

## **ENTRE ARQUIVOS E COLEÇÕES: DESAFIOS DO ESTUDO DE CONJUNTOS DOCUMENTAIS MUSICOGRÁFICOS A PARTIR DE SUAS CARACTERÍSTICAS INTRÍNSECAS**

### **BETWEEN ARCHIVES AND COLLECTIONS: CHALLENGES IN THE STUDY OF MUSICOGRAPHIC DOCUMENT SETS FROM THEIR INTRINSIC CHARACTERISTICS**

Paulo Castagna<sup>6</sup>

**RESUMO.** Este artigo aborda as dificuldades de caracterização e descrição dos conjuntos documentais musicográficos, discutindo a aplicação, ao caso musical, das concepções, critérios e métodos convencionais usados em arquivos públicos e administrativos, apresentando algumas questões que evidenciam a necessidade de maior consideração das particularidades intrínsecas dos documentos e acervos musicais para aumentar a eficiência do seu processamento, e analisando alguns casos de difícil tratamento, frente à escassez de soluções seguras e suficientemente sistematizadas para tais problemas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Acervos Musicais; Documentos musicais; Fontes musicais; Documentos musicográficos; Documentos arquivísticos.

**ABSTRACT:** This article approaches the difficulties of characterizing and describing musicographic document sets, discussing the application, to the musical case, of conventional conceptions, criteria and methods used in public and administrative archives, presenting some questions that highlight the need for greater consideration of the intrinsic particularities of musical documents and collections to increase the efficiency of its processing, and analyzing some cases of difficult treatment, in the face of the scarcity of safe and sufficiently systematized solutions to such problems.

**KEYWORDS:** Musical collections; Musical documents; Musical sources; Musicographic documents; Archival Documents.

### **INTRODUÇÃO**

Este artigo tem como problema a dificuldade de caracterização e descrição dos conjuntos documentais musicográficos, em função do atual estágio do conhecimento disponível para essas tarefas e de uma aplicação nem sempre orgânica, ao caso musical, das concepções, critérios e métodos usados em arquivos públicos e administrativos, objetivando apresentar algumas questões que evidenciam a necessidade de maior consideração das particularidades intrínsecas dos documentos e acervos musicais para aumentar a eficiência do seu processamento, como já observou Ana Cláudia Correia Caeiro (2015). Tais questões partem de reflexões de Claudio Gnoli (2012), Heloísa Liberalli Bellotto (2002, 2006), Jon Bagüés (2008), Josefa

---

<sup>6</sup> Docente no Instituto de Artes da UNESP/CNPq. [castagna@pq.cnpq.br](mailto:castagna@pq.cnpq.br)

Montero García (2008) e Pedro José Gómez González (2008), bem como de métodos de descrição de fontes musicais estabelecidos internacionalmente (GÓMEZ GONZÁLEZ e BAZ, 2008; RISM, 1996), abordando, a título de exemplo e sem a proposta de esgotar o assunto, alguns casos de difícil tratamento, frente à escassez de soluções seguras e suficientemente sistematizadas para tais problemas.

## FONTES MUSICAIS

Conforme Jon Bagüés (2008, p. 64-75), as expressões “arquivo musical” e “arquivo da música” surgiram nas catedrais europeias do século XVII, para designar os caixões com “papeis de música”, em contraposição à “livraria da música”, que desde o século XVI designava o conjunto dos códices musicais impressos ou manuscritos (em papel ou pergaminho) encadernados em grande formato, para a leitura coletiva no facistol (estante giratória de quatro lados). No século XIX, com a expansão social das atividades artísticas, surgiu maior diversidade de arquivos musicais, que o mesmo pesquisador reuniu em cinco tipos (BAGÜÉS 2008, p. 75-77):

- Arquivos de conservatórios
- Arquivos de bandas de música
- Arquivos de orquestras
- Arquivos de coros
- Arquivos de gestão e de empresas

No decorrer do século XX, ainda de acordo com Bagüés (2008, p. 77-78), os estudos musicológicos passaram a recorrer a três novas categorias de arquivos musicais: os arquivos sonoros e audiovisuais, os arquivos pessoais e os arquivos musicais com finalidade musicológica. Em uma forma de classificação quanto ao organismo produtor, independentemente do seu período histórico, o mesmo autor reconhece a existência de arquivos pessoais e institucionais, cada um deles subdividido em tipos mais específicos (BAGÜÉS, 2008, p. 81-82):

- Arquivos pessoais
  - Arquivos de compositores
  - Arquivos de intérpretes
  - Arquivos de críticos
  - Arquivos de pesquisadores
  - Arquivos de colecionadores e aficionados
- Arquivos institucionais
  - Arquivos musicais de instituições religiosas

- Arquivos de entidades interpretativas (orquestras, coros, bandas, grupos...)
- Arquivos de entidades educativas
- Arquivos de entidades de imprensa e radiodifusão
- Arquivos de teatros e salas (teatros de ópera)
- Arquivos de entidades produtoras (editoriais, gráficas, de construção de instrumentos...)

Se esse panorama já exhibe a grande diversidade dos acervos musicais, o quadro torna-se ainda mais complexo se considerarmos a variada tipologia dos seus documentos. Conforme o *Glossário* da CTDAISM - Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CONARQ, 2018b, p. 13), o conceito de “documento musical” é suficientemente amplo para abarcar tanto a música notada (em partituras, conjuntos de partes e outros), quanto o seu registro sonoro e audiovisual:

*Documento musical.* Documento que se caracteriza por conter informação musical, isto é, aquela que emana tanto da dimensão fenomenológica da música (fixada em registros sonoros e audiovisuais) quanto da sua dimensão linguística e semiológica (materializada nos registros em notação musical ou musicográficos). Instantâneas da dimensão fenomenológica e reprodução (total ou parcial) da dimensão linguística e semiológica podem se materializar em registros iconográficos. (CONARQ, 2018b, p. 13)

Mais específicos que documento musical são os conceitos de documento sonoro, como “gênero documental integrado por documentos que contém registros sonoros” (CONARQ, 2018b, p. 13), de documento audiovisual, como “gênero documental integrado por documentos que contém imagens, com finalidade de criar a impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros” (CONARQ, 2018b, p. 13), e de “documento musicográfico”, que se refere exclusivamente àqueles que apresentam informação codificada dos sons, gestos ou expressões de uma determinada obra por meio de qualquer tipo de grafia ou notação musical:

*Documento musicográfico.* Gênero documental integrado por documentos que contém informação codificada através de notação musical (ou equivalente). Exemplos de documentos musicográficos são as partituras, partes (vocais e/ou instrumentais), coletâneas, livros de coro, rolos, lições, e cartinas. (CONARQ, 2018b, p. 13)

Sendo os documentos musicográficos, sonoros e audiovisuais os tipos mais frequentes de documentos musicais, Josefa Montero García (2008, p. 94-100) oferece um quadro tipológico dilatado, ao considerar “fonte documental” um conceito mais amplo que o de “documento”, por incluir espécies externas

ao próprio âmbito arquivístico, em consonância com a concepção de “fontes musicais” do projeto RISM (1996). Assim, a autora refere, entre as fontes documentais para o estudo da música, as diretas e as indiretas, respectivamente, fontes de informação sobre música (partituras, gravações, programas, etc.) e fontes destinadas a organizar as anteriores (guias, catálogos, inventários, etc.). Entre as fontes documentais diretas, Montero García distingue 19 tipos básicos (aos quais poderiam ser acrescentados outros mais, em função da diversidade inerente a esse conceito):

- Partituras, registros sonoros e audiovisuais
- Libretos e textos
- Escritos pessoais dos compositores
- Tratados sobre música
- Documentos governamentais sobre instituições com atividades musicais
- Estatutos e regulamentos
- Entrevistas pessoais
- Instrumentos musicais
- Objetos artísticos
- Livros de contas
- Cerimonias
- Processos de concursos
- Documentos diversos
- Livros de registros de igrejas
- Documentos pontifícios
- Processos administrativos
- Imprensa: críticas musicais e anúncios de apresentações musicais
- Cartazes e programas de apresentações musicais
- Correspondência

Considerando-se que os acervos organológicos (ou seja, de instrumentos musicais) também são importantes para a área de música, estes constituem uma categoria distinta das demais fontes de interesse musical, como ressaltou Montero García, pois não descrevem nem codificam a música, e nem armazenam o som gravado (exceto alguns instrumentos eletrônicos), destinando-se à execução, pelos músicos, para emissão dos sons constitutivos da obra. É o caso, por exemplo, do acervo de instrumentos-esculturas produzidos por Anton Walter Smetak (1913-1984), posteriormente expostos na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa da UFBA (Salvador). Tratando-se de objetos produzidos e acumulados por esse músico no exercício de sua função, a gênese de tal acervo aproxima-se da lógica do arquivo, embora constituído por objetos tridimensionais.

Equipamentos de reprodução de fonogramas (toca-discos, toca-fitas, etc.), de filmes (videocassetes, dvd-players, etc.), de música programada (pianolas, realejos, etc.), de manipulação sonora (sintetizadores, computadores, etc.), de recepção de transmissões radiofônicas ou televisivas (rádios, televisores, etc.), de conexão à internet para recepção de áudios e vídeos (computadores, celulares, etc.) e muitos outros, ainda que não especificamente considerados na listagem apresentada por Josefa Montero García, possuem grande interesse musicológico, sobretudo quando constituem raridades ou mesmo peças únicas. Muitas vezes há conexões entre tais equipamentos, instrumentos musicais, documentos sonoros e musicográficos, além de outras espécies, ligações que podem ser perdidas sem um olhar apropriado e uma adequada caracterização, classificação, ordenação e descrição.

## DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS ARQUIVÍSTICOS

A arquivística foi desenvolvida para compreender o funcionamento e a gestão do documento público, que de acordo com Heloísa Bellotto (2006, p. 48), “é, invariavelmente, em sua essência, a junção de *actio* (fato, ato documentado) e *conscriptio* (sua transferência para um suporte semântica e juridicamente credível)”. Para a mesma pesquisadora, “os estudos de diplomática e tipologia levam a entender o documento desde o seu nascedouro, a compreender o porquê e o como ele é estruturado no momento de sua produção” (BELLOTTO, 2006, p. 45). Bellotto apresenta duas grandes possibilidades de classificação de categorias documentais, a primeira delas a partir de modelos sugeridos por João Luiz Ney e por Manuel Vásquez na década de 1980:

1. *Normativos* (leis, decretos, estatutos, etc.)
2. *Enunciativos* (pareceres, informações, relatórios, etc.)
3. *De assentamento* (atas, termos, autos, etc.)
4. *Comprobatórios* (certidões, atestados, cópias autenticadas, etc.)
5. *De ajuste* (tratados, convênios, contratos, etc.)
6. *De correspondência* (circulares, avisos, memorandos, etc.)  
(BELLOTTO, 2006, p. 49)

A segunda possibilidade de classificação de categorias documentais apresentadas por Heloísa Bellotto foi enunciada por Manuel Vásquez e está destinada a reunir os tipos acima descritos em categorias mais amplas: a) *Dispositivos*: reunião dos documentos normativos, de ajuste e de correspondência; b) *Testemunhais*: reunião dos documentos de assentamento e comprobatórios; c) *Informativos*: reunião dos documentos enunciativos.

Ainda que tais propostas permitam compreender a gênese e a tipologia da maior parte dos documentos públicos, não há como representar as fontes musicográficas em nenhuma dessas categorias, devido às suas características intrínsecas e às suas formas específicas de uso prático.

Diferentemente das bibliotecas, nas quais uma partitura pode ser classificada por um profissional que não conheça necessariamente a notação musical, exclusivamente a partir das informações de suas capas, cabeçalhos e fichas catalográficas, o documento musical de arquivo nem sempre apresenta de forma clara esse tipo de informação e, muitas vezes, requer uma análise do seu conteúdo para a sua caracterização. Por outro lado, se a gestão de fundos musicais foi desenvolvida em âmbito internacional principalmente a partir de critérios da área de música, justamente por sua especificidade (GÓMEZ GONZÁLEZ, 2008), no Brasil foram propostas aplicações de métodos da arquivologia clássica aos arquivos musicais, principalmente por André Guerra Cotta e Pablo Sotuyo Blanco (COTTA, 2000; COTTA e SOTUYO BLANCO, 2006; SOTUYO BLANCO, SIQUEIRA e VIEIRA, 2016), com alguma participação minha e de outros autores (CASTAGNA, 2016, 2018, 2019; COELHO, 2018, DUARTE, 2019; MEYER, 2017; RÖHL, 2018).

O grande problema dessa aplicação, no entanto, é o fato de que os documentos e os próprios acervos musicais apresentam gêneses, tipos, características e formas de uso nem sempre semelhantes à dos documentos públicos e arquivos administrativos, assunto também abordado por Ana Cláudia Correia Caeiro (2015). Um dos conjuntos de diferenças está na aplicação, às fontes musicais, da teoria das três idades. Ainda que, para uma parte das fontes musicográficas seja possível reconhecer sua fase corrente (ou primeira fase do seu ciclo vital), não existem critérios intrínsecos ao documento que o façam ser automaticamente transferido para uma fase intermediária ou recolhido em fase permanente, uma vez que tais ações dependem mais de iniciativas pessoais ou institucionais relacionadas ao seu significado estético, histórico e social (CASTAGNA e MEYER, 2017). Em bandas e orquestras centenárias, por exemplo, ainda se verifica a utilização e manuseio de partes instrumentais de mais de 100 anos. Considerando-se que a música codificada em fontes musicográficas nunca prescreve, como ocorre em documentos legais, o seu recolhimento, bem como a criação de tabelas temporais para documentos musicográficos (CONARQ, 2018a) visa a preservação das obras notadas e suas fontes, ainda que em muitos casos pudessem seguir em uso.

Fontes musicais são principalmente destinadas a propósitos utilitários, ou seja, a serem manuseadas, distribuídas aos intérpretes, lidas, compreendidas, estudadas, cantadas e/ou tocadas e devolvidas à coleção ou arquivo. Ainda que em determinados casos possa ser nelas reconhecida a finalidade probatória (especialmente em partituras registradas para fins de direitos intelectuais), sua função primária é essencialmente a leitura para

interpretação da música notada, por meio da voz e/ou de instrumentos musicais. Tais características dificultam a mera transposição de concepções e métodos da arquivística clássica para os acervos musicais, gerando a necessidade de uma compreensão cada vez mais ampla de suas particularidades intrínsecas.

Um documento legal somente possui validade quando se trata do original no prazo de validade (como um cheque bancário ou um passaporte) e não de sua cópia ou de prazo vencido. O documento musicográfico, no entanto, permite múltiplas reproduções a partir de técnicas distintas (cópias manuscritas, fotocópias, imagens digitais, editorações em software, publicações impressas, etc.), podendo ser usado por décadas, enquanto o suporte mantiver sua integridade e a tinta permitir a visualização adequada, sem que isso afete a leitura da notação musical (exceto em caso de reprodução deficiente). Tais técnicas de reprodução possuem implicações legais, ferindo os direitos patrimoniais caso não sejam respeitadas as normas estabelecidas, porém não é possível ao ouvinte distinguir se os intérpretes estão lendo um manuscrito, uma fotocópia ou uma edição impressa (nova ou antiga), sem ser disso informado ou sem acessar diretamente a fonte utilizada pelos músicos.

## ARQUIVOS OU COLEÇÕES?

De acordo com o *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 27), “arquivo” é o “conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte”, enquanto o “fundo” é o “conjunto de documentos de uma mesma proveniência” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 97), recolhido em fase permanente.

O *Glossário* da CTDAISM (CONARQ, 2018b, p. 4) aplica quase integralmente para o “arquivo musical” a redação do Arquivo Nacional, definindo-o como “conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades musicais”, ao passo que caracteriza, como “arquivo musicográfico”, o “conjunto de documentos musicográficos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades.” Mesmo assim, os conceitos de arquivo musical e arquivo musicográfico, bem como o de fundo, são diferentes da “coleção”, definida pelo *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* como o “conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 52), ainda que o CTDAISM não tenha incluído verbetes para as expressões “fundo musical” ou “coleção musical”.

O maior problema da aplicação direta do conhecimento da arquivística clássica aos conjuntos documentais de organismos coletivos dedicados à atividade musical (orquestras, coros, bandas e outros tipos de conjuntos), em sua fase corrente ou já recolhidos como fundos arquivísticos, é que estes possuem configurações bastante distintas dos arquivos públicos e administrativos, não apenas pela tipologia dos seus documentos, mas também por suas formas de uso. No caso de um compositor que também seja membro do grupo, a fonte original de uma obra escrita para essa mesma corporação e que tenha sido nela arquivada, pode ser facilmente entendida como um documento produzido e acumulado pela entidade no desempenho de suas atividades, o que também se aplica aos manuscritos de arranjos e cópias de outras obras que esse mesmo compositor-membro tenha destinado ao arquivo.

Como compreender, no entanto, os manuscritos de uma obra escrita por um compositor externo a partir de uma encomenda do grupo e incluída em seu arquivo? Neste caso, o documento não foi produzido pela entidade (embora tenha sido por ela encomendado), e não se refere necessariamente ao desempenho de suas atividades (a interpretação de obras musicais), pois que foi composta por pessoa de fora do grupo. Trata-se de um caso limítrofe, pois mesmo se considerarmos que a composição musical seja parte das atividades do grupo, os manuscritos da obra recebida de um compositor externo somente faria parte do desempenho de “suas atividades” se entendermos que a encomenda torna o documento de origem externa parte de tais atividades. Este seria o mesmo caso de uma empresa do ramo de construções que edificasse prédios a partir de projetos de autores externos e que reunisse tais projetos em seu arquivo, o que ainda permite considerar esse tipo de acumulação como arquivística. O exemplo também é próximo ao dos instrumentos musicais construídos por *luthiers* sob encomenda do músico, a partir das características por ele indicadas (às vezes reparados ou modificados pelo mesmo músico após sua aquisição).

A situação torna-se, contudo distinta, se o compositor externo enviar ao arquivo do grupo musical, como presente ou doação, os manuscritos de uma obra, na esperança de ser interpretada, ainda que não tenha recebido encomenda, prática frequente no meio musical. Neste caso, não haveria como aceitar que a composição doada ao grupo fizesse parte das suas atividades, pois que nem havia sido requisitada. Seria como se a empresa de construções do exemplo anterior fosse presenteada com o projeto de um imóvel cuja edificação não fizesse parte das suas atribuições (ou que já estivesse erigido, ou em construção por uma outra empresa). O fato de o grupo presenteado com o manuscrito musical ou a empresa que recebeu o projeto guarda-lo pode até caracterizar a acumulação, mas não a produção, o que não qualifica necessariamente esse procedimento como arquivístico, e o aproxima da reunião intencional de documentos, própria da coleção.

Afastamo-nos ainda mais do “conjunto de documentos musicográficos produzidos e acumulados por uma entidade”, quando o grupo musical compra partituras publicadas de composições musicais em editoras, lojas ou fornecedores, reunindo intencionalmente, portanto, “documentos com características comuns”, para que o grupo possa interpretá-las ou não, dependendo dos seus interesses ou conveniências. Esse ato caracteriza a formação de coleções e assemelha-se à compra de livros e instrumentos musicais por pessoas ou entidades para a constituição de bibliotecas ou musicotecas. Nas instituições públicas de caráter administrativo, a produção de documentos relacionados às suas atividades e o recebimento de objetos e publicações externas faz com que tais organismos em geral os destinem a setores distintos, devido às suas diferentes funções. No caso de um grupo musical, tanto o manuscrito de obra composta por um membro interno ou externo ao grupo, quanto o instrumento adquirido em loja e a partitura publicada por uma editora (com tiragem de centenas ou milhares de exemplares) cumprem a mesma função no grupo: serem usados com o propósito de estudo e de interpretação musical.

## LIMITES ENTRE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS

Documentos musicográficos exibem uma ampla tipologia, sendo os exemplos mais comuns as partituras e os conjuntos de partes (também denominadas partes cavadas), mas também há outras espécies, como álbum ou miscelânea, cancionero ou *songbook*, cantoral, cartina, coletânea, excerto, lição, livro de coro ou facistol, livro de parte, parte-guia, redução (CONARQ, 2018b, p. 5-24), parte de piano-condutor ou violino-condutor, partitura vocal ou coral, partitura de estudo, partitura abreviada e partitura aberta (BURGOS BORDONAU e PETRESCU, 2011, p. 31-38). Tanto as *Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público* quanto o *Glossário*, ambos do CTDAISM, definem a “parte” como:

Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários a um ou mais dos meios instrumentais ou vocais para, quando lidos simultaneamente junto com as partes dos restantes meios instrumentais ou vocais necessários, realizar a peça musical neles contida. (CONARQ, 2018a, p. 8, 2018b, p. 21)

Por outro lado, quando o compositor ou copista elabora cada uma das partes cavadas de uma obra destinada a um grupo musical, no mesmo local e data, com o mesmo papel, tinta e caligrafia, está elaborando vários documentos, ou subunidades constitutivas de um mesmo documento? Isso equivale a perguntar se, para um longo texto (impresso ou manuscrito) encadernado em vários volumes, cada volume deve ser considerado um único

documento ou a subunidade do mesmo documento? Nos trípticos medievais e renascentistas, constituídos por três pinturas emolduradas e unidas entre si (ora com três cenas inter-relacionadas e ora com três seções de uma mesma cena), cada pintura emoldurada é uma obra ou uma subunidade da obra tríptica? A pergunta também pode ser feita para as peças de um quebra-cabeça ou jogo de xadrez, para as figuras de um presépio, para os movimentos de uma sonata ou sinfonia, e muitos outros.

As respostas não são simples, pois tanto para o primeiro quanto para o segundo caso existem particularidades a serem consideradas na caracterização do documento. Se assumirmos que cada parte cavada seja um documento, como entender a relação entre as distintas partes de uma mesma obra? E se considerarmos o conjunto ou jogo de partes com as mesmas características como um único documento (e, nesse caso, cada parte como subunidade documental), como relacionar entre si as partes copiadas por distintos copistas em diferentes locais e datas?

Nas entidades musicais de caráter cooperativo, como nas bandas civis desde o final do século XIX, muitas vezes a cópia, arranjo e mesmo a composição eram solicitadas a alguns de seus integrantes, que executavam tais tarefas na própria sede ou em localidades distintas, frequentemente indicando-as nos manuscritos. Ao serem reunidas no arquivo, tais partes podem exibir o registro de diferentes copistas, localidades e datas, ainda que contenham a mesma obra. Em tal situação, consideraríamos o jogo de partes como um mesmo documento ou cada uma delas como um documento distinto, apesar de referirem-se à mesma composição? Esse é o caso, por exemplo, das cópias do *Hino a Dom Oscar*, por Aníbal Pedro Walter, incorporadas ao Museu da Música de Mariana, sob o código CDO.01.341 (quadro 1).

<b>Parte</b>	<b>Copista</b>	<b>Instituição e Local</b>	<b>Data</b>
Clarinetas I em si bemol	Aníbal Pedro Walter	[sem registro]	14/04/1958
Clarinetas II em si bemol	Lima	[sem registro]	15/04/1959
Requinta em mi bemol	[corroído]	[corroído]	[corroído]
Saxofone em mi bemol	Miguel Vital	Mariana	14/04/1959
Pistom I em si bemol	Ubiratan	[sem registro]	13/04/1959
Pistom II em si bemol	[sem registro]	[sem registro]	13/04/1959
Pistom II em si bemol	Aníbal Pedro Walter	[sem registro]	03/03/1959
Bombardino em dó	Antonio Rocha	Banda Santa Cecília, Seminário Menor	18/04/1959
Barítono em si bemol	Seminarista José Eraldo Martins Ferreira	[sem registro]	03/03/1959
Barítono em si bemol	Geraldo de Jesus Gomes	Mariana	15/04/1959
Trombone I em si	Aníbal Pedro Walter	[sem registro]	03/03/1959

Parte	Copista	Instituição e Local	Data
bemol			
Baixo em mi bemol	Dimas José Ribeiro	Seminário Menor de Mariana	14/04/1959
Baixo em si bemol	[sem registro]	Seminário Menor de Mariana	[sem registro]

Quadro 1. Informações de cópia, instituição, local e data das partes instrumentais do *Hino a Dom Oscar*, por Aníbal Pedro Walter, do Museu da Música de Mariana, código CDO.01.341.

Dom Oscar de Oliveira (1912-1997) era bispo coadjutor de Pouso Alegre (MG), quando, em 14 de fevereiro de 1959, foi designado arcebispo coadjutor da Arquidiocese de Mariana (MG), tomando posse em 3 de maio desse ano (somente em 25 de abril de 1960, com a morte do arcebispo Dom Helvécio Gomes de Oliveira, Dom Oscar seria nomeado o terceiro arcebispo metropolitano de Mariana). As cópias do *Hino a Dom Oscar* descritas no quadro 1 foram copiadas, portanto, entre poucas semanas após a nomeação e antes da cerimônia de posse de Dom Oscar como arcebispo coadjutor da Arquidiocese de Mariana, provavelmente para viabilizarem o ensaio e a execução dessa música pela Banda Santa Cecília do Seminário Menor (da Boa Morte) de Mariana, no ato eclesiástico de 3 de maio de 1959.

Há, entretanto, algumas singularidades nas partes cavadas do *Hino a Dom Oscar*: a primeira é a da parte de barítono em si bemol, expressamente identificado no manuscrito como “cópia do seminarista José Eraldo Martins Ferreira” e datado de 3 de março de 1959, mas que, ao lado direito dessa data, apresenta o nome de Aníbal Pedro Walter; a segunda é a da parte de bombardino em dó, que apresenta a informação “cópia do Sr Antonio Rocha em 18/04/1959”, porém exibe, acima e após o final da notação musical, a data “3/3/1959” e o nome de Aníbal Pedro Walter (Figura 1). Se a parte do barítono em si bemol foi copiada por José Eraldo Martins Ferreira, por qual razão foi aplicado o nome de Aníbal Pedro Walter ao final da cópia? E se o copista da parte de bombardino em dó foi Antonio Rocha, por que foi aplicado no documento o nome de Aníbal Pedro Walter e uma data seis semanas anterior à da cópia?

Hino a D. Oscar

Bombardino  $\text{D}^{\flat}$

#9 P P - S. 3/3/59 Anibal Walter

Cópia do Sr. Antonio Rocha em 18/4/959

Banda Sra. Cecilia. eliminatório Mma

Figura 1. *Hino a Dom Oscar*, por Aníbal Pedro Walter, parte de bombardino em dó. Museu da Música de Mariana, código CDO.01.341.

Outras questões também podem ser levantadas em relação às partes do *Hino a Dom Oscar*. A data da parte da clarineta I em si bemol, 14 de abril de 1958, indica que a obra já estaria composta no ano anterior à posse de Dom Oscar, ou trata-se de mero erro de grafia? As partes de clarineta I, pistom II e trombone I, que indicam o nome de Aníbal Pedro Walter são realmente cópias por ele elaboradas (nesse caso autógrafos?) ou apenas por ele conferidas, autorizadas e assinadas? A existência de nomes de pessoas em fontes musicográficas pode revelar assinaturas de supervisores, indicações de copistas, solicitantes, proprietários ou compositores, e sua distinção nem sempre é fácil, o que faz com que a caracterização e descrição de documentos musicográficos enfrente problemas bastante distintos daqueles abordados na literatura arquivística.

## PARTICULARIDADES DOS ACERVOS MUSICAIS

De acordo com Fernando Lacerda Simões Duarte (2019, p. 5), “a atividade musical em agremiações como bandas, coros e orquestras, e as dinâmicas que estruturam os usos, acúmulos e descartes em igrejas e outros ambientes são muito mais complexas do que os princípios administrativos que regem as repartições públicas.” Grande parte dos organismos musicais são colaborativos, portanto não envolvem obrigações contratuais e não normatizam todas as formas de atuação dos seus integrantes. Por essa razão, Duarte ressalta a necessidade de tratamento específico para os conjuntos de documentos musicográficos, em lugar da mera transposição para os mesmos do conhecimento desenvolvido para documentos da administração pública, como forma de ampliar a eficiência do seu processamento:

Se por um lado alguns princípios gerais da Arquivologia são aplicáveis aos acervos musicais e às fontes que os integram, por outro, algumas especificidades devem ser consideradas. Não há de se questionar, por exemplo, a aplicabilidade do princípio arquivístico do respeito aos fundos ou, ao menos, sua desejabilidade, inclusive buscando-se estabelecer, dentro das coleções, sempre que possível, a procedência dos documentos musicográficos. Por outro lado, o tratamento dispensado aos documentos públicos não deve ser transplantado sem adaptações para os arquivos de papéis de música. Os conjuntos de documentos musicográficos produzidos por uma banda ou orquestra devem receber um tratamento específico, uma vez que não se tratam da materialização de uma série de atos administrativos concatenados para a realização de atividade-fim, mas de vestígios de práticas musicais que se sucedem no tempo, podendo ter recebido ou não sucessivos usos, integrados ou não a novos documentos produzidos no contexto de atuação da agremiação. (DUARTE, 2019, p. 2)

Os casos conhecidos afastam ainda mais os usos convencionais de conjuntos documentais musicográficos do funcionamento dos arquivos administrativos. Frequentemente, grupos musicais reúnem, em seus acervos, grandes conjuntos ou a totalidade de fontes musicográficas de arquivos de outras instituições, por compra, herança, doação ou empréstimo. Esse procedimento ocorre muitas vezes quando uma banda ou orquestra encerra suas atividades e destina suas fontes musicográficas a grupos semelhantes (geralmente da mesma cidade). Tal foi o caso do acervo musical da Rádio Record, incorporado ao arquivo da Rádio Gazeta e por sua vez adquirido pelo Arquivo Artístico do Teatro Municipal de São Paulo (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 89-92).

Os acervos musicais das centenárias orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, de São João del-Rei (MG), reúnem manuscritos das mais diversas procedências, muitos deles elaborados no século XVIII, e que anteriormente já pertenceram a outras pessoas e instituições, como o atestam carimbos e anotações manuscritas. Acervos musicais de outras entidades, a exemplo daqueles incorporados ao Museu da Música de Mariana (MG), demonstram que uma mesma banda ou orquestra mantinha em seu arquivo cópias elaboradas em dezenas de localidades distintas, reunidas em uma mesma instituição pelos mais diversos motivos.

Como qualificar, então, os acervos musicais de grupos como os acima referidos, que acumulam simultaneamente os documentos musicográficos gerados internamente às suas atividades e recebem outros de origem externa, intencionalmente reunidos devido às suas características comuns? Lucas de Lima Coelho (2018) estudou um caso semelhante no arquivo da Orquestra de Câmara da ECA/USP (OCAM), enquanto Fernando Lacerda Simões Duarte considerou vários casos em outras regiões brasileiras, concluindo que a ortodoxa distinção entre arquivos e coleções nem sempre faz sentido em acervos musicais de entidades devotadas à prática musical:

Não há um caminho pré-estabelecido desde a produção até o recolhimento à fase permanente como existe – ou deveria existir, mesmo sabendo-se que em muitas cidades isto inexistente – em relação aos documentos públicos. Ilustra tal caso a recepção de uma fonte musical específica ou a incorporação – a título gratuito ou oneroso – de todo o acervo de uma agremiação por outra. Exemplo disto ocorreu na cidade de Vigia de Nazaré, no Pará, com a Banda Maestro Vale, que recebeu documentos musicográficos do entresséculos produzidos e utilizados pela banda da Polícia Militar. Igualmente, no Marajó, a Banda Sinfônica de Ponta de Pedras – da Associação Musical Antonio Malato – incorporou ao seu acervo fontes produzidas e utilizadas da banda militar no Acre, que faziam parte do arquivo pessoal de um de seus mestres de banda, Sandoval Teixeira dos Anjos (1925-1994). Há de se notar, entretanto, que algumas obras compostas no Acre foram também executadas no Marajó. Assim, acumulam-se no mesmo arquivo cópias de distintas localidades,

não sendo improvável que cópias produzidas no Acre terem sido utilizadas por instrumentistas no Pará. Assim, a ortodoxia inerente à distinção entre arquivos e coleções no âmbito da Administração há de ser relativizada quando do estudo dos acervos musicais, terminologia, aliás, mais adequada, pois abarca de maneira mais flexível as duas categorias anteriores. (DUARTE, 2019, p. 5)

Por tais motivos, várias instituições vêm considerando nomes distintos para os conjuntos de documentos ou instrumentos musicais, como musicoteca, discoteca, fonoteca/midioteca, instrumentoteca, centro de documentação e outros, a exemplo da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) e da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM). Tais propostas permitem separar os acervos musicais dos arquivos administrativos da instituição musical (constituídos por atas, mapas de presença, programas de concertos, recibos de pagamentos, contratos, contas, etc.) e assim aumentar a eficiência de sua gestão. As seções musicais de arquivos pessoais muitas vezes apresentam formas de acumulação próprias ora de arquivos e ora de coleções, o que requer um cuidado redobrado para sua caracterização.

## UNICIDADE DO DOCUMENTO E MULTIPLICIDADE DA OBRA MUSICAL

Um dos cinco princípios da arquivística, de acordo com Heloísa Bellotto (2002, p. 20-21), é a unicidade dos documentos, segundo a qual, “não obstante forma, gênero, tipo ou suporte, os documentos de arquivo conservam seu caráter único, em função do contexto em que foram produzidos”.<sup>7</sup> Conforme demonstrei em trabalho anterior (CASTAGNA, 2016, p. 208-210), as fontes musicais são perfeitamente entendidas como únicas, porém as composições nelas codificadas podem ser reproduzidas indefinidamente e registradas em distintas fontes de diferentes acervos, mantendo sua funcionalidade e permitindo a interpretação da mesma obra (salvo em caso de reprodução deficiente ou alteração da notação), o que nos leva a reconhecer a unicidade do documento musical e a multiplicidade da obra nele codificada. Em decorrência dessa particularidade, acervos musicais podem conter fontes únicas, porém de composições que eventualmente existam em outros arquivos ou coleções, o que implica na exclusividade do documento no acervo, mas nem sempre da obra.

Tal característica é explicada pelas três dimensões do conhecimento musical (fenômeno musical, codificação notacional da obra e documento físico), correspondentes às dimensões *ôntica* (dos fenômenos em si), *epistêmica* (da maneira como os fenômenos são convertidos em informação) e

<sup>7</sup> Os cinco princípios arquivísticos aceitos na arquivologia atual são: 1) Proveniência; 2) Organicidade; 3) Unicidade; 4) Indivisibilidade ou Integridade; 5) Cumulatividade.

*documental* (dos portadores formais ou suportes da informação) definidas por Claudio Gnoli (2012, p. 268-275), as quais, conforme Fabio Assis Pinho, Bruna Laís Campos do Nascimento e Willian Lima Melo (2015, p. 112), “podem ser abrangidas pelos metadados no momento da representação da informação e do conhecimento, no entanto frequentemente não são utilizadas e algumas vezes acabam sendo confundidas.”

Essa distinção faz com que o processamento de documentos e de obras, nos acervos musicais, seja completamente distinto, pois os atributos do documento (copista ou editor, local, data, número de páginas ou folhas, medidas, etc.) são diferentes dos atributos da obra (autor, título, formação vocal/instrumental, tonalidade, número de compassos, etc.). Qualquer projeto de organização, inventariação ou catalogação que não considerar essa diferença pode gerar confusões entre documento e obra, limitando sua eficiência. Ainda que tais ações decidam priorizar uma dessas dimensões, a descrição das obras em acervos musicais requer a indicação de suas fontes, enquanto a descrição dos documentos musicais exige a indicação das obras que estes contêm.

## CONCLUSÕES

A aplicação do conhecimento arquivístico aos conjuntos de documentos musicais, especialmente os musicográficos, ampliou o seu conhecimento e fundamentou várias ações relacionadas ao seu tratamento, porém partiu da hipótese de que o seu funcionamento seria próximo ao dos arquivos públicos. Na medida em que foram sendo estudadas as particularidades dos documentos musicográficos, foi possível constatar que várias das suas características não encontram paralelo nos documentos administrativos, e que as concepções, critérios e métodos da arquivística clássica nem sempre funcionam de forma adequada nos acervos musicais. O presente artigo foi destinado a apresentar exemplos que evidenciam esse problema, apontando para a necessidade do contínuo estudo das características intrínsecas dos documentos musicográficos com a finalidade de aprimorar a eficiência do seu tratamento.

## REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 230 p. Disponível em: [http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion\\_Term\\_Arquiv.pdf](http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf). Acesso em: 10 nov. 2019.

BAGÜÉS, Jon. Archivos musicales: un acercamiento a la historia y tipos de archivos musicales en el entorno hispánico. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José;

HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León*, 2008. p. 57-90. (Colección Estudios Profesionales, n. 2)

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002. 41 p. (Scripta: textos de interesse para profissionais de arquivo e áreas afins).

\_\_\_\_\_. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 4. ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BURGOS BORDONAU, Esther; PETRESCU, C. Typology of the Musical Document: An Approach to its Study. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*. Braşov, série VIII, v. 4 (53), n. 2, p. 31-38, 2011.

CAEIRO, Ana Cláudia Correia. A organização e a descrição de documentos musicais aplicada ao Arquivo da Sé de Portalegre; orientação de: Maria Alexandra Lourenço; co-orientação Maria de Lurdes Rosa. Lisboa, 2015. 132 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Nova de Lisboa, FCSH.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite e ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.). *Musicologia[s]*. Barbacena: EdUEMG, 2016. p. 191-243 (Série diálogos com o som. Ensaios, v. 3). Disponível em: [http://eduemg.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo2016/2016\\_MUSICOLOGIAS\\_SERIE\\_DIALOGOS\\_COM\\_O\\_SOM\\_VOL.pdf](http://eduemg.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo2016/2016_MUSICOLOGIAS_SERIE_DIALOGOS_COM_O_SOM_VOL.pdf). Acesso em 10 nov. 2019.

\_\_\_\_\_. O 'jogo de partes' como unidade alternativa de arquivamento e descrição em acervos musicais. XXVIII CONGRESSO DA ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus: Universidade Federal do Amazonas (UFAM), 27 a 31 de agosto de 2018. *Anais...* Manaus: Universidade Federal do Amazonas e ANPPOM, 2018. p. 1-8. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5332/2017>. Acesso em 10 nov. 2019.

\_\_\_\_\_. Uma experiência de inventariação de acervo com ênfase na distinção das dimensões documental e notacional da representação musical. XXIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Pelotas, 26-30 ago. 2019. *Anais...* Pelotas: Universidade Federal de Pelotas e ANPPOM, 2019. p. 1-8. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5861/2257>. Acesso em 10 nov. 2019.

CASTAGNA, Paulo; MEYER, Adriano de Castro. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. In: ANDRADE, Ana Célia Navarro de. *Arquivos, entre tradição e modernidade: trabalhos apresentados nas sessões de comunicações livres e os eventos paralelos do XI Congresso de Arquivologia do Mercosul* [recurso eletrônico]. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2017. v. 2, p. 321-334. (Eventus, v. 2). Disponível em: [http://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-2\\_e-book.pdf](http://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-2_e-book.pdf). Acesso em 10 nov. 2019.

COELHO, Lucas de Lima. Aquisições de acervos de orquestras: o caso das partituras da Orquestra de Cordas e Academia Coral do Angelicum do Brasil. XXVIII CONGRESSO DA ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus: Universidade Federal do Amazonas e ANPPOM, 27 a 31 de agosto de 2018. *Anais...* Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018. p. 1-10. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5352/2018>. Acesso em 10 nov. 2019.

CONARQ - CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. CTDAISM - CÂMARA TÉCNICA DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS, SONOROS E MUSICAIS. *Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público*. Rio de Janeiro: Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais, 2018a. 58 p. Disponível em: [http://www.conarq.gov.br/images/ctdais/diretrizes/Diretrizes\\_musicais\\_completa.pdf](http://www.conarq.gov.br/images/ctdais/diretrizes/Diretrizes_musicais_completa.pdf). Acesso em 10 nov. 2019.

\_\_\_\_\_. *Glossário*. [Brasília: Conselho Nacional de Arquivos], versão 3, out. 2018b. 25 p. Disponível em: [http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/Glossario\\_ctdaism\\_v3\\_2018.pdf](http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/Glossario_ctdaism_v3_2018.pdf). Acesso em: 10 nov. 2019.

COTTA, André Guerra. *O tratamento da informação em manuscritos musicais brasileiros*; orientação de Vilma Moreira dos Santos; co-orientação de Paulo Castagna. Belo Horizonte, 2000. 293 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Biblioteconomia. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-A4RFM9>. Acesso em 10 nov. 2019.

COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006. 92 p. (O Patrimônio Musical na Bahia). Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788523208844>. Acesso em 10 nov. 2019.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Princípios arquivísticos, características dos documentos de arquivo e as particularidades dos acervos musicais: (des)caminhos do estudo das práticas musicais a partir de documentos musicográficos observados em arquivos e coleções da região amazônica. XXIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Pelotas, 26-30 ago. 2019. *Anais...* Pelotas: Universidade Federal de Pelotas e ANPPOM, 2019. p. 1-9. Disponível em: [http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion\\_Term\\_Arquiv.pdf](http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf). Acesso em 10 nov. 2019.

GNOLI, Claudio. Metadata About What? Distinguishing Between Ontic, Epistemic, and Documental Dimensions in Knowledge Organization. *Knowledge Organization*. v. 39, n. 4, 2012, p. 268-275. Disponível em: <http://mate.unipv.it/~gnoli/gnoli2012.pdf>. Acesso em 10 nov. 2019.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José. La organización de archivos musicales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008b. p. 123-154.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; BAZ, Raúl Vicente. Normas de descripción de fondos musicales. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. p. 177-210.

GUERRINI JUNIOR, Irineu. *A elite no ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo (1943-1960)*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

MEYER, Adriano de Castro. Arquivos de orquestras: muito além das partituras. In: ANDRADE, Ana Célia Navarro de. *Arquivos, entre tradição e modernidade: trabalhos apresentados nas sessões de comunicações livres e os eventos paralelos do XI Congresso de Arquivologia do Mercosul* [recurso eletrônico]. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2017. v. 1, p. 215-222. (Eventus, v. 2). Disponível em: [http://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-1\\_e-book.pdf](http://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-1_e-book.pdf). Acesso em: 10 nov. 2019.

MONTERO GARCÍA, Josefa. La documentación musical: fuentes para su estudio. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. p. 91-122. (Colección Estudios Profesionales, n. 2)

PINHO, Fabio Assis; NASCIMENTO, Bruna Laís Campos do; MELO, Willian Lima. As dimensões ôntica, epistêmica e documental na representação da informação e do conhecimento. *Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina*. Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 112-123, jan./abr. 2015. Disponível em: <https://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/995>. Acesso em 10 nov. 2019.

RISM - REPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*; traducción española y comentarios realizados por: José V. Gonzáles Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálves, Joana Crespí. Madrid: Arco Libros, 1996.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. O Acervo Levy e a produção musical da Belle Époque paulistana. I ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES: ARQUIVOS, TÉCNICAS E FERRAMENTAS DO ESTUDO DOCUMENTAL, São João del-Rei, 6-7 out. 2017. *Anais...* São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2018. p. 172-185.

SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (orgs.). *Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais*. Salvador: EDUFBA, 2016. 170 p. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20828>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Recebido em 30.11.2019

Aceito em 13.12.2019