a partir de tais informações.

A salvaguarda e difusão do rico patrimônio arquivístico-musical brasileiro não depende, entretanto, somente da atuação dos musicólogos, mas de um trabalho conjunto – acompanhado de troca de conhecimentos – destes com outros profissionais, dentre os quais, arquivistas, bibliotecários, historiadores, museólogos, cientistas da informação, conservadores-restauradores de documentos e demais envolvidos nos processos de salvaguarda do patrimônio cultural.

O maior desafio é hoje, sem dúvida, propor tais soluções conjuntas que se revelem possíveis dentro da realidade brasileira, com todas as limitações financeiras e de recursos humanos que dispensam apresentação. Lutar para mudar esta realidade é

fundamental, mas até que este quadro se modifique, a realização de ações concretas para evitar que as práticas musicais do passado – parte indissolúvel da memória coletiva – sejam condenadas ao esquecimento se revela uma urgência.

### Referências bibliográficas

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. *Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia e Ciência da Informação: o diálogo possível*. Brasília; São Paulo: Briquet de Lemos; Associação Brasileira de Profissionais da Informação, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

\_\_\_\_\_; FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi. Mémoire et patrimoine: des récits et des affordances du patrimoine. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 58, p. 21-36, out.-dez. 2015.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. *Revista do Conservatório de música da UFPel*, n. 1, Pelotas, p. 32-57, 2008.

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES do I Colóquio Brasileiro de Musicologia e Edição Musical. In: COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1, 2003, Mariana. *Anais...* Mariana: Fundarq, 2004. p. 303-312.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José et al. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

GUIA DO PATRIMÔNIO BIBLIOGRÁFICO NACIONAL DE ACERVO RARO. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2012.

LACERDA, Victor de Moura. Projeto Mapa dos acervos musicais brasileiros. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 7, 2006. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008. p. 204-214.

MENDES, António Rosa. *O que é património cultural*. Olhão (Portugal): Gente Singular, 2012.

MOHANA, João. *A grande música do Maranhão*. 2. ed. rev. aum. São Luís: SECMA, 1995.

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA. *Pesquisa online*. ([20--]). Disponível em: <[www.mmmariana.com.br/site/pesquisaavancada.asp](http://www.mmmariana.com.br/site/pesquisaavancada.asp)>. Acesso em: 10 set. 2016.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 14, n. 10, p. 7-28, 1993.

PINTO, Cheila. Os princípios da avaliação da informação arquivística em Portugal: contributos para a sua discussão. Dissertação (Mestrado em Ciências da Documentação e Informação), Universidade de Lisboa, 2014.

RISM – REPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas: Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850*. Madrid: Arco Libros, 1996.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Arquivos de música na Bahia. In: COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1, Mariana, 2003. *Anais...* Mariana: Fundarq, 2004. p. 249-269.

---

**Recebido em: 2/11/2016**  
**Aprovado em: 5/11/2016**