



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGROM**

RAÍSSA NAIARA ENCINAS

**REFLEXÕES E PROPOSITURAS NO ÂMBITO DOS
ARQUIVOS MUSICAIS DE PERFORMANCE**

Salvador
2024

RAÍSSA NAIARA ENCINAS

**REFLEXÕES E PROPOSITURAS NO ÂMBITO DOS
ARQUIVOS MUSICAIS DE PERFORMANCE**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, contemplando o Memorial; o Artigo; e o Produto Final, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Formação do Educador Musical
Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto

Salvador
2024

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

E562 Encinas, Raíssa Naiara
Reflexões e proposituras no âmbito dos arquivos musicais de performance /
Raíssa Naiara Encinas.- Salvador, 2024.
105 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade Federal da
Bahia. Escola de Música, 2024.

1. Música - Estudo e ensino. 2. Performance (Arte) - Música. 3. Partituras -
Coletânea. I. Robatto, Lucas. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 780.7

Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA
Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia
Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O Trabalho de Conclusão de RAÍSSA NAIARA ENCINAS intitulado: "*REFLEXÕES E PROPOSITURAS NO ÂMBITO DOS ARQUIVOS MUSICAIS DE PERFORMANCE.*" foi *aprovado.*

Dr. Lucas Robatto (orientador)

Documento assinado digitalmente:
JOEL LUIS DA SILVA BARBOSA
Data: 15/06/2024 07:19:10-0300
verifique em <https://validar.id.gov.br>

Dr. Joel Luis da Silva Barbosa

Me. Marja Elisa Peretti Pasqualini

Salvador / BA, 23 de maio de 2024.

AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos e citar o nome de pessoas que me permitiram chegar até este momento, com certeza é uma armadilha, porque vou esquecer alguém que deveria ser mencionado. Então, antes de entrar nesta armadilha por livre e espontânea vontade, gostaria de agradecer a todos que me ensinaram, me apoiaram, me incentivaram e, conseqüentemente, me trouxeram até aqui.

À equipe que me acolheu no Theatro Municipal de São Paulo, pelos ensinamentos e pelo companheirismo, em especial à minha gestora Milly. Ao Ariel e Milton, esta pesquisa é fruto de nossas conversas intermináveis sobre o que gostaríamos de saber antes de ter assumido nossos cargos.

Ao NEOJIBA, por ter me possibilitado conhecer tantas pessoas incríveis, como Rogério, Marcos e Lucie, e tantas realidades. À Gestão, por confiar em mim e me desafiar a ensinar minha equipe.

A todos aqueles que em algum momento se permitiram aprender comigo sobre este campo de atuação, seja como “ratinhos de laboratório” ou parceiros. Sem vocês eu nunca entenderia a necessidade deste livro e descobriria como escrever.

À UFBA, representada por todos os seus funcionários que nos recebem e amparam.

À existência do PPGPROM, que acolhe projetos como o meu e motiva profissionais a procurarem soluções para melhorar o ambiente de suas áreas de atuação.

Ao meu orientador, professor Dr. Lucas Robatto, por acolher meu projeto e me guiar para longe das armadilhas do academicismo e da minha percepção limitada das relações entre a nossa profissão e a sociedade.

Aos meus professores do PPGPROM, pelo carinho e dedicação que envolveram cada aluno, cada projeto, nos guiando para que entregássemos o nosso melhor ao programa e à comunidade, em especial aos coordenadores do programa.

Aos meus colegas de turma, que enfrentaram comigo cada um dos desafios com leveza e parceria.

Por fim, à minha família, pelo apoio incondicional, pelo respeito ao tempo necessário para a realização deste projeto e por sempre acreditar em mim. Em especial à minha esposa e ao Kadam, que me aturaram todos os dias.

Aos futuros professores não caberia tanto converter-se a algo que lhes é estranho e indiferente, mas sim seguir as necessidades que se impõem no seu trabalho, impedindo que desapareçam por pretensas imposições do estudo.

Theodor W. Adorno (2008, p. 72)

ENCINAS, Raíssa. Reflexões e Proposituras no Âmbito dos Arquivos Musicais de Performance. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) — Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador, 2023.

RESUMO

Este trabalho é dividido em três partes: memorial, artigo e produto final. O memorial contém relatos da trajetória profissional e, conseqüentemente, a motivação para o tema deste mestrado. A segunda parte, apresenta um artigo que tem o objetivo de compreender as competências necessárias para o tratamento e disseminação do documento musicográfico nos Arquivos Musicais de Performance, assim como os cargos e as formações disponíveis para estes profissionais no Brasil. Neste podemos perceber que os profissionais que atuam nestes setores precisam ter conhecimentos interdisciplinares, mas as opções de capacitação são insuficientes no Brasil, dificultando a formação de equipes aptas a executar as funções com eficiência e auxiliar no desenvolvimento deste campo de atuação. Por fim, temos o produto final, que compreende um livro para a disseminação deste conhecimento, sendo destinado a pessoas interessadas neste campo de atuação, que estão começando a atuar com estes acervos ou que queiram aprofundar seus conhecimentos. E que possa ser um recurso para aqueles que podem fortalecer o tratamento do acervo musical e, conseqüentemente, a execução musical e preservação da música brasileira. Neste livro apresentamos aspectos técnicos das atividades realizadas, cotidianamente, nestes espaços, como a preparação do material, distribuição, organização, catalogação e salvaguarda. Este livro não tem a pretensão de apresentar todos os conhecimentos deste campo de atuação ou impor padronizações técnicas, pelo contrário, tem a intenção de oferecer uma ferramenta prática, que possibilite aprofundamento do tema e fomenta discussões.

Palavras-chave: Arquivos Musicais de Performance. Documento musicográfico. Partitura. Informação musical.

ENCINAS, Raíssa. Reflections and Proposals within the Domain of Music Performance Libraries. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) — Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador, 2023.

ABSTRACT

This work is divided into three parts: a memorial, an article, and a final product. The memorial contains accounts of the professional trajectory and, consequently, the motivation for the theme of this master's degree. The second part presents an article that aims to understand the competencies necessary for the treatment and dissemination of musicographic documents in Music Performance Libraries, as well as the positions and available training for these professionals in Brazil. In this part, we can perceive that professionals working in these sectors need to have interdisciplinary knowledge, but the training options are insufficient in Brazil, making it difficult to form teams capable of performing functions efficiently and assisting in the development of this field of work. Finally, we have the final product, which comprises a book for the dissemination of this knowledge, aimed at people interested in this field of work, who are beginning to work with these collections or who wish to deepen their knowledge. It aims to be a resource for those who can strengthen the treatment of musical collections and, consequently, the execution and preservation of Brazilian music. In this book, we present technical aspects of the activities carried out daily in these spaces, such as material preparation, distribution, organization, cataloging, and safeguarding. This book does not claim to present all the knowledge of this field of work or impose technical standards; on the contrary, it intends to offer a practical tool that enables deeper exploration of the topic and fosters discussions.

Keywords: Music Performance Libraries. Musicographic Document. Score. Musical Information.

SUMÁRIO

1 MEMORIAL	10
1.1 MESTRADO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM da UFBA	11
1.2 ELABORAÇÃO DO PRODUTO FINAL	13
2 ARTIGO	15
2.1 INTRODUÇÃO	15
2.2 O PROFISSIONAL DOS ARQUIVOS MUSICAIS DE PERFORMANCE	18
2.3 A FORMAÇÃO DO PROFISSIONAL DOS ARQUIVOS MUSICAIS DE PERFORMANCE	21
2.4 CONCLUSÕES.....	24
2.5 REFERÊNCIAS	25
3 PRODUTO FINAL	28
Introdução	31
Capítulo 1 – Contextualizando	35
<i>Instituição e grupo musical</i>	35
<i>Instrumentação – vozes e naipes</i>	35
<i>Instrumentos transpositores</i>	35
<i>Suporte e Informação</i>	36
<i>Manuscrito autógrafo e Editoração</i>	36
<i>Arranjo</i>	36
<i>Partituras e Partes</i>	37
<i>Jogo de Partes</i>	37
<i>Vocal score e Chorus Score (Boneco do coro)</i>	37
<i>Redução para piano</i>	38
<i>Corte</i>	38
<i>Errata e Revisão Editorial</i>	38
<i>Arcada</i>	38
<i>Descrição arquivística e Catalogação ou Representação Descritiva</i>	39
<i>Acid free e Reserva alcalina</i>	39
Capítulo 2 – O que são Arquivos Musicais de Performance	40
<i>O que temos em Arquivos Musicais de Performance?</i>	41
<i>Quem utiliza Arquivos Musicais de Performance?</i>	43
Capítulo 3 – Salvaguarda e organização do material	49
<i>Espaço para o acervo</i>	50
<i>Acondicionamento</i>	51
<i>Documentos</i>	53

<i>Organização do acervo</i>	55
<i>Catálogo / descrição arquivística</i>	62
<i>Para quem quiser se aprofundar</i>	65
Capítulo 4 – Conhecimento sobre o repertório e escolha de material	66
<i>Para quem quiser se aprofundar</i>	72
Capítulo 5 – Triagem e preparação do material	73
https://youtu.be/uzDpq7oS0oI	74
<i>Virada de página</i>	77
<i>Números de compasso e letras/números de ensaio</i>	78
<i>Cortes</i>	78
<i>Instrumentos transpositores</i>	79
<i>Erratas e Revisões editoriais</i>	80
<i>Arcada</i>	84
<i>Para quem quiser se aprofundar</i>	86
Capítulo 6 – Gestão do repertório em uso	87
<i>Montagem das pastas</i>	89
<i>Acompanhamento de ensaios e concertos</i>	92
<i>Desmontagem das pastas</i>	94
<i>Para quem quiser se aprofundar</i>	95
Capítulo 7 – Preservação da memória	97
<i>Documentos que registram a memória</i>	98
<i>Difusão da memória</i>	101
Referências	102
Apêndice	103
<i>Modelo de Errata</i>	103
<i>Modelo de Folha de rosto</i>	104
<i>Versão digital dos apêndices</i>	105

1 MEMORIAL

O Arquivo Musical de Performance foi uma grata surpresa na minha carreira musical. Durante o bacharelado em Música com habilitação em Composição pela UNESP, somente o professor Dr. Abel Rocha comentou, em uma aula de orquestração, sobre a importância do trabalho dos arquivistas e copistas do Theatro Municipal de São Paulo – onde ele era maestro titular na época. Eu estava realizando pesquisa de Iniciação Científica sob a orientação da professora Dra. Yara Caznók, com financiamento da FAPESP, tendo como objetivo produzir um catálogo das obras para flauta e piano do compositor Edmundo Villani-Côrtes, assim como a edição e análise de cinco das obras listadas. Assim que terminasse a graduação, pretendia realizar uma pesquisa de mestrado em musicologia.

Formada, em 2015, passei a atuar como arquivista, enquanto aguardava uma oportunidade de concorrer a uma vaga de mestrado. Inicialmente atuei na Orquestra Sinfônica de São Caetano do Sul e, logo em seguida, no Theatro Municipal de São Paulo. No Theatro tive a oportunidade de conviver com uma equipe de competentes músicos que me apresentaram a profissão e me capacitaram para atuar no meio, em especial a Ms. Milly (Maria Elisa) Peretti Pasqualini e Milton Tadashi Nakamoto. A experiência para aguardar o mestrado se tornou a profissão pela qual me apaixonei, compreendendo finalmente a importância do trabalho dos arquivistas e copistas da qual tinha ouvido falar durante a graduação.

Nos quase cinco anos que atuei como Arquivista e Copista do Theatro Municipal de São Paulo pude adquirir conhecimentos técnicos, tanto na atuação quanto na troca de experiências com meus colegas de trabalho. Eu abordo a maior parte destes conhecimentos no meu livro, que é produto final deste Mestrado. Percebi também que o conhecimento que eu precisava era transmitido oralmente, porque não havia cursos específicos ou bibliografia acessível sobre o assunto. Realizei diferentes cursos que contribuíram para a minha atuação profissional, porém, todos tratavam de arquivos permanentes, ou seja, arquivos que não são mais utilizados, mas apresentam valor para sua guarda. O fato de não encontrar cursos sobre Arquivos Musicais de Performance causou em mim uma inquietação, que foi, posteriormente, a desencadeadora desta pesquisa.

Em 2020, eu assumi a coordenação do Arquivo Físico e Digital dos Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA). O meu objetivo era formar uma equipe profissional, que realizasse as atividades que aprendi em cursos e no Theatro. Nestes últimos

anos tive o prazer de reunir uma equipe interdisciplinar, com a presença de graduandos e graduados em Música, Arquivologia e Biblioteconomia.

Além da equipe, elaborei um curso com quatro anos de duração para capacitação de pessoas para atuar em Arquivos Musicais de Performance. Desde 2020, recebemos alunos com diversos graus de conhecimento musical e sobre o arquivo em si. Os desafios para proporcionar a eles capacitação adequada aumentaram minha inquietação e me conduziram ao Mestrado Profissional em Música no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) – Universidade Federal da Bahia (UFBA).

1.1 MESTRADO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM da UFBA

O Mestrado Profissional se tornou a minha opção por oferecer a possibilidade do desenvolvimento de um produto que atendesse às minhas inquietações e atingisse o maior número de pessoas possíveis. Durante o curso, no PPGPROM, tive aulas online semanais e duas semanas de aulas presenciais por semestre. O contato com professores e colegas durante estas semanas presenciais foram fundamentais para minha pesquisa. Eu tive a oportunidade de conhecer pessoas que me auxiliaram na percepção do alcance da minha pesquisa, como o professor Dr. Celso José Rodrigues Benedito e o professor Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva. Toda a minha experiência com arquivos se deu com orquestras, coros e música de câmara, tendo sido fundamental a expansão do meu entendimento para as filarmônicas/bandas.

Eu cursei três disciplinas no PPGPROM: Estudos Bibliográficos e Metodológicos; Estudos Especiais em Educação Musical; Música, Sociedade e Profissão.

A primeira disciplina que cursei foi Estudos Bibliográficos e Metodológicos, ministrada pelos professores Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva e Dr. Celso José Rodrigues Benedito. Pudemos aprofundar nossos conhecimentos sobre escrita científica, desenvolvendo o artigo científico que compõe o Trabalho de Conclusão do curso. Delinear com os professores e a turma parâmetros importantes da minha pesquisa, como objeto e objetivos, alterou a percepção das possibilidades de produtos finais e recortes do meu objeto de pesquisa para o artigo em si. Durante as aulas, apresentamos para o grupo nossos trabalhos, onde pude perceber que a maioria das pessoas não tem familiaridade com este campo de atuação.

No primeiro semestre de 2023 cursei a disciplina Estudos Especiais em Educação Musical com os professores Dr. Celso José Rodrigues Benedito, Dr. Joel Luís da Silva Barbosa e Dra. Ekaterina Konopleva. Durante esta disciplina aprofundei meu conhecimento sobre os

processos educacionais em filarmônicas, que me auxiliou a delinear o público-alvo do meu produto final. Nos debruçamos ainda sobre as diretrizes para elaboração de planos de cursos e de aulas, conhecimentos estes que apliquei no meu trabalho.

Por fim, ainda no primeiro semestre de 2023, cursei a disciplina Música, Sociedade e Profissão com os professores Dr. Lucas Robatto, Dr. Rodrigo Heringer Costa e Dra. Beatriz Alessio de Aguiar Scebba. Discutimos diversos temas relacionados a como a música afeta e é afetada pela sociedade, e quais as consequências desta relação para a construção da profissão. Eu não tive a oportunidade anterior de discutir estes temas de forma tão aberta e abrangente, apesar de ter uma percepção no meu cotidiano de alguns tópicos abordados. Desta forma, estas discussões afetaram a minha percepção destas relações no meu meio e conseqüentemente, no desenvolvimento do meu mestrado.

Além disso, pela minha pesquisa abordar assuntos das áreas de Biblioteconomia e Arquivologia, cursei duas disciplinas no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI) da UFBA: Infopolítica: Direitos Autorais E Propriedade Intelectual; Políticas De Informação No Brasil Contemporâneo. Cursei Infopolítica: Direitos Autorais E Propriedade Intelectual no primeiro semestre de 2023, com o professor Dr. Ricardo Coutinho Mello. Esta disciplina me auxiliou na construção de definições sobre autoria e no entendimento do direito autoral em si, apresentando uma visão histórica, as leis vigentes e estudos de caso. Esta disciplina me auxiliou na elaboração do meu produto final e nas minhas atividades cotidianas de trabalho.

A última disciplina cursada durante o curso foi Políticas De Informação No Brasil Contemporâneo, com a professora Dra. Kátia de Oliveira Rodrigues. Foi abordada, a partir de análise de bibliografia vigente, como se dá a gestão documental em diferentes locais, desde sua produção até sua difusão. Esta disciplina se conectou com o meu trabalho, auxiliando no entendimento deste conceito e na elaboração de uma política de informação para o setor em que trabalho.

Além das disciplinas, a reflexão sobre as práticas supervisionadas me auxiliou na percepção das atividades realizadas cotidianamente no meu trabalho e, conseqüentemente, na descrição destas no meu produto final. Eu tive ainda a oportunidade de dar uma palestra na minha primeira semana presencial no PPGPROM, explicando para meus colegas as atividades realizadas em um Arquivo Musical de Performance. E uma oficina na I Semana de Integração Cultural-Acadêmica do ICI, ministrada para graduados e graduandos em Biblioteconomia e Arquivologia. Estas duas experiências me auxiliaram a construir o formato do discurso que

norteia o meu produto final, percebendo como pessoas que não atuam com arquivos musicais, independentemente da sua área de formação, compreendem as atividades realizadas nos mesmos.

1.2 ELABORAÇÃO DO PRODUTO FINAL

Quando ingressei no Mestrado Profissional, estava aplicando no NEOJIBA minha primeira versão de um curso livre para formação de profissionais para atuar em Arquivos Musicais de Performance. Durante a elaboração deste curso, percebi que não tínhamos no país ou no exterior opções correlatas de formação. Não temos muitos cursos que tratem de Arquivos Musicais, especificamente. Dentre estes, a grande maioria trata de Arquivos Musicais Permanentes, ou seja, que não são mais utilizados para a prática musical. Os cursos que tratam de Arquivos Musicais de Performance – que são utilizados cotidianamente, como de coros, bandas/filarmônicas e orquestras – são curtos demais para abordar todo o conteúdo necessário para a formação de um profissional.

Essa falta de referências dificultou a elaboração do meu curso e me fez perceber a necessidade de discutir sobre a formação destes profissionais. Logo, no pré-projeto do meu Mestrado Profissional, eu pretendia elaborar um Projeto Político Pedagógico de um curso completo para esta formação. A acolhida do professor Dr. Lucas Robatto ao meu projeto foi providencial, assim como suas orientações, que ampliaram a percepção do meu campo de pesquisa e atuação.

Durante minhas pesquisas para o desenvolvimento do meu projeto, as trocas de experiências colegas e a orientação dos professores, percebi que o curso alcançaria poucas pessoas pelo difícil acesso e pelo pouco conhecimento disponível sobre o conteúdo. Como meu objetivo era alcançar a maior quantidade possível de pessoas e disseminar o conhecimento, decidi que o produto final da minha pesquisa seria um livro com conhecimentos teóricos e procedimentos técnicos que auxiliem na capacitação e especialização daqueles que atuem junto a acervos musicais de performance.

Neste processo de escrita, me baseei principalmente nos livros de Russ Girsberger e na tese de Andrew S. Holmes. Estas bibliografias são em inglês e descrevem muitas atividades cotidianas de Arquivos de Orquestras. Consultei diversas outras bibliografias, em português e inglês, porém estas tratavam de assuntos que influenciam as atividades cotidianas, mas não as descrevem, como: histórico sobre o desenvolvimento do campo de atuação profissional, análise

do mercado de trabalho, conceitos correlatos às atividades práticas e/ou atividades cotidianas de arquivos musicais permanentes – que podem ser aplicadas em arquivos musicais de performance, sendo uma parte das atividades cotidianas.

O desafio de escrever um livro extenso em mais ou menos um ano, concomitantemente com minhas atividades profissionais, foi grande. Iniciei com a organização de assuntos que eu achava pertinentes e/ou necessários para o leitor, no entanto, definir quem era o leitor foi um processo longo que alterou minha forma de escrita e a organização do livro. Por uma afinidade de vivência, eu descrevi inicialmente as atividades de forma extremamente técnica e rebuscada, em uma ordem que faria sentido à profissionais que já atuavam com estes acervos. Sob a orientação do professor Lucas, concluímos que seria mais adequado se meu público-alvo fosse formado de pessoas que não necessariamente entendem o que se pode executar nestes arquivos, mas que tivessem a vontade e/ou necessidade de aprender.

Essa decisão fez com que eu escrevesse, por exemplo, o primeiro capítulo do livro, que conceitua diversos termos que são cotidianamente utilizados por pessoas que atuam nestes arquivos, mas não são de amplo conhecimento da população, de músicos, arquivistas ou biblioteconomistas. Além disso, passei a acrescentar imagens, fotos e vídeos explicativos sobre as atividades, principalmente as que tive mais dificuldade em descrever. Colocar em palavras as técnicas que executo todos os dias não foi uma tarefa simples.

A gravação dos vídeos foi uma das partes mais trabalhosas, porque não é uma atividade que está dentro da minha área de conforto. Eu tinha equipamento para captação de áudio e vídeo, fiz diversos testes até chegar no modelo utilizado. Fixei uma câmera sobre a mesa, captando todos os movimentos. Em seguida editei os vídeos, aproximando a imagem para mostrar detalhes e acelerando a reprodução em trechos parecidos. Em seguida, gravei o áudio separadamente enquanto assistia o vídeo editado, como se fosse uma narração. A primeira gravação apresentou uma qualidade ruim, com muito eco. Refiz em um ambiente mais seco, com tratamento acústico, e renderizei com o vídeo.

Uma preocupação minha, devido à era digital, é garantir que estes vídeos e outros arquivos continuem disponíveis para os leitores. Os vídeos estão compartilhados como não listados no YouTube e os arquivos no Google Drive. Em ambos os casos, disponibilizei no livro link de acesso e QR Code. Espero com este livro auxiliar na difusão das atividades e da divulgação deste campo de atuação.

2 ARTIGO

O ofício nos Arquivos Musicais de Performance

The craft in Music Performance Libraries

Raíssa Naiara Encinas
 UFBA – *encinas.raissa@gmail.com*

Resumo: O presente trabalho tem o objetivo de compreender as competências necessárias para o tratamento e disseminação do documento musicográfico nos Arquivos Musicais de Performance, assim como os cargos e as formações disponíveis para estes profissionais. Quanto ao delineamento metodológico, o trabalho é caracterizado como descritivo e aplicado, fundamentado em pesquisa bibliográfica e entrevistas pertinentes ao tema Arquivo Musical de Performance. A atividade de gerir acervos musicais para performance é realizada há séculos, porém, sofreu diversas alterações devido às mudanças na produção das partituras e dos demais documentos relacionados à execução musical. Consequentemente, as competências exigidas para o profissional que exerce este ofício foram alteradas. Percebemos nos últimos anos aumento sensível no interesse de pesquisadores e instituições pela classificação e salvaguarda destes acervos, assim como pela produção documental com maior qualidade. Logo, estes profissionais precisam ter conhecimentos interdisciplinares – área da Música, Biblioteconomia e Arquivologia, mas as opções de capacitação são inespecíficas e/ou insuficientes no Brasil e no exterior, dificultando a formação de equipes aptas a executar as funções com eficiência e auxiliar no desenvolvimento deste campo de atuação.

Palavras-chave: Arquivos Musicais. Documentos musicográficos. Partitura. Performance.

Abstract: The present work aims to understand the competencies necessary for the treatment and dissemination of musicographic documents in Music Performance Libraries, as well as the positions and available training for these professionals. Regarding the methodological delineation, the work is characterized as descriptive and applied, based on bibliographic research and interviews relevant to the Music Performance Libraries theme. The activity of managing musical collections for performance has been carried out for centuries, but has undergone several changes due to shifts in the production of scores and other documents related to musical performance. Consequently, the competencies required for professionals practicing this craft have changed. We have observed a noticeable increase in researchers' and institutions' interest in the classification and safeguarding of these collections in recent years, as well as in the production of documentary material of higher quality. Therefore, these professionals need to have interdisciplinary knowledge – in Music, Library Science, and Archival Science. However, training options are either non-specific or insufficient in Brazil and abroad, hindering the formation of teams capable of efficiently carrying out the functions and assisting in the development of this field of activity.

Keywords: Music libraries. Musicographic documents. Score. Performance.

2.1 INTRODUÇÃO

Quando tratamos de um Arquivo Musical de Performance podemos afirmar que se trata um acervo que serve a um grupo de pessoas específico, o qual produz música a partir do acesso e uso de partituras (COELHO, 2019). Dentre estes grupos, podemos citar orquestras sinfônicas,

teatros de ópera e ballet, coros, bandas e filarmônicas. Nas principais instituições nacionais e internacionais, as pessoas que atuam em Arquivos Musicais de Performance costumam ser do ambiente musical, independentemente de atuar em dedicação exclusiva ou não. As atividades realizadas nestes setores são ligadas às áreas da Música e da Ciência da Informação, caracterizando uma atividade interdisciplinar (GOMES, 2017).

A necessidade por abordagens interdisciplinares nesta área tem aumentado com o desenvolvimento do campo de atuação e das exigências atreladas a esta. Com as alterações no mercado de trabalho, questiona-se quais as atividades destes setores e as qualificações necessárias para atuação profissional.

Em sua maioria, as pessoas que atuam neste campo precisaram estudar as normas de catalogação e salvaguarda ou, na maioria das vezes, aprender na prática como realizar as atividades relacionadas à Ciência da Informação (COELHO, 2019; FARIA, 2009). Atualmente, a maioria dos cursos de Música no Brasil não possui disciplinas dedicadas ao conhecimento da Ciência da Informação. Já em 1998, Cotta destacava a importância do profissional de Arquivos Musicais possuir uma formação interdisciplinar devido às múltiplas atividades exercidas.

De acordo com a *Music Library Association* (MLA), os profissionais precisam de conhecimento amplo em música e nas artes como um todo, sendo necessários no mínimo graduação em Música e, em alguns casos, dois mestrados: o primeiro em Biblioteconomia ou Ciência da Informação e o segundo em Música (MLA, 2022), visto que não temos cursos dedicados a este campo de atuação. Desta forma, inferimos que a capacitação necessária destes profissionais é complexa e, atualmente, inespecífica.

Este mercado de trabalho em constante atualização necessita de profissionais e equipes interdisciplinares, unindo as áreas da Música e da Ciência da Informação (FARIA, 2009). Logo, o objetivo deste artigo é compreender as competências necessárias para o tratamento e disseminação do documento musicográfico nos Arquivos Musicais de Performance, assim como os cargos e as formações disponíveis para estes profissionais.

O delineamento metodológico que viabilizou este artigo caracteriza-o como uma pesquisa descritiva e aplicada, fazendo uso de metodologia bibliográfica e de entrevistas. O presente texto foi fundamentado em aporte teórico pertinente ao tema, a partir da adoção de autores que se debruçam sobre os acervos musicais e seus documentos, e em entrevistas semiestruturadas.

Esta pesquisa foi realizada em bases de dados como SciELO e Google Acadêmico, visando obter o maior número de desfechos de interesse, utilizando os descritores “arquivo

musical”, “arquivo de performance”, “*music librarian*”, “*music performance library*” e “*archivos musicales*”. Para critérios de exclusão, foram consideradas somente publicações em português, inglês ou espanhol em consonância com o objeto de pesquisa.

Posteriormente, foram analisados dois apêndices do Trabalho de Conclusão de Curso de Lucas Coelho (2019): “Descrição das atribuições dos profissionais e setores que lidam com o gerenciamento de acervos para performance musical em instituições brasileiras” e “Requisitos profissionais para admissão em acervos para performance musical de instituições brasileiras”. Tendo como referência estes dados, foi realizado um levantamento de vagas formais em outros Arquivos Musicais de Performance, auxiliando na compreensão da formação dos profissionais que atuam nestes setores, bem como dos requisitos dos processos seletivos.

As entrevistas semiestruturadas visaram obter informações sobre como estão organizados os acervos de filarmônicas da Bahia, assim como quais as pessoas que atuam nestes e quais os conhecimentos necessários para que possam desenvolver suas atividades com melhor qualidade. Estas foram realizadas via Google Meet, com três mestres de filarmônicas da Bahia: Antonio (Tony) Neves da Filarmônica 25 de Março (Feira de Santana) – 28 de fevereiro de 2023; Rodrigo Reis da Filarmônica 23 de Dezembro (Mucugê) – 08 de março de 2023; Levy Maia da Filarmônica 25 de Dezembro (Irará) – 28 de abril de 2023. E presencialmente com o atual presidente da Federação das Bandas Filarmônicas da Bahia (FEBAF), Gilmar de Faro Teles – 27 de abril de 2023.

Compreendidas as competências necessárias para os profissionais deste campo de atuação, foi realizado um levantamento das formações disponíveis para os mesmos em instituições públicas e privadas do Brasil e do mundo, independentemente do nível de escolaridade adquirido.

A inquietação com a formação para este ofício se iniciou com a experiência profissional desta pesquisadora neste campo, atuando principalmente no Theatro Municipal de São Paulo, e se ampliou com a necessidade de capacitar e coordenar a equipe dos Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA). Justifica esta pesquisa a necessidade de compreender os meios, técnicas, diretrizes etc., que subsidiem a atuação de profissionais que integram os Arquivos Musicais de Performance, favorecendo a especialização desta atividade.

2.2 O PROFISSIONAL DOS ARQUIVOS MUSICAIS DE PERFORMANCE

Com a consolidação da escrita musical são produzidas partituras para que os intérpretes executem a música. Inicialmente estas partituras eram simples, com função mnemônica, mas com o passar dos anos houve o aumento da produção musical, assim como de sua complexidade e difusão (MASSIN, 1997). Desta forma, as partituras se tornaram cada vez mais completas, buscando transmitir ao músico as intenções do compositor com a maior exatidão possível, tendo a função de registrar as ideias musicais e permitir sua reprodução (CASTAGNA; MEYER, 2017). A princípio, as partituras eram manuscritas, dependendo de copistas para que fossem replicadas, logo, o material musical era difícil de ser produzido e oneroso, havendo poucas cópias (MASSIN, 1997).

Esta realidade começa a ser alterada com a invenção da imprensa musical na segunda metade do Século XV. Mas a verdadeira mudança ocorre por volta de 1970, com as máquinas copiadoras (CASTAGNA; MEYER, 2017). A difusão da música se amplia através da impressão das partituras e do comércio editorial, desta forma, mais instituições e pessoas têm a necessidade de guardá-las correta e ordenadamente, seja para uso futuro ou salvaguarda. Assim como salvaguardar todos os documentos correlatos, como gravações, programas de concerto, entre outros registros de memória da prática musical (GOMES, 2017).

De acordo com Holmes (1998), este material foi tradicionalmente gerido por músicos, que ficaram conhecidos como arquivistas. Castagna (2016) associa o início da Arquivologia Musical ao da Musicologia, na Alemanha do século XIX. Cotta (2006) concorda com o surgimento no século XIX, porém, destaca que o desenvolvimento da mesma se deu somente no século XX devido à sua ligação técnica com a Arquivologia.

Os acervos destes setores são especializados, pois reúnem documentos majoritariamente da área musical, e, por serem ampliados e utilizados constantemente pelo grupo a que são dedicados, possuem a maior parte dos seus documentos arquivísticos em fase corrente ou intermediária (COTTA, 2000). No entanto, devemos considerar que quando novos documentos musicográficos são incorporados ao acervo, estes tendem a ser utilizados diversas vezes, passando a registrar as atividades do grupo. Desta forma, podemos perceber um valor permanente desde o nascimento do documento (CTDAISM. 2018). Ressaltamos ainda que o acervo destes setores raramente é natural ou orgânico, visto que são recebidas doações de materiais alheios ao grupo que este acervo serve (CASTAGNA; MEYER, 2017).

Petená (2019) relata que, até mais ou menos 1970, as funções do arquivista eram realizadas por um instrumentista atuante no grupo. O aumento das exigências nos arquivos impossibilita a atuação em duas funções distintas, exigindo que os profissionais se dediquem exclusivamente ao arquivo. Desta forma, passamos a ter músicos que trabalhavam somente como arquivistas e que exerciam tarefas específicas e de alta exigência, como revisar as partituras e levá-las ao palco sem notas erradas (HOLMES, 1998). Apesar desta alteração ter se iniciado em torno de 1970, encontramos até os dias atuais grandes formações musicais, como orquestras, coros e bandas, sem arquivistas de dedicação exclusiva.

Esta realidade pode ser percebida nas entrevistas com os três mestres de banda, que, além das atividades inerentes de sua função, relataram ser responsáveis por organizar o acervo, listar as músicas para posterior localização, escolher o repertório a ser executado e providenciar o material, seja retirando do acervo, editando, emprestando de outra filarmônica ou arranjando. Além de providenciar as cópias necessárias para todos os músicos, colocá-las em pastas e cuidar das mesmas – somente Levy Maia relatou que tem uma pessoa que auxilia nestes processos.

Em seus projetos, e em concordância com outros pesquisadores, Coelho (2019) e Petená (2019) citam as principais atividades atuais dos profissionais de Arquivos Musicais de Performance, como: selecionar as partituras adequadas para o grupo musical e providenciar o mesmo por aluguel, compra, empréstimo, edição ou reutilização do próprio acervo; preparar as partituras para os grupos, fazendo revisões, correções, passagem de anotações técnicas, passagem de arcos e cópias para todos os músicos; garantir que o material correto seja disponibilizado para o músico certo e no momento certo; recolher, catalogar e salvaguardar todas as partituras após os concertos.

Coelho (2019) adiciona a necessidade de o profissional zelar pela história da instituição, através, por exemplo, da criação de um histórico de performances. No ambiente do mercado de trabalho formal, por vezes há um setor separado do Arquivo Musical de Performance que se dedica exclusivamente à história da instituição, muitas vezes nomeado de Arquivo Histórico. Podemos ter a impressão de que, devido à separação do Arquivo Histórico, o Arquivo Musical de Performance dará uma importância diminuída à história. No entanto, muitos destes setores mantêm a salvaguarda de programas de concerto, gravações e registros de performance, além das partituras com as anotações. Ao realizar as entrevistas com os mestres de banda e Gilmar Teles, pude observar que todos destacam a importância de zelar pela história da instituição, através da salvaguarda do fardamento, de documentos, materiais de divulgação e, principalmente, partituras.

Dentre as atividades relatadas, destaca-se a catalogação do acervo, sendo fundamental para uma organização correta e eficiente, possibilitando constituir um acervo funcional. Tony Neves, em entrevista, destacou a importância do entendimento de técnicas de catalogação, assim como de compreender as informações das partituras e quais devem constar na catalogação. Dentre as informações que ele considera relevantes, citou: instrumentação, dados do compositor, diferença entre manuscrito autógrafo e de copistas, informações sobre outros autores envolvidos e dedicatórias.

Temos relatos na literatura da falta de normas e regras para a catalogação destes materiais (ASSUNÇÃO, 2005), incumbindo aos profissionais de cada instituição a responsabilidade de estabelecer as regras que atendam melhor às necessidades de cada uma (GIRSBERGER, 2011). Apesar disso, temos atualmente regras de catalogação que englobam documentos musicográficos, como o Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR), Recursos, Descrição e Acesso (RDA) e o *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM). No Brasil, musicólogos e arquivistas têm proposto métodos para padronizar e aprimorar estes processos (COELHO, 2019; CTDAISM, 2018; SOTUYO BLANCO, 2016). Apesar dos métodos propostos, ainda não temos a utilização regular de algum destes, seja no Brasil ou no exterior.

Da mesma forma, pesquisadores da Ciência da Informação e da Música têm se posicionado sobre as competências necessárias para a atuação neste campo (ASSUNÇÃO, 2005; COELHO, 2019; SOTUYO BLANCO, 2016), alguns órgãos, como a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM) do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) tem feito o mesmo (CTDAISM, 2018).

Ao analisar o Trabalho de Conclusão de Curso de Coelho (2019) podemos perceber em seus levantamentos que o mercado de trabalho brasileiro tem buscado profissionais com diferentes competências. Sendo que, até o século XX a exigência usual era somente o ensino fundamental completo ou incompleto. A partir do século XXI podemos encontrar exigências desde ensino médio completo até ensino superior completo. Devemos ressaltar que, dentre os acervos que exigem ensino superior completo ou em curso, todos exigem formação em Música. Podemos citar como exemplos a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (2012 e 2013), a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (2014 e 2019), o Theatro Municipal de São Paulo (2017 e 2018) e a Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA) (2019).

Dentre estes, alguns aceitam também formação em Biblioteconomia, Arquivologia ou áreas afins – destacamos a OSBA (2019). Nota-se ainda o fato de quase todos exigirem

conhecimento musical em algum nível, mesmo que não exijam ensino superior, como a Orquestra Sinfônica de Catanduva (2012), a Orquestra Sinfônica Jovem do Estado do Espírito Santo (2018) e a Orquestra Sinfônica de Taubaté (2018). Por fim, podemos perceber que em 2010 a OSBA abriu um processo seletivo para pessoas com 2º grau completo, no entanto, em 2019, passou a exigir nível superior. Os dados presentes no trabalho de Coelho (2019) ainda refletem a realidade do país, visto que, a partir de análise de processos seletivos atuais, as instituições mantiveram requisitos semelhantes.

2.3 A FORMAÇÃO DO PROFISSIONAL DOS ARQUIVOS MÚSICAIS DE PERFORMANCE

Com o desenvolvimento das atividades dos Arquivos Musicais de Performance, aumentaram as exigências para atuação neste campo e, em paralelo, a necessidade da capacitação dos profissionais que atuarão na mesma. Estes profissionais precisam possuir múltiplas competências de diferentes áreas, sendo necessário, usualmente, o conhecimento musical e de áreas da Ciência da Informação, como Biblioteconomia e Arquivologia (COTTA, 1998).

Atualmente, no Brasil, os Bacharéis ou Licenciados dos cursos de Música não possuem, usualmente, acesso a disciplinas dedicadas ao conhecimento da Ciência da Informação. Da mesma forma, a grande maioria dos cursos de Arquivologia e Biblioteconomia não aborda os conteúdos musicais necessários para a realização das atividades de um Arquivo Musical de Performance (FARIA, 2009).

Devemos, obviamente, citar exceções como o tópico especial “Acervos Musicais” ofertado em 2018, 2021 e 2023 no Instituto de Ciência da Informação (ICI) – Universidade Federal da Bahia (UFBA) para graduandos de Arquivologia, e a disciplina “Gestão de Acervos Musicais Históricos” (CASTAGNA, 2023) ofertada anualmente no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) – Universidade Estadual Paulista (UNESP). As duas disciplinas tratam de Arquivos Musicais permanentes, ou seja, que não são utilizados cotidianamente como Arquivos Musicais de Performance.

O professor Dr. Pablo Sotuyo Blanco, da UFBA, tem ofertado cursos sobre arquivos musicais, concentrando-se na gestão documental, principalmente, de arquivos permanentes. Dentre estes, podemos citar o curso de extensão “Curso documentação musical: conceitos,

tipologias, ferramentas e procedimentos”, ofertado na UFBA na modalidade a distância (SOTUYO BLANCO, 2023).

No ano de 2019 foi oferecido pelo SESC o curso “Tocando a Musicoteca: a arte de um novo arquivo musical” (SESC SÃO PAULO, 2023), ministrado pela gerente da Musicoteca do Theatro Municipal de São Paulo e com oito horas de duração. Em 2023, na 40ª Oficina de Música de Curitiba, a Ms. Milly Pasqualini ofertou a oficina “Desvendando a Música dos Bastidores” (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 2023). Estes cursos, oferecidos pela mesma pessoa, foram uma exceção no panorama geral, por ser voltado para Arquivos Musicais de Performance.

Internacionalmente, temos associações, como a *Music Library Association* (MLA), a *MOLA: An Association of Music Performance Librarians* e a *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* (IAML), que reúnem profissionais do mundo todo para que possam compartilhar conhecimentos e desenvolver o campo. Em uma tradução literal, no exterior os profissionais são conhecidos como “bibliotecários musicais” (*Music Librarians*), “bibliotecários de performance” (*Performance Librarians*) ou “bibliotecários de conjunto” (*Ensemble Librarians*).

No site da MOLA encontramos a informação que até 2019 não havia nenhum curso oficial ou de graduação para “bibliotecários de performance”, mas que existiam programas de aprendizagem e estágios que capacitariam o profissional (MOLA, 2022). Em 2022, a Rede Ibero-Americana de Orquestras Sinfônicas (RIOS) ofereceu uma oportunidade de formação profissional coordenada pela MOLA, englobando assuntos que os mesmos julgaram relevantes, como aquisições de materiais, direitos autorais, revisões editoriais, anotações técnicas e bases de dados para gestão documental (RIOS, 2022). Esta formação, em espanhol, com cinco horas de duração, foi uma rara oportunidade de aprender com profissionais de instituições renomadas. Àngels Martinez, do Metropolitan Opera, e Claudia Restrepo, da Utah Symphony, foram as palestrantes, ambas da área de Música.

Uma importante referência para o aprendizado do ofício é o livro “*The music performance library: A practical guide for orchestra, band and opera librarians*” de Girsberger e Lake (2011). Como o título sugere, o livro apresenta um guia prático para aqueles que irão atuar nos Arquivos Musicais de Performance, abordando temas semelhantes aos da formação oferecida pela RIOS, além de informações detalhadas sobre a produção, catalogação e salvaguarda do material. Crane (2018) relata que ainda hoje temos pouca bibliografia que trate especificamente do ofício em “bibliotecas musicais de performance”.

Pela formação oferecida pela RIOS podemos perceber que instituições têm valorizado a capacitação dos profissionais destes setores. Podemos ainda perceber pelas palestrantes da formação e pelos escritores do livro que os profissionais envolvidos com o campo de atuação são predominantemente da área musical. Ambos não estão na língua portuguesa, o que acarreta uma dificuldade na obtenção do conhecimento. Em 2020, no NEOJIBA, passou a ser oferecido, sob a responsabilidade desta pesquisadora, um curso para a formação de profissionais que poderão atuar em Arquivos Musicais de Performance (ENCINAS, 2021). O curso é teórico-prático e surgiu como um laboratório para a formação de pessoas que se interessem pelo campo de atuação.

No entanto, apesar dos cursos oferecidos no país, Gilmar Teles, em entrevista, relata acreditar que as Filarmônicas como um todo não estão capacitadas para cuidar de seus acervos, necessitando de todo tipo de informação. Os três mestres de banda relataram que o conhecimento sobre a tradição das filarmônicas e sobre a instituição em si, sua história, funcionamento e necessidades, é fundamental para o tratamento do acervo. Logo, eles priorizam a participação de músicos que tenham tocado ou estejam tocando nas filarmônicas, e destacam a importância de conhecimentos sobre teoria e história da música, instrumentação e instrumentos transpositores. Levy Maia destaca ainda, conhecimentos sobre catalogação, acondicionamento de materiais e informática.

Internacionalmente podemos perceber que a existência de cursos que tratam de Arquivos Musicais permanentes. De acordo com Crane (2018), *Aberystwyth University's LIS course* possui o único módulo de “biblioteconomia musical” da Inglaterra, ativo desde 1998. No Chile, pela *Universidad Alberto Hurtado* (UAH), foi oferecido em 2023 um *Diplomado en Archivos Musicales* com duração de seis meses, reunindo conteúdo das áreas de Música e Arquivologia (UAH, 2023).

Crane (2018) relata que as oportunidades de formação são mais abundantes nos Estados Unidos. No Blog da MLA há uma postagem que apresenta diferentes opções de capacitação em Biblioteconomia Musical nos Estados Unidos ou Canadá, todos oferecidos em universidades e em setores ligados à Ciência da Informação (MLA, 2023). Entre estas opções existem cursos de curta duração, *workshops*, estágios, práticas, disciplinas em graduações e pós-graduações, e mestrados.

Entre os mestrados, destacamos os “mestrados duplos”, criados na América do Norte com o objetivo de suprir esta necessidade formativa. Estes cursos, na maioria das vezes, são ministrados em departamentos da Ciência da Informação, mas uma parcela da carga horária é

realizada no departamento de Música (MLA, 2023). A *University of Buffalo* oferece este modelo de “mestrado duplo”, em que o aluno ingressa nos dois departamentos e obtém um Mestrado em Ciência da Informação e Biblioteconomia e outro em Música com concentração em história da música ou teoria musical (DEPARTMENT OF INFORMATION SCIENCE, 2022).

Destacamos que estes “mestrados duplos” abordam, principalmente, Arquivos Musicais permanentes. Nas entrevistas realizadas por Crane (2018), profissionais de Arquivos de Performance declararam que, atualmente, o aprendizado para atuação no campo se dá majoritariamente de forma prática, visto que não há cursos nos Estados Unidos e no Canadá que abordem especificamente as atividades destes setores. Logo, tanto no Brasil quanto no exterior, a formação destes profissionais se dá em cursos de curta duração, atividades práticas e trocas de experiências.

2.4 CONCLUSÕES

Ao analisar este levantamento podemos perceber que o ofício em um Arquivo Musical de Performance engloba a área da Música e da Ciência da Informação, caracterizando uma equipe interdisciplinar com pessoas e/ou conhecimentos das áreas de Música, Arquivologia e Biblioteconomia. Percebemos ainda que o mercado de trabalho formal ainda não reflete esta interdisciplinaridade, mas tem exigido profissionais cada vez mais especializados e com conhecimentos na área da Música. Em instituições que não tenham profissionais contratados e dedicados exclusivamente aos acervos, os responsáveis pelos mesmos exercem outras funções nas instituições. Ainda assim, estas pessoas estão relacionadas com a área da Música.

Independentemente de ser mercado formal ou informal, as pessoas que atuarão neste campo são capacitadas durante a atuação nos setores. Isso se dá pelas opções formativas, que, se específicas, são constituídas basicamente de cursos de curta duração que não abordam todas as atividades realizadas nestes setores. Ou a formação se dá em cursos correlatos ao campo de atuação, inespecíficos e insuficientes para formar os profissionais. Além disso, os únicos livros e publicações que têm conteúdo para ensinar o ofício estão na língua inglesa, dificultando o acesso a este conhecimento. Desta forma, podemos perceber a necessidade de uma proposta formativa interdisciplinar e efetiva no Brasil e no exterior, assim como da difusão dos conhecimentos envolvidos neste campo de atuação.

2.5 REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. 1 ed. São Paulo, Paz e Terra, 2008. 190 f.

ASSUNÇÃO, M. C. R. da S. **Catálogo de documentos musicais escritos: uma abordagem à luz da evolução normativa**. 2005. 297 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Documentais). Universidade de Évora, Évora, 2005. Disponível em: <http://dited.bn.pt/30964/1952/2427.pdf>. Acesso em 24 abr. 2019.

CASTAGNA, P. **Acervos Musicais Históricos**: disciplina de pós-graduação. Disponível em: <https://paulocastagna.com/unesp/amh/>. Acesso em: 25 ago. 2023.

_____. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (org.). **Musicologia[s]**. Barbacena, MG: EdUEMG, 2016. p. 191-243. Disponível em: <https://archive.org/details/DesenvolverAArquivologiaMusical/page/n2>. Acesso em: 5 abr. 2022.

CASTAGNA, P.; MEYER, A. de C. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. In: ANDRADE, A. C. N. de (org.). **Arquivos, entre tradição e modernidade, volume 2**: trabalhos apresentados nas sessões de comunicações livres e os eventos paralelos do XI Congresso de Arquivologia do Mercosul. 2 ed. rev. São Paulo: ARQ-SP, 2017. p. 321-334. Disponível em: http://arqsp.org.br/wpcontent/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-2_e-book.pdf. Acesso em 20 abr. 2022.

COELHO, L. de L. **Gerenciamento de acervos para performance musical**: a informação/documentação musical em instituições musicais. 2019. 144 f. TCC (Bacharelado em Música). USP, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://bdta.abcd.usp.br/directbitstream/f0e20314-70b1-4cb0-a364-520388d20c6f/tc4586-lucas-coelho-gerenciamento.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2022.

COTTA, A. H. G. Subsídios para uma Arquivologia Musical. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 11., 1998, Campinas. **Anais...** Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1998. p. 238-243.

_____. **O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros**. 2000. 291f. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia). UFMG, Belo Horizonte, 2000. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-A4RFM9/1/andr__henrique_guerra_cotta.pdf. Acesso em: 11 abr. 2022.

_____. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, A. G.; SOTUYO BLANCO, P. (org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: Edufba, 2006. p. 15-37. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/bvc3g>. Acesso em: 1 abr. 2022

CRANE, K. A. **Routes into performance librarianship**: an examination of the educational issues of performance librarianship. 2018. 75f. Dissertação de Mestrado (MSc(Econ) Information and Library Studies). Aberystwyth University, Aberystwyth, 2018. Disponível em: https://pure.aber.ac.uk/ws/portalfiles/portal/28093082/Crane_Katherine.pdf. Acesso em: 20 abr. 2021.

CTDAISM. **Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais de âmbito público**. Rio de Janeiro: CONARQ, 2018. Disponível em: http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/diretrizes/Diretrizes_musicais_completa.pdf. Acesso em: 20 abr. 2022.

DEPARTMENT OF INFORMATION SCIENCE (University at Buffalo). **Music Librarianship, MS/MA Collaborative Agreement**. Disponível em: <https://ed.buffalo.edu/information/academics/masters/library-science/music-librarianship.html>. Acesso em: 20 abr. 2022.

ENCINAS, R. N. Escola de Arquivo Físico e Digital. In: CAMPOS, J. H. de (org.). **Projeto Político Pedagógico**. Salvador: NEOJIBA, 2021. p. 93-95. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1E8AhrVIPJ14o6xg6YYZcpzZBLMwtzvmU/view>. Acesso em: 12 nov. 2023.

FARIA, M. M. de. **O tratamento documental dos arquivos musicais e a busca de práticas comuns no tratamento da música brasileira para orquestra**. Opus, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 85-90, jun. 2009. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/267/247>. Acesso em: 18 mar. 2021.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Reabertas as inscrições para os cursos com seleção da 40ª Oficina de Música de Curitiba**. 2023. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/noticias/reabertas-as-inscricoes-para-os-cursos-com-selecao-da-40-oficina-de-musica-de-curitiba/>. Acesso em: 12 nov. 2023.

GIRSBERGER, R.; LAKE, L. **The music performance library: a practical guide for orchestra, band an opera librarians**. Delray Beach: Meredith Music Publications, 2011. 205 p.

GOMES, A. **A atuação profissional em arquivos musicais: algumas considerações**. Múltiplos Olhares em Ciência da Informação, v. 7, n. 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/moci/article/view/17021/13790>. Acesso em: 20 mai. 2022.

HOLMES, A. S. Classification of the performance librarian within the orchestra. 1998. 83 f. Tese (Bachelor of arts – music). Drew University, Madison, 1998. Disponível em: <https://mola-inc.s3.eu-west-1.amazonaws.com/files/F0zhop6fQFRGH4y79ZCh4KRYyYTKDDtbD8uey7KU.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2022.

IAML. **Broadcasting and Orchestral Libraries Section Report 2019**. Krakow, 21 jul. 2019. Disponível em: https://www.iaml.info/sites/default/files/pdf/2019_broadcasting_and_orchestral_libraries_section.pdf. Acesso em: 11 abr. 2022.

MASSIN, B.; MASSIN, J. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1997.

MLA (EUA). **Courses in Music Librarianship**. Disponível em: <http://blog.musiclibraryassoc.org/courses-in-music-librarianship/>. Acesso em: 22 jan. 2023.

_____. **Music Librarianship**. Disponível em: <https://www.musiclibraryassoc.org/page/MusicLibrarianship>. Acesso em: 23 abr. 2022.

MOLA (EUA). **Careers**. Disponível em: <https://mola-inc.org/p/careers>. Acesso em: 22 abr. 2022.

PETENÁ, C. A. **Arquivo da orquestra**. 2019. 63 f. Dissertação (Mestrado em Música). UFBA, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/33604/1/PETENA%20-%20ARQUIVO%20DA%20ORQUESTRA%2024032021.pdf>. Acesso em: 02 set. 2021.

RIOS. A Rede Iberoamericana de Orquestras Sinfônicas – RIOS convida para uma formação profissional para Arquivistas e Bibliotecários Musicais. 2022. Disponível em: <https://www.ibermusicas.org/index.php/a-rede-iberoamericana-de-orquestras-sinfonicas-rios-convida-para-uma-formacao-profissional-para-arquivistas-e-bibliotecarios-musicais/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

SESC SÃO PAULO. Tocando a Musicoteca: a arte de um novo arquivo musical. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/tocando-a-musicoteca-a-arte-de-um-novo-arquivo-musical>. Acesso em: 23 ago. 2023.

SOTUYO BLANCO, P. Curso documentação musical: conceitos, tipologias, ferramentas e procedimentos. 2023. Disponível em: http://www.agenda.ufba.br/?tribe_events=curso-documentacao-musical-conceitos-tipologias-ferramentas-e-procedimentos. Acesso em: 23 ago. 2023.

_____. Documentação musical e musicográfica: em prol de uma terminologia necessária. In: SOTUYO BLANCO, P.; SIQUEIRA, M. N. de; VIEIRA, T. de O. (org.). **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais.** Salvador: EDUFBA, 2016. p. 73-116. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20828>. Acesso em: 20 abr. 2022.

UAH. Diplomado en Archivos Musicales. Disponível em: <https://postgrados.uahurtado.cl/programa/diplomado-en-archivos-musicales/>. Acesso em: 12 nov. 2023.

3 PRODUTO FINAL

*Arquivos Musicais
de Performance:
uma abordagem
teórico-prática*

Raíssa Encinas

Sumário

Introdução	31
Capítulo 1 – Contextualizando	35
<i>Instituição e grupo musical</i>	35
<i>Instrumentação – vozes e naipes</i>	35
<i>Instrumentos transpositores</i>	35
<i>Suporte e Informação</i>	36
<i>Manuscrito autógrafo e Editoração</i>	36
<i>Arranjo</i>	36
<i>Partituras e Partes</i>	37
<i>Jogo de Partes</i>	37
<i>Vocal score e Chorus Score (Boneco do coro)</i>	37
<i>Redução para piano</i>	38
<i>Corte</i>	38
<i>Errata e Revisão Editorial</i>	38
<i>Arcada</i>	38
<i>Descrição arquivística e Catalogação ou Representação Descritiva</i>	39
<i>Acid free e Reserva alcalina</i>	39
Capítulo 2 – O que são Arquivos Musicais de Performance	40
<i>O que temos em Arquivos Musicais de Performance?</i>	41
<i>Quem utiliza Arquivos Musicais de Performance?</i>	43
Capítulo 3 – Salvaguarda e organização do material	49
<i>Espaço para o acervo</i>	50
<i>Acondicionamento</i>	51
<i>Documentos</i>	53
<i>Organização do acervo</i>	55
<i>Catalogação / descrição arquivística</i>	62
<i>Para quem quiser se aprofundar</i>	65
Capítulo 4 – Conhecimento sobre o repertório e escolha de material	66
<i>Para quem quiser se aprofundar</i>	72
Capítulo 5 – Triagem e preparação do material	73
https://youtu.be/uzDpq7oS0oI	74
<i>Virada de página</i>	77

<i>Números de compasso e letras/números de ensaio</i>	78
<i>Cortes</i>	78
<i>Instrumentos transpositores</i>	79
<i>Erratas e Revisões editoriais</i>	80
<i>Arcada</i>	84
<i>Para quem quiser se aprofundar</i>	86
Capítulo 6 – Gestão do repertório em uso	87
<i>Montagem das pastas</i>	89
<i>Acompanhamento de ensaios e concertos</i>	92
<i>Desmontagem das pastas</i>	94
<i>Para quem quiser se aprofundar</i>	95
Capítulo 7 – Preservação da memória	97
<i>Documentos que registram a memória</i>	98
<i>Difusão da memória</i>	101
Referências	102
Apêndice	103
<i>Modelo de Errata</i>	103
<i>Modelo de Folha de rosto</i>	104
<i>Versão digital dos apêndices</i>	105

Introdução

O processo de elaboração e escrita deste livro me possibilitou ampliar a compreensão da dimensão e do alcance deste campo em que atuo há nove anos: Arquivos Musicais de Performance. Ao longo destes anos, eu trabalhei como Arquivista da Orquestra Sinfônica de São Caetano do Sul, Arquivista e Copista do Theatro Municipal de São Paulo, e, atualmente, Coordenadora do Arquivo dos Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA). Felizmente, eu conheci muitas pessoas que me ajudaram a me preparar para o momento atual, o de difundir o conhecimento teórico e prático que acumulei. Boa parte deste conhecimento se deu pelas práticas cotidianas e a orientação destas pessoas. O campo de atuação ainda não possui cursos regulares ou livros em português que retratem as práticas vivenciadas nestes setores. Ainda assim, eu tive acesso a textos em diferentes línguas que tratam de fragmentos destas atividades cotidianas, assim como cursos de diferentes instituições.

Eu me indaguei por muito tempo porque, durante a graduação – Bacharelado em Música com habilitação em Composição na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) – eu não aprendi sobre este campo de atuação. Com o passar do tempo, percebi que, assim como eu, a maioria das pessoas que começam a atuar nesses setores precisam de treinamento teórico e prático que são oferecidos normalmente pelos próprios colegas de trabalho. Eu me perguntava como seria possível capacitar estes profissionais, o que me levou ao Mestrado Profissional em Música – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

No Mestrado, o contato com diversos músicos, que descreveram realidades diferentes das que vivenciei durante minha trajetória profissional, ampliou minha percepção sobre o campo. Temos diversos Arquivos Musicais de Performance no Brasil, a maioria com composições e histórias únicas, que merecem e precisam ser preservadas.

Com este livro, eu espero poder auxiliar a disseminar o conhecimento para todos aqueles que estão começando a atuar em Arquivos Musicais e agregar

conhecimento para aqueles que já atuam. Para isso, pretendo apresentar aspectos técnicos das atividades realizadas, cotidianamente, com estes acervos.

Quando fazemos parte de uma instituição musical e passamos a nos envolver com os materiais que possibilitam a performance, estamos atuando em um Arquivo Musical de Performance. Ao utilizar este termo tenho o objetivo de ser clara sobre o assunto deste livro. A palavra arquivo pode ser relacionada, principalmente, a um conjunto de documentos ou a um local em que estes são guardados. Particularmente, estou me referindo aos locais, os setores nas diferentes instituições, e especificando que os documentos são relacionados à área musical. Logo, podemos encontrar partituras, áudios e vídeos em formato fonográfico, magnético, óptico e eletrônico, livros e documentos, técnicos ou bibliográficos, que tratem de temas da área musical.

Existem muitos acervos que pretendem preservar e disseminar a trajetória de músicos ou instituições da área. Porém, abordo arquivos de performance, que estão tradicionalmente inseridos em instituições musicais, e que tem o objetivo principal de viabilizar a execução musical através de partituras. Para executar uma música, o performer precisa conhecer o que quer executar, independentemente de ser uma composição sua ou de outra pessoa. A música ocidental é predominantemente transmitida e, conseqüentemente, conservada, em meio escrito. Logo, a maioria das pessoas utilizam partituras para aprender novas músicas ou registrar suas composições para que outros executem.

Diversas instituições musicais no Brasil possuem acervos de partituras, sendo que na maioria delas encontramos composições únicas, que foram produzidas para a própria instituição e não foram replicadas. Além de atuar na preservação destas partituras, e demais documentos da instituição, atuamos na produção das mesmas. Estas partituras contém a história da obra e seu compositor, da sua execução e dos performers, além da própria instituição. O setor possibilita que os concertos aconteçam, que cada músico receba a partitura correta, com a melhor qualidade e na hora certa. Depois de ser utilizada, esta partitura é guardada, e o acervo conta a história da instituição, do tipo de repertório tocado, do gosto dos performers e do público.

Para isso, são realizadas diversas atividades cotidianamente, longe dos palcos e para que a música aconteça nos palcos. Estas atividades se diferenciam de acordo com as instituições e as formações dos grupos musicais atendidos, envolvendo conhecimentos de duas grandes áreas: Música e Ciência da Informação. Este livro não tem a pretensão de apresentar todos os conhecimentos deste campo de atuação ou impor padronizações técnicas, pelo contrário, tem a intenção de oferecer uma ferramenta prática, que possibilite aprofundamento do tema e fomenta discussões.

Compreendo que a execução destas técnicas pode exigir, da maior parte dos leitores, aprofundamento de conhecimentos e treinamento prático. Buscando auxiliar nestas questões, apresentarei a referência bibliográfica que embasou o presente trabalho, além de imagens e vídeos que demonstrem tais técnicas.

Visando o melhor aproveitamento do conteúdo, organizei os capítulos apresentando primeiramente como se organizam os setores e, em seguida, suas atividades cotidianas. Desta forma, abordo no primeiro capítulo as formações musicais e instituições que costumam ter Arquivos de Performance. Em seguida, trato da organização do acervo, possibilitando a preservação e recuperação do material. A partir do terceiro capítulo apresento uma possível ordem de preparação de um repertório, iniciando com técnicas de avaliação do repertório em si para escolha das versões e edições mais adequadas. Além da compreensão de quais informações sobre o repertório e o material são necessárias para as atividades dos arquivistas e de outros setores da instituição.

Na sequência, trato da preparação das partituras, apresentando possibilidades de avaliação e tratamento dos documentos. Com as partituras das diferentes músicas do repertório prontas, apresento a organização destas nas pastas. No sexto capítulo, abordo a participação dos arquivistas em ensaios e concertos. No sétimo e último capítulo, apresento reflexões e técnicas para a preservação da memória das instituições.

No mais, espero que esse livro possa contribuir com a disseminação deste conhecimento, sendo destinado a pessoas interessadas neste campo, que estão começando a atuar com estes acervos ou que queiram aprofundar seus conhecimentos. Aos gestores das instituições musicais, espero fornecer uma ferramenta para

compreensão da importância destas atividades para a melhoria da performance musical e para a preservação da memória da instituição. Desta forma, que os leitores possam encontrar subsídios para a estruturação destes setores, fortalecendo o tratamento dos acervos musicais e, conseqüentemente, a execução musical e preservação da música brasileira.

Capítulo 1 – Contextualizando

Neste primeiro capítulo, apresentamos diversos termos utilizados no decorrer deste livro. Pretendemos facilitar o entendimento do conteúdo em si ao explicar previamente estes conceitos.

Instituição e grupo musical

Utilizamos o termo **instituição** para nomear as organizações formais, públicas ou privadas, que administram **grupos musicais**. Podemos ter instituições criadas para gerir exclusivamente um único grupo, como a instituição de uma banda/filarmônica ou de uma orquestra, ou gerir diferentes grupos. Caso tenhamos mais de um grupo, poderão ser da mesma formação ou de formações diferentes.

Instrumentação – vozes e naipes

Para descrever quais instrumentos são necessários para a execução de uma música específica por um de nossos grupos, costumamos utilizar o termo **instrumentação**. Nas grandes formações os instrumentistas são organizados em **naipes** formados por diferentes instrumentos que apresentam uma constituição acústica similar. Podemos ter os naipes das cordas, madeiras, metais e percussão. Dentro destes naipes temos diferentes **famílias** de instrumentos, como a de flautas que pode ser formado por flautas transversais, flautins e flautas contralto. Dentro da família das flautas, podemos ainda ter diferentes **vozes**, tocadas por instrumentistas diferentes no mesmo tipo de instrumento. Por exemplo, em uma música podemos ter vozes de Flauta I e de Flauta II. Quando mais de um instrumentista executa a mesma voz, costumamos chamar de **dobra**.

Instrumentos transpositores

Os instrumentos de sopros (madeiras e metais) podem ser **transpositores** e ser construídos em diferentes tonalidades, ou seja, a nota que se lê na partitura é diferente da nota que soa. Dizer que um instrumento está na tonalidade de Si b, por exemplo, quer dizer que todas as notas Dó lidas soarão como Si b. Além disso, podemos ter

instrumentos transpositores de oitava, ou seja, a nota escrita está uma oitava acima ou abaixo do que vai soar.

Suporte e Informação

A música é imaterial, ou seja, só pode ser retida no campo das ideias. Quando registramos a **informação** musical em uma partitura, estamos fixando uma informação imaterial em um **suporte** físico. No caso das partituras, a informação musical pode ser registrada em um suporte, como papel ou, atualmente, no meio digital. O mesmo acontece com as gravações, o som é imaterial, mas costuma ser registrado em suportes magnéticos ou digitais.

Manuscrito autógrafo e Editoração

Precisamos ter certeza de que as partituras retratam a verdadeira intenção do compositor. Podemos ter acesso a materiais manuscritos, nestes casos é importante ter certeza de que foram escritos pelo próprio compositor – **Manuscrito Autógrafo** – e não por um copista. Materiais de copistas podem apresentar erros de interpretação ou transcrição. E podemos ter acesso a partituras que foram editadas em softwares específicos, como o Finale e o Sibelius. Neste caso, dizemos que temos uma **Editoração** da música, que pode ter sido produzida por editoras que comercializam este trabalho. No caso de materiais editados, precisamos ter confiança de que a pessoa que realizou a edição seguiu a intenção do compositor.

Arranjo

As músicas também podem ser modificadas para se adequar a diversos parâmetros, como duração, instrumentação e gosto. Quando executamos uma música que não está na sua versão original, ou seja, que foi modificada, executamos um **Arranjo**. Estes arranjos podem ser feitos pelo próprio compositor ou por terceiros – desde que haja autorização.

Partituras e Partes

Genericamente, utilizamos o termo partitura para nomear a notação musical escrita. No entanto, utilizamos nesse livro **Partitura** (com letra maiúscula) para nos referirmos aquelas que tem todas as vozes da música, também conhecida como grade ou *full score*. As Partituras costumam ser utilizadas pelos maestros para proporcionar a compreensão de toda a música. Utilizaremos o termo **Parte** (com letra maiúscula) para designar o suporte com a informação musical de uma ou mais vozes, utilizadas pelos instrumentistas durante a performance. Como as Partes podem ter mais de uma voz, temos, por exemplo, uma Parte de Trompa I e outra Parte de Trompa II, ou uma única Parte de Trompa I e II.

Jogo de Partes

Nomeamos a reunião de todos os materiais necessários para a execução de uma peça de **Jogo** (*set*). As Partes necessárias de **Jogo de Partes**, incluindo as dobras de qualquer instrumento.

Vocal score e Chorus Score (Boneco do coro)

Para os grupos corais, costumamos ter **Vocal Scores**, que são materiais com todas as vozes e o acompanhamento instrumental (se houver). Músicas corais que não tem acompanhamento costumam ser chamadas de *a capella*, independentemente, chamamos o material de *Vocal Score*. No caso de músicas com acompanhamento, o material do coro costuma conter somente a Redução para Piano.

Se a música for muito extensa e o coro tiver longos momentos de pausa, costuma-se produzir uma versão reduzida, somente com os trechos cantados pelo coro (sem vozes solistas) e **Guias** que indiquem as entradas – podemos chamar esta versão de **Boneco do Coro** ou **Chorus Score**.

Chamamos de Guias as vozes de outros instrumentos que são colocadas em outras Partes para que o performer possa se guiar pela audição daquela voz e saber que vai começar a tocar em breve. Normalmente são utilizadas após longos momentos sem tocar e com grafia menor que a voz da própria Parte, para evitar confusões.

Redução para piano

Redução para Piano é uma Parte que apresenta, na medida do possível, todas as vozes de uma música condensadas para ser executada ao Piano. Pode acompanhar alguns Jogos em substituição à Partitura. Está presente em *Vocal Scores* e *Chorus Scores* para servir de Guia aos cantores e para pianistas tocarem em ensaios do coro.

Corte

Em um Arquivo Musical de Performance realizamos diversas atividades relacionadas à produção das partituras, como a passagem de **cortes**. Quando trabalhamos com repertório de ópera ou balé nos deparamos constantemente com trechos que não serão executados. Esta é uma prática comum para regular a duração das execuções, se adequar ao nível dos bailarinos e músicos, e atender à criatividade dos diferentes autores envolvidos.

Errata e Revisão Editorial

Como toda produção manual, a partitura, editorada em software especializado ou manuscrita, pode apresentar erros. Estes erros podem ser falhas de impressão, como borrões que confundem a altura de uma nota, ausência de anotações e notas, ou incongruências ao comparar diferentes tipos de materiais ou edições. Devido à circulação de repertórios com muitos erros, arquivistas de instituições profissionais começaram a produzir **Erratas** listando as incongruências identificadas, facilitando execuções posteriores. Estas Erratas são produzidas a partir de **Revisões Editoriais**, que são comparações entre diferentes materiais, como Partitura e Partes da mesma edição, para localização de diferenças.

Arcada

Em grupos musicais que temos Naipes de cordas, é comum que todos os músicos do mesmo Naipe executem a música com o mesmo movimento de arcos. Para que isso aconteça, existem símbolos específicos que indicam cada uma destes movimentos.

Damos o nome de **Arcada** tanto a indicação gráfica nas Partes quanto ao movimento em si.

Descrição arquivística e Catalogação ou Representação Descritiva

Na área da Arquivologia, o ato de descrever características físicas de documentos, assim como os dados do mesmo e as pessoas envolvidas na sua produção, é chamado de **Descrição Arquivística**. **Catalogação** ou **Representação Descritiva** são termos da Biblioteconomia que fazem referência ao processo de registrar e descrever itens para a organização de um catálogo, levando em conta a descrição bibliográfica e a análise temática.

Acid free e Reserva alcalina

Após a catalogação do material, costumamos fazer a guarda do mesmo. Ao utilizar como suporte de nossas músicas o papel, precisamos ficar atentos às suas fragilidades. Um dos principais agentes de degradação de papéis é a acidez. A acidez é mensurada pelo pH em uma escala de 0 a 14, sendo considerada ácida de 0 a 7, e básica de 7 a 14. Alterar a acidez de um documento é um processo que pode degradar o papel e fazer com que a informação seja perdida. Desta forma, o que podemos fazer é colocar este documento ácido em contato com um invólucro básico. Estes invólucros são feitos de papéis com pH neutros (em torno de 7), conhecidos como **acid free**. Temos também papéis com **Reserva alcalina**, ou seja, com pH maior que 7.

Capítulo 2 – O que são Arquivos Musicais de Performance

Quando queremos apreciar um tema específico, como a história de um compositor, gênero musical, instrumento etc. costumamos buscar fontes de informação sobre estes. Estas fontes de informação podem ser partituras, gravações, imagens ou documentos dos mais diversos tipos, que podem estar guardadas em bibliotecas, arquivos ou museus dedicados à memória de determinada pessoa ou instituição, ou da música em si. Para que esta memória e conhecimentos não se percam, é importante que estes locais disponibilizem acesso a essas fontes de informação.

Além destes espaços dedicados, podemos encontrar partituras e documentos do mesmo compositor em outros lugares, como em bandas/filarmônicas que executaram e executam estas músicas. Porém, nem sempre estas fontes de informação estão acessíveis ao público. Por vezes, instituições, como teatros de ópera, expõem parte de seus acervos para que o público possa conhecer. Neste acervo pode haver figurinos e cenários, assim como partituras, gravações e programas de concerto.

Logo, percebemos que as instituições musicais, em sua maioria, preservam sua história através da guarda dos utensílios e documentos utilizados em suas apresentações. Com o objetivo de preservar a própria história, preservam também muitas outras histórias, como a dos compositores e arranjadores que têm suas partituras e gravações guardadas.

Muitas vezes, a guarda, principalmente das partituras, tem o objetivo inicial de possibilitar execuções futuras. No Brasil, nas instituições que se dedicam a performance musical, o local em que as partituras são guardadas costuma ser chamado de Arquivo, Arquivo de Partituras, Arquivo Musical, Acervo de Partituras, Acervo Musical ou Musicoteca. No exterior, podemos nos deparar com termos como *Library*, *Music Library*, *Music Performance Library*, *Performance Library*, *Biblioteca*, *Archivo Musical*, *Archivo y Documentación* ou *Documentación Musical*.

Apesar da grande variedade de nomes, percebemos constante relação com a área da Ciência da Informação pelo uso das palavras Arquivo, Biblioteca e

Documentação. De fato, as atividades de preservação e salvaguarda do material estão relacionadas com esta área, como discutiremos nos próximos capítulos.

Quando optei por utilizar o termo Arquivos Musicais de Performance, que não é utilizado em nenhum setor no Brasil ou no exterior, foi com o objetivo de ser clara quanto ao objeto deste livro. Constantemente não conseguimos relacionar um setor conhecido somente por Arquivo a todas as atividades realizadas no mesmo. Isso acontece porque a palavra “arquivo” pode significar um conjunto de documentos de qualquer natureza, ou o local em que estes documentos são guardados.

Podemos ter arquivos com documentos administrativos, por exemplo. Ou, como apresentado no início do capítulo, arquivos que tem a função primária, e por vezes única, de preservar os documentos. Esta segunda opção também pode gerar ambiguidade quando nomeamos Arquivo Musical. Teríamos clareza de qual o gênero documental, mas não de qual o uso dos documentos.

O termo Arquivos Musicais de Performance surgiu de uma junção da nomeação de grande parte destes setores no país – Arquivos Musicais – e do termo utilizado por pesquisadores americanos e ingleses: performance. Nestes países, comumente nos deparamos com o nome *Music Library*, que podemos traduzir por Biblioteca Musical. No entanto, o termo biblioteca não é utilizado no Brasil para descrever estes setores. Logo, ao utilizar o termo performance espero deixar clara a função primária do setor, que é viabilizar a execução musical através do acervo.

O que temos em Arquivos Musicais de Performance?

Nos arquivos costumamos guardar os suportes que retém as informações musicais, como partituras físicas e digitais. Normalmente, estes acervos atendem a grupos musicais específicos ligados à instituição, não sendo abertos ao uso público. As partituras utilizadas pelos grupos são selecionadas, produzidas e guardadas pelas pessoas que atuam nestes setores. As atividades realizadas, o tamanho da equipe e a formação de seus integrantes podem variar muito.

Para aprofundar o entendimento deste campo de atuação, vou apresentar alguns conceitos que a eles se relacionam. Um dos parâmetros da classificação dos documentos na Arquivologia é o gênero, que descreve a maneira que a informação foi

registrada no suporte. Por exemplo, as gravações são informações sonoras, sendo um gênero fonográfico. No caso da informação musical registrada nas partituras, qual o gênero adequado?

Alguns discutem que a música é uma linguagem, logo, seu registro é próximo da escrita, sendo considerado o gênero textual. Outros argumentam que as partituras são mais parecidas com imagens do que com textos, classificando como gênero iconográfico. Por fim, tem sido utilizado o termo musicográfico como gênero relacionado somente a escrita musical.

Discute-se também o ciclo de vida dos documentos, que são classificados por fases: corrente, intermediária e permanente. Alguns pesquisadores defendem que as partituras de instituições de performance musical estão predominantemente nas duas primeiras fases. Isso acontece porque as partituras são utilizadas e reutilizadas, sendo consideradas na fase corrente durante este uso. Após o uso, são guardadas nos arquivos, mas podem ser utilizadas novamente. Logo, como podem retornar a fase corrente ou servirem de material de consulta, são consideradas na fase intermediária.

Os documentos em fase permanente são aqueles preservados indefinidamente, devido ao valor atribuído a eles. Está previsto no ciclo de vida dos documentos a possibilidade de eliminar os que não precisam ser preservados. No entanto, raramente são descartados documentos em Arquivos Musicais de Performance, a grande maioria dos documentos é preservada. Também por isso, outros pesquisadores discutem que as partituras possuem valor desde sua produção e devem ser consideradas em fase permanente desde sua produção.

Independentemente dos termos, o que precisamos compreender é que os documentos dos Arquivos Musicais de Performance são relacionados à área da Música, sendo predominantemente partituras. Estas partituras podem ser utilizadas diversas vezes e retornar ao setor, onde são guardadas indefinidamente.

Neste campo de atuação é comum que os profissionais atuem na produção documental, por meio de diversas atividades que serão apresentadas no Capítulo 5. Estes documentos são produzidos para os diferentes grupos musicais da própria instituição, atendendo às necessidades e gostos das pessoas envolvidas. Ao analisar os diferentes documentos poderemos compreender a estrutura daquela instituição, como

a formação dos grupos musicais e seus integrantes, assim como as atividades realizadas e os repertórios executados.

A esta capacidade que o acervo tem de expor a identidade da instituição, a Arquivologia nomeia como princípio da naturalidade. Estes repertórios explicitam se o grupo tocava mais peças originais ou arranjos, músicas consagradas ou contemporâneas, relacionadas à cultura popular ou clássica. No entanto, esta análise pode ser prejudicada pelo descarte de documentos, como partituras de músicas que não serão mais executadas, ou pela adição ao acervo de documentos que não tenham sido produzidos na/para instituição.

Muitos arquivos recebem doações de documentos de pessoas ou de outras instituições. Se estes documentos alheios forem adicionados ao acervo sem a devida separação e identificação, podem prejudicar a compreensão da história das instituições. Por exemplo, uma banda/filarmônica que tenha suas atividades encerradas pode ter os documentos doados para outra instituição. Caso não seja feito o devido registro da entrada destes documentos, além de alterar a percepção da identidade da instituição que recebeu a doação, a outra banda/filarmônica pode ter sua história apagada. Discutiremos nos próximos capítulos sobre técnicas para evitar isto.

Quem utiliza Arquivos Musicais de Performance?

Como apresentado, os acervos destes setores são compostos principalmente de partituras, que são utilizadas para a performance musical. As práticas performáticas são muito mais antigas do que o desenvolvimento da escrita musical, principalmente das partituras como conhecemos hoje. Hoje o processo de produção das partituras é muito mais barato do que quando a música precisava ser escrita à pena em pergaminhos. Desta forma, tivemos um aumento da circulação de música registrada em papel e, conseqüentemente, da acumulação de documentos musicográficos.

Apesar da grande maioria dos performers utilizar partituras em algum momento da sua prática, a produção e guarda sistematizadas são mais encontradas em grandes formações musicais, como orquestras, coros e bandas/filarmônicas. Por vezes, grupos de câmara tradicionais também possuem setores sistematizados. Apesar

de grupos com diferentes formações musicais utilizarem e acumularem partituras, precisamos compreender as diferenças de atividades realizadas para cada formação.

Uma diferença relativamente simples é a presença ou não de instrumentistas que executam a mesma voz. Produzir e guardar partituras para um único flautista que executa a voz é diferente de atender à dez flautistas que executam esta mesma voz. O trabalho de produzir material de dez vozes diferentes é maior do que o de produzir dez cópias da mesma voz. Apresento em seguida as formações em que mais comumente temos Arquivos Musicais de Performance.

Usualmente, em corais temos várias cópias de somente um tipo de partitura por música para todo o grupo, possibilitando um tratamento mais uniforme do acervo. Os repertórios podem ser para coro *a cappella* – sem acompanhamento instrumental, ou acompanhado por instrumentos. Caso o coro seja acompanhado, poderemos ter um único instrumento harmônico, como órgão, ou grupos instrumentais de diferentes tamanhos e formações, desde duos até orquestras.

Independentemente do repertório ser *a cappella* ou com acompanhamento, atualmente, as partituras corais costumam conter todas as diferentes vozes do coro. As vozes instrumentais podem ou não vir notadas na partitura do coro, o que pode influenciar na escolha do material utilizado – como discutiremos no Capítulo 4. Estas vozes podem ainda ser notadas literalmente (voz por voz) ou em uma redução para instrumento harmônico. Caso haja solistas, as vozes deles também podem ser notadas. Por exemplo, caso estejamos lidando com o material de uma ópera, todos os coralistas receberão o mesmo material, que costuma conter todas as vozes do coro, todas as vozes dos cantores solistas e a redução para instrumento harmônico da música orquestral.

Uma questão comum em arquivos que atendem a estas formações é o espaço físico necessário para acondicionar adequadamente todo o material. Como todos os integrantes do grupo utilizam materiais completos de todas as vozes da música, as *Vocal Scores* têm sempre muitas páginas. No caso de materiais muito extensos, em que o coro tem longos momentos de pausa, costuma-se utilizar para o coro *Chorus Score* (Boneco do Coro) – versões da *Vocal Score* sem as páginas que tenham somente vozes instrumentais e/ou solistas.

A segunda formação que discutiremos são as orquestras de cordas (friccionadas). Formadas, normalmente, por naipes de violinos I, violinos II, violas, violoncelos e contrabaixos, costumam utilizar seis diferentes tipos de materiais: uma Partitura e várias cópias das Partes distintas das cinco vozes. Como discutiremos no Capítulo 5, os instrumentistas de naipes de cordas costumam utilizar arcadas iguais entre si. As anotações destas arcadas podem ser passadas pelos integrantes do arquivo ou pelos próprios músicos. Independentemente, precisa ser registrado adequadamente quem produziu e quem utilizou estas arcadas.

As Bandas de Sopros ou Filarmônicas são formadas, majoritariamente, por instrumentos dos naipes das madeiras, metais e percussão, divididos em famílias. A variedade de instrumentos de sopro é rica, apresentando diferentes instrumentos em cada grupo. Além disso, as formações são extremamente diversas, sendo possível encontrar grupos com instrumentos de outros naipes, como violoncelos, contrabaixos acústicos e elétricos, guitarras elétricas e teclados. Logo, precisamos estar atentos se temos todos os instrumentos necessários para a performance de determinada peça ou se serão necessárias adaptações. Estas adaptações podem ser a transcrição de uma voz para outro instrumento ou outra tonalidade do mesmo instrumento.

Nestas formações utiliza-se Partitura e Partes. As vozes podem ser dobradas, precisando de mais cópias da mesma parte, ou não. Devemos ficar atentos ao fato de que boa parte dos grupos se apresenta ao ar livre ou marchando. Sendo assim, partes com muitas páginas irão dificultar a performance, porque será difícil virar as partes. Se forem utilizadas estantes, por causa do vento as Partes podem precisar ser presas às estantes. Se os instrumentistas tocarem marchando, as Partes podem ser presas a farda do instrumentista que marcha à frente ou ao próprio instrumento.

A quarta formação são as orquestras, formadas por instrumentos dos quatro naipes: cordas, madeiras, metais e percussão. As formações orquestrais variam, principalmente, de acordo com a orquestração do repertório executado. Assim como nas formações anteriores, são utilizadas Partitura e Partes, sendo necessário estar atento aos instrumentos transpositores, às arcadas dos naipes de cordas e à quantidade de cópias necessárias de cada parte. Trataremos neste livro

constantemente de repertórios para orquestras, pelos exemplos envolverem tratamentos que podem ser aplicados às formações anteriores.

Por fim, grupos de câmara diferem das demais formações por não ser organizados em naipes. Costumamos classificar como música de câmara aquela tocada por duas ou mais pessoas – sem limite definido, e que respeite a individualidades de cada voz para valorização do conjunto. Desta forma, normalmente são utilizadas Partitura e uma cópia de cada Parte. Para formações pequenas, como duos e trios, é possível fazer uso somente de várias cópias da Partitura.

Percebemos que temos grupos com diversas formações que se dedicam a performance musical e que podem precisar de Arquivos Musicais de Performance. Mas estes grupos estão inseridos em quais instituições?

Instituições religiosas que tem ou tiveram práticas musicais podem ter grandes acervos de partituras. A maioria das partituras de música colonial estão guardadas em igrejas católicas. Além disso, instituições de diversas religiões mantêm práticas musicais através de grupos estáveis, como coros.

Em espaços educacionais, podemos encontrar diferentes grupos que podem diferir tanto quanto ao seu nível técnico quanto as suas formações. Por exemplo, um conservatório pode ter uma banda/filarmônica e uma orquestra, ou vários grupos corais em diferentes níveis técnicos. Outro exemplo são as casas de ópera, onde podemos encontrar, usualmente, ao menos uma orquestra e um coral.

Além disso, podemos ter instituições com diferentes linguagens artísticas, como um teatro de balé que pode ter um corpo artístico de bailarinos e uma orquestra. Esta percepção das diferentes instituições que podem ter Arquivos Musicais de Performance nos auxilia a perceber possíveis campos de atuação profissional. Quanto maior e mais antiga a instituição, maior a chance de ter um grande acervo de partituras e outros documentos, o que não significa que estes serão os setores mais adequados e/ou organizados.

Grosso modo, e com cuidado para não emitir julgamentos, podemos inferir que grupos maiores e/ou com maior nível técnico precisarão de profissionais com maior conhecimento para atuar nos arquivos. Isso se dá pela quantidade e dificuldade maior

do trabalho. Caso o grupo tenha 20 instrumentistas, será necessário o atendimento somente a estes músicos, seu maestro e demais funcionários da instituição. Mas caso o grupo tenha 100 instrumentistas, o trabalho será, ao menos, cinco vezes maior.

Da mesma forma, grupos de menor nível técnico costumam ter uma rotação de repertório menor, mas quanto maior a necessidade de novos repertórios, maior a quantidade de trabalho do setor. Além disso, o maior nível técnico costuma significar repertórios mais longo e complexos, ampliando quantidade de trabalho e, por vezes, as necessidades específicas para a preparação do material, como a passagem de arcadas e erratas – apresentadas no Capítulo 5.

Apesar da lógica neste aumento de quantidade de integrantes que leva a um aumento de trabalho, por vezes, grupos aparentemente mais fáceis de trabalhar têm demandas específicas que exigem muito tempo de trabalho e atividades específicas. Por exemplo, grupos pequenos podem precisar constantemente da transcrição de Partes para outros instrumentos. Ou da elaboração de arranjos que sejam versões simplificadas ou com diferentes instrumentações.

Logo, é difícil prever qual o tamanho ideal das equipes deste campo de atuação. No Brasil, temos grupos de todas as formações que não têm nenhum arquivista de dedicação exclusiva. Ou seja, as pessoas que atuam com o acervo realizam também outra atividade, como ser mestre de banda, assistente do maestro ou instrumentista/cantor. Em contrapartida, temos grupos com ao menos três profissionais de dedicação exclusiva às atividades do arquivo.

Historicamente, era comum termos equipes menores nos arquivos, ou profissionais que não eram de dedicação exclusiva. Mas o aumento da quantidade de integrantes dos grupos instrumentais, aumentou, conseqüentemente, a quantidade de trabalho dos arquivos e o tamanho das equipes. Neste caso, o que precisamos discutir é se essas equipes são suficientes para atender todas as demandas do setor e da administração. Para além disso, precisamos discutir se essa equipe é suficiente para preservar o acervo e a história destes grupos, e, conseqüentemente, a história da nossa música.

Além do quantitativo, as habilidades e formações das pessoas envolvidas nestes setores podem e devem ser discutidas. Usualmente, nos Arquivos Musicais de

Performance temos músicos atuando, tenham estudo formal ou não. Quando discutirmos a preparação das partituras, no Capítulo 5, ficará claro que sem conhecimentos musicais avançados diversas atividades relacionadas à produção e preparação destas partituras seriam inviáveis.

No entanto, quando tratarmos de técnicas de salvaguarda das partituras e preservação da memória do grupo, respectivamente nos capítulos 3 e 7, perceberemos que são exigidos conhecimentos de outra grande área, a Ciência da Informação. Atualmente, na maioria das vezes os músicos que atuam no setor estudam conceitos e práticas da Arquivologia e Biblioteconomia para executar suas atividades. No entanto, cabe nos questionarmos se profissionais formados nestas áreas não poderiam executar estas atividades com melhor qualidade e eficiência.

Capítulo 3 – Salvaguarda e organização do material

Compreendido o que é um Arquivo Musical de Performance, quem são os usuários deste e em que instituições costumam estar, vamos compreender como começar a atuar nestes setores. Muitas pessoas pensam parecem uma biblioteca, com estantes e armários deslizantes com diversos livros, documentos e caixas arquivo organizados e identificados. No entanto, nem sempre vamos encontrar os documentos organizados e/ou neste padrão de acondicionamento.

Grande parte destes acervos teve início sem planejamento, atendendo à necessidade de acumular o material utilizado e que poderia ser reutilizado. Com o passar do tempo, podem ter atuado nestes arquivos pessoas que compreendiam a importância de preservar estes documentos. Caso estas pessoas tivessem conhecimento sobre técnicas de salvaguarda, é possível que o acervo esteja organizado e preservado. Mas, infelizmente, essa é a realidade de uma pequena parcela dos Arquivos Musicais de Performance no Brasil.

De forma geral, quando começamos a atuar em um setor deste, nosso objetivo principal é atender às necessidades dos grupos. Logo, ficamos tão absortos em preparar e distribuir repertórios, que a organização e preservação do acervo ficam em segundo plano. As equipes são reduzidas e as demandas cotidianas são muitas, só que isso acontece há anos, o que parece justificar o estado atual de muitos acervos. Mas não deveria.

Precisamos compreender e, na medida do possível, explicar à administração, que o acervo guarda a história da instituição. Muitas vezes é impossível recuperar documentos em alto nível de deterioração. Além disso, a falta de organização crônica faz com que seja cada vez mais trabalhoso reverter o estado atual.

Apesar de necessário, entendo que nem todos os administradores compreendem esta importância e/ou têm os recursos necessários para promover as melhorias necessárias, seja através da ampliação das equipes ou da melhoria das estruturas. Um argumento válido que pode e deve ser defendido, é que um acervo organizado permite que sejam economizados recursos, visto que materiais em bom estado podem ser reutilizados. Além disso, uma instituição que consegue apresentar a sua história à

sociedade pode captar recursos fundamentais para o arquivo e para a própria instituição. Logo, apesar de desgastante, precisamos exercer esta atividade mais política do que técnica em prol de nosso arquivo.

O primeiro passo é compreender o estado atual do acervo, para podermos inferir quais as melhorias necessárias. Podemos iniciar esta análise da estrutura do espaço e prosseguir até o estado das partituras. Resolvendo primeiramente os problemas estruturais, teoricamente, vamos beneficiar todo o acervo de uma única vez. Vamos ter em mente que o suporte mais utilizado nos Arquivos Musicais de Performance é o papel. Logo, precisamos compreender quais as necessidades para preservação deste material.

Espaço para o acervo

Normalmente, os acervos são extensos, o que exige muito espaço para o acondicionamento ideal. Como grande parte foi acumulado sem planejamento e/ou os devidos cuidados, é recorrente que estejam em locais inadequados. É possível que os acervos estejam em um depósito, por exemplo, onde podem ter goteiras, umidade, animais e insetos. Ou podem estar em uma sala aberta, pegando sol diretamente, com alta sujidade, expostos a intempéries e agentes nocivos.

Existe uma condição ideal para a infraestrutura de um local para acondicionamento de acervos em papel, porém, em um primeiro momento precisamos nos concentrar em eliminar as situações que oferecem maior risco. Com o tempo e investimento podemos melhorar este espaço, visando a conservação preventiva do material.

Se evitamos danos aos documentos, não precisaremos nos dedicar a recuperá-lo. A prevenção, via de regra, é mais barata e eficaz na preservação. Muitas decisões são tomadas refletindo sobre como poderemos garantir que o acervo seja entregue em bom estado às gerações futuras. Para tanto, precisamos compreender que o papel, principal suporte da informação que queremos preservar, é um material delicado. Precisamos protegê-los de diferentes agressores, como o clima ou a própria constituição.

Temperaturas inconstantes danificam o papel por provocar retração e dilatação das fibras, deixando mais quebradiço. A luz direta provoca descoloração da tinta e amarelamento do papel, além de ressecar, devido ao aquecimento, e deixar ainda mais quebradiço. A umidade excessiva provocará ondulações no papel e, caso a tinta seja solúvel em água, como o nanquim, poderá borrar a mesma. Em casos excessivos poderá possibilitar a proliferação de fungos, como mofo, e bactérias. Sendo assim, um ambiente com iluminação, temperatura e umidade controlados e constantes auxiliará na preservação do material. Para a preservação do papel, a temperatura ideal é em torno de 20° C e a umidade em torno de 50%.

Um ambiente isolado de todas estas ações da natureza costuma ser oneroso e, para muitas instituições, inviável de alcançar no curto prazo. Podemos nos concentrar em reduzir ao máximo a exposição, colocando em uma sala que tenha porta e seja de baixa circulação, desta forma vamos reduzir a sujidade que o papel recebe e a oscilação de temperatura. Essa sala não pode ter entrada de água sem controle, como goteiras, e os documentos não podem ficar perto de paredes úmidas ou de janelas. Logo, precisamos escolher uma sala protegida e, dentro dela, o local mais protegido de luz e umidade. O controle de umidade e temperatura podem ser feitos por equipamentos, como ar-condicionado e desumidificadores, mas é importante que fiquem ligados ininterruptamente, para evitar mudanças nas condições.

Temos ainda ataques biológicos, sendo mais comum a infestação de broca, um inseto que se alimenta das fibras do papel, como podemos observar no vídeo 1 (link no final do capítulo). Mas podemos ter outros insetos e animais, principalmente roedores. Do ponto de vista do espaço, para proteger nossos acervos de infestações, podemos realizar desinfestação regular do espaço – sendo necessário proteger o material da ação direta dos produtos químicos.

Acondicionamento

Agora que discutimos melhorias para os nossos espaços, vamos discutir como os documentos serão guardados. Para definir qual a melhor forma, precisamos analisar a quantidade e fragilidade do material, o espaço disponível e as condições do mesmo, além do poder aquisitivo da instituição.

O ideal é que o acervo seja acondicionado em invólucros de material alcalino, dentro de armários fechados, em ambiente com controle de temperatura e umidade. O material pode ser guardado na posição horizontal ou vertical, sendo que há prós e contras para ambos os modelos. Caso opte pela posição vertical, o material poderá amassar caso não esteja suficientemente apertado no invólucro – como podemos observar no vídeo 1. Pode-se optar por confeccionar invólucros do tamanho dos documentos ou preencher o mesmo com algum material que garanta a permanência dos deles na posição vertical.

Na posição horizontal, os documentos que estiverem por baixo na pilha podem ser danificados pelo peso excessivo ou pela manipulação da própria pilha. Neste caso, é importante realizar um controle do peso acumulado e de quais materiais estarão por baixo. Influenciará nesta escolha o espaço para acondicionamento. Caso seja um gaveteiro para arquivos, por exemplo, o material terá de ser guardado na posição vertical. Em contrapartida, caso seja um armário ou estante com prateleira muito próximas, talvez o material não caiba na posição vertical.

O fundamental é garantir que os materiais não sejam danificados pela posição em que se encontram. Para a decisão sobre os invólucros, o espaço também interfere na escolha. Seguindo nossos exemplos anteriores, sendo um gaveteiro para arquivos, os materiais terão de ser acondicionados em pastas suspensas. Sendo um armário fechado, pode-se optar por invólucros que não sejam lacrados, como fichários. Podemos observar no vídeo 1 um modelo simples, feito com duas placas de papel rígido alcalino (capa e contracapa) presas por um cordão de algodão. Desta forma, podemos produzir invólucros para diferentes tamanhos de material alterando o tamanho das placas, e diferentes volumes de papel regulando a distância entre estas.

Se for uma estante aberta, é importante que os invólucros ofereçam proteção contra o ambiente, podendo ser utilizadas pastas ou caixas de polionda (como a da segunda foto do vídeo 1), comercializadas em diferentes tamanhos. Precisamos ter em mente que, ao menos, uma barreira entre o ambiente e os documentos é essencial para a conservação – prevenindo contra infestações, poeira e demais agentes ambientais.

Independentemente, o invólucro tem de acomodar perfeitamente o material, não sendo menor que o mesmo e, caso seja maior, havendo opções para sustentar o

material. O material do qual é feito invólucro interfere diretamente na preservação do documento, por estar em contato direto. Caso seja um material ácido, como papel kraft, irá acelerar a degradação ao amarelar os papéis e acelerar processos de corrosão e oxidação. Um recurso barato para melhorar a preservação é o papel sulfite, que é *acid free* (livre de acidez) e pode ser encontrado facilmente no mercado.

Alguns tipos de papel, normalmente de baixa qualidade, são mais ácidos, logo, menos duráveis. Para estes é importante garantir invólucros – ou folhas sulfite – ao menos *acid free*, sendo ideal um papel com reserva alcalina. Além disso, alguns tipos de tinta, como as ferrogálicas, são feitas com ácidos e materiais ferrosos, acelerando a corrosão do material e causando o sangramento – passagem da informação de um lado para o outro do papel. Invólucros *acid free* ou alcalinos também irão auxiliar a retardar a degradação do material. No vídeo 1 podemos observar uma foto de uma partitura com sangramento e invólucros de papel *acid free* confeccionados sob medida para algumas partituras.

Como percebemos, quem vai determinar o tipo de acondicionamento necessário são os próprios documentos, porque quanto mais antigos, delicados e/ou degradados, maiores serão as suas necessidades. Precisamos fazer uma boa gestão dos recursos da instituição e tomar decisões conscientes, reservando nossos melhores (e mais caros) invólucros para os materiais que de fato precisam. E garantindo por meio de materiais menos onerosos, como o papel sulfite e a caixa polionda, a conservação preventiva dos demais.

Documentos

Por fim, é importante discutir a condição do próprio documento. Melhorar as condições do espaço e do acondicionamento tem o objetivo da conservação preventiva. Da mesma forma, podemos executar análises e tratamentos dos próprios documentos que vão garantir a diminuição de agentes prejudiciais e a longevidade do suporte e da informação.

Caso seja identificada umidade no papel, através de manchas pela longa exposição – como no vídeo 1 – ou pelo próprio papel estar úmido, precisamos garantir urgentemente que o espaço esteja adequado para a alocação do acervo. Como

discutimos, a prevenção é fundamental, logo, precisamos impedir que o material continue a receber umidade excessiva. Além disso, caso o material esteja úmido, podemos entrefolhar com papel toalha e deixar secando sobre uma superfície plana. Não devemos aquecer o papel, secar muito rapidamente pode deixar o papel quebradiço e ondulado.

A limpeza recorrente do material auxilia na conservação, retirando pó e demais sujidades com o uso de trinchas, preferencialmente de cerdas naturais, e garantindo observação detalhada do material para localizar possíveis infestações – imagem disponível no vídeo 1. No caso de ser identificada infestação (como de brocas ou mofo), o material precisará ser separado do restante do acervo, para garantir a integridade dos demais documentos, e tratado, preferencialmente, por um especialista e de acordo com o problema identificado.

Outro procedimento simples e necessário é a desmetalização dos materiais, que é a retirada de metais dos documentos. É comum encontrarmos grampos e clips nos papéis (vídeo 1), a retirada irá garantir que não oxidem e danifiquem o material. Precisamos ter cuidado para não rasgar o papel e retirar partes dele junto com os metais. Para facilitar o procedimento, recomenda-se o uso de objetos metálicos com pontas finas, como pinças, espátulas metálicas flexíveis e de pontas finas.

Neste livro comentamos somente técnicas de conservação preventiva, retardando ou parando a deterioração do material. Técnicas de restauro devem ser executadas somente por profissionais da área, formados em Conservação e Restauro.

Percebemos a importância de compreender a composição dos materiais para garantir a preservação do suporte e, conseqüentemente, da informação. De forma geral, o objetivo é que a informação possa ser compreendida e executada. Logo, processos como a digitalização dos documentos para posterior impressão ou a edição das partituras são úteis. Mas isso não significa que os documentos originais podem ser descartados, visto que são representantes da memória musical. Essa digitalização possibilitará somente a diminuição da manipulação do suporte, garantindo maior durabilidade.

Organização do acervo

Supondo que garantimos a melhor conservação preventiva, dentro das possibilidades de cada instituição, podemos voltar a pensar no objetivo principal de estarmos em um Arquivo Musical de Performance: viabilizar a performance. Primeiramente, precisamos verificar se somos capazes de localizar no acervo os repertórios que já foram executados.

Existe uma lista ou catálogo ou inventário com o registro das partituras do acervo? É possível compreender as informações deste registro? De alguma forma, está anotada a localização das músicas? Se sim, podemos pesquisar os repertórios que serão executados, saber se já existe material pronto e onde está. Caso não exista registro, elaborar ao menos uma lista com títulos e localização é urgente para viabilizar a recuperação das partituras.

Podemos avaliar em seguida como estas partituras estão separadas e organizadas. Por exemplo, o acervo está separado por música ou temos a mesma música em mais de um lugar? Está organizado em ordem alfabética do sobrenome do compositor ou por entrada no acervo (possivelmente por utilização/execução)?

Supondo que esteja separado por música, há uma lógica na organização das partituras da música ou estão todas misturadas? Por exemplo, há arranjos misturados com versões originais da música? Ou edições diferentes guardadas juntas? As partes estão organizadas ou misturadas?

Estes conhecimentos sobre o tipo e nível de organização dos documentos do arquivo permitem que sejam tomadas decisões. Apresentarei sugestões para organização, mas não pretendo esgotar as possibilidades ou instituir modelos. Pelo contrário, gostaria de provocar reflexões, visto que não vamos descartar todo o trabalho que foi realizado por anos para organização do acervo, mas sim promover melhorias de acordo com as possibilidades.

Primeiramente, temos que nos atentar à importância da localização futura do material. Para tanto, temos diferentes formas de organização e identificação. Muitas instituições dividem seus acervos em fundos, seguindo a arquivologia, que permite separar, por exemplo, documentos permanentes de correntes, ou repertórios por formação, como coral de banda. Esta separação em fundos permite que materiais mais

delicados ou menos utilizados sejam preservados por não ter de manipular os mesmos ao buscar um material para uso. Além disso, caso o espaço disponível para guarda do acervo seja dividido em diferentes ambientes, a divisão em fundos pode auxiliar na unicidade do material de cada ambiente.

Em bibliotecas é comum os livros e demais documentos estarem identificados por números de chamada, organizados primeiramente por tema, muitas vezes utilizando a Classificação Decimal Universal¹ (CDU) ou a Classificação Decimal de Dewey² (CDD), e dentro do tema em ordem alfabética do sobrenome dos autores, utilizando a notação de autor, como a tabela Cutter³ e PHA. A classificação por assunto, também conhecida como Representação Temática, pode auxiliar na busca de músicas do mesmo gênero, por exemplo. Porém, quando pensamos na organização física de Arquivos Musicais de Performance, tanto a organização por assunto quanto por notação de autor, pode ser difícil de ser mantida. Para decidir qual o método mais adequado, precisamos avaliar se nossos usuários têm acesso ao acervo e utilizarão esta visualização temática.

Como são recebidos recorrentemente novos materiais, caso o acervo esteja organizado em ordem alfabética, por exemplo, toda vez que recebermos uma nova música de um compositor que o sobrenome começa com a letra A, precisaremos abrir espaço para encaixar o material no começo da alocação. Quando pensamos em um acervo pequeno, pode parecer irrelevante este trabalho, mas a tendência é que os mesmos fiquem cada vez maiores, dificultando esta tarefa. Como não sabemos quais repertórios serão executados e qual o tamanho que irão ocupar, dificilmente conseguiríamos prever quanto espaço seria necessário para cada letra do alfabeto. O mesmo se dá com os gêneros musicais.

Uma forma de solucionar esta organização física é o uso do que chamamos genericamente de números de tomo, que é um número único para cada material ou música – o uso destes é usual na Arquivologia e Biblioteconomia com diferentes

¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Classifica%C3%A7%C3%A3o_decimal_universal

² https://pt.wikipedia.org/wiki/Classifica%C3%A7%C3%A3o_decimal_de_Dewey

³ https://pt.wikipedia.org/wiki/Tabela_de_Cutter

nomes. Desta forma, cada novo material recebe um número de tombo e o acervo é organizado fisicamente em ordem crescente destes, logo, em ordem cronológica da entrada dos mesmos no acervo. Para que este recurso seja bem utilizado, é importante que seja tomada a decisão se os números de tombo novos serão dados a diferentes músicas ou materiais.

Por exemplo, caso tenhamos a mesma música de três editoras distintas, teremos três números de tombo ou somente um? E se tivermos uma música integral e somente um trecho separado, teremos um número de tombo para cada ou um único para os dois? Por fim, no caso de uma versão original e outra arranjada? Tomadas a devida decisão, é importante que seja registrada, por exemplo, em um manual, para que todos sigam a mesma regra. Este método exige que toda vez que um novo material for registrado seja realizada pesquisa no catálogo para averiguar se o mesmo ganhará um novo número de tombo ou passará a integrar um número de tombo utilizado previamente.

Em termos de organização física, pensando do maior para o menor, sugiro dividir o acervo por músicas. Vamos reunir todas as partituras que encontrarmos desta música. Dentro destas músicas, podemos dividir em diferentes montinhos, primeiramente entre materiais integrais (de toda a música) e trechos (por exemplo somente um movimento). Em seguida, separar entre versões originais e arranjos. Por fim, separar por editora ou copista. Abaixo, na figura 1, podemos observar um organograma desta organização e, na figura 2, como este material seria acondicionado de acordo com esta organização.

Figura 1 – Fluxograma de organização do acervo de partituras.

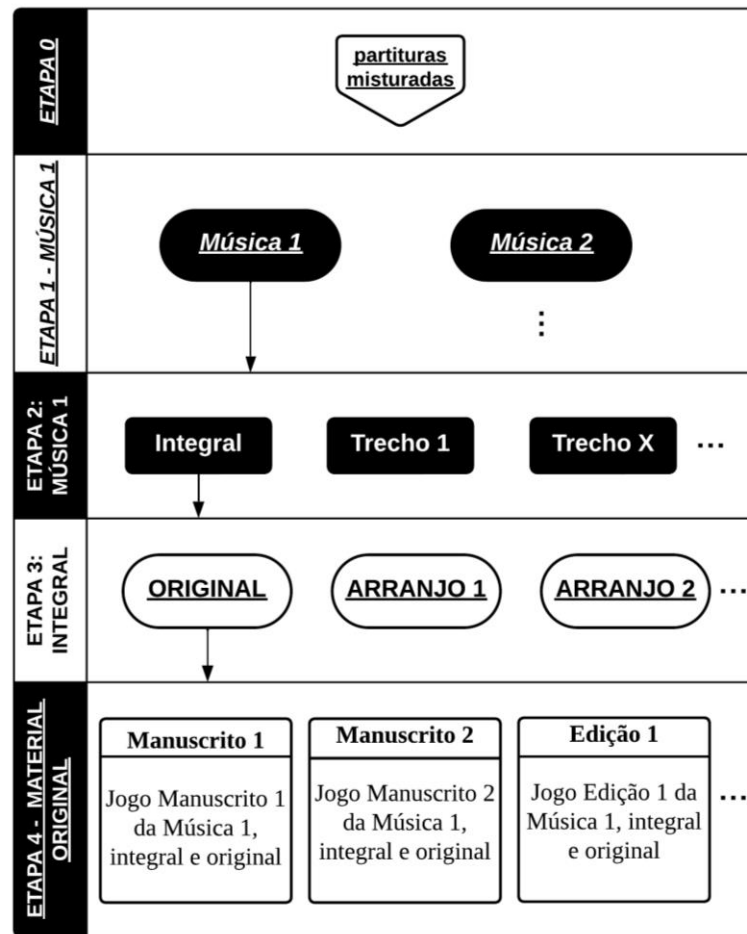


Figura 2 – Separação de partituras no invólucro de acordo com o organograma de organização do acervo de partituras.



Desta forma, teremos provavelmente diferentes pilhas – cada um com um material diferente dos demais, que chamaremos de jogo. Para facilitar a utilização, sugerimos organizar as Partes na ordem da instrumentação (abordada no Capítulo 4) e guardar com as Partituras e demais materiais.

Na área da Biblioteconomia é comum que os livros e/ou documentos sejam identificados com carimbos, anotações à lápis e/ou etiquetas. Na área da Arquivologia, no entanto, defende-se que os materiais precisam ser preservados em sua forma original, logo, não devem ser identificados fisicamente. Nos deparamos com as duas vertentes em Arquivos Musicais de Performance, cabendo aos responsáveis definirem qual a melhor prática. Destacamos que, em arquivos permanentes (musicais ou não), a identificação física é desaprovada.

Para a melhor organização e guarda do material, recomenda-se a confecção de uma Ficha de Descrição, nomeada usualmente de folha de rosto ou *check list*, que contenha informações que facilitem a identificação do material, como nome do compositor e outros possíveis autores (arranjadores, orquestradores, letristas, copistas, entre outros), da obra e da editora. Além do quantitativo do material e de informações que auxiliem em consultas e utilizações futuras, como detalhes sobre a execução musical e preparação do material. Nas figuras 3 e 4 podemos observar algumas folhas de rosto preenchidas – o modelo está disponível no apêndice para impressão e download.

Catálogo / descrição arquivística

Com o material devidamente organizado e as folhas de rosto preenchidas, costumamos realizar o que, genericamente, é nomeado de catalogação nos Arquivos Musicais de Performance. Esse processo de registrar e descrever os itens do acervo, com suas características físicas, dados do mesmo e as pessoas envolvidas, é chamado de descrição arquivística ou representação descritiva nas Arquivologia e Biblioteconomia, respectivamente.

Independentemente de qual termos utilizarmos, é fundamental que nos concentremos no objetivo deste processo: possibilitar que o material seja identificado e localizado facilmente. Sendo assim, é importante ter em mente quem será o usuário do nosso acervo e como ele irá consultá-lo.

Temos diferentes softwares dedicados a gestão de instituições de performance disponíveis no mercado, como o OPAS⁴ (*orchestra planning & administration system*), que possui ferramentas para gerenciamento de acervo digital e físico. Temos ainda softwares pagos e gratuitos das áreas de Biblioteconomia e Arquivologia, como o Koha⁵ e o ICA-AtoM⁶. Alguns setores realizam a listagem dos materiais em planilhas ao invés de utilizar software específico. Será necessário avaliar qual metodologia atende às necessidades e realidade financeira da instituição.

Cada setor possui uma metodologia para a catalogação de seus acervos, havendo diversos padrões nacionais e internacionais. Como não temos a pretensão de eleger o mais adequado, faremos algumas sugestões para que seja organizado uma metodologia que atenda às necessidades de cada setor.

Iniciamos nossas sugestões com a criação de um manual, com linguagem clara e objetiva, que aborde as regras adotadas pela instituição, possibilitando que diferentes pessoas registrem os materiais da mesma forma. Este manual irá facilitar a localização posterior das partituras, pois evitará incongruências entre os registros e possibilitará que a pesquisa do acervo seja mais objetiva.

A primeira padronização necessária é a escolha das informações que serão registradas, como podemos observar na Tabela 1.

⁴ <https://opas.eu/pt/>

⁵ <https://koha-community.org/>

⁶ <https://www.accesstomemory.org/pt-br/>

Tabela 1: Sugestão de informações para confecção de Manual Interno de Catalogação em Arquivos Musicais de Performance.

Tipos de informação	Exemplos de campos
1) Dados de identificação da música	Nome da peça
	Nome do compositor
	Demais autores envolvidos
2) Dados de identificação do material	Nome da editora
	Local da publicação
	Data da publicação
	Instrumentação
3) Dados da execução musical	Data e local do concerto
	Nome do grupo executante, do maestro, do solista e demais pessoas que interferem intelectualmente na execução
4) Dados sobre o material	Tipos materiais disponíveis
	Condições dos materiais
	Detalhes da preparação do material
5) Dados para a localização do material	Número de tombo individual

Definidos os campos utilizados, é importante que todos tenham a mesma compreensão de quais informações serão registradas e de qual forma. Por exemplo, no caso de notar os autores, podemos ter o(s) último sobrenome(s) em maiúsculas, seguidos pelos demais nomes separados por vírgulas e os anos de nascimento e morte entre parênteses. Podemos observar esta padronização no seguinte exemplo: CARLOS GOMES, Antônio (1836-1896).

Para auxiliar na criação do manual de cada instituição, teceremos comentários sobre os tipos de informação e possíveis campos para preenchimento.

1) Dados de identificação da música: tanto para a identificação dos autores quanto do nome da peça é necessário decidir qual língua será utilizada para o registro

dos mesmos, pois dois registros em línguas distintas podem fazer com que um material não seja localizado ou seja subdividido em registros distintos. Ao identificar a música precisamos deixar claro se temos o material integral ou somente de um trecho, como a abertura de uma ópera ao invés da ópera inteira. E, ao identificar os autores, notamos qual a participação de cada um, por exemplo, diferenciando o compositor do arranjador.

2) Dados de identificação do material: uma informação importante é o nome da editora que produziu as partituras em questão, sendo necessário diferenciar a editora da detentora dos direitos e vendedora. Além disso, a instrumentação é uma informação solicitada constantemente por maestros e responsáveis pelos grupos, desta forma, registrá-la facilita a identificação do material e o acesso à informação – a mesma pode ser registrada utilizando um dos padrões apresentados no Capítulo 4.

3) Dados da execução musical: para que o material seja utilizado novamente de maneira assertiva, é importante compreender quem utilizou o mesmo antes. Estas informações podem ser importantes, por exemplo, para dizer ao *spalla* de quem são as arcadas que estão no material. Ou para dizer ao maestro de quem são as anotações interpretativas, como dinâmicas e articulações. Trataremos no último capítulo da preservação da memória institucional, estas informações de quando e onde o concerto foi executado, com qual grupo, maestro, *spalla*, solista, coreógrafo, figurinista, e demais pessoas envolvidas auxiliará nesta construção.

4) Dados sobre o material: precisamos registrar quais materiais temos, se está completo ou não. É interessante notar qual a tonalidade das Partes dos instrumentos transpositores. No caso de uma parte extraviada, por exemplo, notar esta informação permitirá que as pessoas que utilizarem o material não tenham dúvidas sobre a inexistência da mesma e desperdicem tempo procurando. Permitirá ainda que, sem avaliar o material físico, definam se é necessária a aquisição de um novo jogo de Partituras e de Partes avulsas. O mesmo vale para a qualidade do material. Caso o material esteja extremamente desgastado pode ser mais adequado guardar o mesmo, adquirindo ou produzindo um novo jogo para execução musical. Por fim, notar como o material foi produzido permitirá tomada de decisões mais rápidas e assertivas, além de garantir a compreensão do material em si. Neste caso, é válido registrar, por

exemplo, se o material tem cortes a mão ou impressos, se foi passada errata, se é uma montagem – registrando os detalhes da mesma, entre outras informações que possam influenciar na execução musical.

5) Por fim, com os materiais devidamente catalogados, podemos realizar a guarda seguindo as decisões sobre acondicionamento e identificação dos materiais. E posteriormente a alocação dos invólucros no acervo, de acordo com as decisões sobre organização.

Vídeo 1 – Fotos do estado de conservação de manuscritos, assim como de técnicas de guarda e preservação.

<https://youtu.be/WE9I77S18QQ>



Para quem quiser se aprofundar

ASSOCIAÇÃO DE ARQUIVISTAS DE SÃO PAULO. **Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos – CPBA.** (Online) Disponível em: <https://arqsp.org.br/cpba/>

ASSUMPCÃO, Fabrício. **Fabrício Assumpção: ideias, notícias e reflexões sobre catalogação.** (Guia de estudo online). Disponível em: <https://fabricioassumpcao.com/guia-de-estudo>

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. **Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia.** Brasília: Briquet de Lemos, 2008. XVI, 451 p.

MEY, Eliane Serrão Alves; SILVEIRA, Naira Christofolletti. **Catalogação no plural.** Brasília: Briquet de Lemos, 2009.

MEY, E. S. A. **Introdução à catalogação.** Brasília: Briquet de Lemos, 1995.

MEY, Eliane Serrão Alves. **Não brigue com a catalogação!** Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2003.

Capítulo 4 – Conhecimento sobre o repertório e escolha de material

A partir deste capítulo vamos tratar do atendimento às atividades cotidianas dos grupos, começando pela escolha do material de acordo com o entendimento do repertório. Primeiramente, precisamos compreender que trabalhamos com a informação musical, mas que esta, usualmente, é registrada em um suporte físico utilizados pelos performers – a partitura. O maestro ou um responsável pela concepção artística podem informar o repertório a ser executado, porém, muitas vezes eles não decidem qual material será utilizado. Cabe assim ao setor realizar uma pesquisa dos possíveis materiais e informar as opções, ou decidir qual será utilizado.

Para a escolha acertada devemos primeiramente garantir que sabemos qual a versão correta, muitas obras têm diferentes orquestrações, instrumentações ou arranjos, podendo ainda ser encontradas em mais de uma tonalidade, principalmente quando envolvem voz. É importante que todo o material seja da mesma versão e edição, para evitar diferenças entre estes. Sendo assim, caso o maestro utilize uma edição específica da Partitura, precisamos ter Partes da mesma edição.

Alguns repertórios possuem muitos materiais disponíveis, enquanto para outros o material é escasso. Uma questão que influencia esta (in)disponibilidade é o direito autoral da obra.

O direito autoral é regido pela legislação do país em que será realizada a apresentação pública da obra. Ou seja, caso a música seja tocada por um grupo brasileiro, que ensaiou no Brasil e fez um concerto no exterior, a legislação vigente a ser seguida será a do país no exterior. No Brasil, está em vigor a Lei 9.610 de 10 de fevereiro de 1998⁷, que determina que a peça será de domínio público somente no primeiro dia do ano subsequente aos 70 anos de morte de todos os autores envolvidos. Logo, caso a obra tenha letra, a música pode ser de domínio público, mas a letra não. Outro caso comum é que a música seja de domínio público, mas não o arranjo a ser

⁷ BRASIL. Lei 9610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm>. Acesso em: 24 nov. 2022.

utilizado, porque o arranjador ainda tem direitos autorais vigentes. Precisamos ficar atentos à legislação para honrar a propriedade intelectual dos autores.

Caso a obra seja de domínio público, é necessário verificar os direitos de revisores, editores e editoras. Via de regra, os materiais devem ser comprados, podendo ser utilizadas versões gratuitas somente se houver certeza de que não há restrição legal. No caso de utilização gratuita, muitas vezes encontramos materiais disponíveis em sites como o *International Music Score Library Project*⁸ (IMSLP) – que reúne partituras para diferentes formações, *Choral Public Domain Library*⁹ (CPDL) – que contém repertório coral – e *Band Music PDF*¹⁰ – que contém repertório de bandas. No entanto, devemos conferir se este material é de utilização gratuita no nosso país, visto que estes sites não são nacionais e seguem a legislação de seus respectivos países. Temos ainda repositórios dedicados exclusivamente à música brasileira, como o da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)¹¹, o SESC partituras¹² e o Musica Brasilis¹³.

Algumas editoras comercializam partituras que foram editadas por outras editoras, mas estão em domínio público. A nova editora passa a ser a responsável pela comercialização daquela cópia, mas declara que a edição é da editora antiga, este material é conhecido como *reprint*.

Quando adquirimos um material, usualmente, as partes dos naipes de cordas são comercializadas por instrumento, sendo necessário adquirir uma quantidade mínima de cópias determinada pela editora. A mesma regra vale para as partes do coro. As demais partes são vendidas em um jogo fechado de sopros, percussão e demais instrumentos. A Partitura e Partes cavadas dos solistas são compradas à parte.

Caso a obra não esteja em domínio público, as editoras ou os representantes dos direitos, podem optar por vender ou alugar o material. Para alugar uma obra é necessário fornecer informações como o nome do grupo que executará e seu nível

⁸ <https://imslp.org/>

⁹ https://www.cpdll.org/wiki/index.php/Main_Page/pt

¹⁰ <https://bandmusicpdf.org/>

¹¹ <https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/projeto-bandas-de-musica/partituras>

¹² <https://sescpartituras.sesc.com.br/>

¹³ <https://musicabrazilis.org.br/>

musical (profissional ou estudante), assim como o nome de solistas e maestros, o local e data da performance, preço dos ingressos e pretensões de gravação e/ou transmissão. Com as informações fornecidas será realizado um orçamento e, posteriormente, um contrato de locação. O material recebido terá, provavelmente, sido utilizado por outros grupos, podendo conter anotações e marcas de uso. Após a utilização, o mesmo deverá ser devolvido íntegro e completo, sem anotações a caneta, rasuras e marcas de uso que inviabilizem a utilização posterior.

Quando a música tem somente uma edição da versão necessária, não temos dúvidas de qual material precisamos adquirir. Por outro lado, quando temos diferentes edições disponíveis precisamos decidir qual atenderá melhor ao nosso grupo. Essa decisão pode ser tomada por questões financeiras, sendo, por exemplo, uma edição de domínio público e outra com direitos autorais vigentes que exigem a compra. Ou por questões musicais, cabendo usualmente a decisão ao maestro ou responsável artístico.

Podemos nos deparar com edições que contém revisões musicológicas, logo, são diferentes do manuscrito autógrafo do compositor e baseadas na análise musical de alguém. Estas diferenças podem ser das mais variadas, de articulações a frases musicais completas. Ou com edições *Urtext*, ou seja, que são fiéis ao manuscrito autógrafo. Podemos ter diferenças relevantes de acordo com o manuscrito que a editora seguiu, visto que muitos compositores escreveram mais de uma versão de suas obras. Consciente de todas estas possibilidades, cabe ao arquivista pesquisar as edições disponíveis e auxiliar o maestro ou responsável artístico na decisão do material a ser utilizado.

É possível que o material disponível seja manuscrito ao invés de editorado em software específico, sendo comercializado por uma editora ou não. Por vezes estes manuscritos são de difícil leitura ou não tem o Jogo de Partes completo, nestes casos, se a obra for de domínio público, pode ser interessante editar o material. Usualmente os processos de editoração são demorados, principalmente se a qualidade do manuscrito for ruim – ocasionando dúvidas na interpretação da informação, ou tivermos diferentes versões em mãos.

Além disso, é importante realizar ao menos duas revisões após a editoração, preferencialmente por pessoas distintas. Desta forma, teremos ao menos três perspectivas diferentes, visto que o editor prepara o material, o primeiro revisor aponta possíveis correções, o editor corrige as mesmas, o segundo revisor aponta outras possíveis correções e o editor realiza as últimas correções e diagramações para impressão.

Para uma boa diagramação precisamos garantir que o papel seja bem utilizado, deixando margens em branco estreitas, e que as notas tenham um tamanho adequado à leitura. Precisamos ainda produzir partes com viradas de páginas adequadas, sendo fundamental que o editor se atente a isso para que não seja necessário realizar correções posteriores, como as que serão abordadas no próximo capítulo.

Para setores que realizam muitas editorações e/ou que pretendem comercializar as mesmas, pode ser interessante a elaboração de um perfil editorial, padronizando, além da diagramação, aspectos como fonte, capa, tipo de edição (*urtext* ou revisada), introdução e notas de rodapé.

As músicas podem ser executadas integral ou parcialmente, sendo executados somente trechos sozinhos ou concatenados. Um exemplo de trechos concatenados é a montagem da releitura de um ballet. Nestes casos, precisamos estar atentos aos direitos autorais das peças, visto que alterações nas obras originais devem ser autorizadas pelos detentores dos direitos, assim como a elaboração de arranjos. Para executar trechos podemos precisar adquirir os materiais integrais, caso não seja comercializado separadamente.

Com o material integral em mãos definimos se disponibilizaremos ao grupo somente cópias do trecho a ser executado – quando a obra for de domínio público, ou o material integral. Para montagens, podemos disponibilizar materiais integrais com a sinalização dos trechos que serão executados, ou elaborar um material (em formato digital ou físico) que concatene todos os trechos com viradas de página.

Por fim, abordaremos neste capítulo a instrumentação. Preferencialmente com o material escolhido em mão, precisamos providenciar uma lista da instrumentação da obra de acordo com a edição utilizada. De acordo com a organização de cada instituição, departamentos podem utilizar a instrumentação fornecida pelo arquivo

para atividades como o aluguel de instrumentos, contratação de cachês e confecção de mapas de palco. Logo, a instrumentação será útil para diversas atividades do setor, assim como para outros.

Para a preparação desta instrumentação é necessário estar atento à língua em que o material está escrito, para reconhecer e anotar a informação adequadamente. Comumente nos deparamos com materiais em inglês, alemão e italiano, podendo trabalhar ainda com outros nas mais variadas línguas. Muitos sites disponibilizam instrumentações, no entanto, devido à existência de erros, recomendamos que seja feita uma conferência com o material.

Devido ao extenso uso dessa informação, é importante que seja definido um padrão para registro. A grande maioria das padronizações utilizadas organizam os instrumentos em naipes e dividem os mesmos por hifens em uma ordem semelhante às Partituras. Usualmente, nota-se os solistas e coro no início da instrumentação, seguindo a seguinte ordem: solistas – coro – madeiras – metais – percussão – teclas e cordas dedilhadas – cordas.

Em cada naipe são descritos os instrumentos utilizados, podendo ser por extenso, com abreviações ou somente com números, como veremos nos exemplos a seguir.

Tabela 2: Exemplos de padronizações para registro da Instrumentação.

Instrumentação	Fonte
<p>On-stage</p> <p>3 flutes (3rd also piccolo), 2 oboes, English horn, 2 clarinets, bass clarinet, 2 bassoons, contrabassoon</p> <p>4 horns, 3 trumpets, 3 trombones, cimbasso (tuba)</p> <p>timpani, bass drum, snare drum, cymbals, 2 small cymbals, tam-tam, triangle, ratchet, tambourine, glockenspiel</p> <p>organ, piano, celesta, gramophone, harp, strings</p> <p>Off-stage Instruments</p> <p>trumpet (tromba interna), 6 buccine (2 sopranos, 2 tenors, 2 basses; usually played on 2 cornets, 2 flugelhorns, 2 euphoniums)</p>	<p>IMSLP –</p> <p>https://imslp.org/wiki/Pini_di_Roma_(Respighi%2C_Ottorino)</p>
<p>3[1.2.3/pic] 3[1.2.Eh] 3[1.2.bcl] 3[1.2.cbn] - 4 3 4 0 - 6</p> <p>buccine [2sopr, 2ten, 2bass] - tmp+5 - hp - cel, pf, org - strg</p> <p>perc: glock, tamtam, tri, cym, tambn, bd, 2small cym, nightingale recording [supplied with parts], ratch [played by tmp]</p> <p>Buccine may be substituted for by cues in the brass plus an additional 5th & 6th hn and a 4th tp. Score shows 4th tbn, but the relevant part is labeled "Tuba bassa," and is often played on tuba.</p>	<p>DANIELS, David.</p> <p>Orchestral music: a handbook. 4^a edição. Scarecrow Press, 2005.</p>
<p>3fl(3=pic) 2ob c'ing 2cl clb 2fg cfg - 4331 - timp+perc - cel - hp - pf - org - cordas.</p> <p>Perc.: glock, tamtam, trgl, pratos, caixa, bombo, 2 pratos pequenos, matraca, pandeiro.</p> <p>Off-stage: tpt 6buccine(2flicorno soprano, 2flicorno tenor, 2flicorno baixo)</p>	<p>A autora, adaptada de suas vivências profissionais.</p>

Nas instrumentações costuma-se notar a quantidade de instrumentistas necessários e, se for o caso, quais instrumentos este utilizará. Ou seja, se um flautista tocar flauta em uma parte da música e flautim em outra, costumamos sinalizar esta informação. Apesar da informação sobre quais as tonalidades dos instrumentos das Partes que temos disponíveis ser relevante para o setor, não costumamos registrar a mesma na instrumentação, e sim na catalogação (abordada no Capítulo 3).

Para quem quiser se aprofundar

Para aqueles que atendem orquestras, o livro ou site *Orchestral Music* de David Daniels pode auxiliar. Daniels apresenta uma relação com diversas músicas para orquestra, com duração, instrumentação e edições disponíveis. Para bandas, Russ Girsberger escreveu o livro *Sourcebook for Wind Band and Instrumental Music* que apresenta diversos conteúdos úteis para o campo de atuação.

Capítulo 5 – Triagem e preparação do material

Quando temos disponível o material com o qual vamos trabalhar, independentemente de ser um material novo ou antigo, digital ou físico, precisamos garantir que esteja completo e em bom estado. No caso de materiais alugados ou comprados, temos que verificar, assim que recebemos a entrega, se vieram todas as Partes e Partituras de acordo com a instrumentação que elaboramos no capítulo anterior e com a nota fiscal. Se for identificada a falta de algum material, devemos entrar em contato com a editora ou representante para providenciar a(s) parte(s) faltante(s).

Caso o material seja reutilizado do acervo, verificamos igualmente se temos todas as Partes. No entanto, o trabalho será facilitado se o Jogo de Partes tiver sido conferido e listado antes de ser guardado (abordamos esta atividade no Capítulo 3). A mesma prática é necessária para a utilização de materiais digitais ou emprestados. Na falta de algum material, poderemos realizar a compra da Parte em questão ou de um novo Jogo de Partes – sendo a obra protegida por direitos autorais. Sendo de domínio público podemos procurar esta Parte em outros acervos ou editorar.

Em seguida, precisamos verificar se temos todas as páginas de cada Partitura e Partes do material, e se a qualidade está satisfatória. Para avaliar a qualidade, observamos se a impressão apresenta falhas ou está muito clara, se o tamanho das notas e das pautas é adequado para leitura, aproveitando a maior área possível do papel, e se a impressão não está excessivamente torta.

Podemos observar no vídeo 2 comparações de qualidades de materiais. Na primeira imagem apresentada temos duas cópias da primeira página do violino I da Sinfonia nº 4 de Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840 – 1893). A imagem da esquerda foi impressa com margens excessivas, dificultando a leitura pelo pequeno tamanho das pautas e notas. Na segunda imagem podemos perceber margens mínimas, aproveitando todo o papel.

Vídeo 2 – Qualidades comparativas de materiais impressos.

<https://youtu.be/uzDpq7oS0oI>



Na segunda imagem apresentamos a primeira página da Parte do Piccolo I de Reisado do Pastoreio: Batuque de Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948), sendo que a da esquerda apresenta falhas na impressão e está torta, enquanto a da direita apresenta melhor qualidade. Se for identificada a falta de páginas ou de qualidade, deveremos proceder da mesma forma que para a falta de uma Parte.

Observamos ainda se a Partitura tem anotações excessivas que atrapalhem a leitura. Neste caso, pode ser necessário apagar anotações antigas ou, no caso de obras em domínio público, imprimir uma nova Parte sem anotações. Na terceira imagem do vídeo 2 observamos três cópias distintas da página oito da Partitura de Reisado do Pastoreio: Batuque de Lorenzo Fernández. A página da esquerda apresenta anotações a lápis colorido, interferindo na compreensão, e falhas de impressão – destacadas respectivamente nas figuras 5 e 6. A página do meio apresenta manchas na impressão e anotações em reprografia, sendo comparativamente melhor do que a da esquerda e pior do que a da direita.

Figura 5 – Destaque do naipe de metais da página oito da Partitura de Reisado do Pastoreio: Batuque de Lorenzo Fernández. Da esquerda para a direita: anotações a lápis de cor, anotações em reprografia, modelo de qualidade. A página da direita representa o melhor modelo de impressão, que deve ser almejado.



Figura 6 – Destaque do naipe de cordas da página oito da Partitura de Reisado do Pastoreio: Batuque de Lorenzo Fernández. A imagem da esquerda com falhas de impressão e a da direita representando um modelo de qualidade.



Por fim, destacamos que o tamanho do papel utilizado nas impressões, assim como a coloração e gramatura, interfere na qualidade do material. Também é necessária atenção à colagem dos materiais, que podem se desgastar com o passar do tempo. Logo, pode ser necessário reforçar a colagem das folhas ou as folhas em si, se estiverem muito frágeis.

No vídeo 3 (sobre virada de página) podemos observar a colagem de materiais impressos no tamanho A4 com dois pedaços de fita adesiva transparente fina, um na

parte superior e outro na parte inferior do papel. A colagem foi feita unindo as folhas de duas em duas, depois unindo os pares de folhas, e seguir unindo de dois em dois grupos até unir toda a música. Podemos ainda realizar colagens com um único pedaço de fita em toda extensão do papel, a cada duas folhas ou todas as folhas de uma vez só, com um pequeno desnível entre estas para que a fita encoste em todas as folhas. As partituras também podem ser perfuradas e espiraladas.

Independentemente do método de colagem, é necessário um olhar crítico, além de técnico, para a preparação do material, sendo diferencial para atuação no setor. Caso todos estes requisitos tenham sido atendidos, podemos compreender que temos um material completo e de boa qualidade para começar a prepará-lo para utilização. Usualmente, a primeira atividade necessária é providenciar Partituras para os regentes e, em orquestras, Partes para os chefes dos naipes de cordas e/ou *spalla*, para que eles passem ou revisem as arcadas que serão utilizadas. Em alguns repertórios, o chefe do naipe de percussão também precisa receber previamente uma cópia da Partitura e/ou das Partes da percussão para fazer a escalação dos músicos e organização do set de instrumentos. Em teatros de ópera e companhias de ballet, providencia-se partituras e/ou *vocal scores* para cenógrafos, coreógrafos, figurinistas, produtores e todos os outros profissionais envolvidos nas montagens que necessitem de referência musical escrita.

De acordo com os prazos acordados em cada instituição, o setor providencia cópias das Partes para que os músicos possam estudar em casa, comumente nomeadas de estudos. Estes podem ser em formato digital ou físico, fornecidos somente para os músicos escalados que solicitarem.

Quando trabalhamos, principalmente, com repertórios para coro e orquestra com solistas, costumamos ter *vocal scores* extensas, por vezes com páginas que apresentam somente a redução para piano de trechos orquestrais, ou a linha do solista com a redução. Ao produzir material para o coro, precisamos avaliar se temos a necessidade de reproduzir estas páginas, visto que os coralistas não cantam estes trechos. Muitas vezes a supressão destas páginas representa redução significativa no volume do material e, conseqüentemente, no custo agregado de produção. Vale ressaltar que é importante que os coralistas tenham conteúdo musical suficiente para

compreender a construção musical, sendo necessário copiar uma quantidade de páginas antes de cada entrada. Muitas editoras comercializam o material do coro de óperas com esta redução de páginas, chamada de *Chorus Score*. Porém, caso seja necessário, o setor pode suprimir as mesmas antes da impressão do material.

Por fim, para os grupos instrumentais, preparamos as Partes que serão utilizadas em ensaios e concertos, que deverão permanecer sob tutela do setor. Para diferenciar este material dos estudos, costumamos nomear de estantes. Para a preparação destas podemos ter várias etapas que variam entre as instituições, seja pelas diferentes formações, níveis de profissionalização do grupo ou dos próprios arquivistas. Abordaremos diversas etapas, na ordem de prioridade para a entrega de um trabalho que auxilie o máximo possível os ensaios e concertos.

Virada de página

Com o mesmo princípio de proporcionar um material que auxilie a execução musical, precisamos avaliar se os performers terão tempo suficiente para virar as páginas das Partes durante a execução. Para tanto, levamos em conta os andamentos e fórmulas de compasso, tendo a clareza de que a duração de um compasso em andamento rápido, como *Allegro*, é muito mais curta do que em andamento lento. Precisamos também levar em conta qual o instrumento para o qual a Parte foi escrita, porque um flautista terá maior mobilidade para virar a página do que um tubista. Avaliamos ainda anotações de troca de instrumentos ou formas de tocar (como surdina e *pizzicato*), que podem retardar a virada de página.

Para os instrumentos de cordas, precisamos considerar que a maior parte das formações divide estantes, tendo dois instrumentistas utilizando o mesmo material. Desta forma, em casos de necessidade, é possível que o instrumentista que fica mais distante do público vire a página, enquanto o outro continua tocando. Usualmente, não há necessidade de avaliar as viradas de páginas de materiais do coro e Partituras, pois os cantores e maestros tem as mãos livres e não serão impedidos de virar.

No vídeo 3 apresentamos três exemplos de soluções para viradas de páginas. A primeira solução foi imprimir o material somente frente e colar três páginas lado a

lado, a segunda foi copiar um compasso de uma página para a seguinte, e a terceira adicionar folhas em branco intercaladas com as impressas.

Vídeo 3 – Sugestões de viradas de páginas

<https://youtu.be/C9jraqjiaKk>



Números de compasso e letras/números de ensaio

Para que a comunicação entre os integrantes dos grupos seja eficiente, seja entre maestros e performers ou entre os próprios músicos, é fundamental que todos os diferentes tipos de materiais tenham números de compasso e/ou letras/números de ensaio idênticos. Caso seja identificada a inexistência destes componentes, é fundamental que sejam ao menos adicionados números de compasso (manuscritos ou digitais) em todos os tipos de materiais. As Partituras podem receber números a cada 10 compassos, enquanto os demais tipos de materiais podem receber números a cada sistema.

Como discutido no Capítulo 4, idealmente todos os tipos de materiais serão da mesma edição e versão, diminuindo a possibilidade de diferenças de números de ensaio e/ou compasso entre os mesmos. No entanto, caso haja tempo disponível e julgue necessário, pode ser realizada, no final dos movimentos, rápida comparação destes componentes entre a Partitura e os demais tipos de materiais. No caso de edições e/ou versões misturadas, torna-se fundamental conferir se estas apresentam o mesmo padrão de identificação e se são idênticos entre si. Sendo identificadas diferenças, deve-se fazer as devidas correções.

Cortes

A definição dos cortes não é responsabilidade do arquivo, mas garantir que os performers tenham acesso aos mesmos, sim. Podemos receber um áudio com os

trechos que serão executados, sendo necessária a escuta atenta e comparação com a Partitura para anotar corretamente os cortes. Ou receber uma Partitura ou Parte com os cortes, que servirá de exemplo para a replicação dos mesmos. Ou ainda uma lista com os cortes identificados por escrito. Independentemente, é fundamental transformar estas informações em um texto de fácil compreensão, possibilitando replicar as mesmas e guardar esta importante informação para execuções posteriores (como discutimos no Capítulo 3).

Recomendamos que os cortes sejam feitos a lápis grafite em cada Parte e Partitura, para que possam ser feitas alterações no caso de mudanças nos mesmos. No vídeo 4 demonstramos a passagem de cortes em uma Parte. Para que posteriormente seja possível reconhecer os cortes, é interessante grafar em local padronizado do material – como a primeira página de música – uma informação concisa e direta que identifique o mesmo, por exemplo “Cortes 2019”.

Vídeo 4 – Exemplo de passagem de cortes do primeiro ato do balé “O Lago dos Cisnes” – Tchaikovsky na Parte de contrabaixo

<https://youtu.be/vvsgcaQ8gYM>



Instrumentos transpositores

Gostaríamos de apresentar neste momento uma situação encontrada comumente em grupos com instrumentos de sopros. Ao providenciar um Jogo de Partes de sopros, podemos nos deparar com Partes para instrumentos transpositores distintos do que possuímos em nossas instituições ou que nossos músicos estejam habituados.

Por exemplo, muitas instrumentações são feitas para clarinetes em Lá ou trompetes em Dó, mas temos usualmente em nossos grupos clarinetes e trompetes em

Si b. Muitos músicos estão habituados a transpor suas vozes mentalmente no ato da execução, porém, é importante que o arquivista conheça o grupo que atende e saiba se será necessária uma Parte transposta.

Caso seja necessária, é possível encontrar algumas Partes transpostas na internet, disponibilizadas por arquivistas de outras instituições ou performers, ou providenciar uma edição emprestada de outra instituição – em ambos os casos, recomenda-se uma revisão da transposição para garantir que não tenha erros.

Se houver tempo hábil, é possível que o setor edite a Parte transposta, seguindo o mesmo procedimento proposto no Capítulo 4. Não havendo tempo, é importante que o performer seja informado o quanto antes sobre a falta de uma Parte transposta que atenda ao instrumento do mesmo e/ou que o músico esteja habituado.

Erratas e Revisões editoriais

Com o passar do tempo, arquivistas de instituições profissionais começaram a produzir erratas listando incongruências identificadas em partituras, facilitando execuções posteriores. Na internet podemos localizar algumas destas erratas que foram publicadas em sites como IMSLP (Figura 5) – como podemos observar no vídeo 5, que consiste na execução de cinco exemplos de errata à mão.

Figura 7 – Localização de errata no site do IMSLP. Fonte: [https://imslp.org/wiki/Pini_di_Roma_\(Respighi%2C_Ottorino\)](https://imslp.org/wiki/Pini_di_Roma_(Respighi%2C_Ottorino)).

The screenshot shows a web browser window with the URL [https://imslp.org/wiki/Pini_di_Roma_\(Respighi%2C_Ottorino\)](https://imslp.org/wiki/Pini_di_Roma_(Respighi%2C_Ottorino)). The page title is "Partituras". Below the title, there are four tabs: "Partituras completas (1)", "Partes (46)", "Arranjos e Transcrições (8)", and "Outros(as) (1)". The main content area is titled "Errata and Listings" and includes a download icon, a "View" button, and a "PDF digitalizado por Clinton F. Nieweg" label. The page number is #456264, the file size is 0.85MB, and it has 16 pages. There are 0 ratings and 145 downloads. The editor is Philadelphia Orchestra, and the work is in the Public Domain. The notes mention covers in Milan by G. Ricordi & C. in 1925. There are two purchase options: "Printed copy of this file (US)" and "Printed copy of this file (UK & EU)". A thumbnail of the score is visible on the right side of the page.

Vídeo 5 – Exemplos de correções manuscritas de errata nas Partes de violino I e flauta I do “Pinheiros de Roma” - Ottorino Respighi (1879 – 1936).

<https://youtu.be/APJuyVmi34Q>



As erratas costumam apresentar a data de confecção, a instituição responsável e os materiais que foram comparados para identificação das incongruências, como Partitura e Partes da mesma edição – como podemos observar na Figura 6. Desta forma, podemos avaliar se a errata serve ao material que utilizaremos. Muitas erratas apresentam grande quantidade de apontamentos, sendo necessária uma avaliação da prioridade de cada um destes de acordo com a gestão do tempo disponível. Esta avaliação precisa levar em conta quais apontamentos apresentam maior potencial de atrapalhar a execução musical, sendo coerente iniciar com correções de faltas de notas, alterações de alturas e durações de notas, além de identificações de andamentos e números de compasso e/ou letras/números de ensaio. As correções podem ser feitas em formato digital (como podemos observar nas figuras 7, 8 e 9) ou manuscrito (vídeo 5), mas é importante que sejam avaliadas previamente se estão corretas, por exemplo, verificando com a Partitura.

Figura 8 – Errata da “Pini di Roma” – Respighi, elaborada pela equipe do Arquivo da Orquestra da Philadelphia.

DIFFERENCES BETWEEN SCORE
AND PARTS 10

PHILADELPHIA ORCHESTRA
LIBRARY STAFF N3

COMPOSER: *Respighi* TITLE: *Pines of Rome* PUB: *Ricordi + Musicgraph*

INSTRUMENT	REHEARSAL #	MEASURE #	BEAT	ERROR
<i>Score</i>	2	25	3	<i>hn III: add staccato</i>
	2	27	3	<i>hn I: add staccato</i>
	5	8		<i>clar: add accent</i>
	8	15-17		<i>hn II, III, IV: add staccato (II; 1/2)</i>
	12	1		<i>remove ♯: tamtam</i>
	16	3	1	<i>should be p: vln I</i>
	17	18		<i>vln I lower: add # over trill</i>
	20	9	2	<i>clar. I: add accent</i>
	21	16	1	<i>Buccina top: 2nd notes are C4 + Eb</i>

Figura 9 – Errata da parte de flauta 1 da “Pini di Roma” – Respighi, elaborada pela equipe do Arquivo da Orquestra da Philadelphia.

DIFFERENCES BETWEEN SCORE
AND PARTS 4

PHILADELPHIA ORCHESTRA
LIBRARY STAFF

COMPOSER: *Respighi* TITLE: *Pines of Rome* PUB:

INSTRUMENT	REHEARSAL #	MEASURE #	BEAT	ERROR
<i>Flute I</i>	3	3	2	<i>remove slur into meas. 4 - slur only in 2</i>
	3	22	1	<i>add staccato to triplet</i>
	7	5		<i>remove cresc.</i>
	7	6		<i>add cresc.</i>
	11	4		<i>meter should be 6/4</i>
	21	1	1	<i>should be ff</i>

Figura 10 – Correção digital dos compassos 5 e 6 do número de ensaio 7 da Parte de flauta 1 de “Pini di Roma” – Respighi, baseada na errata elaborada pela equipe do Arquivo da Orquestra da Philadelphia. A: Partitura do maestro. B: Parte sem correção. C: Parte com correção.

A 21

Ott. *p leggiero* *cresc.*

Fl. *p* *cresc.*

B **C**

cresc. *cresc.*

Figura 11 – Correção digital do compasso 4 do número de ensaio 11 da Parte de flauta 1 da “Pini di Roma” – Respighi, baseada na errata elaborada pela equipe do Arquivo da Orquestra da Philadelphia. A: Partitura do maestro. B: Parte sem correção. C: Parte com correção.

A

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. i. *ff*

Cl. Si b *ff*

Cl. B. Si b *ff*

Fg. *ff*

C. Fg. *ff*

B

ff

C

ff

No caso da indisponibilidade de erratas, pode ser necessária a revisão editorial do material. Esta revisão é realizada ao comparar diferentes materiais, como as Partituras com as Partes, sendo novamente necessária avaliação das prioridades de acordo com o tempo disponível. Caso haja pouco tempo, é importante priorizar aspectos que atrapalham mais a execução musical, como ausência ou incongruência de notas. Durante as revisões, é recomendável, além de executar as devidas correções, confeccionar uma errata para utilizações futuras (no apêndice há um modelo de folha de errata para ser preenchida).

Caso o material possua anotações de execuções prévias, da própria instituição ou de outras, estas podem ser analisadas para identificar correções. Sendo assim, é importante compreender estas anotações antes de descartá-las. Da mesma forma que com os cortes, é interessante grafar em local padronizado do material – como a primeira página de música – uma informação concisa e direta que identifique que o material possui errata passada ou foi revisado, por exemplo “Errata OK”.

Arcada

Principalmente em orquestras profissionais, que tem poucos ensaios por repertório, a definição e transmissão das arcadas precisam ser realizadas antes do início dos ensaios. Desta forma, muitos chefes de naipe e *spallas* costumam definir previamente as arcadas e se preocupam em distribuir as anotações entre os músicos. O arquivo pode auxiliar neste processo de transmissão, seja fornecendo material de estudo e/ou da estante com as arcadas em reprografia, ou desenhando a lápis as arcadas em todas as Partes das estantes (demonstrado no vídeo 6).

Vídeo 6 – Exemplo de passagem de arcadas e de correção de arcadas nas Partes de violino I da “Sinfonia nº 3” – Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788).


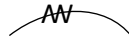
<https://youtu.be/hj-SKXZEnLU>



Materiais que sejam reutilizados do acervo, assim como materiais de aluguel que contém anotações, podem ter arcadas diferentes das que os chefes de naipe ou *spalla* queiram utilizar. Podem ainda existir diferenças entre as estantes do Jogo de Partes, sendo necessária uma revisão das arcadas – como exemplificado no vídeo 6.

Para que qualquer um destes processos seja realizado, é fundamental que o setor comunique claramente ao grupo e seus gestores qual o tempo necessário para que estes processos sejam realizados. Para auxiliar nesta tarefa, apresentamos na tabela abaixo os sinais mais comuns que precisam ser reproduzidos pelos arquivistas e seus significados.

Tabela 3 – Símbolos de arcada e seus significados.

Símbolo	Significado
V	Arco para cima (da ponta para talão)
∏	Arco para baixo (do talão para ponta)
	Todas as notas dentro da ligadura na mesma direção de arco
	Cancelamento da ligadura
∩	Colocar a surdina
∪	Retirar a surdina
°	Harmônico
0; 1; 2; 3; 4	Posição do dedilhado
I; II; III; IV	Corda que deve ser tocada
'	Respiração

Para quem quiser se aprofundar

O site partifi¹⁴ pode auxiliar na extração de Partes da Partitura ou de trechos de materiais integrais. Em casos que não temos disponível o material completo, esta é uma possível solução.

¹⁴ <http://partifi.org/>

Capítulo 6 – Gestão do repertório em uso

O repertório é formado, normalmente, por mais de uma música. Após escolher a versão e edição de cada uma, e preparar todo o material adequadamente, precisamos fornecer para os músicos este material de forma organizada. Porém, antes de tratar da distribuição, é importante realizar uma última conferência. Apesar de parecer um preciosismo, é comum que durante o trabalho manual da produção das partituras ocorram erros na ordenação e virada de página, além da colagem do material.

Feita a conferência e corrigidos os possíveis erros, uma atividade que auxilia no controle do material é a identificação de cada Parte. Começaremos pelo jogo de sopros, percussão, teclas e cordas dedilhas (de acordo com a organização que as editoras utilizam, como discutido no Capítulo 4). Cada voz recebe um número diferente, crescente de acordo com a ordem utilizada na instrumentação (Capítulo 4). Para termos uma noção de todo, na primeira e na última Parte podemos notar o número total de vozes diferentes que temos. Caso tenhamos mais de uma cópia da mesma Parte, podemos utilizar uma letra para identificar. Abaixo apresentamos um exemplo da seguinte de identificação das Partes de uma música.

Tabela 4 – Exemplificando a identificação de Partes de acordo com a seguinte instrumentação: req 2cl saxA saxT – 2222(tbT+TbCb) – perc. Perc.: caixa.

Instrumento	Voz	Cópia	Identificação
Requinta	1	1	1/14
Clarinete	1	1	2
Clarinete	1	2	2a
Clarinete	1	2	2b
Clarinete	2	1	3
Saxofone Alto	1	1	4
Saxofone Tenor	2	1	5
Trompa	1	1	6
Trompa	2	1	7
Trompa	2	2	7a
Trompete	1	1	8
Trompete	2	1	9
Trombone	1	1	10
Trombone	1	2	10a
Trombone	2	1	11
Tuba Tenor	1	1	12
Tuba Contrabaixo	1	1	13
Percussão	1	1	14/14

Caso tenhamos Partes com mais de uma voz, esta identificação vai auxiliar a determinar para qual voz será utilizada. Desta forma, quando guardarmos e reutilizarmos o material teremos certeza da voz para qual as viradas de página e as anotações contidas na Parte servem. Discutimos no Capítulo 3 a importância de guardar as anotações dos performers e saber a quem pertencem para poder reutilizá-las, este procedimento ajudará neste processo. Para compreendermos como notar, segue o exemplo abaixo.

Tabela 5: Exemplificando a identificação de Partes com duas vozes.

Instrumento	Voz utilizada	Cópia	Identificação
Flautas I e II	1	1	1
Flautas I e II	2	1	2
Clarinetes I e II	1	1	3
Clarinetes I e II	1	2	3a
Clarinetes I e II	2	1	4

As Partes de cordas também podem ser numeradas, no entanto, como teremos muitas cópias da mesma voz, a numeração em ordem crescente para as diferentes cópias da mesma Parte será mais eficiente. Desta forma, se tivermos sete Partes de Violino I, a primeira será 1/7, e as demais serão numeradas em ordem crescente, sendo a última a número 7/7. Este procedimento pode ser repetido em todas as diferentes vozes de cordas.

Como discutido nos capítulos anteriores, o material costuma ser guardado após o uso, para ser reutilizado ou compor a memória da instituição. Logo, para evitar extravios deste material, o ideal é que o mesmo não saia da instituição e, conseqüentemente, da tutela do arquivo. Em muitas instituições, utiliza-se pastas durante os ensaios e concertos, sendo uma boa alternativa por garantir controle e preservação das Partes.

Montagem das pastas

Com as partes devidamente identificadas, podemos prosseguir para a alocação nas pastas. Quanto ao modelo, o custo-benefício das pastas catálogo costuma ser interessante. No entanto, colocar as Partes dentro do plástico dificulta a performance. O plástico pode apresentar reflexo quando exposto às luzes do palco, dificulta as anotações pela necessidade de remover as páginas do plástico, e não permite que as Partes sejam coladas para proporcionar as melhores viradas de página.

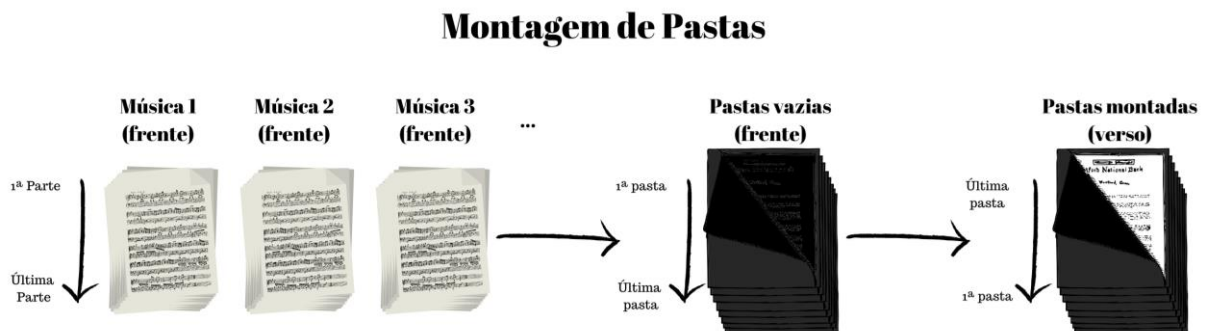
Pastas simples, com somente capa e contracapa, são suficientes para manter todas as Partes juntas e protegidas. Podem ser feitas de papel e encapadas de diversos materiais, sendo que quanto maior a gramatura e melhor a qualidade do material,

maior será a durabilidade. Quanto ao tamanho, a pasta precisa ser maior do que o tamanho da folha das Partes para evitar amassados. Da mesma forma, a lombada precisa comportar o volume do material que costuma ser utilizado nos repertórios do grupo. Vale ressaltar que um material leve facilita o transporte das pastas.

Independentemente do modelo escolhido, identificar a capa das pastas com o nome do instrumento e da voz irá auxiliar no dia a dia, para que não seja necessário abrir as pastas sempre que forem distribuídas. A identificação pode ser simples, apresentando o instrumento, a voz e, quando necessário, o número da estante. Por exemplo, teremos uma pasta de Flauta I, uma de Flauta II, uma de Violino I – 1ª estante, e assim por diante. Desta forma, cada pasta irá estar relacionada a um performer ou a uma estante no palco.

Com todas as pilhas de Partes das diferentes músicas do repertório identificadas e organizadas de acordo com a ordem da instrumentação, assim como as pastas, a tarefa de reunir as Partes certas nas pastas certas será mais fácil. Na figura 12 demonstramos esta montagem de pastas.

Figura 12 – Esquema de alocação de Partes nas pastas.



Aparentemente, esta tarefa é simples. Porém, como podemos ter músicas com instrumentações diferentes, definir em qual pasta irá cada Parte requer atenção. Abaixo apresentamos um exemplo de três músicas com instrumentações diferentes e sua organização nas pastas.

Tabela 6: Registro da organização das Partes de três músicas em pastas.

Música 1: pic fl req 2cl saxA saxT saxBar – 4232(tbT+tbCb) – 2perc – cb. Perc: prato e caixa.

Música 2: fl(=pic) cl saxA saxT – 3213(tbT+tbB+tbCb).

Música 3: req 2cl saxA saxT saxBar – 3233(tbT+TbB+TbCb) – perc. Perc.: caixa.

	Música 1	Música 2	Música 3
Piccolo	Pic	Fl(=pic)	-
Flauta	Fl	Fl(=pic)	-
Requinta	Req	-	Req
Clarinete 1	Cl1	Cl	Cl1
Clarinete 2	Cl2	-	Cl2
Sax Alto	SaxA	SaxA	SaxA
Sax Tenor	SaxT	SaxT	SaxT
Sax Barítono	SaxBar	-	SaxBar
Trompa 1	Tpa1	Tpa1	Tpa1
Trompa 2	Tpa2	Tpa2	Tpa2
Trompa 3	Tpa3	Tpa3	Tpa3
Trompa 4	Tpa4	-	-
Trompete 1	Tpt1	Tpt1	Tpt1
Trompete 2	Tpt2	Tpt2	Tpt2
Trombone 1	Tbn1	Tbn	Tbn1
Trombone 2	Tbn2	-	Tbn2
Trombone 3	Tbn3	-	Tbn3
Tuba Tenor	TbT	TbT	TbT
Tuba Baixo	-	TbB	TbB
Tuba Contrabaixo	TbCb	TbCb	TbCb
Percussão 1	Caixa	-	Caixa
Percussão 2	Prato	-	-
Contrabaixo	Cb	-	-

Observando a tabela, podemos discutir algumas especificidades. No caso da Música 2, em que a Parte de Flauta também é a de Piccolo, e que deveria ser tocado por um único instrumentista, pode acontecer de dois instrumentistas diferentes tocarem a mesma Parte. Logo, precisaríamos colocar duas cópias para que o músico da Flauta tocasse a voz da flauta e o músico do Piccolo tocasse a voz dele. Esta não é uma regra, então pode ser interessante perguntar ao chefe do naipe de flautas como será executada a peça. Poderemos ter Partes extras também caso algum instrumentista dobre uma voz, precisamos ficar atentos a este tipo de informação e manter um bom canal de comunicação com os performers – esta prática é comum em grupos estudantes.

Da mesma forma, podemos ficar atentos a materiais que utilizem nomenclaturas diferentes, mas que podem ser utilizados o mesmo instrumento, como Tuba tenor, Eufônio e Bombardino. Podemos ainda nos deparar com músicas que tenham Cornets e Trompetes na instrumentação, para saber em qual pasta deveremos colocar cada Parte pode ser necessário perguntar ao chefe do naipe de trompetes se o músico que vai usar a pasta de Trompete 1 vai tocar Cornet 1 ou Trompete 1. No caso da Percussão, é interessante colocar na mesma pasta Partes do mesmo instrumento, independente do músico que irá executar

Para um melhor controle do que foi alocado em cada pasta, a confecção de uma tabela pode ajudar. Desta forma, teremos certeza de qual Parte colocamos em qual pasta no caso de extravios. A tabela apresentada para explicar a inserção de músicas com instrumentações diferentes é um bom exemplo de um controle simples e eficiente.

Acompanhamento de ensaios e concertos

Apesar de todas as atividades realizadas dentro do próprio arquivo, longe dos palcos, performers e demais setores, a comunicação é fundamental para que o setor entregue um bom trabalho. Nem sempre é fácil explicar nosso trabalho e a importância dele. Mas precisamos ter em mente que buscar uma comunicação assertiva e cordial é a melhor alternativa. O objetivo do setor é proporcionar as melhores condições possíveis para a performance musical, precisamos ter sempre isso em mente.

Desta forma, com as pastas montadas, disponibilizamos para que sejam utilizadas durante os ensaios e concertos. Como discutimos, é importante que o material não seja retirado das instalações da instituição e estejam sempre sob a tutela do setor. Sendo assim, as pastas precisam ser entregues e recolhidas em cada ensaio e concerto. Entregar o repertório certo, para o músico certo e no momento certo é parte fundamental das atividades do arquivo. Com uma comunicação clara, orientamos os performers a zelarem pelas Partes e pastas – garantindo a durabilidade do material – e a não retirar as Partes das pastas e/ou da instituição, principalmente sem comunicar o setor.

Para disponibilizar as pastas precisamos conhecer o grupo com que trabalhamos e em qual a posição em que costumam tocar no palco. Sendo uma orquestra, as Trompas sentam a direita ou esquerda do Maestro? As Violas se sentam ao lado dos Violinos II ou de frente para os Violinos I? Sendo uma banda/filarmônica, as Flautas se sentam somente na primeira fila ou são divididas em mais? Sendo um Coro, os cantores se sentam sempre nas mesmas cadeiras?

Uma ferramenta que auxilia nesta percepção é o mapa de palco – representação gráfica de onde cada músico irá tocar na formação do grupo, como podemos observar nas figuras 13 e 14.

Figura 13 – Exemplo de mapa de palco de uma banda/filarmônica.

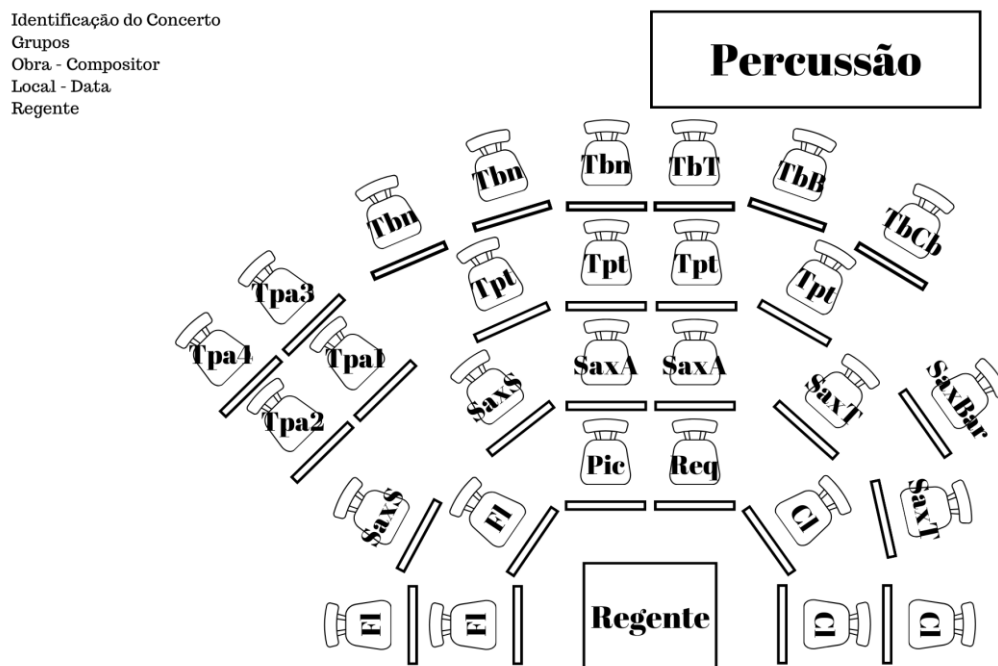
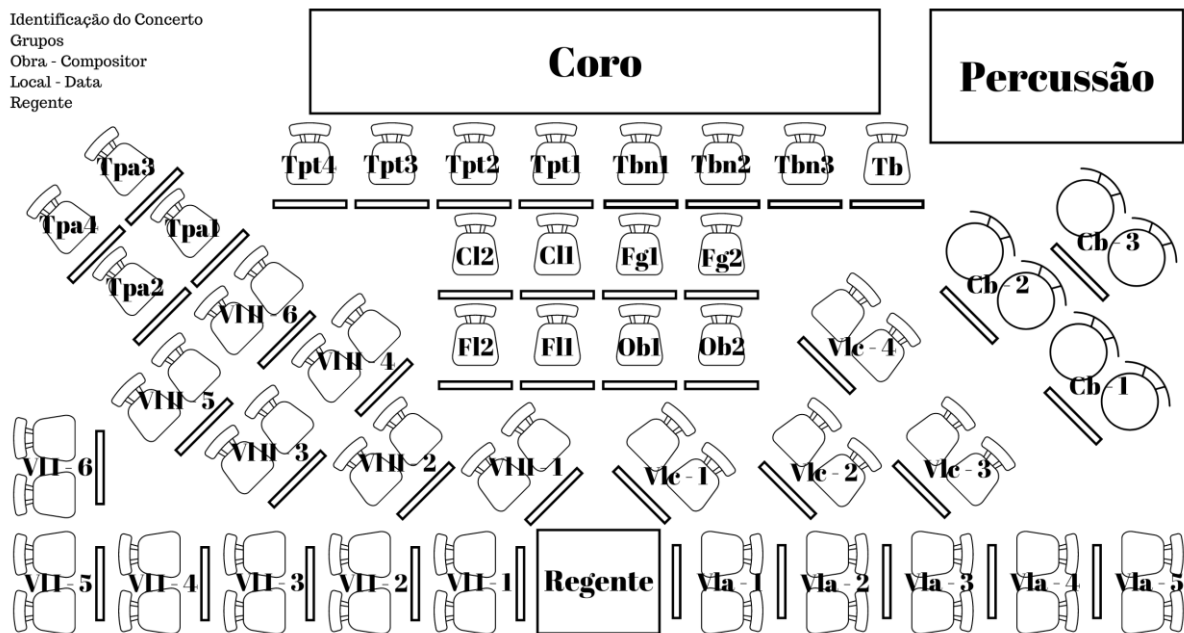


Figura 14 – Exemplo de mapa de palco de uma orquestra e coro.



Precisamos ficar atentos se as instrumentações são iguais entre todas as músicas do repertório. Caso não sejam, é possível que os músicos mudem de lugar entre uma música e outra. Os próprios músicos podem levar suas Partes ou pastas para o novo lugar, ou podemos combinar com eles que as Partes de determinada música ficarão em outra pasta, onde irão tocar esta música.

Desmontagem das pastas

Após o uso do material, o mesmo precisa ser retirado das pastas, conferido e guardado de forma que fique protegido e possa ser recuperado posteriormente. A primeira etapa deste processo é desmontar as pastas e separar o repertório por música. Uma sugestão é organizar as pastas com a frente para cima e em ordem crescente da instrumentação (abordada no Capítulo 4), retirar todas as Partes de cada pasta e organizar pilhas de cada música na ordem decrescente da instrumentação e com o verso para cima. Desta forma, após a desmontagem teremos pilhas organizadas de cada música, podendo realizar a conferência para garantir que nenhuma parte foi perdida – como podemos observar na figura 15.

Figura 15 – Esquema de retirada de Partes das pastas.



Para a conferência do material será útil a numeração das Partes. Além de averiguar a ausência de Partes, precisamos verificar a integridade das mesmas. No caso da falta ou dano à algum material, precisaremos questionar o músico que utilizou a pasta em que estava e, se for o caso, avisar aos responsáveis pelos músicos, como o inspetor ou o maestro. É importante ressaltar que, principalmente no caso de materiais alugados, problemas com uma Parte pode ter um custo elevado. Como abordado neste capítulo, os performers precisam estar cientes das regras do setor e do bom uso do material.

Para quem quiser se aprofundar

Durante este livro passamos por muitas etapas para preparar o melhor material possível para nossos grupos, abordamos diversas formas de registrar os procedimentos realizados e garantir um entendimento posterior desta produção, utilização e guarda do material. Apesar de termos tratado destas atividades separadamente, elas acontecem cotidianamente nos setores, por vezes ao mesmo tempo. Podemos ter um repertório sendo produzido enquanto outro é guardado. Podemos atender diferentes grupos ao mesmo tempo e cada grupo pode ter mais de um repertório. Além disso, nem sempre temos um prazo longo para a execução destas atividades, sendo necessário o estabelecimento de prioridades.

Para garantir que todas as atividades sejam realizadas com boa qualidade, podemos fazer a gestão desta sequência de atividades registrando quais etapas foram concluídas e quais faltam para cada música. Isso pode ser feito por meio, por exemplo,

de uma tabela que contenha esta lista de atividades e é preenchida de acordo com o progresso do trabalho.

Capítulo 7 – Preservação da memória

Abordamos no decorrer deste livro diversas atividades relacionadas às partituras, que são a maior parte dos acervos de Arquivos Musicais de Performance. Neste último capítulo vamos nos debruçar sobre o que mais pode constituir este acervo, em especial documentos e objetos relacionados à preservação da história da instituição.

Em algumas instituições a memória é preservada em um setor independente e temos uma percepção de que nossa atividade primária é atender às demandas cotidianas para performance musical. Desta forma, muitas vezes, não percebemos a importância de registrar como se deu determinado concerto, por exemplo. No entanto, o tempo consome nossas memórias e de nossas instituições. Após alguns anos, quando for executada a mesma música, iremos nos lembrar de quais partituras foram utilizadas? Onde o concerto ocorreu, com qual maestro à frente de nosso grupo? Ou pior, após 100 anos teremos alguém que vivenciou estes eventos para relatar o que ocorreu? Ou a história terá se perdido completamente?

Logo, é tarefa primordial do setor preservar a memória da instituição. Como discutimos em outras oportunidades, o registro sistemático de todos os processos realizados colabora com esta preservação. O acervo é o repositório dos gostos vigentes, o coração da história da instituição.

Podemos colaborar com esta preservação de diversas formas, como a elaboração de um registro dos concertos realizados. Este registro pode ser feito em uma planilha e é um processo relativamente simples, principalmente se for feito cotidianamente. Abaixo podemos observar um exemplo de uma planilha com campos objetivos e frequentemente pesquisados para uso do próprio setor e da instituição como um todo.

Tabela 7: Modelo de registro de apresentações musicais.

Grupos musical	Ano	Data	Local	Compositor	Obra	Maestro	Observações
Filarmônica	1953	05/03	Coreto da Praça	João	Dobrado	Alberto	
Filarmônica	1982	27/07	Marcha em evento	João	Dobrado	Marcelo	Recebemos o Prêmio
Filarmônica	1982	27/07	Marcha em evento	Domingos	Marcha	Marcelo	Recebemos o Prêmio
Filarmônica	2003	07/03	Coreto da Praça	João	Dobrado	Marcelo	50 anos da estreia do Dobrado

Por meio deste registro conseguimos acessar rapidamente informações como: qual música foi executada, em qual dia, por qual grupo, qual maestro, *spalla* e solistas. Precisamos saber quais as informações necessárias em nossas instituições e garantir que sejam registradas. Assim como na catalogação das músicas, a padronização do modo de registro das informações é fundamental para garantir uma busca eficiente. Para proporcionar um padrão no setor, podemos utilizar as mesmas regras estabelecidas para catalogação (Capítulo 3).

Documentos que registram a memória

Em muitas instituições, o registro dos concertos se dá através de material de divulgação, programas de concerto, fotografias e/ou gravações audiovisuais – o que não exclui a elaboração do registro apresentado acima. Os materiais de divulgação, em formato digital ou impresso, costumam ter informações objetivas, como o nome do grupo e da instituição, data e local da apresentação, por vezes repertório, nomes de maestros e solistas.

Os programas de concerto podem conter diversas informações sobre o grupo, o repertório e a própria instituição, sendo mais completos. A função primária é dar ao público acesso a estas informações. Mas a preservação de exemplares garante que as gerações futuras possam compreender como registrávamos e qual importância dávamos a cada concerto, quais eram as pessoas envolvidas e o gosto vigente, que fez com que o repertório fosse escolhido.

É comum que as instituições tenham fotografias reveladas e digitais de seus grupos em atividades cotidianas e em concertos. Estas fotos também compõem a memória e precisam ser preservadas.

Os programas de concerto e os materiais de divulgação em formato físico (impressos) podem ser acondicionados da mesma forma que as partituras, com atenção especial para a desmetalização (Capítulo 3). Para o acondicionamento das fotografias reveladas, como são ainda mais sensíveis à luz, umidade, temperatura, agentes biológicos e compostos químicos, precisamos de material de melhor qualidade para a confecção dos invólucros, como papel *acid free*.

A digitalização de documentos é uma ferramenta importante para a preservação, por possibilitar que o conteúdo seja consultado sem prejudicar o suporte. Destacamos que a existência do documento em versão digital não autoriza o descarte da versão física. Preservar a versão física garante que as gerações futuras compreendam como se dava a difusão da informação.

No caso de versões digitais destes materiais, a preservação pode ocorrer de forma remota (online) ou local, por meio de servidores, *Hard Discs* (HDs), *Compact Discs* (CDs) e *Digital Versatile Discs* (DVDs). É importante termos os arquivos preservados de, pelo menos, duas formas, para evitar perda de material no caso de não termos mais acesso a uma delas. Outro fator de atenção para o armazenamento digital é o desenvolvimento da tecnologia, alguns meios se tornam obsoletos rapidamente. Por exemplo, quase não temos mais leitores para fita cassete. Logo, precisamos garantir que o meio de preservação seja atualizado regularmente.

As gravações permitem que tenhamos acesso à prática musical em si, preservando a memória da instituição e a própria música. É importante destacarmos que músicas sob direitos autorais precisam de autorização dos detentores dos direitos para serem gravadas, seja no formato de áudio ou audiovisual. A preservação das gravações requer os mesmos cuidados que todos os documentos digitais – armazenamento de mais de uma forma e atualização dos tipos de armazenamento.

Precisamos ter em mente que a memória não é construída somente com documentos, mas pode ter diferentes tipos de itens, como fardas, figurinos, objetos como prêmios e instrumentos musicais. Nas bandas/filarmônicas, por exemplo, a

preservação das diferentes fardas que foram utilizadas no decorrer do tempo guarda a história daquela instituição e do desenvolvimento das vestimentas utilizadas por instituições semelhantes. Da mesma forma, em uma casa de ópera ou ballet, a preservação dos figurinos e cenários é essencial. Os tecidos são sensíveis, principalmente, à umidade, incidência luminosa e ataques biológicos. Logo, o acondicionamento em locais adequados é fundamental.

Podemos ainda preservar documentos que tenham sido produzidos por outros setores, como os desenhos das fardas, figurinos e cenários, e mapas de luz e de palco.

É comum que instituições musicais tenham instrumentos musicais. Com o passar do tempo, estes podem deixar de ser utilizados. Seja porque o repertório vigente não foi escrito para estes instrumentos, ou porque foram adquiridos outros melhores e mais novos. Apesar de não utilizar mais, muitas instituições guardam este instrumental, o que é importante para a memória da música como um todo. Para que sejam conservados, é importante que sejam guardados em ambientes limpos, sem incidência de luz solar e umidade.

Além dos documentos produzidos internamente, os meios de comunicação podem publicar sobre nossos grupos musicais. As publicações em si evidenciam a relevância de nossas instituições na sociedade, além de retratar como terceiros percebem nossa atuação musical. Realizar o clipping destas publicações nos ajuda a consolidar a memória. O acondicionamento destes documentos pode ocorrer no meio físico ou digital. Como o papel jornal é mais ácido que os demais e se degrada facilmente, é recomendável realizar a digitalização e guardar separado dos demais documentos.

Além de reunir e salvaguardar todas estas memórias, precisamos garantir que conseguiremos localizá-las posteriormente. Para isso, o processo de catalogação é fundamental, semelhante ao apresentado no Capítulo 3 para as partituras. Seja em software específico ou em planilha, é importante referenciar diferentes materiais sobre o mesmo repertório ou concerto. Ou seja, quando catalogarmos um programa de concerto, é importante anotar qual das fardas foi utilizada durante o concerto, se teve gravação ou fotografias.

Principalmente para estes materiais de memória, é importante registrar o estado de conservação e se já foi digitalizado. Além disso, o acondicionamento será mais eficiente se o material de memória, que será pouco manipulado, for alocado separado dos materiais utilizados cotidianamente pelos nossos grupos. Em outro armário ou sala, por exemplo. Podemos guardar com este material as partituras que constituem a memória da instituição e não serão reutilizadas futuramente, garantindo uma melhor preservação pela diminuição da manipulação.

Difusão da memória

Por fim, cabe discutir que preservamos a memória para que a população tenha acesso. A história da nossa instituição, dos nossos grupos musicais e da nossa música como um todo pertence à população. Logo, precisamos compreender a importância da difusão da memória. Em Arquivos de Performance, temos materiais não podem ser compartilhados devido ao direito autoral vigente. No entanto, parte do acervo pode, visto que, no Brasil, as músicas de compositores e demais autores relacionados – como arranjadores e libretistas – que faleceram há mais de 70 anos são de domínio público (Capítulo 4). Neste caso, deve-se atentar se a edição utilizada também é de domínio público. Além disso, todo o material de memória pode ser compartilhado.

Para que a população tenha acesso, precisamos escolher qual o melhor instrumento de difusão. Hoje em dia, com a facilidade de acesso à internet, muitas instituições difundem suas histórias por meio de redes sociais e endereços eletrônicos próprios. A partir do conhecimento sobre o acervo, podemos decidir se nosso público irá se beneficiar mais do acesso remoto ou presencial.

Independentemente, é interessante dar acesso remoto a informações sobre a história da instituição e a um catálogo dos documentos disponíveis para consulta. Dar acesso remoto a todo o acervo é um processo trabalhoso, visto que exige a digitalização de todo o acervo. Um projeto para essa difusão precisará ser realizado a longo prazo, lembrando sempre da necessidade de atualizar os tipos de armazenamento.

Referências

- COELHO, Lucas de Lima. **Gerenciamento de acervos para performance musical: a informação/documentação musical em instituições musicais**. 2019. 144 f. TCC (Bacharelado em Música) - USP, São Paulo, 2019.
- GIRSBERGER, Russ. **A manual for the performance library**. Scarecrow Press, 2006.
- GIRSBERGER, Russ; LAKE, Laurie (ed.). **Insights and Essays on the Music Performance Library**. Meredith Music, 2012. 186 p.
- GIRSBERGER, Russ; LAKE, Laurie. **The music performance library: A practical guide for orchestra, band and opera librarians**. U.S.A: Meredith Music Publications, 2011. 205 p.
- HOLMES, Andrew S. **Classification of the performance librarian within the orchestra**. 1998. 83 f. Tese (Bacharelado em artes com especialização em música) - Escola de artes liberais, Drew University, U.S.A., 1998.
- MLA (EUA). **Music Librarianship**. Disponível em: <https://www.musiclibraryassoc.org/page/MusicLibrarianship>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- MOLA (EUA). **Careers**. Disponível em: <https://mola-inc.org/p/careers>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- MOLA (EUA). Publications Committee. **The Performance Librarian: a career introduction**. 3. ed. XXX: Mola, 2016. 14 p. Disponível em: <https://mola-inc.s3.eu-west-1.amazonaws.com/files/mola3/The-Performance-Librarian-A-Career-Introduction.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- PETENÁ, César Augusto. **Arquivo da orquestra**. 2019. 63 f. Dissertação (Mestrado em Música) - UFBA, Salvador, 2019.

Versão digital dos apêndices

Modelo de Errata

https://drive.google.com/file/d/1Z0diTn1nzcjRDa5W9n_JCntDD0ucAeg3/view?usp=sharing



Modelo de Folha de rosto

https://drive.google.com/file/d/1xsqnWw_I3dP_bLCipmNsWCbpoAwa_cY/view?usp=sharing

