

Gloria, Laus: revisitando um estudo comparativo de fontes primárias

André Guerra Cotta

Universidade Federal Fluminense - RISM-Brasil

Introdução

Eu gostaria inicialmente de agradecer à organização do 4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical e 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música pelo convite, e parabenizar a todos os envolvidos com a sua organização pelo empenho e pela coragem de realizar um evento acadêmico em meio aos caos político e orçamentário que vivemos na universidade pública brasileira. Agradeço também o interesse e atenção de todos os presentes.

A ideia de minha fala de hoje surgiu a partir do convite inicial do Prof. Pablo Sotuyo no sentido de realizar uma palestra sobre o tema “Fontes documentais para a pesquisa musicológica: estado da arte”, que me levou a pensar em um antigo trabalho, uma de minhas primeiras incursões pelo campo da musicologia, um trabalho de Iniciação Científica, realizado quando era ainda aluno de graduação na Escola de Música da UFMG, pelos idos de 1994. O estudo que me levou a um prêmio Iniciação Científica, naquele ano, e foi publicado no ano seguinte, no número 2 da revista “Música Hoje”, hoje infelizmente descontinuada, com o título de “‘Gloria Laus’: um estudo comparativo de fontes primárias” (COTTA, 1995). O que me propus a fazer aqui é uma releitura daquele trabalho, pensando justamente no “estado da arte” da pesquisa musicológica com fontes primárias naquela altura e, comparativamente, naquilo que, nos dias de hoje, identificamos como tal. Pretendo fazer essa releitura considerando três facetas inter-relacionadas: a primeira diz respeito aos parâmetros técnico-científicos para a pesquisa com as fontes documentais; a segunda, aos elementos tecnológicos; e a terceira, às questões éticas ligadas à integridade do trabalho científico e artístico.

Como eu anunciava no próprio título do artigo de 1995, fiz ali um estudo comparativo de três fontes que registram uma pequena obra vocal, encontradas em três diferentes acervos mineiros. Analisei, a partir de tais fontes, sua forma, texto, tessitura vocal, estrutura harmônica e texturas, pro-

curando refletir sobre as possíveis relações entre as fontes e compreender as similitudes e as divergências entre elas, ou, melhor dizendo, entre as obras nelas registradas. É curioso revisitar um trabalho próprio escrito há muito tempo atrás, quem já o fez provavelmente sabe a que me refiro: lidar com um produto intelectual do qual, embora seja você o autor, na verdade não reflete mais quem você é no presente, diz talvez muito mais sobre o que você era no passado e, claro, sobre a sua própria produção naquela altura. Porém, não existimos isoladamente, de maneira que o que se reflete naquele texto é também reflexo do estado da arte no interior do campo de produção em que realizei o trabalho, isto é, o campo da musicologia histórica brasileira; o texto retrata uma série de elementos que permitem compreender os avanços e as limitações técnicas e teóricas do campo, de uma comunidade de pesquisa, portanto, e é isso que tentarei recuperar, refletindo, a partir disso, sobre o estado da arte que podemos hoje considerar vigente para a pesquisa com fontes documentais primárias em música nos dias de hoje. Entretanto, tratarei aqui apenas das fontes musicais manuscritas, e não da miríade de fontes documentais para a pesquisa em música, que hoje vão do audiovisual em formatos digitais consagrados como o MP4, dos arquivos de áudio digital como o MP3 e o wav, das fontes iconográficas – que estão sendo exaustivamente tratadas por colegas participantes deste congresso, sem falar na grande quantidade de música impressa e de publicações sobre música em forma de texto, marcadamente monografias e periódicos.

Cabe também considerar nesta introdução que o conceito de fonte primária é um conceito relativo, pois o que define o caráter primário ou secundário de uma fonte não é apenas o conjunto de informações que ela reúne ou das suas características enquanto fonte, mas sim uma relação - que talvez possamos denominar de relação heurística - estabelecida no momento em se formulam as abordagens e se delimitam os objetos de pesquisa. Uma mesma fonte poderá perfeitamente ser considerada como *primária* no escopo de um determinado projeto de pesquisa e *secundária* em outro. É claro que também o campo acadêmico ou científico em que o projeto é desenvolvido terá também suas especificidades na definição do que são fontes confiáveis e válidas para a pesquisa, e tais especificidades entrarão no processo de levantamento das fontes pertinentes. Mas, não há dúvida, por exemplo, quanto ao caráter secundário de fontes impressas de uma obra musical que exista, por exemplo, em certo número de fontes manuscritas, sobretudo se sobrevive um manuscrito autógrafo –casos típicos

que ocorrem na atividade de edição, à qual frequentemente nós musicólogos nos dedicamos. No caso daquele artigo de iniciação, embora não tenha mencionado explicitamente, havia, além de um interesse mais propriamente musicológico, também uma preocupação inicial de intérprete, de regente de coro, quanto à pequena obra, que havia encontrado já editada, mas com algumas variantes, cujo autor permanecia (e, de certa maneira, ainda permanece) não identificado. GRIER (2000) discute detalhadamente as semelhanças das tarefas de intérprete e editor, observando, entretanto, que ao editor, diferentemente do intérprete, cabe estabelecer um texto que ficará publicado sob a forma notada, dessa forma difundindo o texto de uma dada obra musical em uma fonte secundária, que, entretanto, pode ser mais rica que a própria fonte primária caso o editor de fato seja bem sucedido em realizar uma edição crítica¹.

Revisitando práticas

É interessante recordar, ao reler o meu artigo de juventude, as etapas de trabalho para a realização daquele trabalho, algumas vezes expressas nas entrelinhas do texto, etapas que vem à memória na medida em que as próprias expressões e termos de análise que utilizei são revestidos de novos sentidos, muitos deles devido, claro, aos vinte anos de experiência com

¹ A respeito de um pensamento crítico, perdoe-me o leitor uma digressão, mas acho importante incluir aqui – na medida em que o tema deste congresso é “**Música, Imagem e Documentação na Sociedade da Informação**” – um breve comentário sobre o quadro mais ampliado que vivemos hoje, sobre as fontes de informação mais gerais, sobretudo nestes ditos tempos de “pós-verdade”, em que o acesso à informação parece fácil e ágil, mas, ao que parece, torna-se cada vez mais necessária uma avaliação crítica das fontes de informação, sobretudo em termos dos interesses políticos e ideológicos que podem estar subjacentes. A história recente do país está marcada por falácias, sobretudo no campo do direito, da economia e da comunicação – campos cuja interface acadêmica surpreende pela fragilidade de muitas “verdades” e “teorias” que têm sido veiculadas, por vezes comprovando a força que certos vernizes de cientificidade podem ter no contexto sócio-cultural amplo – configurando um show de horrores em termos de desinformação e distorção (do qual, querendo ou não, participamos). Tais falácias afetam, sobretudo, o necessário debate entre projetos políticos divergentes, muitas vezes turvando as visões e as diferenças, incitando à polarização estanque e provocando efeitos nocivos para a discussão (e a compreensão) do que seja o papel do estado ou a soberania nacional, do que seja um princípio jurídico válido ou um prognóstico correto, por exemplo, do orçamento da previdência social. Nossa discussão, aparentemente, está muito distante disso, mas, de meu ponto de vista, todo exercício crítico e reflexivo se relaciona com esse quadro maior e ajuda, de alguma maneira, a superar o caos informacional em que vivemos e suas terríveis consequências.

o tratamento de fontes musicais, com a pesquisa e a edição de música. O primeiro aspecto que salta aos olhos, ao reler o meu texto de 1995, é a ausência de um elemento fundamental para a identificação de qualquer fonte, sobretudo no caso de fontes manuscritas, que, por seu caráter de unicidade, devem ser identificadas por um **código de referência único** (diferentemente, por exemplo, da classificação abstrata e universal que aplica a obras impressas em uma biblioteca, geralmente com base na CDD ou CDU).² A ISAD(G), *International Standard for Archival Description (General)*, do Conselho Internacional de Arquivos (cf. BRASIL, 2000), e a NOBRADE, Norma Brasileira de Descrição Arquivística, do Arquivo Nacional do Brasil (BRASIL, 2006), são bastante claras nesse sentido. A NOBRADE observa que o objetivo de um código de referência é “identificar de maneira específica a unidade de descrição [o documento] e estabelecer uma ligação com a descrição que a representa” (BRASIL, 2000, p. 18) e orienta que o profissional que trata e descreve o documento que

registre, conforme for necessário para a identificação específica, os seguintes elementos: - o código do país, de acordo com a última versão da ISO 3166 [...]; - o código do detentor, de acordo com a norma nacional de código de detentor ou outro identificador específico de localização; - um específico código de referência local, número de controle ou outro identificador único. Todos os três elementos devem estar presentes para o propósito de troca de informação em nível internacional (BRASIL, 2000, p. 18-19).

Cabe ressaltar que a NOBRADE estabelece sete elementos de descrição obrigatórios, dentre os 28 elementos de descrição disponíveis, e o primeiro deles é precisamente o código de referência. Os sete elementos de descrição obrigatórios são, segundo a NOBRADE: código de referência; título; data(s); nível de descrição; dimensão e suporte; nome(s) do(s) produtor(es); e condições de acesso (BRASIL, 2006, p. 19).

Não discutirei com detalhe estes elementos, que foram designados para ser aplicados no trabalho descritivo, a princípio empreendido por arquivistas e outros profissionais no momento do tratamento técnico das fon-

² São os dois sistemas mais utilizados para a classificação de livros e outras fontes de informação em bibliotecas, a Classificação Decimal de Dewey (CCD) e a Classificação Decimal Universal (CDU), que servem ao mesmo tempo para estabelecer a disposição dos itens nas prateleiras.

tes e, portanto, anterior, nesse sentido, à fase de pesquisa (embora, como já discutimos em trabalhos anteriores, o próprio trabalho de identificação e descrição de fontes – inclusive de fontes musicais – requer, sim, muita pesquisa e perícia técnico-científica). A maioria dos elementos de descrição é autoexplicativa, talvez à exceção do conceito de “nível de descrição”, que só pode ser compreendido no âmbito da chamada *descrição multinível*, que determina que as unidades de descrição devam ser descritas do geral para o particular, e não ao contrário, isto é do fundo arquivístico para as seções, séries, subséries e somente então chegando ao nível do item documental.

Como estamos aqui em um congresso que reúne profissionais associados à AIBM-Brasil, podemos, em vários momentos dele, entrar em aspectos mais específicos da natureza dos documentos com que lidamos e dos fundos a que pertencem, ou das coleções a que foram facticiamente reunidos, sendo que, no caso das fontes musicais manuscritas, estaremos lidando com documentos de natureza arquivística, mesmo que tenham sido retirados de seu fundo original, de sua proveniência (salvo, talvez, algumas exceções que, a meu ver, confirmam a regra, como o caso de fontes manuscritas feitas para a venda, em copistarias profissionais). Mas talvez seja importante considerar, ainda que brevemente, o último dos elementos obrigatórios preconizados pela NOBRADE, ou seja, a apresentação clara e pública das **condições de acesso** para o acervo da entidade custodiadora (nível de descrição 0) e para o fundo arquivístico (nível de descrição 1), mas também para um dado item documental, sobretudo quando esse acesso, por razões ligadas à sua conservação, por exemplo, é restringido. Não se trata de um elemento trivial, sobretudo porque muitas vezes estaremos lidando com acervos públicos, nos quais tais condições devem ser claramente consideradas e expostas de maneira precisa e inequívoca para toda a comunidade de pesquisa. Infelizmente, nos anos 1990 isso não era comum, pelo contrário. Não há só relatos, mas também matérias jornalísticas atestando a dificuldade de acesso por parte, sobretudo de jovens pesquisadores, como eu era então, inclusive em instituições públicas, como era o caso do Museu da Inconfidência – o que hoje é completamente diferente e esperamos que não haja retrocessos nesse sentido. É claro que, dependendo das condições de um dado conjunto de documentos, ou mesmo de um único documento – um estado de conservação precário do suporte, por exemplo – o acesso pode e deve ser restringido, mas isso deve ser aplicado de maneira técnica e transparente, e não, como se diz, “de acordo com a cara do freguês”, menos

ainda devem-se utilizar tais razões, de maneira contrária à ética voltada para a integridade da pesquisa científica, para fechar o acesso à comunidade de pesquisa e concedê-lo apenas a um grupo de apadrinhados de maneira a dar-lhes acesso privilegiado às fontes. Essa postura, hoje, podemos enquadrar claramente como uma conduta reprovável por parte de um musicólogo – ou de qualquer outro profissional da informação, como um bibliotecário ou um arquivista – uma vez que ela impede o avanço da ciência, impede a realização do trabalho de construção da ciência como patrimônio coletivo (cf. SANTOS, 2011).

A questão do acesso é um ponto chave, obviamente, pois sem acesso às fontes necessárias, não há pesquisa possível ou o trabalho de pesquisa será limitado e inevitavelmente terá lacunas. Mais que isso, sem o acesso à informação, o próprio acesso às fontes é dificultado, se não impossibilitado (quem já tentou pesquisar em um acervo que não tem sequer um inventário sumário sabe bem do que estou falando). Por isso, a questão do tratamento técnico da informação é essencial para o acesso, e eis aí um terreno no qual nem sempre nos entendemos, musicólogos, arquivistas, bibliotecários, cientistas da computação, cientistas da informação, historiadores e outros profissionais envolvidos com o problema da descrição e da recuperação da informação relativa a fontes musicais. Assim, é fundamental que as condições de acesso sejam claramente expostas e observadas, mas é igualmente fundamental que a descrição das fontes e os sistemas de recuperação da informação – portanto estamos falando aqui de elementos descritivos, de pontos de acesso, para utilizar a terminologia da ciência da informação – sejam minuciosamente trabalhados e aperfeiçoados. E é igualmente fundamental que, independentemente da sofisticação tecnológica que se possa ter à mão, que essas informações sejam claras, precisas e simples, sempre que possível. Só assim poderemos avançar nas situações em que tal clareza não é facilmente alcançável, ou seja, nos casos complexos.

Então, retomando a releitura daquele meu trabalho de iniciação científica, recordo a dificuldade de acesso que enfrentei, tanto em termos de acesso físico às fontes, quanto de acesso à informação. Talvez o fato de não haver nenhuma menção de códigos de referência aos documentos que analisava no trabalho se deva ao fato de que às vezes não existiam, ou existiam de maneira precária e assistemática, apresentados de forma pouco clara nos instrumentos de busca que tinha à mão. O primeiro deles é o conhecido catálogo *O Ciclo do Ouro* (BARBOSA, 1979), fruto de um projeto pioneiro,

que é mais exatamente um catálogo de microfimes, cujos registros identificam, ao mesmo tempo, um determinado intervalo de fotogramas em rolos de microfilme, o documento que foi microfilmado e a obra musical (ou, em certos casos, um documento administrativo ligado à música) que está inscrita no documento. Embora seja um catálogo útil e importante, consideradas as suas funções, eu próprio me resenti da falta de um índice analítico e elaborei, para uso próprio, um índice de obras por título e por *incipit latino* (a este respeito cf. COTTA, 2000, p. 225-226; 292).³

Um problema que convém ressaltar aqui, e que só se observa propriamente depois de conhecer mais a fundo os acervos e o próprio catálogo, é que os códigos dos documentos microfilmados são muito frequentemente omitidos, às vezes indicados de maneira parcial, induzindo a erros e reduzindo a utilidade deste importante elemento de descrição. A figura 01 mostra uma reprodução fotográfica do registro que utilizei como ponto de partida em 1993, onde se podem ver alguns dos elementos mencionados acima. Observe-se ao final a indicação: “OBS: Código no arquivo do Museu da Música: SS-3” (BARBOSA, 1979, p. 261).

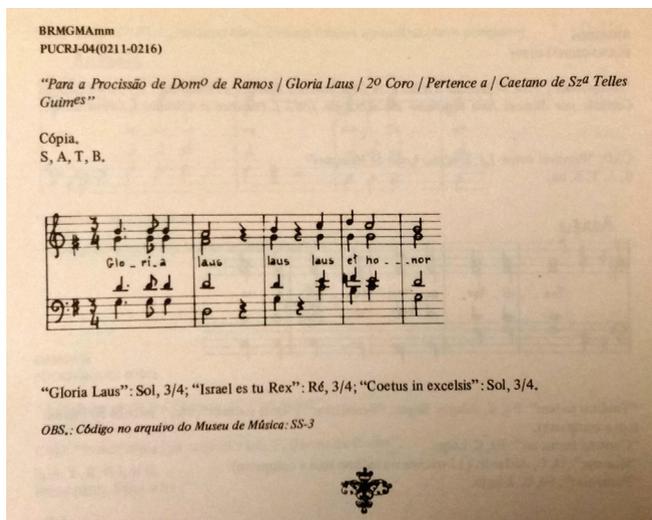


Figura 01: Registro do catálogo *O Ciclo do Ouro* referente à primeira fonte analisada.

³ Reconsiderando agora a problemática, estou preparando a publicação deste índice, por tratar-se de um instrumento de busca realmente útil para a comunidade de pesquisa musicológica.

O código indicado – SS03 – corresponde parcialmente ao código antigo utilizado no Museu da Música a partir da contribuição do musicólogo José Penalva, que criou tal codificação para os documentos recebidos por Dom Oscar de Oliveira por doação de uma família do município de Barão de Cocais, pertencente à Arquidiocese de Mariana. Penalva, que também exercia a profissão de sacerdote, empregou os conhecimentos de sua formação católica para criar uma espécie de classificação funcional com base no uso litúrgico das obras musicais. Tal classificação tornou-se base para o trabalho realizado posteriormente por Maria da Conceição Rezende e outros profissionais que intervieram no acervo do Museu da Música de Mariana após a breve passagem de Penalva. Nesta classificação, SS indica que a obra é utilizada na liturgia da Semana Santa. Neste caso específico, o documento tinha, até 2001, a codificação MA SS-3, que significa que é a terceira obra existente na seção do acervo que traz manuscritos provenientes de Mariana, contendo música utilizada na liturgia da Semana Santa. Outros documentos tinham também a mesma codificação “SS-3”, porém vinham de diferentes localidades: SE SS-3 (Serro), BL SS-3 (Barra Longa) e OP SS-3 (Ouro Preto).

Porém, a minha falta de atenção, anteriormente, para com o código de referência não se devia apenas a essa pequena idiossincrasia no Catálogo do Ciclo do Ouro, mas também à minha condição de iniciante no campo da musicologia. Isso reflete, em parte, certa deficiência em minha formação inicial, mas também uma deficiência do campo, pois é comum em trabalhos da área naquele tempo a ausência de menções aos códigos de referência e a outros elementos de informação relevantes. De toda maneira, foi a necessidade de conhecer melhor os princípios científicos e técnicos ligados ao tratamento das fontes musicais que me levou a procurar um programa de pós-graduação em ciência da informação, onde desenvolvi um projeto de pesquisa sobre o tema em meu mestrado, no qual analisei, entre outras iniciativas importantes, as Diretrizes para Catalogação de Fontes Musicais Manuscritas do Projeto *RISM – Répertoire Internationale des Sources Musicales* e a ISAD(G) – Norma Geral Internacional para Descrição Arquivística. O resultado foi a dissertação *O tratamento da informação em acervos brasileiros de manuscritos musicais* (COTTA, 2000), da qual falarei mais adiante.

E aqui volto a pensar no meu despreparo, no início dos anos 1990, para lidar com a problemática da música sacra católica, especialmente com a sua classificação funcional e mesmo com a sua identificação. Eu desco-

nhacia fontes importantes como o *Theatro Eclesiástico*, de Frei Domingos do Rosário, ou o *Liber Usualis* (aos quais poderia ter recorrido para encontrar o que então chamei de “texto original” do hino, ou seja, para encontrar um texto latino normalizado), desconhecia o ano litúrgico católico e não sabia distinguir muito bem entre o ordinário e o próprio da missa. Assim, as demais unidades musicais encontradas nas fontes eram uma incógnita, do ponto de vista de sua funcionalidade, e nesse sentido temos conseguido avançar significativamente, como procurarei mostrar.

Antes de apresentar as fontes e prosseguir com as minhas reflexões, cabe talvez indicar o tipo de semelhanças e divergências entre as obras (ou versões?) encontradas nas mesmas. Como a figura 02 mostra, há pequenas diferenças na mesma estrutura melódico-harmônica (como as diferenças de articulação entre soprano e baixo nos compassos 6 a 9; ou entre as figuras rítmicas de contralto e tenor, no compasso 6), o que pode parecer um trabalho de reescrita, talvez por parte do próprio autor. Porém, a partir da segunda seção, que começa no compasso 22, encontramos estruturas melódicas e rítmicas totalmente diferentes, outra composição, por assim dizer, ainda que a partir de material semelhante (cf. figura 03), ainda que na mesma tonalidade de sol maior.

Itabira/Santa Luzia

Mariana:

Figura 02: exemplos de semelhanças e divergências (c. 06 a 09)

Como mostram as figuras 02 e 03, há pontos em que as divergências são bastante intrigantes e tudo indica que se trata de duas versões de uma mesma obra, ou de uma nova obra recriada a partir dos materiais motivicos da outra. A pergunta que não fiz no artigo de iniciação, mas que passava pela minha cabeça, é se tais indícios poderiam caracterizar algum tipo de plágio – uma má conduta no campo da ciência, sem dúvida alguma, mas que no campo da arte se torna, talvez, mais diáfana e difícil de qualificar, passando por questões ligadas à noção como a intertextualidade, o que também poderia ser relativizado com relação ao campo composicional na música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX. Mas havia ainda o problema que apontava ao final do artigo: surgiriam outras fontes que permitissem, com novos dados, trazer respostas ou, quem sabe, novas questões a se investigar?

Quem sabe surja, no futuro, um quarto documento, uma terceira e unificadora versão – por que não? [...] Poderia existir outra cópia ou obra semelhante em Sabará, cidade geograficamente mais próxima (onde infelizmente não há, ao que parece, nenhum acervo sendo trabalhado), ou na coleção incorporada ao acervo do Museu da Inconfidência de 1981⁴, reunida por Francisco Curt Lange (COTTA, 1995, p. 81).

As fontes pesquisadas

A fonte da Coleção Dom Oscar, que antes era codificada como MA-SS03, como já mencionamos, encontra-se desde 2003 sob o código de referência CDO.01.245,⁵ e na época foi para mim acessível através de microfilme, em cópia do Centro de Estudos do Ciclo do Ouro, que funcionava na Casa dos Contos de Ouro Preto (CECO). A figura 06 mostra a parte de baixo vocal da obra, em fotografia digital (realizada em março deste ano) na

⁴ Apenas para registro, a Coleção Francisco Curt Lange retornou ao Brasil, mais especificamente para o Museu de Inconfidência de Ouro Preto, entre o final de 1982 e o início de 1983, sendo que o processo teve, de fato, seu início em 1981, com as primeiras negociações entre Curt Lange e o Diretor do Museu, Dr. Rui Mourão (cf. COTTA, 2009, p. 348 e ss.).

⁵ O código em seu formato integral é BR-MGMa-MMM.CDO.01.245..., seguindo os preceitos da ISO, de maneira que indica país, estado, município, instituição e código específico do documento: A Seção 01 da Coleção Dom Oscar – CDO.01 – é a seção que abriga os documentos de Mariana, CDO.02 – Barão de Cocais e assim por diante. Para maiores informações consultar o Guia do Museu da Música de Mariana, no site do Museu (mmmariana.com.br) ou no ADoHM-UFBA (www.adohm.ufba.br)

qual se vê claramente que há uma costura de um papel diferente, mais recente, sobre o manuscrito mais antigo (o que era difícil perceber no microfilme). Porém, o material é bastante heterogêneo, constituído por fontes muito diferentes, contendo música para diferentes partes do Ofício de Ramos (possivelmente camadas de documentos que não necessariamente tiveram relação histórica e orgânica entre si) e apenas um conjunto com esta unidade musical isolada, o Hino ao Cristo Rei *Gloria, laus* para a Procissão de Domingo de Ramos.

Mariana:

Musical score for Mariana, showing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics and measure markers c.01 and c.22. The lyrics are: Glo-ri-a Laus Is-ra-el es tu.

Santa Luzia/Itabira:

Musical score for Santa Luzia/Itabira, showing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics and measure markers c.01 and c.21. The lyrics are: Glo-ri-a Laus Is-ra-el es.

Figura 03: exemplos de semelhanças e divergências (c. 01/02; 22/23)



Figura 04: CDO.01.245, parte de Baixo

Este documento tem um código de referência provisório, na época, em processo de criação, e que infelizmente se encontra no mesmo estágio, como pude verificar recentemente, em março de 2017, em pesquisas para preparar esta palestra. Embora tenha sido objeto de vários projetos, ao que parece não houve um tratamento de fato conclusivo deste importante acervo (que felizmente foi microfilmado na década de 1990). Por trabalhar em um destes projetos à época do artigo de 1995, tive acesso aos documentos e a cópias (xerox, talvez, ou cópia a partir do microfilme). Quando o visitei em março deste ano, o acervo se encontrava em local provisório, sem um profissional devidamente preparado para a sua conservação e para atendimento a pesquisadores, apesar da boa vontade da administração local e da pessoa que me recebeu, aliás, bastante consciente do problema e preocupada com a situação. Também no caso desta fonte trata-se de partes heterogêneas, com mais de uma unidade musical, contendo, além do Hino ao Cristo Rei, um Hino *Vexilla Regis prodeunt* para as Vésperas do Domingo da Paixão.

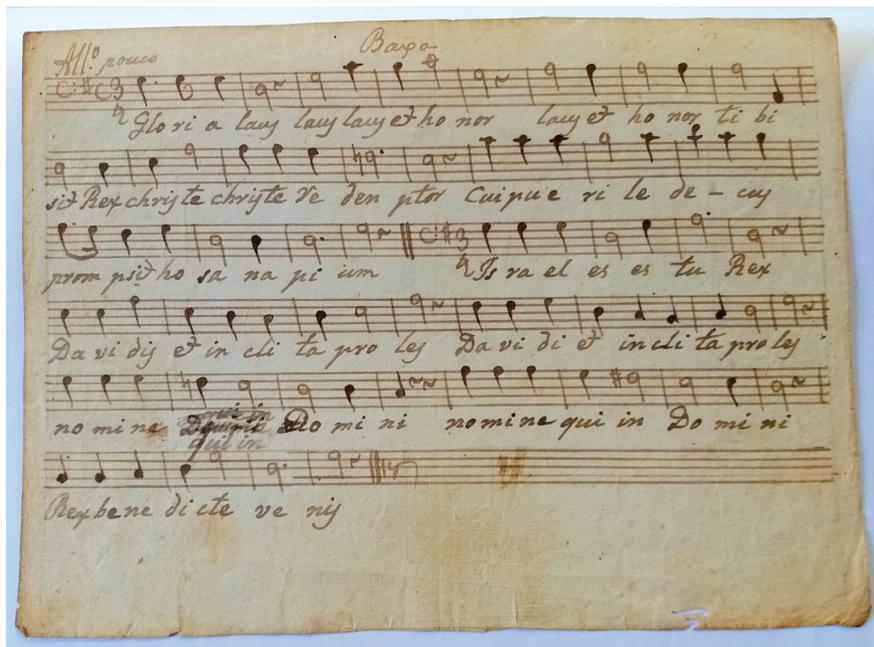
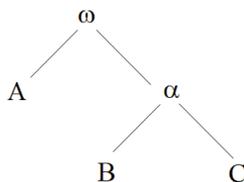


Figura 05: SL-CT39, parte de Soprano

Este código de referência estava, na época do artigo, em fase de elaboração, e hoje está devidamente implementado no arquivo da Sociedade Musical Euterpe Itabirana, pois um primeiro projeto de tratamento do arquivo, também em andamento na altura do artigo, foi concluído ainda nos anos 1990. Naquela época, fiz o contato entre o corpo docente (e discente, do qual eu fazia parte) da UFMG e a Sociedade Musical Euterpe Itabirana (SMEI) para que as ações de tratameto pudessem ser realizadas. Continuei (e continuo) trabalhando com a comunidade ligada à Euterpe Itabirana, cujo arquivo é da maior importância para a história da música brasileira e que, todavia, precisa de novas ações. É preciso dar novo tratamento aos documentos, sobretudo no que diz respeito ao aprimoramento da descrição realizada nos anos 1990, mas também ao seu acondicionamento (na época optou-se por colocar os manuscritos em pastas suspensas, o que é desaconselhável, por várias razões, sobretudo pela posição vertical dos fólhos e pelo atrito frequente entre os documentos de tamanho maior com a própria estrutura de metal do armário, ao abrir e fechar as gavetas).

No artigo de 1995, em minhas conclusões, eu pensava, sem conhecer a teoria filológica e editorial, em um tipo de estema subjacente à minha análise, algo que só vim a conhecer mais recentemente, a partir das contribuições de James GRIER (2000), de Maria CARACI VELA (2015), e, no âmbito brasileiro, especialmente a partir da contribuição de Carlos Alberto FIGUEIREDO (2000, 2014). O estema que descrevi precariamente poderia ser representado pela figura abaixo, que mostra um arquétipo ômega, a partir do qual os escribas produziram a fonte A, da Coleção Dom Oscar, e um subarquétipo alfa, a partir do qual, por sua vez, outros escribas teriam copiado as fontes B e C, respectivamente de Santa Luzia e Itabira.



A = CDO.01.245
 B = SL CT39
 C = SMEI 167

Figura 07: Estema subjacente à análise anterior

Pensando deste ponto de vista, as bases teóricas de que eu dispunha, fosse para o processo editorial, fosse para o próprio tratamento das fontes em um processo descritivo, eram de fato bastante limitadas. Vejo hoje que o artigo reflete minha própria dificuldade como pesquisador iniciante, em formação, mas também um “estado da arte” no campo da musicologia brasileira: pois não se conheciam as teorias e técnicas de tratamento de acervos musicais; não havia uma abordagem da música no seu contexto (inclusive da música sacra, apreciada mais pela sua semelhança com a música de concerto europeia do que pelas nossas próprias práticas); os instrumentos de busca disponíveis, embora sejam ainda fascinantes e valiosos, tinham suas limitações, como algumas que procuramos mostrar aqui, um tanto rapidamente.

Porém, acima de tudo, relembro que o acesso às fontes primárias – sobretudo para um pesquisador iniciante, como era o meu caso – era difícil, às vezes impossível (uma questão de poder político, de posse, sem dúvida, que também reflete uma forma de pensar comum, tolerada, senão admitida abertamente, pelo campo musicológico brasileiro à época).

Pesquisando com fontes primárias hoje

Algumas questões se colocam, hoje, portanto: como se daria o estudo de tais fontes hoje? Qual é a situação dos acervos em questão? Como se avaliavam as técnicas e métodos de tratamento de tais fontes e acervos? De que instrumentos de busca se dispõem? Como se dá o acesso às fontes?

Já respondi estas questões nos comentários acima, ao menos em parte. Mas a primeira grande transformação é, sem dúvida, em termos das tecnologias digitais que temos hoje à mão, e que eram apenas incipientes no Brasil daquela época. A facilidade com que pude apresentar aqui algumas imagens das fontes é incomparável às limitações técnicas daquela época, a começar pela própria limitação das tecnologias de reprodução, mas também em termos de tecnologias de edição de imagens e de texto – os editores de texto estavam, ao menos no Brasil, ainda começando a ser algo próximo do que temos à mão hoje em qualquer equipamento básico, e os comandos, os próprios sistemas operacionais, como o Windows, estavam em fase bastante inicial. Mesmo considerando a rápida evolução tecnológica (e a consequentemente rápida obsolescência das mesmas tecnologias, equipamentos e formatos, que é um problema seriíssimo que hoje temos que enfrentar), levou algum tempo para que chegássemos a uma situação de razoável estabilidade em termos de tais tecnologias, o que contribui para uma maior acessibilidade das fontes. Hoje, podemos afirmar, as tecnologias digitais dão acesso a um manancial de fontes, seja através de projetos como o IMSLP – International Music Score Library Project, ou de bases de dados como a do RISM Internacional, que conta com mais de um milhão de registros. No âmbito especificamente brasileiro, há projetos pontuais, dos quais falarei à frente.⁶

Contudo, como já dissemos, um acesso efetivo às fontes depende do acesso à informação, depende de instrumentos de busca adequados, de descrições criteriosas e claras, e nesse sentido talvez tenhamos ainda muito a percorrer. Digo isso porque ainda não há um consenso, nem mesmo um

⁶ Cabe aqui a observação de que a microfilmagem talvez seja, ainda, a tecnologia mais confiável para a salvaguarda de fontes musicais textuais, embora do ponto de vista da acessibilidade as tecnologias digitais sejam mais eficientes, pela facilidade de reprodução. Contudo, microfimes podem ser lidos sem a necessidade de equipamentos, apenas com o auxílio de uma lente e iluminação apropriada, enquanto que os formatos digitais são inúteis sem o hardware e o software adequados, ou sem energia elétrica. Este assunto já foi vastamente discutido, de maneira que parece consensual que ambas as tecnologias apresentam suas vantagens e devem ser, na medida do possível, empregadas simultaneamente, com o objetivo de salvaguarda e difusão.

debate sistemático e aberto com relação aos desafios que representam o tratamento informacional e a descrição das fontes musicais – manuscritas, sobretudo, mas também podemos estender o problema a fontes de outras características – que constituem o patrimônio musical brasileiro.

Eu já tinha uma percepção de minha deficiência – e da deficiência do campo musicológico – neste sentido, e por isso procurei a área da Ciência da Informação em busca de base teórica e técnica para o tratamento de acervos musicais, o que me levou a fazer um mestrado, que concluí com a dissertação *O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros* (COTTA, 2000), como já mencionei. Junto à Ciência da Informação, encontrei a arquivologia, e daí que talvez, naquela dissertação, a minha maior contribuição tenha sido a conclusão de que as fontes musicais manuscritas são, de maneira geral, de natureza arquivística, pois foram produzidas ou recebidas em razão das funções e atividades de um dado organismo musical, foram por este organismo acumuladas histórica e organicamente, ao longo de sua história institucional ou biográfica. Insisto, revendo aquele trabalho de iniciante, nessa afirmativa.

Consequentemente, insisto que a fragmentação dos fundos e a mistura de fontes de proveniências diversas dificulta a compreensão da história das fontes e das relações entre elas, portanto, esse é um cuidado fundamental, o que nos leva a uma posição firme contra o colecionismo (ou o colecionamento) de fontes musicais, que devem permanecer nos seus fundos originais, ligadas, assim, organicamente a outras fontes que são importantes para a uma compreensão plena de seus significados, no mais amplo sentido que se possa imaginar.

Isso tem consequências diretas para o tratamento das fontes e, portanto, para a sua descrição, do que o acesso a tais fontes depende, pois, cabe reafirmar, o acesso físico é muitas vezes insuficiente, difícil, senão inútil, sem uma descrição eficiente. Depois de analisar normas como a própria AACR (*Anglo-American Cataloguing Rules*) e as Normas da IAML para catalogação de manuscritos musicais (GÖLLNER, 1975), que traduzi para o português na dissertação, concluí que as Diretrizes do RISM Internacional, com seus noventa e oito elementos de descrição, consistem no melhor instrumento descritivo para este tipo de fontes, aos quais se podem acrescentar alguns elementos da NOBRADE.

No ano seguinte à conclusão de minha dissertação, em 2001 (portanto, quase dez anos depois do artigo sobre o Hino *Gloria Laus*), tive a oportunidade de participar do Projeto *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras*, da produtora cultural Eleonora Santa Rosa, e, assim, de trabalhar no Museu da Música de Mariana. Naquele projeto, realizado sob a coordenação musicológica de Paulo Castagna, a área de edição esteve sob a coordenação de Carlos Alberto Figueiredo e coube a mim coordenar a área de reorganização e catalogação do acervo. Foi uma experiência importante porque, como consequência de minha pesquisa no mestrado, propus que utilizássemos os elementos descritivos do projeto RISM como base para o trabalho de descrição das fontes do acervo, o que foi feito pela primeira vez no Brasil. Além do RISM, utilizamos também alguns elementos da ISA-D(G) e elementos *ad hoc*, propostos pela equipe no processo de identificação e descrição das fontes.

Naquela altura, não me lembrava de detalhes do trabalho de iniciação científica que agora revejo, mas evidentemente tive a curiosidade de rever *in loco* as partes que havia conhecido inicialmente através de uma leitora de microfimes e de reproduções do microfilme em papel. Para o trabalho de descrição realizado entre 2001 e 2003 no Museu da Música de Mariana, elaboramos uma nova codificação, mas mantivemos, de acordo com os preceitos técnicos, as informações necessárias para a consulta aos documentos com base nos códigos antigos, fazendo uma tabela de equivalência, além de permitir a busca por este elemento na base de dados criada para o trabalho descritivo (cf. figura 08).

Minha pesquisa no Mestrado em Ciência da Informação possibilitou, entre outras coisas, verificar também a dificuldade, não só minha, mas de meus pares, de meus professores inclusive, na diferenciação entre o que é um arquivo e o que é uma coleção. Hoje, ao reler a frase acima citada (cf. figura 01), vejo que não só o código não estava integralmente mencionado no Catálogo *O Ciclo do Ouro*, mas também que nele se fala em um “arquivo do Museu da Música”, o que não é nada preciso, do ponto de vista técnico. Sem entrar em maiores detalhes quanto a esta terminologia, que vimos discutindo exaustivamente em outros trabalhos, vou apenas observar que, claramente, esta fonte pertence a uma coleção. A intervenção realizada no projeto Acervo da Música Brasileira permitiu identificar, entre as diversas seções que compõem o acervo do Museu da Música, a sua seção principal, que denominamos de Coleção Dom Oscar, à qual pertence a fonte que

trabalhei no artigo de 1995. O código atual para o documento MA SS-3 é CDO.01.245, como podemos ver na interface da base de dados em MS Access construída para o referido trabalho, abaixo apresentada.

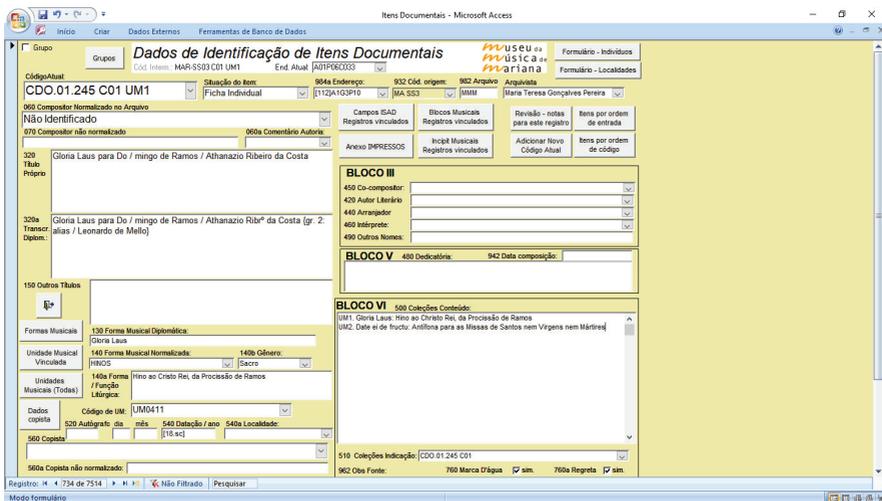


Figura 08: Registro da base de dados do Museu da Música de Mariana, referente à primeira fonte analisada (2003)

O código acima visualizado contém duas partes adicionais, indicando o conjunto de partes homogêneas (C01) e a unidade musical (UM1), posto que se trata de uma coletânea (ou manuscrito coletivo), isto é, uma fonte que tem mais de uma obra musical individualizada. A figura 09 mostra em detalhe a identificação das duas unidades musicais:

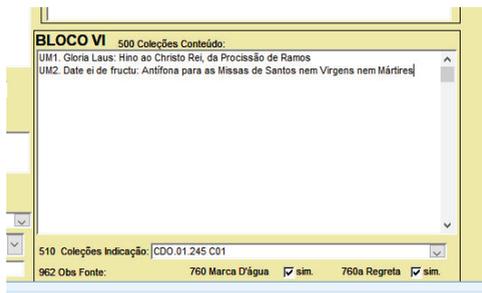


Figura 09: Registro da base de dados do Museu da Música de Mariana, referente à primeira fonte analisada (detalhe)

A individualização das obras musicais registradas em uma fonte não é tarefa simples, requer experiência e conhecimento dos elementos musi-

cais e extra-musicais implicados. No caso da música sacra, como mostra a sugestão de José Penalva ao indicar partes gerais do ano litúrgico católico, é preciso ter conhecimento da liturgia católica, de seus textos e funções, de suas práticas e usos. Um profissional fundamental no processo de descrição das fontes do Museu da Música, no projeto mencionado, foi o musicólogo Aluizio Viegas (1941-2015), com quem desenvolvi uma tabela de funções e formas normalizadas para uso no processo descritivo da Coleção Dom Oscar (registro também importantes contribuições de Paulo Castagna na revisão da tabela). Esta tabela se mostrou uma ferramenta fundamental para uma identificação mais ágil das funções litúrgicas na descrição das unidades musicais sacras da coleção. Sem a participação de Aluizio Viegas, o desenvolvimento desta ferramenta seria certamente muito mais difícil, se não impossível no prazo do projeto, e isso provavelmente teria efeitos negativos no próprio processo de descrição.

O caso do manuscrito CDO.01.245 é um exemplo disso, tal como mostrei na interface da base de dados que criei, usando o software MS Access, com base no RISM, para receber os dados da Coleção Dom Oscar. Como já mencionamos, o manuscrito (uma fonte coletiva ou coletânea) contém duas unidades musicais: a UM1 é o Hino ao Cristo Rei Gloria Laus da Procissão de Ramos e a UM2 é uma Antífona Date ei de fructu para as Missas de Santos nem Virgens nem Mártires. Como eu havia consultado o documento na década de 1990 apenas através de cópia do microfilme, não pude notar que havia uma outra unidade musical no verso do retalho de papel costurado sobre a parte antiga. Ao catalogar o manuscrito, verificamos a presença da segunda unidade musical e a incluímos na descrição.



Figura 10: CDO.01.245, parte de Baixo, descostura

Como as figuras 10 a 12 mostram, a segunda unidade musical está no verso da tira de papel com a nova cópia do Hino Gloria laus, e a descostura do manuscrito, que foi feita com autorização da Direção do Museu da Música e por membros de sua equipe, mostra que o papel antigo, no qual está costurada a nova cópia, registrava exatamente a mesma música – e foi preservado – o que mostra que houve a preocupação de manter a parte antiga., que poderia ter sido simplesmente descartada.



Figura 11: CDO.01.245, parte de Baixo, descostura, verso do retalho (Tenor da Antífona *Date ei de fructu*)

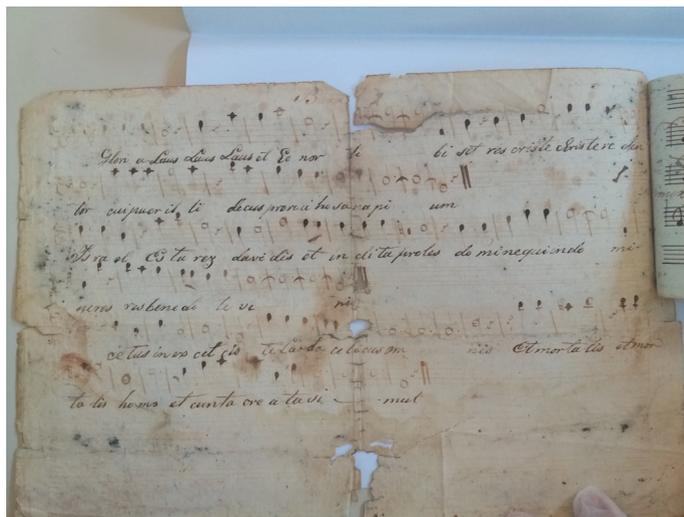


Figura 12: CDO.01.245, parte de Baixo, descosturada, expondo o texto da parte antiga

Outro ponto a destacar é que, com a descrição detalhada das fontes, especialmente pela inclusão de *incipit* musical para todas as unidades musicais, a base de dados do Museu da Música permitiu localizar na própria Coleção Dom Oscar uma cópia do Hino *Gloria Laus*, na versão de Itabira/Santa Luzia, em outra fonte: CDO.01.242. Nesta fonte, que contém música para toda a cerimônia do Domingo de Ramos, a autoria é atribuída a Manoel Dias de Oliveira, como mostra a figura 13.



Figura 13: CDO.01.242 C6, frontispício da parte de baixo instrumental

O frontispício traz muitas informações além da autoria: “Rio de S. João a 14 Março de 1826 / Musicas para a Benção e / Procissão de Ramos / a 4 Vozes 2 V. V. e Baxo para o uso / De João da Motta Teixeira / Pelo Cap.am Manoel Dias de Oliveira”. O nome do proprietário anterior, João da Motta Teixeira, está rasurado, provavelmente pela mesma mão que inscreveu, em uma segunda grafia “Pertence a / Caetano de Souza Telles Guim. es”. A figura 14 mostra um detalhe da parte de soprano, com o Hino *Gloria Laus*.



Figura 14: CDO.01.242 C6, detalhe da parte de soprano

Caso a autoria desta versão seja confirmada, o que pensar em relação à outra versão? Seria um “plágio”? Um uso intertextual? Uma apropriação? De toda forma, o nome de Manoel Dias aponta para a região do Campo das Vertentes, onde arquivos importantes estão sendo tratados, como é o caso do arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense. E a existência de cópias do Hino *Gloria Laus* em Itabira e Santa Luzia comprova que se trata de uma obra bastante copiada, portanto, bastante apreciada, que circulou entre os músicos de diversas cidades mineiras.

Essa nova fonte permitiria estabelecer um estema diferente daquele imaginado na figura 07, pois muito provavelmente o arquétipo ômega seria o autógrafo de Manoel Dias de Oliveira, a partir do qual teriam sido produzidas as fontes A e B (sendo A possivelmente uma apropriação intertextual ou, se quisermos, um reaproveitamento do material composicional do Hino ao Cristo Rei da fonte ômega) e a partir da fonte B diferentes escribas poderiam ter extraído apenas o Hino ao Cristo Rei, que agora podemos talvez indicar como sendo de autoria de Manoel Dias, cantado em várias cidades mineiras ao longo dos séculos XIX e XX.

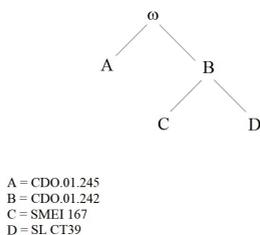


Figura 15: Estema possível, diante da nova fonte (CDO.01.242)

O estema acima é um exercício rápido e meramente ilustrativo, pois o estabelecimento de relações estemáticas, seja através de erros significativos, seja através de outros elementos da história das fontes, exigiria uma análise mais detalhada, que não pudemos fazer ainda, mas que as novas tecnologias, talvez, permitirão. Cabe, porém, acrescentar a existência de outras fontes agora acessíveis, existentes na Coleção Francisco Curt Lange, do Museu da Inconfidência, registradas no terceiro volume dos catálogos, que ainda não estava publicado à época do meu artigo de iniciação. Trata-se dos registros de números 583 e 584, que correspondem respectivamente, à versão da fonte CDO.01.245 (cf. figura 03, cp. 22-23) e à versão de Itabira/Santa Luzia,

que por sua vez estão em conformidade com a fonte CDO.01.242. A figura 16 mostra a parte de Baixo vocal da fonte CFCL 584, copiada em 1856.

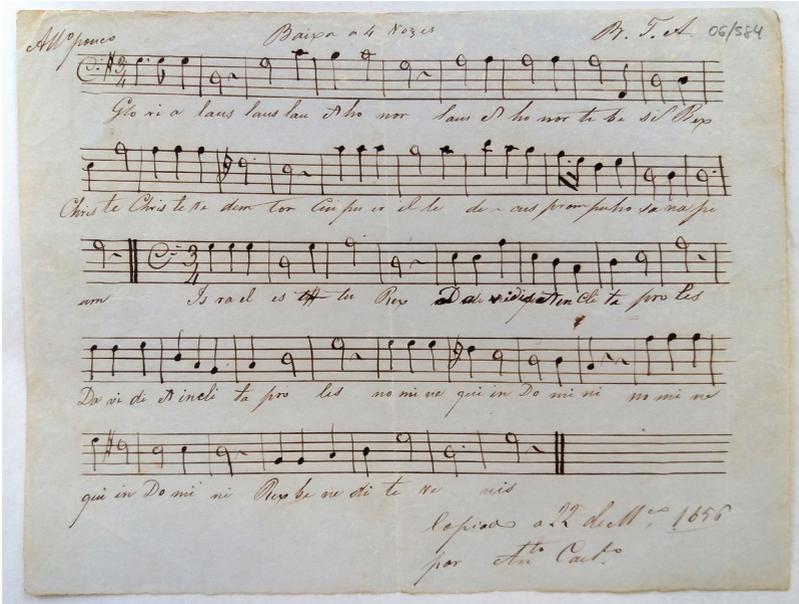


Figura 16: Fonte CFCL 584, Baixo vocal

Surgirão novas fontes que solucionem as questões até agora levantadas? Ou que levantem novos problemas? Como já observou Carlos Alberto Figueiredo (2014, p. 98) a descoberta de uma nova fonte pode colocar por terra a construção de um estema, portanto, ainda que o estado da arte da pesquisa com as fontes documentais seja hoje incomparavelmente mais desenvolvido que há cerca de vinte anos atrás, é enorme a necessidade de aperfeiçoar nossas ferramentas, de unir esforços no sentido de que se possa, em um futuro breve, realizar recenseamentos realmente exaustivos das fontes de uma determinada obra que se pretenda editar. Um recenseamento de fontes é hoje menos complicado que àquela época, mas ainda estamos longe de ter à mão ferramentas que permitam afirmar com segurança que os levantamentos de fontes tenham sido, de fato, exaustivos. Para isso, precisamos implementar de maneira cada vez mais abrangente e consolidada políticas de acesso ao patrimônio musical brasileiro.

Políticas de acesso e tecnologias digitais

Diante do exposto, é inevitável considerar o Museu da Música de Mariana como um caso exemplar de aplicação concreta de políticas de acessibilidade para as fontes musicais sob sua guarda. Através de uma série de projetos,⁷ a Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana (FUNDARQ) vem cada vez mais tornando o Museu da Música um centro importantíssimo para a pesquisa musicológica no Brasil, além de atuar como instituição de acolhimento de arquivos musicais de famílias e instituições e de implementar uma série de ações educativas. Registro aqui minha homenagem e reconhecimento ao Dr. Roque Camello (1942-2017), ex-Presidente da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana (Fundarq), que sem dúvida foi pessoa fundamental para a realização dos projetos levados a cabo no Museu da Música nas últimas duas décadas.

Agora, relendo o artigo de 1995, é perceptível o quanto avançamos, mas talvez esse avanço fique ainda mais evidente se revisitarmos um caso mais antigo: a primeira acusação de fabricação de dados no campo da musicologia histórica brasileira. Trata-se de acusação feita por um grupo de intelectuais brasileiros, em matéria publicada na revista *O Cruzeiro* (VASCONCELOS, 1959), na qual, ao final, o musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange (1903-1997) era acusado de inventar a música que havia editado e divulgado em palestras e concertos em diversos países das Américas e da Europa. A acusação se deu em matéria jornalística intitulada “O escândalo do barroco”, na revista de maior circulação no país à época, na qual o musicólogo era acusado de fabricar dados científicos e, ao mesmo tempo, de utilizar o seu trabalho de pesquisa no Brasil, onde estava em uma longa temporada como pesquisador da UNESCO, para enriquecer sua coleção de fontes musicais manuscritas. É bastante sintomático que, apesar dos esforços de Curt Lange desde o levantamento de fontes primárias a partir de 1944, através de um grande trabalho de campo, da formação de uma coleção pessoal, de um imenso esforço de reprodução de fontes por fotografia analógica, da publicação de algumas destas obras (LANGE, 1951) e de sua performance

⁷ Podemos indicar os projetos mais recentes realizados no Museu da Música de Mariana: Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (2001-2003 - autora: Eleonora Santa Rosa - Fundarq/Petrobrás; Preservação do Acervo do Museu da Música de Mariana (2004 - autor: José Eduardo Liboreiro - Fundarq/VITAE); Museu da Música de Mariana: Difusão e Disponibilização do Acervo (2005-2006 - autor: André Guerra Cotta - Programa Caixa Cultural); Instalação e Difusão do Museu da Música de Mariana (2007-2008 - autor: André Guerra Cotta - Programa Petrobrás Cultural).

em concertos, houvesse espaço, no campo musicológico e no meio intelectual brasileiro, para uma acusação como essa, cuja premissa é a de que não existissem as tais fontes primárias que Lange afirmava ter em seu poder, ou que Lange as estivesse distorcendo para tornar as obras mais sofisticadas ou mais palatáveis. No fundo, contudo, estava a questão do acesso às fontes.

O Ministro da Educação, Dr. Clóvis Salgado, por nós também ouvido nesta reportagem, diz que a verdade é que o Prof. Curt Lange é o único musicólogo que se daria ao trabalho exaustivo das pesquisas e que, não fosse ele, os compositores mineiros do século XVIII continuariam absolutamente desconhecidos. Reconhece que os documentos têm que ser reavidos pelo Estado e até já falou por diversas vezes a Curt Lange da conveniência de apresentar, de uma vez, os originals ao exame da critica.

Mas a verdade é que as perguntas dos críticos continuam sem resposta e enquanto o Prof. Curt Lange não se decide, ou o Ministro da Educação não o obriga a se decidir, pelo menos a apresentar os originals para exame dos especialistas, nunca estaremos certos, ao ouvir a "Missa Em Mi Bemol" (presumivelmente composta em 1785), se estamos ouvindo mesmo Lôbo de Mesquita ou o cavalheiro Francisco Curt Lange.

O CRUZERO, 29 - 8 - 1959

Figura 17: parágrafo final da matéria “O escândalo do barroco”

A acusação de fabricar os dados – ou de realizar procedimentos editoriais que descaracterizassem as obras musicais – equivale a uma acusação de má conduta científica, seja de falsificação de dados ou mesmo de fabricação destes. Trata-se de uma acusação grave, que contudo escapa à compreensão do público leigo e exige, pela sua complexidade e especificidade, o olhar de especialistas para que se possa dirimir as questões nela implicadas. Hoje, obviamente, uma acusação como essa soaria no mínimo como um exagero descabido, e o máximo que se poderia dizer sobre o trabalho editorial de Lange é que poderia ser aperfeiçoado à luz das teorias editoriais mais recentes. Por outro lado, a acessibilidade das fontes – das fontes da própria Coleção Francisco Curt Lange – é incomparavelmente maior que naquele tempo, e isso também muda a configuração do campo musicológico e a própria percepção coletiva do patrimônio musical brasileiro. Mas há muito a fazer, há muito a avançar ainda.

É preciso criar uma cultura da acessibilidade, difundir a ideia fundamental de que é somente através do acesso às fontes e do fomento à pesquisa que poderemos avançar no conhecimento de nossas culturas musicais. O acesso pleno às fontes inaugurará uma nova fase para a pesquisa musicológica no Brasil em dois sentidos, entre outros: primeiramente, permitir, cada vez mais, recenseamentos efetivamente exaustivos das fontes para a elaboração de estemas adequados aos processos editoriais; mas também irá

permitir, no sentido contrário, uma história das fontes, de seus escribas, das instituições e práticas a elas relacionadas, o que favorecerá não somente o trabalho editorial, mas o próprio trabalho de tratamento e descrição das fontes musicais manuscritas (e impressas, quando associadas a um mesmo fundo arquivístico) e o avanço da própria musicologia.

Educação ética e técnico-científica

Portanto, entramos aqui em um assunto que é da maior importância para a musicologia brasileira, e aqui falo enquanto membro da comunidade de pesquisadores ligados a este campo, mas também como vice-presidente da Associação Brasileira de Musicologia, no âmbito da qual fui incumbido de trabalhar, junto ao Comitê para a integridade da pesquisa em música, em um conjunto de diretrizes que possa ajudar a lidar com as delicadas questões envolvendo a ética científica, sobretudo aquelas más condutas científicas mais recorrentes, como a falsificação de dados, a fabricação de dados e o plágio (a este respeito, recomendo a leitura de SANTOS, 2011).

Podemos elencar também entre as más condutas científicas a dificuldade do acesso a fontes, pois, como lembra o filósofo Luiz Henrique Santos, a finalidade do trabalho do cientista (e podemos incluir aí os musicólogos) é a construção coletiva da ciência como um patrimônio coletivo, e toda ação que contrarie essa finalidade, seja por intenção ou por imperícia, constitui algum tipo de má conduta científica:

ao exercer suas atividades científicas, um pesquisador deve sempre visar a contribuir para a construção coletiva da ciência como um patrimônio coletivo, deve abster-se de agir, intencionalmente ou por negligência, de modo a impedir ou prejudicar o trabalho coletivo de construção da ciência e a apropriação coletiva de seus resultados (SANTOS, 2011).

Isso vai ao encontro do que diz o arquivista T. R. Schellenberg:

se executa suas pesquisas próprias, deve o arquivista fazê-las em caráter não oficial, pois ele é empregado para ser um arquivista, e não um pesquisador. Não deve subordinar seus interesses profissionais a seus interesses particulares de pesquisa. Numa palavra, deve oferecer seu conhecimento sobre os documentos indistintamente, mesmo com sacrifício de seus próprios interesses de pesquisador (SCHELLENBERG, 1974, p. 322).

Mas podemos substituir a palavra arquivista por qualquer uma das denominações que recebem os profissionais envolvidos com o tratamento de acervos documentais. Podemos ainda acrescentar a essa cultura da integridade da pesquisa científica, talvez de maneira mais enfática no campo da musicologia, que é importante arraigar uma consciência da importância do acesso às fontes e à informação, pois é somente trabalhando nesse sentido que o campo poderá avançar. Nesse sentido, qualquer ação que dificulte o acesso da comunidade de pesquisa a uma fonte pode ser qualificada como uma má conduta do ponto de vista da integridade da pesquisa científica.

Além disso, devemos acrescentar na relação dos tipos de má conduta aquela que se constitui no roubo de documentos. Afinal, infelizmente, essa é uma conduta que, se não parece ocorrer tão frequentemente, seus efeitos são obviamente prejudiciais, em vários sentidos. Vou mencionar dois casos. O primeiro, que já informei em trabalhos anteriores, ocorreu na mencionada Sociedade Musical Euterpe Itabirana: foi o embaralhamento intencional dos documentos por um antigo regente da banda, na intenção de que “quem mexer com esses papéis vai ter que saber o que está fazendo”, ou seja, não será fácil localizar as partes e partituras... portanto, era, paradoxalmente, uma tentativa de proteger o arquivo com as fontes mais antigas, já fora de uso, segundo me relatou um dos membros da instituição. Hoje me ocorre que, talvez, aquele regente tenha tomado essa decisão drástica em função da visita de Curt Lange à Euterpe, que ocorreu em meados da década de 1950, e como efeito colateral da matéria de O cruzeiro, em 1959. O medo do roubo de documentos o fez embaralhar as fontes, para dificultar qualquer tentativa neste sentido.

Um segundo caso, mais recente, é o roubo de uma fonte da própria Coleção Francisco Curt Lange, o manuscrito autógrafo da Missa em Fá, de José Maurício Nunes Garcia (cf. MATTOS, 1970, p. 172-174; CT 112). Esta fonte desapareceu justamente na época em que eu escrevia o meu trabalho de iniciação científica – seria este fato um dos motivos para a dificuldade de acesso que enfrentei no Museu da Inconfidência, naquela altura? – e até hoje não foi devolvida à instituição. Entretanto, a pessoa que incorreu nesta falta – nesta má conduta científica, inclusive – está aprisionada pelo seu próprio gesto, pois não pode fazer nada com a fonte autógrafa de José Maurício, senão adorá-la, como um fetiche, e ao fazê-lo impede que pesquisadores possam trabalhar sobre o documento. Seria muito importante arraigar a cultura da acessibilidade a ponto de sensibilizar o indivíduo que tenha incorrido em

tal conduta a desfazer o seu gesto equivocado, devolvendo anonimamente a(s) fonte(s) que deveria(m) estar acessível(is) à comunidade de pesquisadores aos seus fundos ou coleções, sobretudo neste caso, pois se trata de uma instituição pública que nos últimos anos tem tratado de maneira profissional e exemplar os pesquisadores, revertendo a situação de relativa inacessibilidade que havia há cerca de vinte anos.

Antes de encerrar este tópico, gostaria de mencionar que tenho feito um esforço que me parece importante, sobretudo diante das questões éticas aqui levantadas, que é o esforço do desapego: não é por acaso que muitas vezes os profissionais envolvidos com arquivos e coleções de documentos históricos – não somente no campo musical/musicológico – acabam apegando-se às fontes e aos acervos com que trabalham, pois são geralmente fascinantes e acabam preenchendo os dias de trabalho com uma aura especial, muitas vezes misturando-se às nossas próprias vidas profissionais. Mas é preciso que os profissionais resistam à sedução do apego e saibam distanciar-se, afastar-se e evitar o erro de se considerarem “donos(as)” destes acervos e suas fontes. Não é fácil, entretanto, sobretudo quando se trabalha anos a fio em um acervo, dedicando muito de sua energia, de seu tempo e de seu afeto. Mas é necessário.

Considerações finais

Em um artigo relativamente recente, publicado na Revista do IBICT (COTTA, 2011), eu já considerava a grande transformação no sentido da acessibilidade de fontes para a pesquisa musicológica no Brasil, destacando as fontes acessíveis digitalmente no caso do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro⁸, no Acervo Curt Lange-UFMG (especificamente na Subsérie 9.2), na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ e no sítio BN Digital, que disponibiliza algumas fontes da Biblioteca Nacional, inclusive da Divisão de Música e Acervo Sonoro – DIMAS. No

⁸ O resultado deste projeto pode ser conferido em www.acmerj.com.br. Infelizmente, ocorreu nas vésperas da palestra que deu origem a este trabalho uma chamada urgente para uma petição pública contra o fechamento do Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Caso essa informação se confirme, é um evento trágico para a nossa sociedade, pois trata-se de um arquivo fundamental para a pesquisa histórica, para o direito e para a própria musicologia (o link para petição na AVAAZ, no momento em que concluo a versão escrita deste trabalho, informa que a petição está encerrada: https://secure.avaaz.org/po/petition/Arquidiocese_do_Rio_de_Janeiro_Contra_o_fechamento_do_Arquivo_da_Curia_do_RJ/?pv=4). Não sabemos, afinal, como ficará a situação do arquivo.

mesmo artigo, refletia sobre a dificuldade de implementar iniciativas de associação, a exemplo da recém criada AIBM-BR, o ramo brasileiro da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical (em inglês, IAML, *International Association of Music Libraries, Archives and Information Centers*), que realiza agora o seu segundo congresso. Nesse sentido, foi particularmente feliz para mim ouvir as palavras do presidente da IAML Internacional na Abertura deste congresso, enfatizando a necessidade do trabalho coletivo, integrado, isto é, cooperativo (Thanks to Dr. Stanislaw Hrabia!). Temos muito a trabalhar e a avançar, através de trabalho cooperativo entre AIBM/IAML-BR, ABMUS e os Projetos R, marcadamente o RISM-Brasil, pois talvez o dia em que possamos afirmar que os recenseamentos das fontes necessárias para o trabalho de edição crítica sejam realmente exaustivos será o dia em que tivermos uma base RISM-Brasil consistente e abrangente, além de atualizada e em conexão com a base do RISM Internacional.

Mas para tanto, precisamos trabalhar para a formação de novos profissionais para o tratamento das fontes, investir na formação técnico-científica de bibliotecários e outros profissionais de acervos ligados à pesquisa em música, tais como musicólogos, arquivistas, historiadores, cientistas da informação, cientistas da computação, etc. Creio que a AIBM-Brasil seja a arena simbólica e política mais importante nesse sentido, e como membro da ABMUS reforço minha disponibilidade e interesse em colaborar para alcançarmos este objetivo. Assim, encerro retomando o que me parece ser o ponto crucial: não existe acessibilidade sem uma descrição acurada das fontes, sem instrumentos de busca adequados, mesmo com o avanço das tecnologias digitais, e disso depende o sucesso das políticas de acesso. Esta é uma questão fundamental que se coloca para a sociedade da informação.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Elmer Correa. *O Ciclo do Ouro: o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: PUC-RJ/Xerox, 1979.
- CARACI VELA, Maria. *La filologia musicale: istituzioni, storia, strumenti, critici*. V. 1. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005-2015. 262 p.
- COTTA, André Guerra. Gloria laus: um estudo comparativo de fontes primárias. *Música Hoje*, Belo Horizonte, n° 2, p. 70-82, 1995.
- _____. *O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*. (Dissertação de Mestrado, PPGCI-UFMG). Belo Horizonte, 2000. 291 p.
- _____. *História da Coleção Francisco Curt Lange*. (Tese de Doutorado, PPGM-UNIRIO). Rio de Janeiro, 2009. 470 p.
- _____. Novas considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical no Brasil. *Liinc em Revista*, v.7, n.2, setembro, 2011, Rio de Janeiro, p. 466-484. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3326/2936>, acessado em 20/08/2014.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. (Tese de Doutorado, PPGM-UNIRIO). Rio de Janeiro, 2000.
- _____. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX. Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2014.
- GÖLLNER, Marie Louise (Comp.). *Code International de Catalogage de la Musique (Vol. IV, Règles de Catalogage des Manuscrits Musicaux)*. Frankfurt: C. F. Peters / IAML, 1975. 56 p.
- GRIER, James. *The critical editing of music. History, Method, and Practice*. Cambridge, New York: Cambridge Univ. Press, 1996. xiv, 267 p.
- LANGE, Francisco Curt. *Archivo de musica religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais: Brasil, Siglo XVIII*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1951.
- MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC / Conselho Federal de Cultura, 1970.
- MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, Ouro Preto. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange. Compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coord. Geral: Régis Duprat; coord. técnica: Carlos Alberto Baltazar*. v. 1. Belo Horizonte: UFMG, 1991. 174 p. (Coleção Pesquisa Científica)
- _____. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange. Compositores não-mineiros dos séculos XVI a XIX / coord. geral: Régis Duprat;*

coord. técnica: Carlos Alberto Baltazar. v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 1994. 92 p. (Coleção Pesquisa Científica).

_____. Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange, v.3: compositores anônimos. (DUPRAT, Régis, BIASON, Mary Angela. Coord.). Belo Horizonte: UFMG, 2002.

NOBRADE: *Norma Brasileira de Descrição Arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006. 124 p.

SANTOS, Luiz Henrique Lopes dos. *Sobre a integridade ética da pesquisa*. São Paulo: FAPERJ, 2011. Disponível em: <http://www.fapesp.br/6566>, acessado em 20/08/2014.

SCHELLENBERG, T. R. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1974.

VASCONCELOS, Ary. O escândalo do barroco. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1959. Ano XXXI, n. 49, p. 62-67.