

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

DIOGO CARLOS WASILINSKI

CATALOGAÇÃO DAS OBRAS DE BENEDICTO DOS SANTOS DINIZ: UMA FIGURA  
NA HISTÓRIA DA MÚSICA CURITIBANA DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO  
SÉCULO XX

CURITIBA

2024

DIOGO CARLOS WASILINSKI

CATALOGAÇÃO DAS OBRAS DE BENEDICTO DOS SANTOS DINIZ: UMA FIGURA  
NA HISTÓRIA DA MÚSICA CURITIBANA DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO  
SÉCULO XX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha  
de pesquisa em “Música, Cultura e Sociedade”, como  
requisito parcial para obtenção do Mestrado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Guilherme Poletto.

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Carlos Wasilinski, Diogo  
CATALOGAÇÃO DAS OBRAS DE BENEDITO DOS SANTOS DINIZ  
(1853-1951): UMA FIGURA NA HISTÓRIA DA MÚSICA  
DE CURITIBA/ Diogo Carlos Wasilinski. -- Curitiba  
PR, 2024.  
108 f.

Orientador: Fabio Guilherme Poletto.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná,  
2024.

1. Catálogo temático. 2. Música regional. 3.  
Benedito dos Santos Diniz. 4. Música local. I -  
Guilherme Poletto, Fabio (orient). II - Título.


## TERMO DE APROVAÇÃO

DIOGO CARLOS WASILINSKI

A CATALOGAÇÃO DAS OBRAS DE BENEDITO SANTOS DINIZ (1853-1951):  
UMA FIGURA DA HISTÓRIA DA MÚSICA DE CURITIBA

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:


Orientador:

Documento assinado digitalmente  
 **FABIO GUILHERME POLETTO**  
Data: 19/03/2025 15:56:22-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

Prof. Dr. Fábio Guilherme Poletto


UNESPAR

Documento assinado digitalmente  
 **MATHEUS THEODOROVITZ PRUST**  
Data: 16/05/2025 09:45:29-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

Prof. Dr. Matheus Theodorovitz Prust

UFPR

Documento assinado digitalmente  
 **ANA PAULA PETERS**  
Data: 17/04/2025 16:08:39-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Paula Peters

UNESPAR

Curitiba, 05 de novembro de 2024

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela Sua imensa bondade.

À minha esposa, que sempre me apoiou.

À professora Ana Paula Peters, que gentilmente me ofertou uma cópia do acervo de Benedicto dos Santos Diniz, para que a pesquisa fosse realizada.

Ao meu orientador, Fabio Guilherme Poletto, por toda a dedicação e por sua postura exemplar como professor e músico, sendo uma referência no meio acadêmico.

Aos meus professores Giampiero Pilatti e Osvaldo Colarusso, por todo o ensinamento e motivação para que eu seguisse sempre em frente.

Ao professor Matheus Theodorovitz Prust, que me apresentou importantes fontes bibliográficas e me deu apontamentos valiosos com base em sua experiência como pesquisador.

## RESUMO

O presente trabalho apresenta Benedicto dos Santos Diniz, uma figura na história da música em Curitiba no final do século XIX e início do século XX. Propusemos aqui a criação de um catálogo temático de suas obras. Benedicto Diniz foi servidor público no antigo Liceu, atual Colégio Estadual do Paraná, e também músico, atuando como multi-instrumentista, professor de música, compositor e maestro de banda. A pesquisa envolveu um levantamento bibliográfico sobre sua vida, utilizando fontes primárias, como recortes de revistas e jornais da época, e fontes secundárias, como livros com informações sobre Diniz. Foram consultados acervos e bibliotecas da Embap – Campus I – Unespar, da biblioteca da FAP – Campus II – Unespar, e a plataforma da Biblioteca Nacional. Também foram coletadas teses e dissertações sobre tratamento de acervos e manuscritos musicais no Brasil, utilizando plataformas como IBICT, Google Acadêmico, e sites de universidades públicas como UFPR, UFBA e USP. Além disso, houve um diálogo com órgãos públicos em Curitiba, como o Centro de Memória do Colégio Estadual do Paraná, Arquivo Público do Paraná e Cemitério São Francisco de Paula, onde coletamos informações como data de falecimento e documentos que comprovam sua alfabetização. A pesquisa também envolveu o mapeamento, leitura, e análise da literatura internacional, bem como trabalhos de investigação conduzidos no contexto brasileiro. Este processo resultou em subsídios para a proposta de catalogação de algumas obras de Diniz incluída nesta dissertação.

Palavras-chave: Benedicto Diniz; música em Curitiba; catálogo temático; esboço biográfico.

## ABSTRACT

This work presents Benedicto dos Santos Diniz, a figure in the history of music in Curitiba at the end of the 19th century and beginning of the 20th century. We proposed here the creation of a thematic catalog of his works. Benedicto Diniz was a public servant at the former Liceu, now Colégio Estadual do Paraná, and also a musician, working as a multi-instrumentalist, music teacher, composer and band conductor. The research involved a bibliographic survey about his life, using primary sources such as clippings from magazines and newspapers of the time, and secondary sources such as books with information about Diniz. Collections and libraries from Embap – Campus I – Unespar, FAP Library – Campus II – Unespar, and the National Library platform were consulted. Theses and dissertations on treatments of musical collections and manuscripts in Brazil were also collected, using platforms such as IBICT, Google Scholar, and websites from public universities such as UFPR, UFBA and USP. Furthermore, there was a dialogue with public bodies in Curitiba, such as the Memory Center of the Colégio Estadual do Paraná, the Public Archives of Paraná and Cemitério São Francisco de Paula, where we collected information such as date of death and documents that prove their literacy. The research also involved mapping, reading, and analyzing international literature, as well as research work conducted in the Brazilian context. This process resulted in subsidies for the proposal to catalog some of Diniz's works included in this dissertation.

Key Words: Benedicto Diniz; music in Curitiba; thematic catalog, biographical sketch.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Carta de recomendação para exames finais contendo o nome de Benedicto Diniz.....	14
FIGURA 2 – Publicação do jornal <i>A Federação</i> contendo o nome de Benedicto Diniz como responsável pelo edital.....	15
FIGURA 3 – Publicação do jornal <i>A República</i> contendo o requerimento de Benedicto Diniz.....	16
FIGURA 4 – Trecho do jornal <i>O Commercio</i> em que consta a participação de Benedicto Diniz como músico.....	17
FIGURA 5 – Matéria de Pamphilo D’Assumpção sobre o músico Benedicto Diniz para a revista <i>Ilustração Paranaense</i> .....	20
FIGURA 6 – Benedicto dos Santos Diniz com sua filha Celina, seu genro Manuel, de uniforme, e os filhos Ataliba e Maria Gertrudes.....	24
FIGURA 7 – Parte do manuscrito da valsa “Um brinde”, de Benedicto Diniz.....	27
FIGURA 8 – Parte do manuscrito da valsa “Suspiros de um mineiro” de Benedicto Diniz.....	27
FIGURA 9 – Compassos 13 a 22 da obra “Serenos na flor” de Benedicto Diniz com desgastes e caligrafia ilegível.....	28
FIGURA 10 – Versão reescrita através de editor de partituras do mesmo trecho da Figura 3.....	28
FIGURA 11 – Gráfico do mapeamento de dissertações e teses.....	37
FIGURA 12 – BLOCO I: Elementos básicos – Identificação e menção de responsabilidade.....	52
FIGURA 13 – BLOCO II: Elementos básicos de descrição física.....	53
FIGURA 14 – BLOCO III: Notas relativas a menções de responsabilidade.....	53
FIGURA 15 – Exemplo de transcrição do RISM320.....	55
FIGURA 16 – Exemplo de página avulsa de um dos cadernos de Benedicto dos Santos Diniz com aparente desgaste e manchas provocadas pelo tempo.....	79
FIGURA 17 – Primeira página da composição <i>A vinda do espírito</i> de Benedicto dos Santos Diniz.....	82
FIGURA 18 – Exemplo de layout para elaboração do catálogo temático das composições de Benedicto dos Santos Diniz.....	88

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Disposição das pastas do acervo digital de Benedicto Diniz.....	29
TABELA 2 – Teses e dissertações mapeadas no levantamento bibliográfico.....	35
TABELA 3 – Exemplos de normas RISM.....	53
TABELA 4 – Tabela do RISM998A.....	56
TABELA 5 – Citações de normas de catalogação em teses e dissertações.....	69

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I – BENEDICTO DINIZ: ASPECTOS BIOGRÁFICOS.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO II – O ACERVO DAS OBRAS DE BENEDICTO DINIZ.....</b>	<b>26</b>
<b>CAPÍTULO III – TRATAMENTO E ORGANIZAÇÃO DE ACERVOS MUSICAIS NO BRASIL.....</b>	<b>34</b>
3.1 ACERVOS ESTUDADOS.....	38
3.2 SOLUÇÕES DE CATÁLOGOS.....	45
3.2.1 <i>RISM</i> .....	51
3.2.2 <i>IAML</i> .....	58
3.2.3 <i>ISBD</i> .....	61
3.2.4 <i>RDA</i> .....	62
3.2.5 <i>NOBRADE</i> .....	62
3.2.6 Base de dados <i>Acorde</i> .....	64
3.2.7 Outros meios para elaboração de catálogo temático.....	67
3.2.8 Considerações sobre as soluções de catálogo.....	70
3.3 DIFICULDADES ENCONTRADAS.....	73
3.3.1 Leis e políticas públicas para o setor.....	74
3.3.2 Os acervos e seus problemas.....	77
3.3.3 Estruturas, espaço e acessibilidade.....	80
<b>CAPÍTULO IV – PROPOSTA DE ELABORAÇÃO DE CATÁLOGO TEMÁTICO, A PARTIR DO ACERVO DE BENEDICTO DINIZ.....</b>	<b>84</b>
4.1 AMOSTRA DE CATÁLOGO TEMÁTICO, A PARTIR DO ACERVO DE BENEDICTO DINIZ.....	89
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>98</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma pesquisa sobre o músico curitibano Benedicto dos Santos Diniz, nascido em 1853 (Baracho, 2020, p. 59) e falecido em 1951 (Prefeitura Municipal de Curitiba, 2024, não paginado). Esta pesquisa apresenta como justificativa a apresentação do músico regional Benedicto Diniz no meio acadêmico, como forma de resgatar e conservar sua obra e memória quanto figura que contribui com a história da música de Curitiba, tendo atuado no final do século XIX e início do século XX, resgatar e apresentar também suas obras desconhecidas pela comunidade de músicos da região, que possuem um considerável volume de composições originais. Temos como objetivo apresentar sua biografia, mapear seu acervo de obras, com base em estudos sobre acervos musicais já realizados na academia brasileira e por fim, propor um modelo de catálogo temático a partir de amostragem de obras musicais de Benedicto.

Esta dissertação está estruturada em quatro capítulos: no primeiro capítulo, são apresentadas informações biográficas sobre o personagem, obtidas por meio do mapeamento e análise de fontes primárias, a saber, cinco artigos de revistas e jornais da época, além de três livros contendo informações sobre Benedicto Diniz; no segundo capítulo, é apresentado o acervo pessoal de Diniz, onde explicamos a origem do acervo e suas características como quantidade de obras, estado de conservação, gêneros de composição etc. O acervo pessoal do músico, digitalizado e abrigado no CEDOPE<sup>1</sup> da UFPR, é utilizado como a principal fonte primária para a compreensão da trajetória deste artista. O acervo contém mais de 550 páginas entre composições, anotações, obras didáticas, cópias de obras de outros autores e arranjos para grupos musicais diversos. Todos os documentos do acervo são manuscritos. Por se tratar de um acervo de volume expressivo, durante o processo de análise do arquivo, separamos apenas as composições originais de Benedicto Diniz para a confecção de um catálogo temático; no terceiro capítulo, estão as principais normas de catalogação de acervo musical em vigência no Brasil, sendo eles o *RISM*, *IAML*, *ISBD*, Base de dados Acorde entre outros. Encontra-se também no terceiro os aspectos relativos à organização e estruturação de acervos musicais, tendo como eixos principais: I) A literatura internacional que baliza as práticas arquivísticas no campo musical; II) A literatura acadêmica brasileira e as práticas propostas por pesquisadores para a estruturação de acervos musicais. Para tanto, foi realizada uma pesquisa de tipo exploratório nos bancos de dados da Biblioteca de Teses e Dissertações do IBICT, com os seguintes termos descritores: “arquivos musicais”, “acervos musicais”,

---

<sup>1</sup> Centro de Documentação e pesquisa de História dos Domínios Portugueses.

“catalogação”. Durante a primeira parte de seleção do material, separamos apenas dissertações e teses encontradas. Após essa etapa, usamos o Portal de Periódicos Capes para buscar informações em formato de artigo; no quarto capítulo, apresentamos uma amostra da proposta de catálogo temático contendo três composições de Benedicto dos Santos Diniz; por fim, apresentamos as considerações finais sobre a pesquisa.

Um conjunto de partituras ou composições de um músico pode ser definido como arquivo, coleção ou acervo. Decidimos, portanto, no decorrer da pesquisa, nos referir às composições de Benedicto Diniz como “acervo”, já que arquivo é um conjunto de documentos acumulados naturalmente por uma pessoa ou instituição em função de suas atividades, com uma única proveniência. Uma coleção, ao contrário, é uma reunião artificial de documentos de diversas origens, organizada por critérios do colecionador, e o termo acervo é neutro, podendo se referir tanto a um arquivo quanto a uma coleção (Cotta, 2012 *apud* Azevedo, 2020, p. 76).

O quarto capítulo da dissertação apresenta uma proposta de catalogação do acervo, com base em três pontos principais que são: 1) Estudos sobre os principais métodos para confecção de catálogo temático no Brasil, no qual usaremos as normas RISM e o Manual de Catalogação de Partituras da ECA-USP; 2) A análise de catálogos existentes como os encontrados na pesquisa de Silva (2019) e Rossbach (2020) e; 3) A seleção dos campos a serem incluídos no catálogo. Por fim, apresentamos três exemplos de catalogação, utilizando três obras de Benedicto Diniz.

Ao elaborarmos o TCC (trabalho de conclusão de curso) na licenciatura (Wasilinski, 2021), fazendo o levantamento biográfico, encontramos alguns trabalhos contendo o nome de Benedicto, como o livro de Roderjan (1967) e o livro de Baracho e Sutil (2020) dentre outros. Mesmo algumas vezes citado em jornais e revistas de época da música local, Benedicto Diniz permanece um músico cuja biografia e trajetória artística são relativamente desconhecidas. Suas composições também permanecem desconhecidas pela comunidade de músicos da região, não obstante, apesar de seu considerável número de composições originais. Contudo, a pesquisa de fontes demonstra que Diniz foi uma figura ativa na história da música curitibana atuando no final do século XIX e início do século XX. Sendo assim, abordaremos os principais aspectos históricos da vida do músico e apresentaremos um modelo de catálogo temático.

## CAPÍTULO I – BENEDICTO DINIZ: ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Em nossa busca, alguns músicos curitibanos do início do século XX foram encontrados com maior facilidade na literatura acadêmica, com pesquisas já estruturadas sobre Bento Mossurunga (Pereira, 2005), Bento Antônio de Menezes (Giller, 2013) e Leo Kessler (Medeiros, 2011). Após consultados em fontes online como Google Acadêmico, BDTD<sup>2</sup> e acervos digitais de Universidades (como a UFPR), foram encontrados materiais de pesquisa. Já sobre o Benedicto Diniz, ao realizarmos a mesma forma de busca, até o momento, nada surgiu, sendo então um dos fatos que nos faz entender o quão pouco Benedicto Diniz e suas composições foram tema de pesquisa até o momento. Na busca por informações sobre o músico Benedicto Diniz, utilizamos a internet usando palavras-chave como “Benedicto Diniz” em plataformas como Google, Google acadêmico e acervos de trabalhos concluídos em sites de universidades como o PPGMUS da UFPR. Consultamos também periódicos com informações na Hemeroteca Digital Brasileira na busca por artigos de jornais e revistas da época, que resultaram no mapeamento de cinco fontes primárias que trazem importantes informações sobre Diniz. São essas fontes: Uma publicação de edital para alunos no jornal *A Federação*, em Curitiba, em 4 de fevereiro de 1894; uma publicação sobre um requerimento de Benedicto como servidor público no jornal *A República*, em 31 de março de 1900; uma matéria do jornal *O commercio*, publicado em Curitiba e escrito por Azevedo Macedo em 9 de junho de 1900; uma matéria escrita na revista *Ilustração Paranaense*, publicada em Curitiba, escrita por Pamphilo D’Assumpção em dezembro de 1928 e; uma matéria do jornal *O Dia*, também publicada em Curitiba, em 6 de maio de 1954 escrita por Erasmo Pilotto.

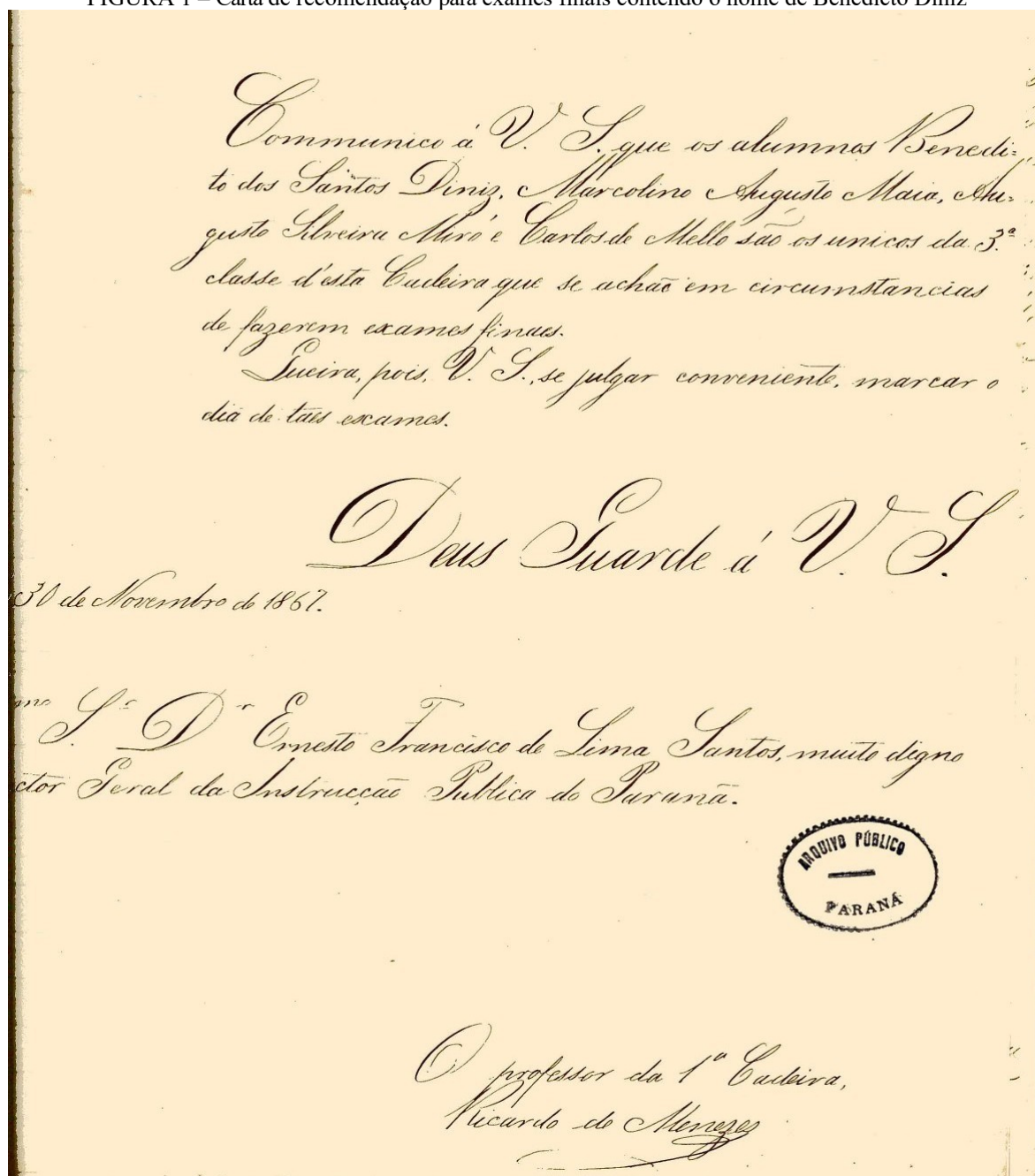
Em nossa pesquisa de campo, descobrimos que Benedicto Diniz foi alfabetizado e estudou em Curitiba. Em contato com o *Arquivo Público do Paraná*, foi-nos disponibilizado uma cópia de uma carta de recomendação, na qual Benedicto Diniz e alguns de seus colegas de classe são recomendados para exames finais:

Comunico a V. S<sup>a</sup> que os alunos Benedicto dos Santos Diniz, Marcolino Augusto Maia, Augustos Silveira Miro e Carlos de Mello são os únicos da 3<sup>a</sup> classe desta cadeira que se acham em circunstancias de fazerem exames finais.  
Queira pois, V.S.<sup>a</sup>, se julgar conveniente, marcar o dia de tais exames. Deus Guarde a V.S.<sup>a</sup>  
30 de Novembro de 1867.  
Sr.Dr. Ernesto Francisco de Lima Santos, Muito digno Doutor Geral da Instrução Pública do Paraná.

<sup>2</sup> Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações.

O professor da primeira classe, Ricardo de Menezes  
(Arquivo público do Paraná, RG livro 17, registro 4069, Códice 610 (lista eleitoral),  
p. 3; Administração Provincial, p. 266; 374).

FIGURA 1 – Carta de recomendação para exames finais contendo o nome de Benedicto Diniz



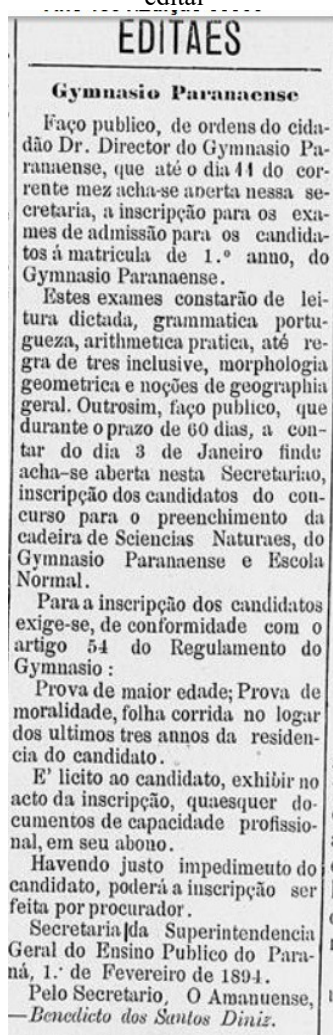
Fonte: Arquivo público do Paraná (27 out. 2023)

O fato de Benedicto ter sido servidor público (como vimos pouco acima), já seria suficiente para nos apontar que Diniz teria recebido pelo menos educação básica. No entanto, pra além da constatação dessa informação, esse documento nos faz entender que Benedicto Diniz estudou em Curitiba.

Sua atuação como funcionário público é percebida pela primeira vez quando, através

da publicação do jornal *A Federação* (1894, não paginado), quando em um chamamento público do antigo Liceu, para processo seletivo para estudantes, para ingressarem no 1º ano, ao final do texto, aparece o nome de Benedicto dos Santos Diniz como secretário responsável pelo edital. Além disso, a atuação de Benedicto Diniz como servidor público é apresentada mais uma vez na coluna *Congresso do Estado* do jornal *A República* (1900, não paginado) quando, através de um requerimento legal, Benedicto pede que o os 6 anos e 5 meses, tempo que esteve fora de sua função de porteiro, seja contado em seu tempo de trabalho como servidor.

FIGURA 2 - Publicação do jornal *A Federação* contendo o nome de Benedicto Diniz como responsável pelo edital



Fonte: Jornal *A Federação* (1894, não paginado)

FIGURA 3 - Publicação do jornal *A República* contendo o requerimento de Benedicto Diniz

**EXPEDIENTE**

Officio do sr. dr. secretario do interior, datado de 8 do corrente, enviando o requerimento do capitão graduado Francisco Pereira de Miranda, pedindo uma pensão.—A's commissões de fazenda e de força publica.

Representação do Centro dos Industriaes de Herva Matte, datado de 8 do corrente, reclamando contra a adopção do projecto n. 10 que vai ser discutido no Congresso.—A's commissões de commercio e industria e fazenda.

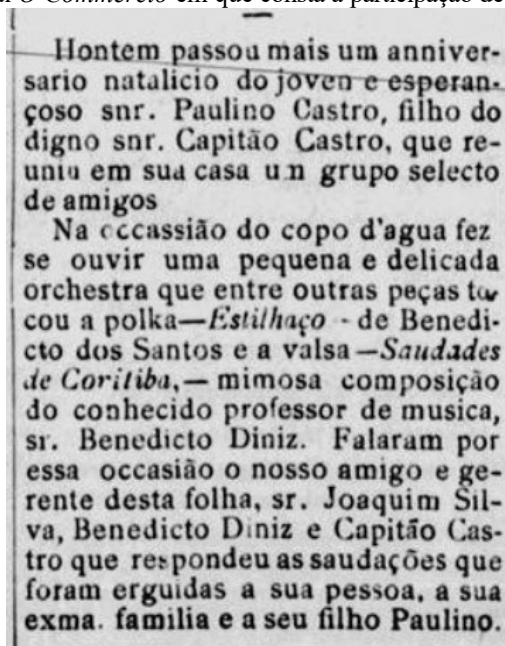
Requerimento de D. Maria do Carmo Gomes, datado de 19 de Fevereiro ultimo, pedindo, na qualidade de professora diplomada, ser nomeada para a 6.ª cadeira promiscua desta capital.—A' commissão de instrucção publica.

Requerimento do cidadão Theodoro Stock, presidente da sociedade denominada Escola Allemã, nesta capital, datado de 1.º do corrente, pedindo um subvenção.—A' commissão de fazenda

Requerimento do cidadão, Benedicto dos Santos Diniz, amanuense da secretaria de instrucção publica, datado de 22 de Fevereiro ultimo, pedindo que se lhe conte o tempo de 6 annos e 5 mezes, em que esteve fóra do exercicio de porteiro.—A' commissão de constituição e justiça.

Fonte: *A República* (1900, não paginado)

Outra fonte primária que aponta dados sobre a atuação de Diniz é uma matéria do jornal *O commercio*, publicado em Curitiba e escrito por Azevedo Macedo em 9 de junho de 1900. Nela, Macedo informa sobre a festa de aniversário de Paulino Castro, filho do Capitão Castro. Nesse evento, tocou uma orquestra onde Diniz também participou. Além disso, a polka *Estilhaço* e a valsa *Saudades de Coritiba* do músico Benedicto dos Santos Diniz foi executada na ocasião. No discorrer do texto, Macedo se refere a Benedicto como “conhecido professor de música”, e que o mesmo participou do breve discurso que foi feito.

FIGURA 4 – Trecho do jornal *O Commercio* em que consta a participação de Benedicto Diniz como músico

Fonte: *O Commercio* (1900, não paginado)

Uma importante fonte sobre Benedicto Diniz é a coluna publicada em 1928, em Curitiba, na revista *Ilustração Paranaense* por João Pamphilo Velloso D'Assumpção. Pamphilo foi estudante e professor universitário, nasceu em 07 de setembro de 1868 em Curitiba, filho de Manoel Euphrasio D'Assumpção e Germina Velloso (Vanali; Kominck, 2020, p. 209). Vindo de uma família envolvida em projetos e feitos relevantes, Vanali e Kominck (2020, p. 209) citam alguns desses feitos:

Seu pai foi organizador da polícia militar no Paraná nos tempos provinciais e das tropas que partiram do Paraná para a Guerra do Paraguai (CARNEIRO, 1981). Seu irmão mais velho, Paulo Idelfonso D'Assumpção foi desenhista, pintor e escultor. Fundador, em 1909 da Escola de Aprendizes e Artífices do Paraná da qual foi também o primeiro diretor. (VASQUEZ, 2012). Escola que viria a se tornar, futuramente, na Escola Técnica do Paraná, Centro Tecnológico do Paraná (CEFET) e atual Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Sua irmã, Maria Deolinda D'Assumpção, foi professora e uma das fundadoras do primeiro jardim de infância público de Curitiba (RIBEIRO; VIEIRA, 2018). Ela era pianista e com o irmão João Pamphilo à flauta costumavam promover grandes e animados saraus (Brantes, 2008).

Pamphilo D'Assumpção estudou na Faculdade de Direito de São Paulo, após se formar em 1889, continuou em São Paulo trabalhando na área e estudando, até que em 1897, conquistou o raro grau de Doutor em Ciências Jurídicas e sociais (Vanali; Kominck, 2020, p. 209). Após retornar para Curitiba em 1908, recebido com muito prestígio, atuou como advogado e passou a escrever também para a imprensa local como *A República*, a revista *Ilustração Paranaense*, *Diário da Tarde* e *Comércio do Paraná*, fazendo comentários sobre

temas como jurídico, política e artes.

Após assumir vários cargos relevantes na cidade, como o de consultor jurídico do Estado do Paraná e escrever vários livros na área de direito, como *Habeas Corpus* e *Livro dos Direitos das Mulheres*, em 1913 Pamphilo também assumiu o cargo de professor catedrático da Faculdade de Direito, atual prédio histórico da Universidade Federal do Paraná (Vanali; Kominck, 2020, p. 215-219). Após adoecer gravemente e ficar impossibilitado de trabalhar, recebendo auxílio financeiro da OAB, Pamphilo faleceu aos 76 anos de idade, em 15 de janeiro de 1945.

A revista *Ilustração Paranaense*, que mencionamos pouco acima, foi criada no auge do Movimento Paranista, em 1927, e circulou até 1930. Criada pelo cineasta, fotógrafo e jornalista João Baptista Groff (Salturi, 2014, p. 127-129). Durante suas atividades, a revista de Groff foi um dos principais veículos das ideias do Movimento Paranista da época (Salturi, 2014, p. 127).

Uma matéria publicada em 1928 pela mesma revista forneceu informações sobre Benedicto Diniz. O autor, Pamphilo D'Assumpção descreveu Diniz como músico e amigo, e trouxe algumas características sobre sua personalidade. D'Assumpção dedicou essa matéria exclusivamente a Diniz, onde iniciou com uma opinião, destacando a falta de popularidade ou aceitação que ele enfrentava na sociedade local e na comunidade artística de Curitiba naquela época:

Cada vez que passo pela casa que habita o meu velho amigo Benedicto dos Santos Diniz, o mestre Diniz, velho bedel que assistiu a minha entrada no Instituto Paranaense e que ali sempre me tratou com carinho e consideração, vejo nele umas dessas vítimas da criminosa indiferença da sociedade. Lamento vê-lo assim num esquecimento ingrato de uma sociedade em que, homem de real valor, esteve sempre abandonado, sem ter quem o amparasse nas suas doidas visões de arte, no culto da música, a sua única preocupação e seu único ideal. Benedicto Diniz, o velho Bedel que todos respeitavam e amavam, não é simplesmente um homem bom, o que aliás bastaria para receber a estima dos seus contemporâneos. É um verdadeiro artista, na mais larga acepção do termo (D'Assumpção, 1928, não paginado).

Em seu texto, D'Assumpção segue com sua crítica quando relata o descaso da cultura local para com Benedicto quando diz que:

[...] não se devem destacar e admirar somente os mestres. É mister ter em conta o trabalho dos operários, que para ele concorreram com a sua pedra. Benedicto dos Santos Diniz é, na história da nossa arte, um desses abnegados operários obscuros mas fecundo (D'Assumpção, 1928, não paginado).

No texto, D'Assumpção enaltece Benedicto Diniz como artista e questiona o descaso

pela comunidade artística curitibana para com o músico, que, apesar de seu talento e plena capacidade de produção artística, não teve a atenção que, segundo Pamphilo, lhe era merecida. Em alguns momentos a postura de Pamphilo durante o texto nos faz compreender o texto como material memorialístico, permeado pelo carinho e amizade entre os personagens.

O escritor descreve a vida de Benedicto Diniz como porteiro do antigo Liceu (atual Colégio Estadual do Paraná), fala de seu carisma, do quanto Diniz era respeitado e admirado em seu meio social<sup>3</sup>, menciona que, apesar de exercer seu cargo no funcionalismo público, a vida musical de Benedicto Diniz era ainda mais ativa do que sua função como Bedel. Pamphilo diz ainda que Benedicto vivia uma vida simples e humilde e lamentava que seu amigo Benedicto Diniz tivesse que passar por tanto descaso e indiferença como Diniz passara (D'Assumpção, 1928, não paginado).

Em sua crítica portanto, Pamphilo D'Assumpção assume seu ponto de vista sobre a não legitimação cultural das obras de Benedicto Diniz, e atribui tal fato a uma espécie de fenômeno social quando diz:

Deve compreender-se que o seu meio e a labuta em que sempre viveu não tenham permitido dar ao seu espírito todo o desenvolvimento de que ele seria capaz, se melhor bafejo o protegesse. Isso porém não é culpa dele. É culpa nossa, que não vemos senão os que assiduamente se fazem ver e tem habilidade para pedir e para se insinuar (D'Assumpção, 1928, não paginado).

Sabendo que Benedicto Diniz possuía uma vida simples e trabalhava como porteiro no Liceu, Pamphilo entendia que, se Diniz tivesse tido melhores oportunidades e talvez não precisasse trabalhar em outra área não musical para manter-se, poderia ter tido uma carreira musical ainda mais proeminente. D'Assumpção transfere parte da falta de reconhecimento na população curitibana, que, ao invés de ver em Benedicto Diniz um grande músico que fora, era compreendido mais como um homem simples em seu trabalho cotidiano.

---

<sup>3</sup> O que nos deixa ainda mais curiosos é o motivo de Benedicto Diniz não ter alcançado a devida visibilidade como músico local.

FIGURA 5 – Matéria de Pamphilo D'Assumpção sobre o músico Benedicto Diniz para a revista *Ilustração Paranaense*

**Mestre Diniz**  
Dr. Pamphilo d'Assumpção

Nas sociedades têm para uns indiferenças profundamente lamentáveis e condemnavelmente injustas. Em contraposição, para outros, desfazer-se em atenções excessivas e injustificáveis, em admirações inconcebíveis, que excedem e ultrapassam os limites do razoável.

Assim é que desprezam, desdenham, relekam para o plano dos ignorados, reaes valores que honrariam o seu tempo e o seu meio se não fossem desamparados, vivendo no abandono.

Entretanto o primeiro adventicio mystificador que ahí aponta, ou o charlatão usado, crioulo, que tem jeito, é guindado ás culminancias do merecimento, emagando todos que não têm a fortuna de ser habéis no mister de pedir e de procurar apolo, que são fracos mas têm brio.

Por isso perdem-se elementos excelentes que poderiam cooperar no nosso desenvolvimento economico e intellectual.

Por isso desanimam os que abnegadamente se dedicam ao bem commum, sem pretenderem ser deputados ou fruir proventos do erario publico.

Essa a razão por que bastas vezes vêm-se os charlatões a se espreguiçarem em cochins macios e riscarem as vias publicas com as côres vivas por seu autos de preço, enquanto o individuo de valor labuta na obscuridade de sua dedicação pela sua terra, pobre, desconhecido e maltratado.

Cada vez que passo pela casa que habita o meu velho amigo Benedicto dos Santos Diniz, o mestre Diniz, velho bedel que assisto a minha entrada no Instituto Paranaense e que all sempre me tratou com carinho e consideração, vejo nelle uma dessas victimas da criminosa indiferença da sociedade. Lamento vê-lo assim humildemente viver num esquecimento ingrato de uma sociedade em que, homem de real valor, esteve sempre abandonado, sem ter quem o amparasse nas suas doidas vicções de arte, no cultô da musica, a sua unica preocupação, e o seu unico ideal. Benedicto Diniz, o velho bedel que todos respeitavam e amavam, não é simplesmente um homem bom, o que allás bastaria para merecer a estima dos seus contemporaneos. É um verdadeiro artista, na mais larga accepção do termo.

Compositor de merito, não são poucas as paginas musicas que ha escripto e que revelam a sua fertil imaginação e seus profundos conhecimentos de contraponto e harmonista.

São varias as suas musicas sacras e muitas suas composições ligeiras como valzas, polcas, modinhas, marchas e dobrados.

Tocou e toca varios instrumentos: fagote oficleide, piano, violino, violão, sendo neste ultimo, ainda hoje um verdadeiro virtuose e excellente professor.

Nas palestras que com elle muitas vezes mantive, notei sempre suas ideias originaes sobre a musica.

Possue elle um arguto espirito de critica e está ao par da evolução que tem soffrido a arte dos sons.

Cada vez que o encontro, sua palestra é sempre sobre musica.

Deve comprehender-se que o seu meio e a labuta em que sempre viveu não tenham permittido dar ao seu espirito todo o desenvolvimento de que elle seria capaz, se melhor bafejo o protegesse.

Isso, porem, não é culpa delle.

É culpa nossa, que não vemos senão os que assiduamente se fazem vêr e têm habilidade para pedir e para se insnuar.

Ainda é tempo de sermos justos.

Prestemos-lhe a homenagem que merece.

Quem tocou com João Manoel, Bento Menezes, Jacintho e o Jéjé, bem merece receber flôres da mocidade que cultua a musica e victoriosamente vive no actual momento artistico.

Não esqueçamos aquelles que na medida de suas forças foram factores, modestos embora, da nossa evolução artistica.

A arte é como um edificio cujos pavimentos cada geração edifica.

E nessa edificação não se devem destacar e admirar somente os mestres. É mister ter em conta o trabalho dos operarios, que para elle concorreram com a sua pedra. Benedicto dos Santos Diniz é, na historia da nossa arte, um desses abnegados operarios obscuro mas fecundo.

Fonte: D'Assumpção (1928, não paginado)

Através dessas visitas na casa do músico e frequentes encontros na entrada do antigo Liceu, D'Assumpção demonstra uma convivência próxima com Benedicto, destacada no texto da revista, esse contato direto indica não apenas um vínculo pessoal, mas também aponta certa admiração de D'Assumpção para com o músico. O professor, amigo de Benedicto Diniz, sugere também, que Benedicto Diniz passa por uma espécie de descaso com músico na cidade, e coloca esse infortúnio como uma mazela da cultura e da sociedade curitibana da primeira metade do século XX.

Em nossa observação com todo o material de pesquisa levantado, entendemos que toda a crítica tecida por D'Assumpção parte mais de seu lado como amigo de Benedicto do que como crítico imparcial. No mesmo texto, D'Assumpção descreve todas as características de Benedicto Diniz como músico versátil, sendo professor, instrumentista, compositor e maestro, atributos apresentados pelo escritor que são demonstrados ao longo de sua carreira como músico. Nesse mesmo texto, segundo D'Assumpção (1928, não paginado), Benedicto Diniz foi multi-instrumentista tocando fagote, oficleide, piano, violino e violão. O violino pode ter sido seu primeiro instrumento, já que, como já mencionado anteriormente, foi presente de seu avô Francisco de Paula Gomes (1802-1857).

Nossa indagação sobre o trabalho de Benedicto Diniz como músico, está em seu

apagamento posterior, e não durante seu período de atuação, que pode ser notado pelos jornais e revistas da época.

Mais uma vez, as atividades de Benedicto Diniz como músico na cidade aparecem nos periódicos da época, como amigo de Bento Mossurunga<sup>4</sup>, onde Benedicto chegou a fazer parte de sua roda de músicos. A relação de Benedicto Diniz com Mossurunga é notada através de Pilotto (1954, não paginado):

A 'roda' de Mossurunga era, sobretudo, a que formava José Gelbech, até hoje grande amizade sua, Geminiano Pereira, Paulino de Castro, o próprio Dom Giovanni, Vicente Dias, Luis Bastos, Eugênio do Rosário, Orlando Setrani, Benedicto Diniz, João Richardella, entre os mais assíduos.

Bento Mossurunga foi um dos músicos mais proeminentes em sua época, tanto que seus feitos são alvos de pesquisas acadêmicas até os dias de hoje. A informação encontrada de que Benedicto Diniz foi amigo e companheiro de trabalho de Bento Mossurunga, nos faz entender, mais uma vez, que a presença de Benedicto no meio musical da cidade era ativa e apreciada.

Ao observarmos a trajetória da história da música em Curitiba na época em que viveu Benedicto Diniz, é possível termos uma melhor compreensão sobre sua figura artística musical na cidade. As fontes observadas nessa etapa da pesquisa foram: O livro de Roderjan intitulado *Meio Século de Música em Curitiba*, escrito em 1967; e sua participação no livro *História do Paraná*, 3º volume, organizado por Faissal El-Khatib em 1969, em que Roderjan colabora escrevendo o capítulo *Aspectos da Música no Paraná*. Roselys Vellozo Roderjan foi professora de Música na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, professora de Educação Artística no Instituto de Educação do Paraná e membro da Comissão Paranaense de Folclore.

---

<sup>4</sup> Mossurunga, nascido em Castro, em 6 de maio de 1897 (Pilotto, 1954, não paginado.), foi aluno de violino do professor Adolfo Corradi (irmão de Pamphilo D'Assumpção) no Conservatório de Belas Artes, em Curitiba, criado por Paulo Assumpção (Roderjan, 1969, p. 189). O Conservatório de Belas Artes iniciou suas aulas em 22 de outubro de 1894, oferecendo cursos de música com disciplinas como piano e canto, artes plásticas com atividades como aulas de geometria e desenho linear, e literatura que abordava romance, novelas, contos e outros (D'Assumpção, 1895, não paginado.). Alguns dos nomes que compunham o corpo docente eram João Itiberê da Cunha e Adolfo Corradi (que também era professor de violino) como professores de piano, Zélie Vieira da Costa como professora de canto, Marcos Leschard como professor de aquarela, Candida Klier D'Assumpção como professora de pintura e desenho, e o 1º Tenente Domingos Virgílio do Nascimento como professor de literatura (D'Assumpção, 1895, não paginado.). Bento Mossurunga passou um período de sua vida no Rio de Janeiro, onde segundo Roderjan (1969, p. 193), "colheu as glórias de músico competente e responsável". Ainda no Rio, Mossurunga foi ensaiador, orquestrador, regente, compositor, trabalhando também com músicas teatrais e operetas; conviveu com Villa-Lobos e participou como primeiro violino na Orquestra Sinfônica Brasileira. Estudou no Instituto Nacional de Música, onde também estudou com Francisco Braga (Roderjan, 1969, p. 193-194). Ao retornar para Curitiba, dentre outros projetos e atividades musicais na cidade, sua iniciativa de maior relevância foi a criação da Orquestra Estudantil, em 1946, que posteriormente passou a ser chamada de Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Paraná (Roderjan, 1969, p. 194). Bento Mossurunga faleceu em 1970 (Pereira, 2005, p. 6).

Seu trabalho sobre a música no Paraná foi custeado pelo Conselho de Pesquisas da Universidade Federal do Paraná, dirigido pelo professor Brasil Pinheiro Machado (1964). Posteriormente, esse trabalho foi submetido e acompanhado pelo Departamento de Educação da Secretaria de Educação e Cultura, por indicação do então secretário Lauro Rêgo Barros (1965-1966) (Roderjan, 1967, p. 7). A pesquisa de Roderjan resultou em seu livro *Meio Século de Música em Curitiba* (1967), e posteriormente fez parte do livro *História do Paraná*, volume 3 (1969). Portanto, muitas informações iniciais sobre o músico curitibano Benedicto dos Santos Diniz, foram encontradas através do trabalho historiográfico de Roderjan.

Segundo Roderjan, mesmo sendo servidor público, a vida musical de Diniz era ainda mais ativa e reconhecida que sua função no antigo Liceu, já que, até mesmo durante suas atividades no Gymnasio Paranaense, era estimado e respeitado como professor de música pelos alunos da instituição (Roderjan, 1967, p. 11). Ainda segundo Roderjan, além de instrumentista e compositor na cidade de Curitiba (D'Assumpção, 1928, não paginado), Diniz também lecionava música e regia um dos grupos musicais de alunos no Colégio Curitibano (Roderjan, 1967, p. 22). Roderjan (1967, p. 22) no entanto, não se refere a Benedicto Diniz como professor de música, mas sim como regente, a própria autora nos explica que maestros e músicos da cidade eram requisitados nos colégios para o corpo docente, com a função de professor de música, onde sua finalidade na prática seria organizar bandas e grupos musicais com os alunos (Roderjan, 1967, p. 21). Portanto, quando a autora se refere a Benedicto Diniz como regente, entendemos que Benedicto Diniz, regendo esse grupo de alunos iniciantes sob o título de professor de música, ensinava música ao mesmo tempo que preparava os processos artísticos do grupo.

Benedicto Diniz foi filho de Generoso de Paula Gomes e Apolinária Maria do Espírito Santos<sup>5</sup> (Mendonça; Teixeira; Mamigonian, 2020, p. 228), e segundo Roderjan (1967, p. 177) Benedicto aprendeu música com a família, em casa, como era de costume na época. Antes de falar diretamente sobre Benedicto Diniz, Roderjan (1967, p. 10) aborda o pai, Generoso de Paula Gomes, conhecido como mestre Generoso, que foi um promissor mestre de banda e compositor da cidade de Curitiba, filho de Francisco de Paula e Silva Gomes, conhecido como “Paladino da Emancipação” por sua participação nos movimentos da constituição da província. Francisco de Paula, apesar de não trabalhar com atividades musicais, era um grande apreciador de música e tocava violino, instrumento que Francisco deu a seu filho Generoso (Roderjan, 1967, p. 11). Na primeira metade do século XIX a prática

---

<sup>5</sup> Apolinária foi escrava de uma senhora que tinha o mesmo nome de sua mãe: Maria Ignes. Libertou-se em algum momento entre 1848 e 1853 (Mendonça; Teixeira; Mamigonian, 2020, p. 228).

musical nas famílias era comum em Curitiba como meio de educação e entretenimento, pequenos recitais e grupos musicais como bandas eram preservadas entre as famílias. Entre muitas delas está a família de Benedicto Diniz. Sendo assim, o ensino de música foi transmitido de Francisco de Paula para seu filho, mestre Generoso, que passou para Benedicto Diniz (Roderjan, 1969, p. 177).

As práticas de Banda foram o grande destaque musical em Curitiba entre 1850 e 1900<sup>6</sup>, tanto que das bandas desse período derivaram nomes significativos da história da música de Curitiba como Bento de Menezes e Mestre Jegê (Roderjan, 1967, p. 8-9). Na visita do Imperador Dom Pedro II e da Imperatriz Tereza Cristina ao Paraná, em 1880, ao passar por Curitiba, a cultura de bandas pela cidade mostrou seu vigor, quando oito bandas tocaram para Dom Pedro II e a Imperatriz, sendo elas a Banda da Força Policial, Banda do 2º Corpo de Cavalaria, Banda dos Poloneses, do clube Concórdia, do clube Germânia e Italiano. Além dessas, se apresentaram duas bandas particulares, sendo a de João Schleder e a Banda de Benedicto Diniz (Roderjan, 1967, p. 9).

Roderjan (1967, p. 11) destaca a participação de Benedicto Diniz no grupo de João Manuel e seu irmão Jacinto<sup>7</sup>, Bento de Menezes<sup>8</sup> e Mestre Jegê. A menção que Roderjan faz a esse grupo musical que Benedicto Diniz participou nos aponta o meio musical que viveu o Benedicto, onde todos os integrantes possuem uma expressiva participação da história da música curitibana na segunda metade do século XIX, tendo destaque Bento Antonio de Menezes (1830-1902).

Outro material que nos trouxe informações sobre Benedicto Diniz logo no início da pesquisa foi o livro *Presença Negra em Curitiba*, organizado por Baracho e Sutil (2020),

---

<sup>6</sup> Já que eram poucos os conservatórios e escolas de música, sendo o Conservatório de Belas Artes de Paulo D'Assumpção, e a Escola de Artes e Indústria de Mariano de Lima (Santana, 2004, p. 43) uma das únicas exceções desse período.

<sup>7</sup> Jacinto Manuel da Cunha foi professor de música por muitos anos e atuou como organista da Catedral de Curitiba. Jacinto e João Manuel também mantiveram a tradição de música na família por duas gerações, tal feito nos deu expressivos nomes da música paranaense, como Brasília Itiberê da Cunha e Guilhermina da Cunha Lopes (Roderjan, 1967, p. 4-5). José Antonio Barbosa Brito Jegê, conhecido como mestre Jegê, assim como Benedicto Diniz, também foi um ativo músico, compositor e maestro curitibano.

<sup>8</sup> Bento Antonio de Menezes trabalhou para a Polícia Militar do Paraná, sendo Major inicialmente na cidade de Paranaguá, assim como João Manoel. Bento Antonio de Menezes fazia viagens frequentes à Europa, onde se atualizava nos assuntos musicais. Bento mantinha três salas de concertos em sua casa, além de dois pianos de cauda, um cravo e diversos outros instrumentos que faziam parte de sua coleção (Roderjan, 1969, p. 177). Bento de Menezes iniciou suas atividades musicais em Curitiba como músico na igreja Matriz em 1860 (Roderjan, 1969, p. 177). Roderjan (1969, p. 177), afirma que o maestro Bento Antonio de Menezes, sendo uma das principais figuras na música curitibana em sua época, foi o principal responsável pelas atividades musicais na cidade. Um de seus grandes feitos foi ter sido um dos fundadores da Banda da Força Pública, atual Polícia Militar do Paraná, em 4 de julho de 1857, da qual também foi o primeiro maestro (Roderjan, 1967, p. 7). Além de maestro da Banda da Polícia Militar do Paraná, o nome de Bento Antonio de Menezes também surge como professor (possivelmente de música), do colégio Partenon (Roderjan, 1967, p. 22).

publicado em Curitiba pela Fundação Cultural de Curitiba.

Baracho e Sutil (2020, p. 58), também corroboram as informações de que Benedicto dos Santos Diniz nasceu em 1853, foi filho do músico Generoso de Paula Gomes, e neto de Francisco de Paula Gomes, ativista e defensor pela emancipação política do Paraná. A fonte ainda nos apresenta uma foto antiga de Benedicto com sua família:

FIGURA 6 – Benedicto dos Santos Diniz com sua filha Celina, seu genro Manuel, de uniforme, e os filhos menores, Ataliba e Maria Gertrudes, no início da década de 1920



Fonte: Baracho e Sutil (2020, p. 58)

Em nossa pesquisa de campo, obtivemos um documento sobre o óbito de Benedicto, concedido pelo cemitério municipal São Francisco de Paula, Benedicto dos Santos Diniz faleceu em 25 de março de 1951, aos 97 anos de idade (Prefeitura de Curitiba, 2024, não paginado).

Sabemos, portanto, que Benedicto Diniz viveu em Curitiba devido a algumas informações bibliográficas como o fato de ter trabalhado no antigo Instituto Paranaense (Pinheiro, 1881, não paginado), por ter residido na cidade, já que recebia visitas de D'Assumpção (1928, não paginado), e por toda sua trajetória musical ter se dado em Curitiba, como sua participação no aniversário de Paulino Castro, quando interpretou duas de suas composições, a polka *Estilhaço*, e a valsa *Saudades de Curitiba*, acompanhado de um breve discurso de Diniz (Macedo, 1900, não paginado).

Apesar de termos encontrado livros, matérias de jornais e revistas da época e documentos sobre o músico Benedicto dos Santos Diniz, como já mencionado, a ausência de pesquisas acadêmicas sobre Benedicto e suas obras nos trouxeram até este presente trabalho. A crítica de D'Assumpção (1928, não paginado) sobre a invisibilidade de Benedicto Diniz como músico em sua época, é um contraponto ao nosso olhar sobre o músico, já que o material encontrado em nossa busca nos mostre Benedicto como um ativo músico na cidade. Sobre isso, um olhar panorâmico sobre essa questão ao final da pesquisa, poderá nos trazer melhores esclarecimentos. Nossa indagação está em seu esquecimento posterior, e na pouca bibliografia encontrada sobre Diniz após sua atuação na cidade até os dias de hoje.

Todo o registro encontrado sobre a vida do músico curitibano tem seu trabalho voltado para a música regional da cidade. Procuramos pela possibilidade de Benedicto Diniz ter atuado fora de Curitiba pelo fato de muitos músicos da cidade, na época de Diniz, terem tido experiências artísticas em outras regiões, e até mesmo em outros países, como Léo Kessler (1882-1924), que trabalhava para a Companhia Alemã de Operetas J. Platerowski antes de vir para Curitiba (Wasilinski, 2021, p. 23), e até mesmo, músicos mais próximos de Benedicto Diniz, como Bento Mossurunga, que em 1905 foi para o Rio de Janeiro, onde estudou e trabalhou como músico, além de ter sido primeiro violino da Orquestra Sinfônica Brasileira, e depois retornou para Curitiba em 1930 (Roderjan, 1969, p. 193-194).

## CAPÍTULO II – O ACERVO DAS OBRAS DE BENEDICTO DINIZ

Uma cópia de todo o acervo do músico Benedicto dos Santos Diniz nos foi disponibilizada pelo CEDOPE – UFPR, o qual detém todo o acervo original do músico curitibano. O Centro de Documentação e Pesquisa da História dos Domínios Portugueses (CEDOPE) da UFPR trabalha junto ao Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (DEHIS/UFPR). Seus primeiros passos foram no ano de 1996, pelo do Prof. Magnus Roberto de Mello Pereira, pois, para Mello, até o momento, a história do Paraná era pouco estudada. Unindo-se à causa, a Profa. Maria Luiza Andrezza elaborou, em 1997, o “Projeto CEDOPE”, formalizando a criação de um laboratório dedicado a atividades de pesquisa, ensino e extensão, tendo como foco a revitalização da produção historiográfica da região.

Em 18 de Setembro de 2018, Odisseia Diniz Schubak, representando a família de Benedicto Diniz, doou ao CEDOPE da UFPR o acervo do músico curitibano contendo mais de 100 partituras, em mais de 550 páginas manuscritas.

Além das composições, o acervo de Benedicto Diniz contém também cadernos com transcrições de outros compositores, cadernos de anotações gerais, cadernos que aparentam ser rascunhos de composições e cadernos com conteúdo sobre suas metodologias de ensino musical. Em todo o acervo, percebe-se que Diniz era organizado, mantendo todos os seus assuntos sobre música anotados e guardados já em forma de acervo ainda em vida.

A partir então das composições com assinatura de Benedicto Diniz elaboramos nossa primeira pesquisa<sup>9</sup>, tratando brevemente sobre Benedicto Diniz em seu trabalho como compositor e o contexto histórico musical de Curitiba na época de Benedicto Diniz. E principalmente, criamos uma lista das composições que continham sua assinatura, e ainda analisamos harmonicamente duas de suas composições para um melhor entendimento de suas composições. O acervo de Benedicto Diniz é composto somente por cadernos e manuscritos, e de todo o material arquivado que foi doado pela sua família, decidimos catalogar somente as composições de autoria de Benedicto Diniz.

O acesso ao acervo de Benedicto Diniz foi feito de forma remota, ou seja, o CEDOPE disponibilizou em formato PDF em um pendrive. Isso porque durante nossa pesquisa no TCC, por ser no período em que houve a pandemia do COVID-19, fomos impedidos de frequentar o ambiente em que estava depositado o acervo, por medidas impostas pela vigilância sanitária. Ao termos o pendrive em mãos, fizemos uma cópia para uma

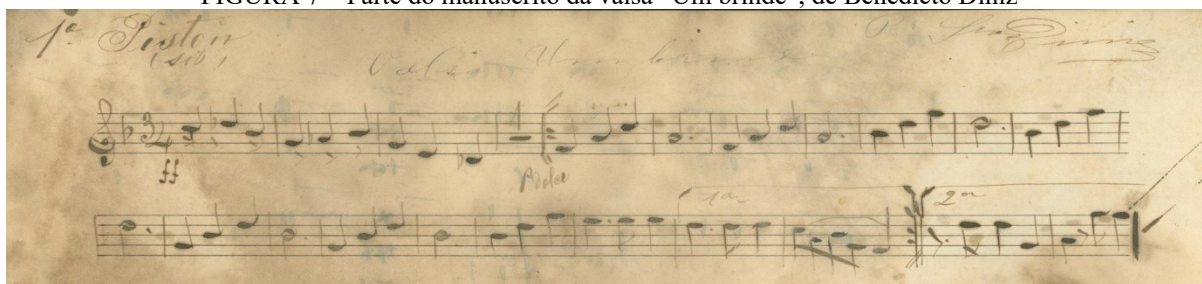
---

<sup>9</sup> WASILINSKI, Diogo Carlos. **Benedito dos Santos Diniz**: Um compositor curitibano da segunda metade do séc. XIX e início do séc. XX. 2021. Monografia (Licenciatura em Música) – Unespar, Campus I, EMBAP, Curitiba, 2021

nuvem do Google Drive. Portanto, embora todas as fontes sejam manuscritas<sup>10</sup>, toda a pesquisa está sendo elaborada através dos fac-símiles, sem manusear o acervo original. A maior parte dos documentos existentes no acervo de Benedicto Diniz está em bom estado de conservação, podendo ser possível uma leitura e análise clara de todo o material. No entanto, algumas composições apresentam certa dificuldade de compreensão devido a caligrafia e às rasuras feitas por Benedicto Diniz, que algumas vezes impossibilita a interpretação do conteúdo. Algumas dessas composições também estão faltando páginas.

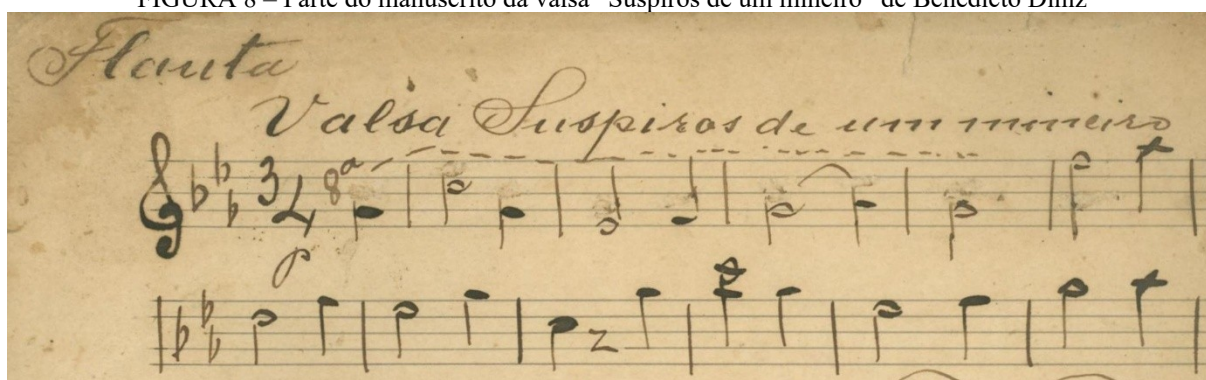
As imagens adquiridas e analisadas durante a pesquisa nos proporcionaram uma melhor compreensão sobre as composições do músico, pois mostram aspectos visuais que complementam nossa pesquisa, pois nos ajudaram a identificar elementos como caligrafia, gêneros de composição e tamanho das composições.

FIGURA 7 – Parte do manuscrito da valsa “Um brinde”, de Benedicto Diniz



Fonte: CEDOPE – UFPR (jun. 2021)

FIGURA 8 – Parte do manuscrito da valsa “Suspiros de um mineiro” de Benedicto Diniz



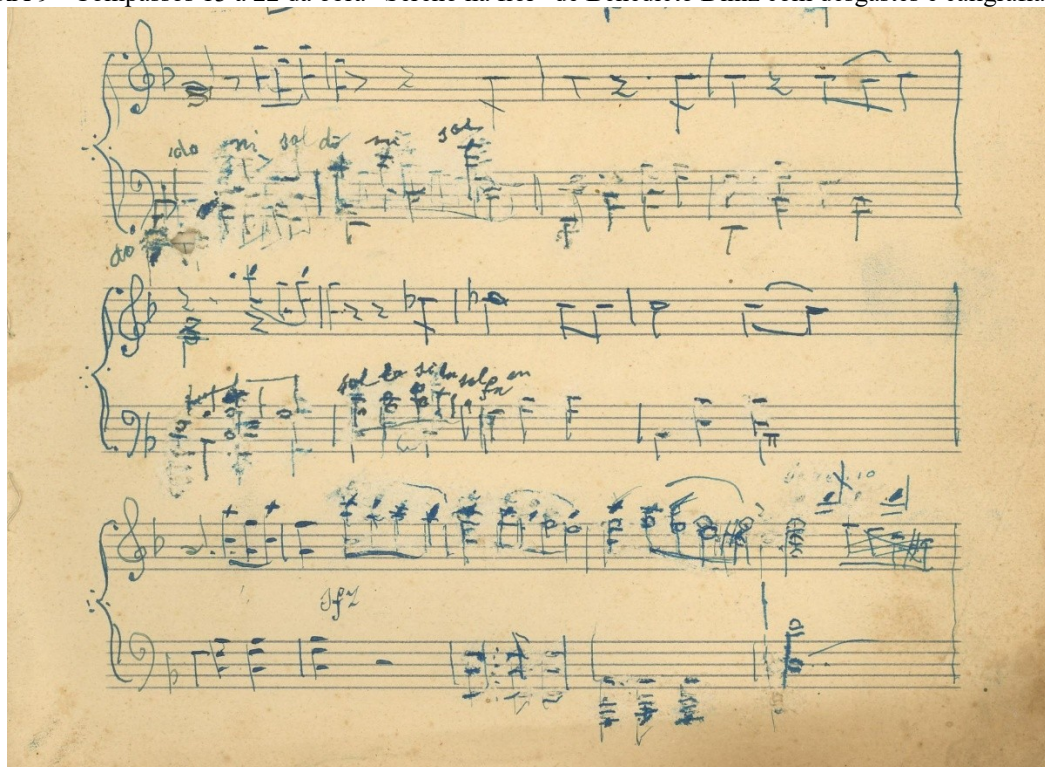
Fonte: CEDOPE – UFPR (jun. 2021)

As partituras existentes no acervo de Benedicto Diniz somam mais de 100 composições, no entanto, apenas 44 delas possuem assinatura de Benedicto, sendo assim, através das imagens adquiridas foi possível identificar suas composições, cópias e arranjos por meio de sua caligrafia.

<sup>10</sup> De todo o acervo de Benedicto Diniz, há apenas um documento impresso, que é a obra “Alvorada das Rosas”, de Julio Reis. Essa obra faz parte de um álbum que contém o carimbo de Carmello Agapito de Mellol.

Na próxima imagem, em um trecho da obra *Sereno na Flor*, temos o exemplo dos detalhes nos manuscritos que algumas vezes acaba dificultando a leitura da partitura. A caligrafia de Benedicto Diniz, suas rasuras e aparentes trechos apagados, na tentativa de corrigir a escrita, acabam tornando alguns trechos ilegíveis.

FIGURA 9 - Compassos 13 a 22 da obra “Sereno na flor” de Benedicto Diniz com desgastes e caligrafia ilegível



Fonte: CEDOPE – UFPR (jun. 2021)

FIGURA 10 – Versão reescrita através de editor de partituras do mesmo trecho da Figura 4

A clean, typeset version of the musical score from Figure 9. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 9 and ends at measure 16. The second system starts at measure 17 and ends at measure 24. The notation is clear and legible, with proper spacing and alignment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The dynamic marking 'sfz' is clearly visible in the second system.

Fonte: Wasilinski (2021)

Ao propor uma pesquisa sobre acervos, pode acontecer de o órgão ou família responsável pelo acervo estipular um prazo determinado para o manuseio do material. Com as

composições de Benedicto Diniz já digitalizadas em nosso acervo, o tempo para pesquisa torna-se mais confortável, pois não temos prazo para a entrega do material, o que agiliza muito nosso trabalho. Como exemplo, Nunes teve como prazo apenas trinta dias para analisar e fotografar todo o acervo da cantora Maysa (Nunes, 2010, p. 103).

O acervo entregue para a realização da pesquisa estava separado em 21 pastas, nessas pastas, a maioria continha apenas uma composição em cada, em outras estavam cadernos de anotações de ensinos musicais, arranjos, transcrições, rascunhos de composições e outros documentos. As pastas estavam na seguinte ordem:

TABELA 1 – DISPOSIÇÃO DAS PASTAS DO ACERVO DIGITAL DE BENEDICTO DINIZ ORGANIZADO PELO CEDOPE

(Continua)

NOME DAS PASTAS	CONTEÚDO	QUANTIDADE DE PÁGINAS POR PASTA
Violão Sereno na Flor – Valsa – BSD	Composição <i>Sereno na Flor</i> de Benedicto Diniz	4
Valsa – Valsa Os Astros	Composição <i>Os Astros</i> sem nome do autor	4
Sem título – Conto do Boabdil	Composição <i>Conto do Boabdil</i> de Benedicto Diniz	13
Quadrilha do Picoteiros	Composição <i>Quadrilha dos Picoteiros</i> sem Assinatura	8
Galopp - BSD	Composição <i>Galopp</i> de Benedicto Diniz	22
Folha solta na pasta Benedicto	Composição Duas páginas de composição avulsa sem nome	2
Curso de Música	Método de canto de Benedicto Diniz	26
Composições Generoso – segundo caderno	Composições diversas com e sem a assinatura de Benedicto Diniz	15
Composições Generoso – Primeiro caderno	Composições diversas com e sem a assinatura de Benedicto Diniz	12
Composições Diversas	Composições diversas com e sem a assinatura de Benedicto Diniz	101
Caderno grande do Benedicto	Composições diversas sem a assinatura de Benedicto Diniz	275
Caderno do Benedicto	Composições diversas com caligrafia de Benedicto, algumas sem assinaturas e outras com nome de outros compositores.	64
BSD – Tangos – Idyllo dos Noivos e Duo Caboclo	Composições diversas com e sem a assinatura de Benedicto Diniz	9
BSD – Curso de Música	Cópia do arquivo do método de canto de Benedicto Diniz.	26
Benedicto Santos Diniz – Sereno na flor	Composição <i>Sereno na Flor</i> de Benedicto Diniz	8
Benedicto Santos Diniz – Baixada do Espírito – Pequena fantasia	Composição <i>Baixada do Espírito</i> com caligrafia de Benedicto e nome de Paula Gomes Neto	44

TABELA 1 – DISPOSIÇÃO DAS PASTAS DO ACERVO DIGITAL DE BENEDICTO DINIZ ORGANIZADO PELO CEDOPE

(Conclusão)

NOME DAS PASTAS	CONTEÚDO	QUANTIDADE DE PÁGINAS POR PASTA
Benedicto Santos Diniz - Agonia	Composição <i>Agonia de D. Alberto Gonçalves</i> com assinatura de Benedicto Diniz	36
Benedicto Santos Diniz – A vinda do espírito	Composição <i>A vinda do Espírito</i> com assinatura de benedicto Diniz	16
Baile Infantil – Tanguinho	Composição <i>Baile Infantil</i> com assinatura de Benedicto Diniz	5
Arranjos e transcrições	Arranjos e transcrições de diversos compositores com caligrafia de Benedicto Diniz	48
Album – Carmello Agapito de Mello	Partitura impressa <i>Alvorada das Rosas</i> de Julio Reis com carimbo de Carmello Agapito Mello	4

Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

Ao concluir a tabela acima, contendo todo o acervo do músico Benedicto Diniz, e não apenas suas composições, conseguimos ter uma visão mais clara do volume de documentos a ser trabalhado. Alguns dos materiais contidos nas pastas são repetidos, como o método de canto escrito à mão, que se encontra em duplicidade. No entanto, incluímos todas as pastas disponibilizadas nas tabelas, ainda que repetidas, para uma melhor compreensão de todo o acervo disponibilizado.

O método de canto, intitulado *Curso de Música*, por exemplo, se encontra em duplicidade, sendo uma versão com uma digitalização mais nítida que a outra. O caderno onde está escrito o método de canto não possui assinatura de Benedicto ou do autor do manuscrito e trata algumas questões sobre a técnica, e explica sobre algumas das diferentes partes do aparelho fonador como laringe, faringe e glote. Logo no início do texto aparece a data de janeiro de 1841, data em que Benedicto Diniz ainda não havia nascido. Na última página, encontramos a data de maio de 1922 com algumas anotações sobre método de teoria musical e instruções de harmonia sobre o acorde de 5ª.

Na pasta *Arranjos e transcrições* se encontram cópias manuscritas de diversas composições, muitas de compositores conhecidos, tendo nos documentos os títulos: *Menuet de Mozart* para violão, transcrito por André Segovia; *Coral de Haendel* para violão; *L'Exilé*, para piano e violino de Augusto (Samaé?); *La Serenata* de Franz Schubert, transcrita para violão por Juan Alais; Fantasia para flauta e piano *Murmúrios dos regatos* de Laudelino J. de Moraes, dedicada ao Tenente Leão Simão; *Serenata* de J. Gounod para violão; Prelúdio de Bach; *Momento Musical* de Franz Schubert, transcrito para violão por Rodriguez Arenaz; *Prelúdio de Carulli* e *Minueto de Carulli*. Na mesma pasta, encontramos também um rascunho de um texto que aparenta ser um discurso para ser apresentado antes de um recital,

escrito por Benedicto dos Santos Diniz:

‘Seleto Auditório. Na esfera de meu ser, ainda embora(?), acanhado venho, pois pedir a vossa benevolência para dizer algo sobre a criança. Meus senhores, a criança é um espírito angélico que Deus mandou das siderais(?) regiões por intermédio do seio materno, para de relance pouco a pouco conhecer as maravilhas da natureza. Por isso, veja, como Jesus em toda sua peregrinação por este mundo sempre andava arrodado de crianças, a que ele tanto amava. Assim pois, a criança e o embelezamento da inocência, alegria da sociedade e o que mais seja, o amor da criança é tão puro como dos anjos, sem corrupção (ilegível). Fado de sua vida é sempre entoando canções(?) de alegria. Conforme a feliz educação que receba a criança do futuro trará a regeneração e a felicidade da nossa querida pátria, o Brasil, tamanho como é’ (DINIZ, Benedicto dos Santos. Curitiba, [s.d.].

A única pasta com documento impressos, intitulada *Album – Carmello Agapito de Mello*, contém a capa do *Album de música para instrumentos diversos*, da editora Bevilaqua & C., a obra *Alvorada das Rosas* para flauta e piano de Júlio Reis, dedicada a Pattapio Silva, e a lista com os valores das partituras oferecidas no produto *Catálogo de música para instrumentos*. Esta única fonte impressa do acervo de Benedicto Diniz nos permite entender algumas das preferências e/ou modelos estilísticos do músico curitibano.

De mais de as, apenas 44 continham a assinatura de Benedicto, no entanto, nenhuma possui data. As composições de Diniz a que nos referimos são todas manuscritas, o que significa também que não teremos informações como editora, número de edição etc. Esse fato acabou sendo um desafio enfrentado na elaboração do catálogo temático de Benedicto Diniz.

As composições de Benedicto Diniz são em sua grande maioria para instrumentos melódicos, acreditamos que o fato de o músico ter tocado vários instrumentos de sopro como multi-instrumentista, o levou a ter um olhar musical mais sensível a esses timbres, mesmo assim encontramos algumas poucas composições escritas para violão ou piano em seu acervo. Seus títulos eram sempre lúdicos e poéticos como *Um brinde*, *Suspiros de um Mineiro*, *Sereno na Flor*, *Os Astros*, *O Luar*, *Mazurka em Curitiba* e por aí afora.

Com exceção de algumas poucas composições, as obras presentes no acervo de Benedicto Diniz possuem anotação do gênero no cabeçalho, a maioria são valsa, mazurka, schotisch e tango. No entanto encontramos outras composições de diferentes gêneros, sendo eles fantasia, quadrilha, polca, música sacra, habanera, *berceuse*, dobrado, maxixe, trio, *polonaise*, samba, choro, *ragtime*, canção, marcha e *foxtrot*. Outra característica das obras de Benedicto Diniz é seu tamanho, com a grande maioria não possuindo mais que uma página de composição. No entanto, suas composições variam de uma a trinta e seis páginas, como por exemplo o tango *O Burrinho Bombeiro* com apenas uma página e a fantasia *Agonia de D. Alberto Gonçalves*, com trinta e seis páginas, ambas as obras contendo assinatura de

Benedicto Diniz.

Outra característica nos manuscritos é que muitas de suas composições estão com partes ou páginas incompletas, por exemplo na obra que mais nos despertou interesse, que é uma peça para orquestra chamada *A vinda do Espírito*, estava apenas com a grade, no entanto, das 16 páginas, apenas 5 eram legíveis, e as demais pareciam ser rascunhos como obra inacabada, além de estarem muito deterioradas pelo tempo, com manchas de caneta, muitas partes apagadas pelo tempo e páginas aparentemente dobradas. Devido ao grande número de páginas que faltam em muitas obras de Diniz, não podemos precisar se as obras estão completas, pois apesar de haver partes de instrumentos inteiras, como em *O Burrinho Bombeiro* para 2 flautas e 2 bandolins, não sabemos ainda se são realmente composições para quarteto ou se falta alguma parte de instrumento. Todas essas características nos manuscritos de Benedicto Diniz foram percebidas através dos fac-símiles que nos foram disponibilizados, através das normas e procedimentos de catalogação vigente que temos nos aprofundado.

Em nosso primeiro contato com o fac-símile<sup>11</sup> de Benedicto Diniz, ao observar suas composições, selecionamos duas de suas obras sendo *Conto do Boabdil* para trio de flautas e a valsa *Sereno na Flor* para piano<sup>12</sup>. A composição *Conto do Boabdil* para trio de flautas se encaixa melhor no gênero fantasia, enquanto *Sereno na Flor* para piano é indicada na partitura como uma valsa. Existe uma versão para violão da mesma valsa, no entanto não podemos precisar qual delas Benedicto escreveu primeiro, isso porque na maioria de suas composições, Benedicto Diniz não escreveu seu nome nos manuscritos, reconhecemos essa obra como sendo de Diniz pela sua caligrafia, por estar junto de seu acervo e pela sua forma de compor.

Portanto, mesmo excluindo as pastas em duplicidade, o presente trabalho não comportaria abordar todos os documentos contidos no acervo. Nesse sentido, convém observar como se dá, na literatura especializada, o tratamento e organização de acervos musicais no Brasil, visto que um de nossos objetivos é propor um modelo de catálogo temático para as composições do músico curitibano Benedicto Diniz. A análise dos estudos já realizados pode oferecer balizas metodológicas e conceituais para o trabalho com o acervo de

<sup>11</sup> Nome dado a um gênero de publicação de livros baseado em técnicas de impressão fotomecânica que tenta recriar a aparência de um manuscrito original ou edição impressa. As reproduções fac-símile empregam uma ampla variedade de métodos e materiais fotográficos. Os mais sofisticados procuram ser o mais fiéis possível ao original, replicando o seu tamanho, cores, papel, encadernação e, por vezes, condição física. É importante observar que as edições fac-símile não são falsas ou falsificadas (Immel, 2001, p. 506-508, tradução nossa).

<sup>12</sup> O que fizemos com essas obras foi muito semelhante ao que planejamos fazer neste trabalho, iniciamos mostrando o manuscrito digitalizado, em seguida apresentamos uma versão moderna da partitura escrita no editor Finale para uma melhor leitura. Em seguida fizemos uma análise harmônica e estrutural no estilo tradicional anotando os graus (I, ii, iii, IV...), suas inversões (I6/4, V2 ...), as funções dos acordes (tônica, subdominante, sensível...), os acordes transformados, ornamentos, separamos por períodos, semifrases, frases dentre outras coisas, nada muito sofisticado, mas que nos desse uma melhor compreensão sobre o estilo de composição de Diniz.

Diniz, pois já é possível ter uma visão geral de seu acervo, como saber sobre: o que tem ou não sua assinatura; se suas composições são manuscritas ou digitalizadas; as condições físicas do acervo; datas e; anotações gerais. Ao término da abordagem sobre metodologias de confecção de catálogo temático no Brasil, apresentaremos nosso modelo de catálogo temático definido, usando três obras de Benedicto Diniz como amostragem, a fim de apresentar o material com todas as suas obras em um trabalho futuro, já que, como declarado no início deste parágrafo, o volume de composições de Benedicto Diniz contido em seu acervo, faria com que essa presente pesquisa tomasse proporções que podem bem ser distribuídas, dando sequência na pesquisa em trabalhos futuros.

### **CAPÍTULO III – TRATAMENTO E ORGANIZAÇÃO DE ACERVOS MUSICAIS NO BRASIL**

Ao percebermos que a necessidade de capacitação na área de arquivologia e tratamento de acervos, onde a confecção de catálogos temáticos está inserida, é uma demanda presente no meio da musicologia brasileira (Gomes, 2018, p. 129-133), decidimos pesquisar e conhecer os principais métodos de catalogação de acervos musicais utilizados no Brasil. Cruz (2008, p. 116) afirma que as instituições precisam ter pressa em criar um sistema de identificação e organização de seus acervos. Entendemos que a catalogação de acervos musicais é um passo fundamental para esse processo e, mesmo que não seja nosso objetivo principal, desenvolver um método de catalogação para o acervo de Benedicto Diniz, a partir das principais normas de catalogação de acervos musicais vigentes no Brasil, pode contribuir com tal processo.

Para que nossa pesquisa na área de arquivologia e catalogação em acervos musicais pudesse ser iniciada, foi necessário conhecer as principais pesquisas acadêmicas na área, e compreender o quanto esse tipo de pesquisa tem sido explorado no meio acadêmico brasileiro, observando os últimos 25 anos. Para isso, procuramos priorizar dissertações e teses como fonte para nossa pesquisa, embora não descartemos as demais fontes encontradas em nossa busca.

Utilizando as palavras-chave “arquivologia”, “arquivos musicais” e “acervos musicais”, através das plataformas IBCT e Google Acadêmico, selecionamos mais de dez teses e dissertações que tratam sobre métodos de catalogação e acervos musicais no Brasil.

A plataforma IBCT foi a que nos trouxe um maior volume de trabalhos na área, nos mostrando 17 pesquisas no total. Dessas pesquisas, selecionamos 12 trabalhos como literatura de referência e 4 definimos como literatura de referência auxiliar<sup>13</sup>. O Google Acadêmico nos trouxe mais 2 exemplares, dos quais apenas um se encaixava como tese ou dissertação. Os critérios que utilizamos para a triagem das pesquisas foram: trabalhos que contivessem informações sobre métodos de catalogação e dissertações, e teses que fossem mais próximas de nossa intenção de pesquisa, que é apresentar uma proposta de catalogação de composições musicais, e abordar as obras e o compositor em questão.

Em ordem cronológica, as teses e dissertações encontradas e selecionadas foram:

---

<sup>13</sup> Entendemos como literatura de referência auxiliar as pesquisas que não foram utilizadas de forma direta em nossa pesquisa, mas que nos serviram de referência como modelo de pesquisa em catalogação e arquivologia musical.

TABELA 2 – TESES E DISSERTAÇÕES MAPEADAS NO LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

(Continua)

ANO	AUTOR	TÍTULO	TIPO DE TRABALHO	DEPARTAMENTO
2000	André Henrique Guerra Cotta	O tratamento da informação em acervos musicais brasileiros	Dissertação	PPG <sup>14</sup> em Ciência da Informação da Escola de Biblioteconomia UFMG
2008	Gleise Andrade Cruz	De olho na eternidade: a construção do arquivo privado de Antonio Carlos Jobim	Dissertação	Fundação Getúlio Vargas – Centro de Pesquisa de Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC
2009	André Henrique Guerra Cotta	História da coleção Francisco Curt Lange	Tese	PPG em Música da UNIRIO
2009	Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de Sousa	O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música Popular na década de 1970	Dissertação	PPG em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp)
2010	Valentina da Silva Nunes	Baú de máscaras: o arquivo da cantora e compositora Maysa	Tese	Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina,
2013	José Brasil	Henrique de Curitiba Morozowicz: música para canto solo, arquivo pessoal e historiografia	Dissertação	PPG em Música; Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná
2014	Guilherme Dias Melo Carvalho	A Rádio Inconfidência nos tempos do auditório: considerações sobre os gêneros musicais no acervo de partituras	Dissertação	PPG em Música da Universidade Federal de Minas Gerais
2017	Gisele Laura Haddad	Entre teoria e práxis na arquivística musical: diretivas para o Centro de Memória das Artes da FFCLRP – USP	Tese	Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
2010	Valentina da Silva Nunes	Baú de máscaras: o arquivo da cantora e compositora Maysa	Tese	Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina,
2017	Marcelo Alves Brum	Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet	Tese	PPG da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
2017	Marcelo Alves Brum	Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet	Tese	PPG da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
2017	Rafaella Sudário Ribeiro	As caixas de memórias de marilda de godoi: arquivo, visualidade dos corpos e poder (1889 - 1969)	Tese	PPG em Arte e Cultura Visual – Doutorado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás
2018	Amanda Pamela Santos Gomes	Entre dualidades e dualismos: a múltipla atuação de músicos e musicólogos em acervos musicais brasileiros	Dissertação	PPG em Música da Universidade Federal de Minas Gerais

<sup>14</sup> Programa de Pós-Graduação.

TABELA 2 – TESES E DISSERTAÇÕES MAPEADAS NO LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO  
(Conclusão)

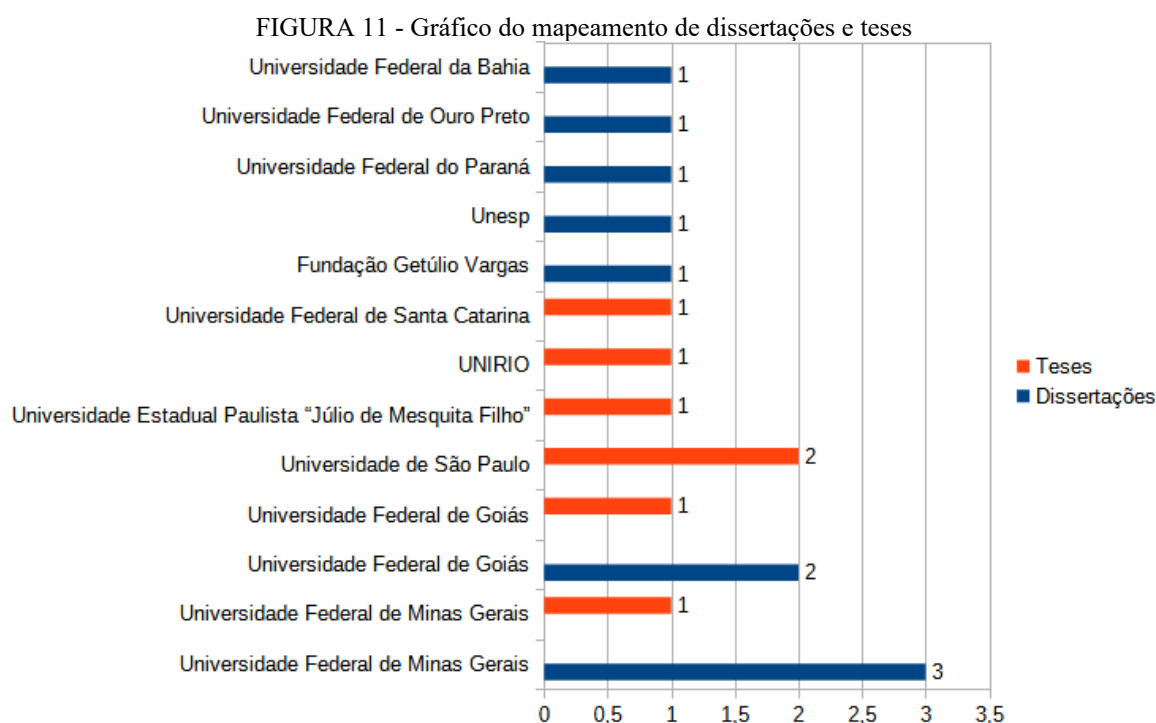
ANO	AUTOR	TÍTULO	TIPO DE TRABALHO	DEPARTAMENTO
2018	Germano Henrique Pereira Lopes	Uma trajetória coral do Colégio Santa Clara (Goiânia – GO) a partir da análise e performance de obras selecionadas de seu acervo musical	Dissertação	PPG em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás
2018	Amanda Pamela Santos Gomes	Entre dualidades e dualismos: a múltipla atuação de músicos e musicólogos em acervos musicais brasileiros	Dissertação	PPG em Música da Universidade Federal de Minas Gerais
2018	Germano Henrique Pereira Lopes	Uma trajetória coral do Colégio Santa Clara (Goiânia – GO) a partir da análise e performance de obras selecionadas de seu acervo musical	Dissertação	PPG em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás
2018	Mayra de Souza Marques	Trajetórias do museu da música de mariana: mutação e pluralização dos meios da memória cultural	Dissertação	PPG em História da Universidade Federal de Ouro Preto
2019	César Augusto Petená	Arquivo da orquestra	Dissertação	PPG Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia
2020	Roberto Fabiano Rossbach	Catálogo sistemática e descritiva de obras e fontes musicais no brasil: o catálogo temático de Heinz Geyer (1897- 1982)	Tese	Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista <i>Júlio de Mesquita Filho</i>

Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

Após essa seleção, notamos que, dos 17 trabalhos, 10 são dissertações e 7 são teses. Quando observamos o volume de produção acadêmica por instituição, percebemos que: a Universidade Federal de Minas Gerais possui 3 dissertações e 1 tese; a Universidade Federal de Goiás 2 dissertações e 1 Tese; Universidade de São Paulo, 2 Teses; a Universidade Estadual Paulista *Júlio de Mesquita Filho*, 1 Tese; UNIRIO, 1 tese; Universidade Federal de Santa Catarina, 1 tese; Fundação Getúlio Vargas, 1 dissertação; Unesp, 1 dissertação; a Universidade Federal do Paraná, 1 dissertação; a Universidade Federal de Ouro Preto, 1 dissertação; e a Universidade Federal da Bahia, 1 Dissertação. Com essa informação, é possível visualizar a produção de trabalhos em arquivologia e tratamento em acervos musicais<sup>15</sup> por regiões, onde entre teses e dissertações: Minas Gerais possui 5 pesquisas

<sup>15</sup> Gomes (2018, p. 113) entende que o tratamento em acervos é composto por atividades de sistematização, catalogação, descrição, digitalização e divulgação de documentação musical. Por esse motivo, em vários momentos durante nosso levantamento bibliográfico, pesquisamos pelo tema tratamento em acervos musicais, a fim de encontrarmos soluções para elaboração de catálogos musicais.

realizadas; São Paulo 4; Goiás com 3; Rio de Janeiro com 2; Santa Catarina com 1; Paraná com 1 e; Bahia com 1 trabalho realizado.



Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

Os trabalhos encontrados no levantamento bibliográfico nos ajudaram a definir o que seria feito em nossa pesquisa, já que a variedade de assuntos dentro desses trabalhos, mesmo tratando apenas de acervos musicais e catalogação, é muito abrangente, com diferentes tipos de documentos, processos de catalogação e até a abordagem de instituições, como o caso de Marques (2018, p. 4), que teve como objeto o Museu da Música de Mariana. Outro ponto é a natureza dos acervos investigados, que vão de coleção de fotos e documentos, como o caso da tese de Nunes (2013), discos, vídeos e outros materiais, como trabalhou Cruz (2008), até chegar em composições e manuscritos, como fez Brasil (2013). Notamos, portanto, que apenas Cotta (2000), Silva (2019) e Rossbach (2020) propõem diretamente métodos para catalogação de acervos musicais.

Esse levantamento bibliográfico nos trouxe elementos para reflexão sobre as metodologias já constituídas na elaboração de catálogos temáticos, bem como os problemas e soluções encontrados pelos autores. Nos trouxe também a consciência sobre os tipos de acervos que tem sido estudado nos últimos 20 anos e, sobretudo, notamos o baixo número de pesquisas que propõem métodos para a confecção de catálogos temáticos para acervos musicais. Entendendo então ser necessário, traremos mais abaixo uma proposta para

elaboração de catálogo temático, tendo o acervo de Benedicto Diniz como objeto, com o objetivo de catalogar suas composições.

Através do levantamento bibliográfico, percebemos que a catalogação de acervos musicais não é tarefa simples, existindo várias formas de ser realizada e, até mesmo, como na maioria das vezes, podendo ser realizado através diferentes métodos de diferentes autores, tal como fez José Luiz Brasil Gomes, que optou por uma listagem com informações parciais das obras para canto solo de Henrique de Curitiba, com base em catálogos já elaborados (Brazil, 2013, p. 7). Percebemos também que será necessário discorrer sobre os principais métodos de catalogação vigente utilizado pelos pesquisadores que constam no levantamento bibliográfico, para que, ao final, possamos confeccionar um catálogo temático adequado para o acervo do músico curitibano Benedicto dos Santos Diniz.

### 3.1 ACERVOS ESTUDADOS

Mesmo que as pesquisas sejam na área de música (às vezes estudadas por outros departamentos), podem ser trabalhados outros materiais além de manuscritos musicais ou partituras, como cartas, discos, vídeos, cadernos de anotações, dentre outros itens. No acervo do próprio Benedicto Diniz, além dos manuscritos, se encontram caderno de anotações, caderno de transcrições (onde ele copiava as composições de outros autores), caderno de instruções sobre didática musical, dentre outras coisas. Segundo o levantamento bibliográfico que fizemos, os acervos contendo documentos pessoais, manuscritos, partituras, discos, fotografias, jornais e outros materiais são geralmente usados para abordar o autor(a) do conteúdo em questão, órgãos ou áreas responsáveis pela guarda e manutenção do acervo, ou até mesmo para trabalhar o próprio acervo musical. Assim como fizeram, por exemplo, Nunes (2013, p. 108-111), que pesquisou sobre a *persona*<sup>16</sup> da compositora Maysa, através do arquivo pessoal da cantora; Costa (2020), que fala da relação entre as áreas de Musicologia e Museologia, através dos acervos do Núcleo de Acervos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais; Silva (2019), que propôs a descrição dos impressos musicais do acervo do músico goiano Balthasar de Freitas.

---

<sup>16</sup> “[...] *persona* é uma construção feita a partir de uma mistura de questões pessoais e sociais, adotada para um fim específico. Esta pode ser consciente em maior ou menor grau (Stein, 2006). Jung considera que esta máscara aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é única, quando não passa de um papel, proveniente em grande parte da psique coletiva. Ela tem aspectos da realidade interna, de modo que o ego pode se identificar com a *persona* de modo exclusivo, mas, em última análise, não é real, pois representa mais o compromisso entre o indivíduo e a sociedade do que da verdadeira individualidade” (Jung, 2008 *apud* Souza, 2020, p. 13).

Os acervos estudados pelos pesquisadores são muito distintos e alguns possuem os mais diversos documentos e objetos. Observamos cuidadosamente o conteúdo dos acervos para conhecermos melhor a natureza da pesquisa e, sobretudo, compreender melhor a escolha do modelo de catalogação selecionado pelo pesquisador. Segundo King (2001, p. 348), a organização de um catálogo temático é organizada de acordo com o acervo trabalhado.

Cotta (2000, p. 208-240) observou alguns acervos musicais e catálogos de autores brasileiros, sendo eles: O Catálogo Temático das composições do Padre José Maurício Nunes Garcia; a fonte musical histórica *O Ciclo do Ouro*; O arquivo *Tercio*, contendo as obras de *Tercio*, e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita; O Catálogo Temático da Coleção Francisco Curt Lange, do Museu da Inconfidência; O Catálogo Temático dos Manuscritos Musicais de Gomes (1752-1844), o Catálogo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes e o catálogo de composições da Música Sacra Mineira. Sua proposta não era elaborar um catálogo temático para acervos musicais, mas sim observar como se davam aos cuidados com os acervos musicais no Brasil a partir das coleções de obras selecionadas.

Cruz (2008) trabalhou com o acervo de Antonio Carlos Jobim<sup>17</sup>. No momento da pesquisa o acervo era constituído por cartas, cartões, bilhetes, telegramas, documentos, artigos, contracapas de discos, letra de música, memórias, orelha de livro, partitura, poema, extratos de textos, recortes de jornais e revistas, fotografias, cromos, desenhos e esboços, cartazes, fitas em VHS, K7, Beta, fitas de rolo e LPs além dos documentos museológicos como óculos, caixas de charuto e outras coisas (Cruz, 2008, p. 76-81). Todo o acervo foi doado ao Instituto Antonio Carlos Jobim de forma gradual e após higienizado e digitalizado, o arquivo foi dividido em três séries: Documentos textuais, documentos iconográficos e documentos audiovisuais (Cruz, 2008, 70-77).

Zbigniew Henrique Morozowicz nasceu em Curitiba, em 29 de agosto de 1934, e faleceu em 18 de fevereiro de 2008, também em Curitiba (Brazil, 2013, p. 12-70). O acervo de Henrique de Curitiba Morozowicz<sup>18</sup> foi estudado por José Brazil (2013). Seu acervo continha a princípio composições para coro, orquestra, canto solo e piano dentre outros. Esses documentos estavam organizados por pastas, e em uma das pastas constavam as composições para canto solo, separados em envelopes. Mais algumas obras para voz solo foram encontradas em meio aos documentos musicais, totalizando 23 composições para canto solo (Brazil, p. 1-2). Brazil (2013, p. 7) também menciona ter encontrado nas publicações do

---

<sup>17</sup> Nascido em 27 de janeiro de 1927, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, faleceu em 8 de dezembro de 1994, em Nova York.

<sup>18</sup> Mesmo tendo vivido em Curitiba, Henrique de Curitiba morou também em São Paulo, Varsóvia, Ithaca, Londrina e Goiânia (Brazil, 2013, p. 11-12).

Arquivo Nacional, os inventários de dois fundos que deram base para a criação do inventário do fundo de Henrique Morozowicz, são eles: *Fundo Marquês de Lavradio* e o *Fundo Góes Monteiro*. Usando os fundos mencionados como exemplo, Brazil elaborou então fichas técnicas para as composições de Henrique de Curitiba para canto solo.

A decisão de trabalhar as composições para canto solo do compositor Morozowicz ocorreu principalmente por ter sido uma oferta feita pelos parentes de Henrique (Brazil, 2013, p. 1). Ao realizar uma pesquisa sobre catalogação em acervos musicais, Brazil optou por confeccionar um apenas um inventário em vez de um catálogo temático (Brazil, 2013, p. 7).

Nunes (2013) trabalhou o arquivo da cantora Maysa, cantora que teve seu auge de sucesso entre os anos de 1950 e 1960 (Nunes, 2010, p. 10). O acervo da cantora estava contido dentro de um baú preto em posse do filho da cantora, Jayme Monjardim, e, São Paulo (Nunes, 2013, p. 105). O arquivo foi cedido à pesquisadora por cerca de trinta dias, tempo que Nunes usou para escanear todo o acervo de Maysa, que continha 1.717 de textos e 1.172 de imagens composto por cartas, bilhetes, diários, miniautobiografias, registros cotidianos, cadernos, versos de poesias, revistas, fotos e recortes de jornais (Nunes, 2013).

Luciano Gallet nasceu no Rio de Janeiro em 1893, e faleceu em 1931, na mesma cidade (Brum, 2017, p. 20-61), seu acervo foi trabalhado por Brum (2017, p. 13), e continha textos musicais e informações de capas e contracapas de partituras editadas, manuscritos autografados e cópias de manuscritos de Luciano Gallet, periódicos, programas de concerto, literatura musicológica e correspondência pessoal entre Luciano Gallet e Mário de Andrade (Brum, 2017, p. 13-14).

Brum (2017, p. 15) fez uso dos catálogos de Luciano Gallet já existentes que são as menções às suas composições encontradas em sua correspondência pessoal, o catálogo elaborado por Mário de Andrade e Luísa Gallet (1934, não paginado), o catálogo apresentado por Maria José Valente Táboas<sup>19</sup> e a catalogação da obra de Luciano Gallet confeccionada em *Luciano Gallet e a Reforma do Instituto Nacional de Música* (2008, não paginado).

Durante o desenvolvimento da pesquisa, Brum notou a necessidade de uma revisão catalográfica em todos os documentos apurados, devido a inúmeras fragilidades nos catálogos de Obras de Luciano Gallet, sendo que o autor sugere a necessidade de uma realização de um novo catálogo, que contenha maiores detalhes das composições para uma melhor organização. Durante a pesquisa Brum (2017, p. 15) notou “lacunas, problemas de classificação e contradições na organização das obras” de Gallet, incluindo em sua pesquisa portanto uma nova tarefa, que é a reorganização do catálogo de obras de Luciano Gallet, que embora não

---

<sup>19</sup> Encontrado no departamento de Música (Richelieu) da Biblioteca Nacional da França (Brum, 2017, p. 15).

tenha sido incluído no anexo da pesquisa, segundo o autor, “pode ser mapeado nos capítulos II, III e IV” de sua tese (Brum, 2017, p. 15).

O acervo de Luciano Gallet trabalhado por Brum (2017) foi reunido a partir da: Divisão de Música e Arquivos Sonoros da Biblioteca Nacional; Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Musicoteca do Conservatório da Universidade Federal de Pelotas e da biblioteca da Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, da cidade de Rio Grande – RS; Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo; Coleção Mozart de Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro); Divisão de Música e Arquivos Sonoros da Biblioteca Nacional; acervos particulares; Hemeroteca Digital Brasileira (Fundação Biblioteca Nacional); e via Gallica (base digital da Biblioteca Nacional da França (Brum, 2017, p. 13). Todo o acervo é composto por textos musicais, partituras editadas, manuscritos, cópias de manuscritos, periódicos, programas de concerto e literatura musicológica<sup>20</sup> (Brum, 2017, p. 13).

O acervo musical do Colégio Santa Clara, doado em julho de 2016 ao Laboratório de Musicologia Brás Wilson Pompeu de Pina Filho, da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, foi objeto de pesquisa na dissertação de Lopes (2018, p. 49)<sup>21</sup>. O acervo é constituído em sua maior parte por partituras para cantos corais, música sacra e a menor parte por música secular, copiadas ou impressas (Lopes, 2018, p. 80-81), segundo Lopes (2018, p. 49-50), as obras contidas no arquivo são do século XIX. A pesquisa concluída por Lopes (2018) não intenciona elaboração de catálogo, mas sim a análise e performance de algumas obras selecionadas do acervo. No entanto, como Lopes teve como objeto de pesquisa um acervo musical completo, e menciona o desejo de confeccionar um catálogo para o mesmo material em uma próxima oportunidade (2018, p. 85), procuramos observar todo o desenvolvimento de sua pesquisa a fim de compreender o olhar e a forma que o pesquisador trabalhou todo o acervo. Lopes (2018) não trabalhou propostas para catalogação, mas estruturou dois tópicos muito semelhantes aos que incluímos em nossa pesquisa: O primeiro foi a abordagem que o autor fez sobre o contexto histórico sobre as irmãs franciscanas do Colégio Santa Clara (Lopes, 2018, 33-45), indo de encontro com nossa proposta de tratar o contexto histórico do

---

<sup>20</sup> Como os textos de Mario de Andrade, Luiz Heitor Corrêa Azevedo, Paulo César Chagas e Dulce Lamas (Brum, 2017, p. 14).

<sup>21</sup> Assim como o CEDOPE da UFPR, o Laboratório de Musicologia Brás Wilson Pompeu de Pina Filho, da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, recebeu a doação do acervo musical do Colégio Santa Clara em julho de 2016 (Lopes, 2018, p. 49). Esse acervo foi objeto na dissertação Lopes (2018), a partir da análise e performance de obras selecionadas de seu acervo musical, concluída em 2018. Desse acervo, Lopes selecionou três obras para analisar. Nos chamou a atenção a forma musicológica como o pesquisador abordou o acervo, sendo semelhante a nossa intenção de pesquisa.

curitibano Benedicto Diniz em Curitiba; O segundo foi a análise de algumas obras do acervo para “obter maiores dados e fatos artístico-musicais da região de Campinas” (Lopes, 2018, p. 24) para nossa pesquisa. Nos interessamos sobre a forma como o pesquisador usa as análises para tais fins, pois intencionamos também separar uma parte de nossa pesquisa nas análises harmônicas de algumas obras de Benedicto Diniz, a fim de conhecer melhor as obras e a maneira como Benedicto Diniz compunha.

Balthasar de Freitas nasceu em Jaraguá-GO, em 1870, e faleceu na mesma cidade, em 1936 (Pinto, 2010, p. 52 *apud* Silva, 2019, p. 18). A música impressa presente em seu arquivo Balthasar de Freitas foi usada na dissertação de Silva (2019), que propôs um catálogo com as “publicações musicais impressas, métodos de ensino de instrumento, cancionários, cópias manuscritas feitas a partir de publicações musicais da série e fotocópias de impressos musicais” (Silva, 2019, p. 77). Seu catálogo foi elaborado visando contemplar apenas os impressos musicais, excluindo os demais documentos (Silva, 2019, p. 78). Como podemos observar no próprio catálogo elaborado por Silva (2019, p. 160-288), os impressos não são de composições de Balthasar de Freitas, mas sim de seu acervo pessoal de músicas impressas.

Azevedo (2020, p. 72-128) trabalhou o acervo do Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, sendo: o acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos<sup>22</sup> (falecido em 1915); acervo Hostílio Soares (1898-1988); acervo Rádio Inconfidência<sup>23</sup>, com cerca de 33.000 discos fabricados entre o período de 1940 a 1980, e com obras de compositores como Jair Silva, Moacyr Pórtes, Rômulo Paes, Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim; acervo Maestro Chico Aniceto<sup>24</sup> (1886-1972); acervo Maestro Francisco Passos<sup>25</sup> (1878-?); arquivo Georges e Ana Maria Vincent, de Georges Joseph Pascal Marie Vincent (1935–2012) e Ana Maria Aguiar Machado Vincent (1946–2008); arquivo Lodi<sup>26</sup>, com documentos do final do século XIX e século XX; Arquivo Delza Gonçalves; acervo Maria do Carmo Corrêa (falecida em 1950); acervo da Corporação Musical São Vicente Ferrer, que representa as práticas musicais no Estado de Minas Gerais no século XX (Azevedo, 2020, p. 123); e as obras avulsas *Sonata 2ª* (Sonata Sabará), duas edições encadernadas de obras editadas por Francisco Curt Lange e cinco cadernos da cidade de Pará de Minas/MG contendo cópias manuscritas de

<sup>22</sup> Catalogado por Marcio Miranda em 1994 (Azevedo, 2020, p. 79).

<sup>23</sup> Com mais de 70% do acervo catalogado a partir de projetos de pesquisa coordenados pelo professor Fábio Henrique Viana entre os anos de 2013 e 2019 (Azevedo, 2020, p. 93).

<sup>24</sup> Com 705 obras e 109 fragmentos catalogados (Azevedo, 2020, p. 98).

<sup>25</sup> Reunidas em um catálogo onde constam os seguintes campos: obra, gênero, compositor, cópia, data, orquestração, observações e arquivo atual (número da caixa de arquivo) (Azevedo, 2020, p. 103).

<sup>26</sup> Até o momento da escrita desse texto, não haviam sido concluídas as pesquisas para registro da história arquivística e da procedência deste arquivo, bem como da biografia de suas prováveis produtoras, que poderiam ser as irmãs Yolanda Lodi (s/d), e/ou Helena Lodi (s/d) e/ou Alda Lodi (1898-2002) (Azevedo, 2020, p. 110).

músicas populares.

O maestro e compositor Heinz Heinrich Geyer nasceu em 1897, em Mülheim an der Ruhr, Alemanha, e faleceu em 1982, em Blumenau (Rossbach, 2020, p. 173-192). Seu catálogo temático teve suas obras reunidas, limitando a região territorial para o levantamento do acervo, buscando contemplar as produções de artístico-musicais, incluindo produções de ensino ou pesquisa, no município de Blumenau. As fontes pesquisadas foram Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes (SDMCG) – acervo privado, o Centro Cultural 25 de Julho (CC25J) – acervo privado, o Arquivo Histórico José Ferreira da Silva (AHJFS) – acervo público, e o Colégio Pedro II (CPII) (Rossbach, 2020, p. 201). Nesses espaços, foram encontradas partes do acervo de Heinz Geyer, contendo obras originais do maestro e compositor, arranjos, repertório orquestral de outros compositores, partituras diversas, arranjo de outros maestros como Erwin Knaesel, Eugen Seelbach e Telomo Elias, além de manuscritos e obras editadas em programas de edição de partitura. CMTG obras e arranjos de Geyer, bem como um vasto repertório orquestral de diversos outros compositores (Rossbach, 2020, p. 210- 217). O catálogo temático de Heinz Geyer contém obras e arranjos do maestro e compositor, totalizando 117 músicas entre as categorias Música Vocal, Música Instrumental e Teatro Musical (Rossbach, 2020, p. 322-496).

Rossbach (2020, p. 81-148) selecionou também uma série de catálogos nacionais e internacionais como obras de referência a, sendo elas: Catálogo temático e cronológico das obras de Mozart, confeccionado por Ludwig Alois Friedrich Ritter von Köchel (1800-1877); Catálogo temático e sistemático das obras de Bach, elaborado por Wolfgang Schmieder (1901-1990); Catálogo temático e sistemático das obras de Haydn, organizado por Anthony van Hoboken (1887- 1983); Catálogo temático em ordem cronológica das obras de Schubert, elaborado pelo bibliógrafo e musicólogo Otto Erich Deutsch (1883-1967); Catálogo sistemático descritivo das obras de Albéniz, criado por Mulas (2001); Catálogo da obra religiosa de Marcos Antonio Portugal, do musicólogo português António Jorge Marques; Catálogos digitais pelo sistema *MerMEId*, desenvolvido pelo Centro Dinamarquês de Edição Musical (DANISH CENTRE FOR MUSIC EDITING, 2017); Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia, confeccionado pela Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional; Catálogo temático dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes, elaborado e incluído no livro *Música na Sé de São Paulo Colonial* por Régis Duprat (1930-); Obra *Villa-Lobos, sua obra* realizado pela equipe do Museu Villa-Lobos; Catálogo temático da obra de Lobo de Mesquita, que faz parte da tese de doutorado de Maria Inês Junqueira Guimarães, em 1996: *L'oeuvre de Lobo de Mesquita compositeur brésilien (?1746-1805):*

*contexte historique-analyse-discographie-catalogue thématique-restitution* e; Listas de obras de compositores brasileiros, apresentado por Paulo Castagna (Rossbach, 2020, p. 148).

Notamos, através dos estudos nesta subseção que os acervos musicais de compositores nacionais, têm sido explorados no meio acadêmico para diferentes objetivos (como já podíamos esperar) como: mostrar o arquivo como escrita autobiográfica do compositor, como fez Cruz (2008, p. 3); apresentar a *persona* do compositor através de seu acervo, como nos mostrou Nunes (2010, p. 5) sobre a cantora Maysa; ou abordar assuntos sobre áreas ou departamentos responsáveis pelo tratamento e salvaguarda de acervos musicais, através de seus arquivos como objeto, assim como trabalhou Azevedo (2020, p. 7). No entanto, o número de pesquisas que tratam diretamente sobre métodos de catalogação de acervos musicais é muito limitado, do levantamento bibliográfico que fizemos, os autores que abordam diretamente esse tema são Cotta (2000) e Silva (2019). Outros autores propõem formas de catálogos mais simples, que se aproxima mais de uma listagem de obras, como fez Brazil (2013) e como fizemos em Wasilinski (2021).

Os acervos observados mostram também uma grande variedade de itens como partituras impressas e manuscritos, como no caso do acervo de Heinz Geyer (Rossbach, 2020, p. 25); letras de músicas; correspondências; e cadernos de anotações, como no caso do acervo da cantora Maysa (Nunes, 2010, p. 76-110); blocos de estudos; fitas magnéticas; desenhos; discos; fotos; e documentos como no acervo de Tom Jobim (Cruz, 2008, p. 72); livros; e até mesmo instrumentos musicais, como flautas doces, krumhorns, violas da gamba, bandolins e acordeon (Azevedo, 2020, p. 120).

O tamanho dos acervos também é bastante variável, indo desde algumas dezenas de partituras e manuscritos (23 mais precisamente), como o acervo de obras para canto solo do compositor Henrique de Curitiba (Brazil, 2013, p. 1-2), até acervos com mais de 30.000 itens e documentos, como no caso do acervo de Tom Jobim (Cruz, 2008, p. 72), ou mesmo coleções completas de núcleos responsáveis pela salvaguarda de acervos musicais, como o caso de Azevedo (2020, p. 73), que trabalhou os diversos acervos musicais do Núcleo de Acervos da UEMG, que contém, no total, mais de 35.000 itens entre manuscritos, partituras, discos e outros, sendo eles: 375 manuscritos do acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos; 117 obras do acervo Hostílio Soares; discos e 2.400 partituras do acervo da Rádio Inconfidência; 705 obras e 109 fragmentos do acervo do Maestro Chico Aniceto; 659 partituras do acervo do Maestro Francisco Passos; 897 itens do acervo de Georges e Ana Maria Vincente sendo 599 textuais, 240 bibliográficos, 41 fontes musicais, 16 iconografias,

um tridimensional e um filmográfico; 219 itens do Arquivo Lodi<sup>27</sup>; 28 itens do arquivo de Delza Gonçalves entre partituras e livros; 38 itens do acervo de Maria do Carmo Corrêa dentre outros acervos (Azevedo, 2020, p. 79-127).

A amplitude regional dos acervos estudados é variável, indo desde artistas reconhecidos nacional e internacionalmente, como Tom Jobim (Cruz, 2008, p. 48) e Maysa (Nunes, 2010, p. 82), compositores importantes no contexto da música nacional, como Luciano Gallet (Brum, 2017, p. 16), indo até nomes de figuras locais, como Balthasar de Freitas (Silva, 2019, p. 18-19), que atuou na região de Goiás e o maestro Heinz Geyer (Rossbach, 2020, p. 193), que teve sua trajetória em Blumenau.

Notamos então que os arquivos trabalhados pelos pesquisadores observados possuem uma grande variedade de itens e amplitude regional, e que todos os arquivos possuem data a partir do início do século XIX, sendo o acervo do Colégio Santa Clara o mais antigo em nossa busca, com documentos contados a partir do século XIX (Lopes, 2018, p. 49-50), chegando a compositores do século XXI, como o caso de Henrique de Curitiba, que mesmo tendo vivido a maior parte de sua carreira no século XX, também compôs no início do século XXI (Brazil, 2013, p. 66-67). Percebemos também que embora todos sejam acervos musicais, o objetivo de seu uso científico pode ser muito diversificado, existindo poucas propostas de métodos para o tratamento de acervos musicais. No entanto, todos os acervos observados, bem como a pesquisa em que cada um está inserido nos indicam elementos empíricos e propostas metodológicas que servem de referência para a realização de nosso trabalho, em especial os que abordam, mesmo como objetivos secundários, métodos de catalogação de acervos musicais, como a pesquisa realizada por Gomes (2018, p. 85-86), que nos permitiu conhecer os principais métodos vigentes de catalogação nacionais e internacionais.

### 3.2 SOLUÇÕES DE CATÁLOGOS

Assim como em nosso caso, vemos outros músicos e musicólogos atuando nas mais diversas áreas no âmbito da música e da musicologia, empenhando diferentes funções que algumas vezes podem incluir o tratamento da documentação musical, área em que a confecção de catálogo temático está inserida. Observando a reflexão de Gomes (2018, p. 26), a autora explica essas funções multitarefas quando diz que:

---

<sup>27</sup> “[...] foram inventariados 80 itens, sendo as fontes musicais primordialmente peças para piano” (Azevedo, 2020, p. 110).

As realidades contextuais de pesquisa, a sede pelo conhecimento e a voracidade em realizar os estudos culminam na formação de uma geração de profissionais dispostos a trabalharem em ambas as vertentes: a pesquisa de base documental (estudo empírico, teórico e interpretativo), e a pesquisa relativa ao tratamento dos documentos musicais (preservação, conservação, restauração, sistematização, descrição, reprodução, disponibilização, divulgação), segundo uma prática denominada neste trabalho como sendo o Janus Ofício.

Tendo a própria autora como exemplo, Gomes (2018, p. 31) relata que:

Minhas atuações, e também a de outros pesquisadores, não têm se restringido ao estudo dos materiais arquivísticos, mas abarcam também o seu tratamento (seja em nível de higienização, sistematização, catalogação, descrição, digitalização, ou outras atividades, conforme necessidade).

Algumas de nossas indagações durante a busca por um método de catalogação para as obras de Benedicto Diniz são sobre: (a) ser fiel a apenas uma norma vigente, ou elaborar nosso próprio método com base nas principais normas utilizadas<sup>28</sup> no Brasil; (b) confeccionar um método com um volume mais completo de informações, ou apenas com as principais informações (como título, tonalidade e número de páginas por exemplo) e; (c) trabalhar somente com as composições musicais originais comprovadamente do autor.

Partindo do princípio de que há falta de modelos de catálogos temáticos no Brasil, Rossbach (2020) utiliza as principais normas de catalogação tanto brasileiras quanto internacionais em uso nos dias de hoje, também, como a maioria dos demais pesquisadores, e após o levantamento dos métodos de catalogação, propôs seu próprio modelo de catalogação com base na bibliografia levantada e na experiência da catalogação das obras de Heinz Geyer (1897-1982) em sua tese. Em vários momentos Rossbach também cita André Henrique Guerra Cotta como referência em sua pesquisa sobre catalogação, chegando a mencionar a fala de Cotta (2011, p.31) em que chama o catálogo de instrumento de busca que facilita o conhecimento do documento antes do contato direto com o material. Rossbach também cita Garcia (2008, p. 101) quando diz que “um catálogo descreve os documentos um a um, apresentando uma série de dados que permitem sua correta identificação”.

Em nossa busca por um método de catalogação de acervo musical, através de catálogos temáticos já confeccionados e pesquisas elaboradas na área por autores brasileiros, notamos que o trabalho de André Henrique Guerra Cotta é citado em todas as teses e dissertações, sendo uma das maiores referências em catalogação de acervos musicais no Brasil. Cotta (2000) nos traz um ponto de partida, sugerindo as duas principais literaturas sobre catalogação de acervos musicais utilizadas até hoje: *Rules for cataloging music*

---

<sup>28</sup> Como veremos mais adiante, essa é uma possibilidade já explorada pelos pesquisadores.

*manuscripts (IAML)* e *Répertoire Internationale des Sources Musicales (RISM)*. Desses dois modelos apresentados, o *RISM* nos parece o mais adequado já que:

Como foi desenvolvido com a participação de musicólogos, o grau de detalhe e normalização é impressionante, sobretudo no que diz respeito a terminologia musical, mas, além disso, surpreendentemente, o *RISM* trata a questão da proveniência com propriedade, distinguindo entre proveniência (*RISM*912 ou *RISM* 914 / 915) e custódia atual do documento (*RISM* 982). Entretanto, não há menção de descrição ao nível do *fundo* (assim como não há campos relacionados a uma possível descrição multinível, tal como recentemente sugerido na *ISAD(G)*). A ênfase está sobretudo na obra musical, menos no documento em si e, quanto ao contexto, nada além da menção da proveniência (Cotta, 2000, p. 205).

Segundo Cotta (2000, p. 94), “O catálogo descreve um *fundo arquivístico* em sua totalidade (sem seleção de documentos) segundo uma *ordem temática, onomástica, cronológica, etc*”. Rossbach (2020, p. 275) acrescenta, afirmando que “o catálogo de obras é um trabalho de base, assim como todo trabalho arquivístico no âmbito de seu tratamento, organização, higienização, inventariação e disponibilização de documentos”.

Catálogo temático é uma forma de organizar uma coleção de composições musicais, seja apenas de um compositor, seja de um órgão público ou privado ou de qualquer outra natureza. Um catálogo temático é identificável por haver *incipits*.

Um Catálogo temático é um índice para um grupo de composições musicais que incorpora citações de suas notas de abertura (*incipits*), ou características melódicas principais (temas), ou ambos. Essas citações podem ser dadas de várias formas, como notas convencionais, neumas, tablaturas, sílabas, números, letras ou códigos de computador. Na prática, para além da etimologia, a maioria dos catálogos temáticos utilizam mais *incipits* do que os temas... para a maioria das músicas, uma média de até doze compassos são suficiente<sup>29</sup> (Barlow; Morgenstern, 2001, p. 348).

Entendemos, portanto, que a principal característica de um catálogo temático é a adição do *incipit*, substituindo o tema, ou mesmo quando o tema é usado no catálogo temático, continua a ter a função de *incipit*, e que seu tamanho pode ser de até doze compassos.

*Incipit* é o trecho inicial da música usado como índice melódico em um catálogo temático. Segundo Barlow e Morgenstern (2001, p. 348), no final do século XVIII, os termos “tema” e “catálogo temático” passaram a ser usados regularmente, e criou-se dúvidas sobre o

<sup>29</sup> Texto na língua estrangeira: “A thematic catalogue is an index to a group of musical compositions that incorporates citations of their opening notes (incipits), or principal melodic features (themes), or both. These citations may be given in various forms, such as conventional notes, neumes, tablatures, syllables, numbers, letters or computer codes. In practice, defying etymology, most thematic catalogues are concerned with incipits rather than with themes... For most music an incipit of about a dozen pitches suffices [...]” (Duprat, 1995, p. 103 *apud* Rossbach, 2020, p. 53-54).

uso das palavras *incipits* e “tema”, já que na maioria das composições musicais, os temas estão logo no início dos movimentos. Já que o catálogo temático é definido por possuir *incipits*, subentende-se que um catálogo ou catálogo não temático seria uma catalogação que não contém *incipit*. Quanto a isso, Rossbach (Duprat, 1995, p. 103 *apud* Rossbach, 2020, p. 53-54) nos esclarece, dizendo:

Regis Duprat... em sua tese de doutorado, de 1965, inseriu um ‘catálogo não temático’ de André da Silva Gomes, com 76 obras do acervo de manuscritos do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. Essa afirmação permite observar que o termo ‘temático’ é entendido como um catálogo que não apresenta os *incipits* musicais das obras. Duprat (1995), posteriormente, publicou o catálogo temático de Gomes, em 1995, assim como ocorreu com o das obras de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, em 1996, com a pesquisadora Maria Inês Junqueira Guimarães. Os demais levantamentos de obras realizados no Brasil podem ser considerados também como catálogos não temáticos, pois não apresentam o *incipit* musical.

A palavra “temático” no termo catálogo temático portanto, refere-se ao *incipit* que é inserido nas informações das obras, na elaboração do catálogo temático, sendo uma informação indispensável na elaboração do documento.

A principal diferença entre catálogo temático e catálogo é portanto, apenas a inclusão do *incipit*, dos acervos observados na seção anterior, o único autor que apresenta um catálogo temático em sua pesquisa é Rossbach (2020, p. 325-443), nas demais dissertações e teses, mesmo Silva (2019, p. 160-298), que apresenta um catálogo completo do acervo de Balthasar de Freitas com informações detalhadas, optou por não incluir os *incipits*, declarando o título do catálogo como *Catálogo dos impressos musicais do acervo Balthasar de Freitas* (Silva, 2019, p. 160), já Rossbach (2020, p. 155) se refere sempre ao catálogo confeccionado como catálogo temático.

Cotta (2000, p. 29-30) relata que “a falta de um adequado tratamento das informações necessárias ao trabalho de pesquisa musicológica”, onde a confecção de catálogo está inserida, não só dificulta a localização dos documentos como, muitas vezes, acaba impedindo o acesso ao acervo. Cotta (2009, p. 5) entende que Curt Lange é o principal responsável pelo início e desenvolvimento da área de musicologia latino-americana no Brasil, que tem como uma de suas subáreas a catalogação de acervos musicais.

A elaboração de catálogos musicais é vista por alguns pesquisadores como um trabalho de base, tal como organização, higienização e inventariação. Ou seja, é um trabalho fundamental e indispensável no processo da arquivologia musical, assim como sugere Gomes (2018, p. 135) quando diz:

[...] relacionadas aos conhecimentos básicos que lhes possibilitem atuar em âmbito dos acervos musicais. Precisam, por exemplo, conhecer teorias básicas de conservação... conhecer teorias básicas da Arquivologia... desenvolver novas competências procedimentais que lhes permitam decorrer com suas atuações de maneira consciente e efetiva, aprendendo, por exemplo, a realizar uma higienização básica dos materiais, discriminação destes para sistematização, e descrição técnica e normalizada para disponibilização para consulta.

Rosbach (2020, p. 54) nos esclarece um pouco sobre a terminologia da palavra catálogo que pode também se apresentar como: Catálogo temático, sistemático, descritivo, cronológico, analítico ou crítico<sup>30</sup>. Para Rosbach, um dos motivos para tantas variações na terminologia está na tradução da palavra, já que o termo é utilizado em muitos países diferentes. Rosbach também traz uma definição, nos informando que catálogo temático é um “instrumento de pesquisa”, com função de divulgação dos acervos musicais, bem como informar sua fonte de informação e localização. Rosbach também completa dizendo que um catálogo pode ter diferentes níveis de descrição, com um maior ou menor volume de informações, podendo chegar até o patamar de “instrumento de descrição documental”, informando detalhadamente parte de um arquivo ou até mesmo todo seu material (Rosbach, 2020, p. 48).

Na questão sobre um catálogo temático mais detalhado ou minimizado, há autores que optam por instrumentos de busca parciais em vez de elaborar um catálogo temático completo, já que “há instrumentos de pesquisa genéricos e globalizantes, como os guias”. Tais instrumentos parciais são detalhados e específicos, mesmo apresentando todo o acervo ou apenas parte do material, e podem ser definidos como inventários, catálogos, catálogos seletivos e índices” (Bellotto, 2006, p. 180 *apud* Brazil, 2013, p. 7), assim como Brazil (2013), que criou um inventário para as obras para canto solo de Henrique Morozowicz (Brazil, 2013, p. 7). A definição de inventário é apresentada por Rosbach (2020, p. 47), que nos esclarece que a principal diferença entre um catálogo e um inventário está no volume de informações que é inserido nos diferentes instrumentos de busca. O inventário apresenta um acervo musical de forma total ou parcial a partir de um conjunto resumido e simplificado de informações, a partir de informações que possam ser compreendidas de forma que façam sentido.

Brazil (2013, p. 4-5) cita a relação entre musicologia e arquivologia apontada por Cotta (2000, p. 357-374) em seu artigo publicado nos Anais do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia, intitulado “O tratamento da informação em acervos musicais”,

<sup>30</sup> “Especialmente nos catálogos alemães, é comum o procedimento de associar os termos ‘catálogo temático’ a ‘sistemático’, ‘descritivo’, ‘cronológico’, ‘analítico’ ou ‘crítico’[...]” (Rosbach, 2000, p. 54).

quando diz que “...encontramos o ponto de contato entre as áreas da musicologia e da arquivologia. Cotta propõe o tratamento interdisciplinar e o diálogo entre musicologia e arquivologia, avançando para a confluência de interesses”.

Silva<sup>31</sup> (Arquivo Nacional, 2005, p. 27 *apud* Silva, 2019, p. 50) apresenta o conceito de arquivo dizendo que, em sua compreensão, a melhor forma de definir arquivo é dizer que é “um conjunto de documentos acumulados por um organismo ou pessoa, no decorrer de suas atividades. “Logo em seguida, Silva (2019) inclui a fala de Cotta (2006, p. 23) como complemento no texto, dizendo que “tal processo de acumulação de documentos ocorre naturalmente, como um efeito das atividades a que o organismo – pessoa ou instituição – se dedica, e em função das quais os documentos são produzidos ou recebidos, e realizam o seu ciclo vital, organicamente” (Cotta, 2006, p. 23 *apud* Silva, 2019, p. 50).

Azevedo (2020, p. 76) também cita o pesquisador em vários momentos de sua tese, como nas definições dos termos arquivo, coleção e acervo, que são esclarecidos por Cotta (2012, p. 30-32), onde: arquivo é o “conjunto orgânico de documentos, isto é, acumulados natural e historicamente por um titular (indivíduo ou instituição) em função de suas atividades, de maneira que seus documentos caracterizam-se por ter uma única proveniência” (Cotta, 2012, p. 30 *apud* Azevedo, 2020, p. 76); coleção, “ao contrário do arquivo, é uma reunião factícia, fabricada intencional e artificialmente, de documentos de proveniências diversas, segundo critérios arbitrários do colecionador, podendo ser estes critérios estéticos, lúdicos ou mesmo científicos” (Cotta, 2012, p. 30 *apud* Azevedo, 2020, p. 76); e no caso da palavra “acervo”, é um termo neutro, que pode indicar tanto um arquivo como uma coleção, mas aí reside o seu perigo: o de não identificar claramente a natureza de um dado conjunto documental e, por isso mesmo, não definir qual é o tratamento adequado para ele” (Cotta, 2012, p. 32 *apud* Azevedo, 2020, p. 76).

Dos trabalhos realizados por Cotta, em sua dissertação (Cotta, 2000), traz um vasto conteúdo sobre levantamento de normas para catalogação de acervos musicais e exemplos de trabalhos de catálogos temáticos no Brasil. O autor indica como normas já existentes para elaboração de catálogos temáticos o *Rules for cataloging music manuscripts*, publicado pela *International Association of Music Libraries* (IAML) e o *RISM*<sup>32</sup> (Cotta, 2000, p. 108).

O IAML foi desenvolvido com a finalidade de resolver problemas da biblioteconomia enquanto o RISM é voltado para contemplar fontes históricas (Cotta 2000, p. 108-109). Gomes complementa a explicação de Cotta dizendo que:

<sup>31</sup> Que em sua dissertação, também cita Cotta inúmeras vezes.

<sup>32</sup> *Répertoire Internationale des Sources Musicales*.

A IAML foi criada para trabalhar em prol da proteção e preservação de documentos musicais em âmbito internacional, visando fortalecer a cooperação entre instituições e indivíduos que trabalham nestes domínios, fornecendo e divulgando informações relativas a suas práticas, apoiar e facilitar a realização de projetos específicos, segundo critérios padronizados, e incentivando a disponibilização das publicações e documentos musicais em prol do intercâmbio internacional. A associação também possui um foro específico para os centros de documentação musical latino-americanos, sendo dividido por países (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Guatemala, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, Uruguai e Venezuela), sendo responsável por promover e divulgar os eventos, atividades e projetos entre os demais colegas (Gomes, 2018, p. 85).

Sobre o RISM, Gomes também diz que:

O RISM opera a partir de grupos de trabalho atuantes nos diversos países, uma vez que se trata de um projeto global, tendo como objetivo geral a reunião de informações sobre as fontes musicais presentes em cada país, bem como sua posterior disponibilização para consulta em nível nacional e internacional. Desde 2016, este projeto faz uso de um programa central de catalogação de fontes musicais intitulado Muscat, e que tem como função controlar as inserções de todos os participantes a partir de um modelo de dados internacionalmente difundido e padronizado (Gomes, 2018, p. 85).

Silva (2019, p. 66) comenta que, por ter sido desenvolvido com o auxílio de musicólogos, o RISM acaba sendo uma norma de catalogação mais completa para arquivos musicais.

Fazendo um contraponto com Cotta (2000) e Gomes (2018), Silva traz alguns apontamentos negativos sobre o RISM, dizendo que o método RISM aplicado no Brasil não é muito bem aceito por musicólogos brasileiros, devido a algumas características, como possuir apenas *incipit* melódico e não possibilitar a “atribuição de função a obras destinadas à liturgia” (Silva, 2019, p. 66), observação que lançamos sobre algumas das obras de Benedicto Diniz, como a composição *Jaculatório do Espírito Santo*, que indica ser música sacra.

Outras normas de catalogação para acervos musicais são sugeridas por diferentes pesquisadores. Silva (2019, p. 58-67), além de apresentar também o *RISM*, nos explica brevemente sobre o *International Standard Bibliographic Description – ISBD*<sup>33</sup> e o *Resource Description and Access – RDA*.

### 3.2.1 *RISM*

---

<sup>33</sup> Descrição Bibliográfica Normalizada Internacional.

O *Répertoire Internationale des Sources Musicales* – RISM (Repertório Internacional de Fontes Musicais) é uma norma de catalogação musical que existe desde 1952 e tem como uma de suas características sua abertura à constante atualização e sua flexibilidade na execução. Em linhas gerais, a função do RISM é “normalizar e validar os dados obtidos no trabalho de campo através da pesquisa exaustiva do conteúdo dos documentos descritos”. (Cotta, 2000, p. 153). Como norma internacional de catalogação de acervos musicais, a redação central do RISM se encontra na *Stadt-und Univesitätsbibliotek* de Frankfurt.

No RISM, as normas são apresentadas na forma de códigos, e são divididas em três categorias: Elementos básicos de descrição, Notas e Incipits. Em elementos básicos há dois blocos principais: Bloco I – Títulos e menções de responsabilidade e Bloco II – Descrição física. As notas ficam no Bloco III – Relativas à menção de responsabilidade; Bloco IV – Trata dos meios de interpretação; Bloco V – Outras informações; Bloco VI – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar.

Abaixo segue alguns exemplos dos blocos organizados pelo RISM a que nos referimos:

FIGURA 12 - BLOCO I: Elementos básicos – Identificação e menção de responsabilidade

BLOCO I	
*050 Comp. norm.	<input type="text"/>
*100 Tít. unifome	<input type="text"/>
200 210 220 Cat. comp.	<input type="text"/>
200 210 220 Cat. comp.	<input type="text"/> 060 *Datas <input type="text"/>
*070 Comp. não norm.	<input type="text"/>
*320 Título próprio	<input type="text"/>
150 Outros títulos	<input type="text"/>
130 Forma mus. dipl.	<input type="text"/> 140 Forma mus. norm. <input type="text"/>
240 N° opus	<input type="text"/> 260 tonalidade obra <input type="text"/> 120 Arranjos <input type="text"/>
110 Sel. esb. fragm.	<input type="text"/> 520 Autógrafo <input type="text"/> 540 Datação ms. <input type="text"/>
780 Identific. fragm.	<input type="text"/>

Fonte: Cotta, 2000, p. 158.

FIGURA 13 - BLOCO II: Elementos básicos de descrição física

<b>BLOCO II</b>			
600 N° partituras	<input type="text"/>	610 Partitura: Vols.	<input type="text"/>
630 N° reduções	<input type="text"/>	640 Redução: Vols.	<input type="text"/>
660 N° liv. de coro	<input type="text"/>	670 Liv. coro: Vols.	<input type="text"/>
700 N° partes	<input type="text"/>	090 N° Obras	<input type="text"/>
610 Partitura: N°Vols./págs.			<input type="text"/>
650 Redução: N°Fols./págs.			<input type="text"/>
680 Liv. Coro: N°Fols./págs.			<input type="text"/>
710 N° partes: N° fols/págs.	<input type="text"/>		
720 Partes: Descrição	<input type="text"/>		
740 Material que falta	<input type="text"/>	750 Medidas	<input type="text"/>

Fonte: Cotta, 2000, p. 171.

FIGURA 14 - BLOCO III: Notas relativas a menções de responsabilidade

<b>BLOCO III</b>	
450 Nome co-comp.	<input type="text"/>
82 Outro comp.	<input type="text"/>
*40 Nome arranjador	<input type="text"/>
*20 Nome autor lit.	<input type="text"/>
*60 Nome intérprete	<input type="text"/>
*90 Outros nomes	<input type="text"/>
450 Datas co-comp.	<input type="text"/>
440 Datas arranjador	<input type="text"/>
830 Personagens sem incipit	<input type="text"/>

Fonte: Cotta, 2000, p. 175.

Cotta (2000, p. 158-193) apresenta os blocos e diz que as normas existentes no RISM são densas, numerosas e com muitos detalhes, e que, portanto, o autor estava se referindo apenas a uma parte do documento. Em seu trabalho, Cotta (2000, p. 155-156) apresenta noventa e seis códigos utilizados no RISM. Incluímos alguns abaixo como exemplo:

TABELA 3 – EXEMPLOS DE NORMAS RISM

(Continua)

CÓDIGO	INFORMAÇÃO
1 RISM50	Nome do compositor normalizado
2 RISM60	Nome do compositor
3 RISM70	Nome do compositor não normalizado
4 RISM82	Outro compositor ao qual remete a obra
5 RISM90	Número de composições
6 RISM100	Título uniforme

TABELA 3 – EXEMPLOS DE NORMAS RISM

		(Conclusão)
CÓDIGO	INFORMAÇÃO	
7 RISM110	Seleção, esboços e fragmentos	
8 RISM120	Arranjos	
9 RISM130	Nome diplomático da forma musical	
10 RISM140	Forma musical normalizada	
11 RISM150	Título alternativo ao uniforme	
12 RISM160	Relação abreviada de vozes e instrumento 1	

Fonte: Cotta (2000, p. 155-157)

Kurt Dorfmueller (RISM, 1996, p. 24 *apud* Cotta, 2000, p. 157) sugeriu 8 campos mínimos obrigatórios para catalogação:

1. Nome do autor normalizado;
2. Título uniforme e forma musical;
3. Título próprio;
4. Manuscrito (autógrafo, se for o caso) ou impresso;
5. Designação do tipo de documento (partitura, redução, livro de coro, particella, etc.) e extensão do material;
6. *Incipit(s)* musical(is);
7. Nome da biblioteca ou arquivo, cidade e país;
8. Assinatura.

A forma como as informações são inseridas nos blocos também são normalizadas:

- Bloco I

- RISM50 Nome do compositor normalizado: O nome do autor deve ser inserido na seguinte ordem: *sobrenome(s) em maiúscula e as demais minúsculas*, em caso de anônimo, indica-se: Anônimo;

- RISM100 Título uniforme: a) Obras com título Literário comumente aceito (por exemplo *Die Zauberflöte*); b) *Incipit* literário normalizado; c) Gênero ou forma (na maioria dos casos, escrito no plural como por exemplo, *Sonatas*);

- RISM200, 210 e 220 Catálogo de obras do compositor: Em RISM210 fica o volume e a página da obra e em RISM220 é a tonalidade indicada (por exemplo, a obra de Johann Sebastian Bach em la menor que é apresentada como BWV 1073, a).

- RISM60 nome do compositor na instituição, datas de nascimento e morte: A regra é a mesma para o RISM50: *Sobrenome(s) maiúsculas*, seguidos de vírgula, *nome(s) com as iniciais maiúsculas e as demais minúsculas* (por exemplo, *VEANA, Matías*).

- RISM70 Nome do compositor não normalizado: Mesma ordem de RISM50 e

RISM60 (por exemplo, BEANA).

– RISM320 Transcrição diplomática do título: Inserir a transcrição tal como se apresenta no documento, separando as frases com espaços e barras;

Exemplo:

FIGURA 15 – Exemplo de transcrição do RISM320



Fonte: Cotta (2000, p. 162)

No bloco anota-se: *Misa / a cuatro / com violines / del Sig.r Aiden.*

– RISM150 Título alternativo ao uniforme: Só é utilizado se existir um título alternativo na obra, em casos como outros títulos de ópera (como na ópera de Mozart RISM100 com o título *Dom Giovanni* e RISM150 com *Il dissoluto punito*), traduções de um título, formas alternativas no caso de dúvidas (RISM100 Quartetos, RISM150 Sinfonias), título de Missas paródias e Missas do próprio (RISM100 *Missa*, RISM150 *Missa de Santa Úrsula*), obras que não possuem um título individual claro (como *Festkantate* ou Canção Andaluza), no caso de variações seguido da expressão “var” (RISM100 Variações, RISM150: *Ein Mädchen oder Weibchen. Var*), em fragmentos adicionados à maneira de interpolação em outra obra, seguido do termo “inserts” (RISM100 *Consola amato bene*, RISM150 *Una cosa rara. Inserts*).

– RISM130 Nome diplomático da forma musical: Nome da forma musical como consta no manuscrito, sendo aceitável, é possível completar entre colchetes as letras que faltam em abreviaturas (No manuscrito *Villanc.?*, no bloco *Villanc[ic]o*).

– RISM140 forma musical normalizada: O RISM-Espanha (Utilizado por Cotta, 2000) possui as formas musicais baseadas no RISM-Internacional traduzidas em inglês, francês, alemão, italiano e latim, além de apresentar outras formas tipicamente hispânicas.

Em Cotta (2000, p. 165) encontramos a lista completa de formas musicais do RISM-Internacional com tradução em espanhol e português.

- RISM240 Número de opus: Recebe o número de opus, quando existente;
- RISM260 Tonalidade da obra: Indica a tonalidade geral da obra de acordo com a lista de abreviaturas RISM260. É inserido “/” quando não é possível verificar a tonalidade. No caso de grandes composições vocais como óperas, cantatas ou oratórios, a tonalidade será indicada no campo RISM822, *Incipits*;
- RISM120 Arranjos: Será indicado a abreviatura “arr”.
- RISM110 Seleção, esboços e fragmentos: Sendo seleção de obras (Somente as Árias, por exemplo), indicar “Sel”. Se for esboço, notas ou similares, indicar a abreviatura “Esb”. E sendo fragmentos de uma obra incompleta ou inacabada, indicar a abreviatura “Fragm”.
- RISM520 autógrafo: Existindo autógrafo, indica-se “a”. No caso de dúvidas, anotar “?”.
- RISM540 datação do manuscrito: Espaço que deve ser indicado a data do documento e não a data da composição. A abreviação da informação deve ser inserida como mostra a tabela do RISM998a:

TABELA 4 – TABELA DO RISM998A

DATA A SER REPRESENTADA	NOTAÇÃO
1691	1691
Antes de 1782	1782 <sup>a</sup>
Cerca de 1782	1782c
Depois de 1782	1782p
De 1782 a 1795	1782-1795
Início do século XVIII	18.in
Meados do século XVIII	18.me
Fins do século XVIII	18.ex
Terceiro quarto do século XVIII	18.3q
Primeiro terço do século XVIII	18.1t
Data a ser representada	Notação
Segunda metade do século XVIII	18.2d
Século XVIII	18.sc
Data a ser representada	Notação
Século XVIII-XIX	18/19
Nascido em 1691	*691
Falecido depois de 1782	†1782p

Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

Se aparecerem outras datas, deverão ser apresentadas em “RISM962 Outras informações da fonte” ou “RISM972 Informações de fontes secundárias”;

- RISM780 Identificação de fragmentos de uma obra: Informar neste campo

fragmentos de obras que não estão catalogadas.

Além das imagens dos blocos inseridos neste trabalho, o as normas do RISM ainda sugerem:

- Bloco IV – Notas relativas aos meios de interpretação: Em que são incluídos o RISM160 Relação abreviada de vozes e instrumentos – Campo I; O RISM180 Relação abreviada de vozes e instrumentos – Campo II; RISM 190 Relação abreviada de vozes e instrumentos – Campo III (sendo esses três Rinismos inseridos em um campo só); RISM832 Solistas vocais; RISM834 Outros solistas vocais; RISM836 Distribuição dos coros; RISM838 outras vozes dos coros; RISM848 instrumentos solistas; RISM852 Instrumentos de corda; RISM862 instrumentos de teclado; RISM854 Instrumentos de sopro; RISM858 Outros instrumentos; RISM856 Instrumentos de sopro metais; RISM866 Baixo contínuo e RISM868 Observações sobre o baixo contínuo.

- Bloco V – Outro tipo de informação: RISM480 Dedicatória; RISM942 data de composição; RISM944 Estreia e RISM946 Outras execuções.

- Bloco VI – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar: RISM500 Coletâneas. Relação de conteúdo; RISM510 Obra individual. Identificação da coletânea; RISM560 Nome do copista; RISM760 Marcas d'água; RISM962 Outras informações da fonte; RISM962 Informações de fontes secundárias; RISM974 Bibliografia; RISM976 precisão bibliográfica; RISM912 Proveniência – Pessoa; RISM914 Proveniência – Instituição, lugar; RISM915 Proveniência – Instituição, nome; RISM932 Código antigo; RISM982 Cidade e nome da biblioteca ou arquivo; RISM984 Código atual.

- Bloco VII – *Incipit* musical: RISM800 Ordenação numérica dos incipits; RISM801 Voz ou instrumento correspondente ao *incipit*; RISM802 Nome do personagem correspondente ao *incipit*; RISM806 Epígrafe do *incipit*; RISM807 Tempo do *incipit*; RISM820 Clave; RISM822 Tonalidade do *incipit*; RISM823 Compasso do *incipit*; RISM824 Medida real do compasso do *incipit*; RISM826 *incipit* musical; RISM127 comentário ao *incipit* musical; RISM811 *incipit* literário de textos sacros em latim; RISM810 Incipiente literário normalizado.

- Anexo (para documentos impressos): RISM957 Local da Edição; RISM956 Nome do editor/editorial; RISM948 Data de edição; RISM958 nome do impressor; RISM960 Número da prancha; RISM952 Referência à série RISM A/I; RISM954 Referência à série RISM B; RISM998 Lista de abreviaturas RISM A/II.

Os procedimentos organizacionais mencionados acima são do RISM-Espanha, que segundo Cotta (2000, p. 195) tem seu método de catalogação voltado para o trabalho realizado em arquivos e bibliotecas de música espanhóis, apesar de não ter a intencionalidade de facilitar o trabalho de catalogadores espanhóis.

No escopo de catálogo temático na área específica de música, Rossbach (2020, p. 23) utilizou o RISM como referência para os pontos técnicos da área, bem como a NOBRADE<sup>34</sup>.

### 3.2.2 IAML

Cotta (2000, p. 108) nos informa que o IAML é originalmente intitulado *Rules for Cataloging Music Manuscripts*, publicado em inglês, francês e Alemão pela *International Association of Music Libraries* (de onde vem a abreviação IAML). Cotta segue dizendo que as regras de catalogação do IAML foram desenvolvidas pela Prof. Dra. Marie Louise Göllner através dos encontros anuais de 1968 a 1970, conduzidos por Kurt Doffmüller. Tais regras foram reorganizadas e agrupadas para a mesma IAML por Virginia Cunningham.

Assim como os blocos no RISM, o IAML utiliza as regras para criar fichários que podem também ser usados para catálogo impresso. Esses fichários são elaborados em oito partes: 1. Escolha da entrada principal; 2. Título; 3. *Incipits* musicais; 4. Descrição; 5. Notas sobre a obra e referências bibliográficas; 6. Conteúdo; 7. Entradas secundárias; 8. Referências cruzadas.

Cada uma dessas partes possui campos que requerem informações mais detalhadas:

1. Escolha da Entrada principal: 1.1 Ordenação numérica (cotas); 1.2 Ordenação alfabética (nome do compositor ou título); 1.21 Obras de autoria pessoal; 1.211 Obras de um único compositor; 1.2111 Uma só obra; 1.2112 Duas ou mais obras; 1.21121 Com título comum; 1.21122 sem título comum; 1.212 Obra de dois ou mais autores em colaboração; 1.2121 Obras de dois ou três autores; 1.2122 Obras de mais de três autores; 1.22 Obras de autoria desconhecida; 1.23 Obras de autoria de caráter misto; 1.231 Arranjos; 1.232 Adaptações; 1.233 Substituição de texto; 1.234 Óperas-

---

<sup>34</sup> Norma Brasileira de Descrição Arquivística.

baladas, Pastichos, etc.; 1.24 Coletâneas (dois ou mais trabalhos de autores diferentes ou desconhecidos); 1.241 Sem título coletivo; 1.2411 Da mesma categoria; 2.2412 De diferentes categorias; 1.2413 coleções de excertos; 1.242 com título coletivo; 1.25 Textos para música.

2. Títulos: 2.1 Títulos de assunto ou de conteúdo; 2.2 Títulos uniformes; 2.21 Objetivo; 2.22 Disposição; 2.23 Redação; 2.231 Forma ou gênero; 2.232 Todos os demais títulos; 2.2321 Abreviação do título; 2.3 Título catalográfico; 2.31 Fonte; 2.311 Mais de um título; 2.3111 Autenticidade; 2.3112 disposição; 2.312 Se não há título; 2.32 transcrevendo o título; 2.321 Abreviações; 2.322 Omissões; 2.323 correções; 2.324 Acréscimos.
3. *Incipits* musicais: 3.1 Quando incluir; 3.2 Disposição; 3.21 Uma única obra; 3.22 Manuscritos coletivos; 3.3 Apresentação; 3.31 Notação; 3.32 Extensão; 3.33 Acréscimos para obras com mais de uma seção.
4. Descrição: 4.1 Descrição sumária; 4.2 Descrição detalhada.

Os itens das regras do IAML 5. Notas sobre a obra e referências bibliográficas, 6. Conteúdo, 7. Entradas secundárias e 8. Referências cruzadas, não possuem maiores detalhes dentro de seus campos.

1. Escolha da entrada principal – Define como o manuscrito será registrado (alfabeticamente; por título ou autor, numericamente, etc.);
2. Título – Parte de fundamental relevância que possui três categorias de título: Títulos de assunto, títulos uniformes e títulos catalográficos;
3. *Incipits* musicais – São incluídos em todas as obras que não puderam ser identificadas em documentos como catálogos ou edições impressas;
4. Descrição – A regra propõe dois tipos de descrição: A descrição sumária e descrição detalhada. As descrições são compostas por diferentes itens.

Descrição sumária:

- a) Material;
- b) Apresentação;
- c) Colação;
- d) Formato;
- e) Autenticidade, proveniência, notação;
- f) Data de origem.

Descrição detalhada:

- a) Material;
  - b) Apresentação;
  - c) Colação (mais detalhado);
  - d) Formato (mais detalhado);
  - e) Autenticidade, proveniência, notação (mais detalhado);
  - f) Data de origem;
  - g) Encadernação e ilustrações;
  - h) Informação adicional.
5. Notas sobre a obra e referências bibliográficas: Se o manuscrito for composto apenas por uma obra, será incluído as seguintes informações:
- a) Nomes de arranjadores libretistas;
  - b) Datas da primeira performance;
  - c) Dados biográficos do compositor;
  - d) Variações na instrumentação e conteúdo;
  - e) Outras fontes para a obra;
  - f) Informação sobre o texto e seu autor.
6. Conteúdo – Diferente do item anterior, aqui é incluído o manuscrito com mais de uma obra, onde serão incluídas as seguintes informações:
- a) Número da peça no interior do manuscrito;
  - b) Número de folio<sup>35</sup>;
  - c) Compositor;
  - d) Título e/ou *incipit* literário;
  - e) Gênero;
  - f) Número de vozes ou instrumento;
  - g) *incipit* musical;
  - h) Identificação do texto;
  - i) Outras fontes para a obra (manuscritos ou primeira impressão);
  - j) Edições modernas;
  - k) Literatura;
  - l) Notas adicionais relativas à peça isolada.
7. Registros secundários – Usado para informar sobre as obras não escolhidas como registro principal de um manuscrito que contenha várias obras. Para a catalogação de

---

<sup>35</sup> Paginação.

obras individuais as regras são:

- a) Cabeçalho;
- b) Título uniforme;
- c) transcrição diplomática do título catalográfico;
- d) *incipit* musical; e
- e) Notas sobre a obra em questão.

8. Referências cruzadas – É usado apenas se houver uma for a específica de título ou autor como por exemplo a tradução de um título.

Há uma versão brasileira da IAML traduzido e chamado de Associação Internacional de Bibliotecas e Arquivos de Música (AIBM/IAML) (Gomes, 2018, p. 85).

### 3.2.3 ISBD

Assim como o IAML, o ISBD cumpre uma finalidade mais bibliográfica, sendo a principal referência da comunidade bibliotecária, apesar de ser útil também para outras comunidades, como arquivos e museus. Assim como os demais, o ISBD apresenta as informações dos documentos através de uma ordem pré-estabelecida, porém, com um sistema de pontuação que serve como código próprio (Silva, 2019, p. 58).

Silva (2019, p. 59) nos apresenta as nove diferentes áreas de informações descritivas organizadas no ISBD:

- Área 0 – área da forma do conteúdo e do tipo de mídia;
- Área 1 – área do título e da menção de responsabilidade;
- Área 2 – área da edição;
- Área 3 – área específica do material ou tipo de recurso;
- Área 4 – área da publicação, produção, distribuição etc;
- Área 5 – área da descrição do material;
- Área 6 – área da série e recurso monográfico multipartes;
- Área 7 – área das notas;
- Área 8 – área do identificador do recurso e condições de disponibilidade.

Como exemplo do uso da norma *International Standard Bibliographic Description*, para a organização do catálogo de Albéniz, em sua tese, Roszbach (2020, p. 115) usou como referência o ISBD dentre outros<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> As informações das fontes foram analisadas e sua organização formal seguiu as recomendações da International Standard Bibliographic Description (ISBD), da Anglo American Cataloguing Rules (AACR2), das

### 3.2.4 RDA

Sobre o *Resource Description and Access* – RDA, Silva (2019, p. 64) nos esclarece, dizendo que tal método “não é uma norma específica para catalogação de música impressa, mas sim o mais recente conjunto de instruções de catalogação para a criação de registros bibliográficos para uso em catálogos de bibliotecas”, sendo o substituto da segunda edição do *Anglo-American Cataloguing Rules* – AACR2.

Uma das principais características do RDA é o uso do modelo *Functional Requirements for Bibliographic Records* – FRBR que:

[...] emprega uma abordagem entidade-relação para classificar os conteúdos do catálogo, de acordo com o seguinte esquema geral: ‘obra’ (uma criação intelectual ou artística distinta), ‘expressão’ (a realização intelectual ou artística de uma ‘obra’), ‘manifestação’ (a materialização da ‘expressão’ de uma ‘obra’) e ‘item’ (um único exemplar de uma ‘manifestação’) (Smiraglia; Beak, 2017, p. xiv *apud* Silva, 2019, p. 64).

O RDA, portanto, tem como princípios gerais a obra, expressão, materialização e item, que funcionam como palavras-chave que norteiam o trabalho para a elaboração do catálogo.

### 3.2.5 NOBRADE

A Norma Brasileira de Descrição Arquivística – NOBRADE foi publicada em 2006, sendo uma versão brasileira da *General International Standard Archival Description*<sup>37</sup> ISAD (G), publicada em 1994 (Silva, 2019, p. 47). Em conformidade também com a *International Standard Archival Authority Record For Corporate Bodies, Persons and Families*<sup>38</sup> ISAAR (CPF), a NOBRADE possui um grupo de instruções para a elaboração de documentos arquivísticos no Brasil, contendo oito áreas, com 28 elementos de descrição, sendo eles (Conarq, 2006, p. 18 *apud* Silva, p. 52-53):

1. Área de identificação, onde se registra informação essencial para identificar a unidade de descrição;

---

Reglas de Catalogación de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, do Ministério da Educação e Cultura da Espanha e as propostas do RISM” (Rosbach, 2020, p. 115).

<sup>37</sup> Norma geral internacional de descrição arquivística.

<sup>38</sup> Norma internacional de registro de autoridade arquivística para entidades coletivas, pessoas e famílias.

2. Área de contextualização, onde se registra informação sobre a proveniência e custódia da unidade de descrição;
3. Área de conteúdo e estrutura, onde se registra informação sobre o assunto e a organização da unidade de descrição;
4. Área de condições de acesso e uso, onde se registra informação sobre o acesso à unidade de descrição;
5. Área de fontes relacionadas, onde se registra informação sobre outras fontes que têm importante relação com a unidade de descrição;
6. Área de notas, onde se registra informação sobre o estado de conservação e/ou qualquer outra informação sobre a unidade de descrição que não tenha lugar nas áreas anteriores;
7. Área de controle da descrição, onde se registra informação sobre como, quando e por quem a descrição foi elaborada;
8. Área de pontos de acesso e descrição de assuntos, onde se registra os termos selecionados para localização e recuperação da unidade de descrição.

Dentro dos 28 elementos de descrição, Silva (2019, p. 53 *apud* CONARP, p. 19) aponta 7 elementos obrigatórios sendo eles: 1. código de referência; 2. título; 3. data(s); 4. nível de descrição; dimensão e suporte; 6. Nome(s) do(s) produtor(es); e 7. condições de acesso (somente para descrições em níveis 0 e 1).

Além das áreas e dos documentos de descrição, a NOBRADE, assim como a ISAD (G), possui uma série de recomendações, como por exemplo a descrição multinível, que “consiste em diferenciar os níveis hierárquicos do fundo e as informações pertinentes a cada nível” (Silva, 2019, p. 53).

Como exemplo do uso das normas estabelecidas pela NOBRADE no meio acadêmico, temos Gomes (2018, p. 27-29), que ao iniciar o estudo das fotografias do Acervo de Curte Lange – UFMG (ACL-UFMG) percebeu a necessidade de organizar o material através de uma descrição arquivística, e para isso, precisou pesquisar e estudar sobre métodos de descrição e catalogação de acervos, o que resultou na adoção das normas da NOBRADE.

Azevedo também, em sua tese, ao trabalhar o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, também usou a *Norma Brasileira de Descrição Arquivística* como referência para elaborar um método próprio para a confecção das fichas de descrição do acervo (Azevedo, 2020, p. 74).

### 3.2.6 Base de dados Acorde

Outro método de catalogação que também contempla as necessidades do acervo de Benedicto Diniz é a *Base de dados Acorde da ECA-USP*. Ainda em nossa primeira pesquisa, usamos a base de dados Acorde como referência para a elaboração da listagem das obras do músico curitibano. Sua linguagem específica na área de música torna o processo para confecção do catálogo mais preciso e prático. A base de dados Acorde foi elaborada com o objetivo único de atender a necessidade de elaboração de um catálogo para acervos musicais, portanto, além de sua linguagem específica, os campos de informação são objetivos e claros para a proposta de catalogação de documentos musicais. A base de dados Acorde é o meio de catalogação de acervos musicais da Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sua organização contempla acervos musicais impressos e manuscritos, e é constituída de música erudita brasileira e estrangeira de todas as épocas e estilos, música folclórica, popular e didáticas voltadas para o ensino musical (Silva, 2019, p. 71). A base de dados Acorde foi elaborada tomando o cuidado de não se afastar das normas dos códigos tradicionais de catalogação utilizados em bibliotecas, e teve como prioridade possuir uma linguagem própria para músicos e pesquisadores (Silva, 2019, p. 71).

Enquanto a NOBRADE oferece 8 áreas, a base de dados Acorde sugere 15 campos, sendo eles: (1) “Autor” (compositor), (2) “Autores de texto”, (3) “Título”, (4) “Título original”, (5) “Meio de expressão”, (6) “Assunto”, (7) “Conteúdo”, (8) “Local de publicação”, (9) “Editora”, (10) “Ano de publicação”, (11) “Notas”, (12) “Descrição física”, (13) “Partes de execução”, (14) “Série” e (15) “Dados de aquisição” além de data de catalogação e imagem da partitura (Recine; Macambyra, 2010, p. 9-30).

No campo (1) “Autor”, é considerado apenas o compositor da obra original. Demais autores como arranjadores, autores de transcrição e outros vão para outros campos como (11) “notas”. Em (2) “Autores de texto”, são considerados textos cantados ou recitados em obras musicais, porém, não são registrados autores de libretos de ópera ou textos sacros, encontrados em livros considerados sagrados. A base de dados Acorde dedica um campo separado, onde estabelece uma série de regras para a padronização do campo (3) “Título”. Isso porque os títulos podem variar de acordo com a edição, tradução, incluir nome do autor ou expressão dentre outras características que podem gerar duplicidade na base de dados. No campo (4) Título original, o título é registrado quando considerado significativo, sendo tão específico que não há como ser confundido, chegando algumas vezes a ser muito conhecido, como *Bachianas brasileiras* de Heitor Villa-Lobos ou até mesmo no caso de Benedicto Diniz,

onde a maioria de suas obras possuem nomes específicos como *Suspiros de um mineiro* e *Ginga meu povo*. Títulos de obras estrangeiras, são traduzidas para a língua portuguesa, e por isso acabam saindo da área “Título original”. O campo (5) “Meio de expressão” inclui os instrumentos, vozes e grupos vocais. Nessa área foram criados oito campos codificados para que as informações ficassem organizadas de forma mais precisa. Nesses campos são detalhadas quais vozes e instrumentos fazem parte da obra. O campo (6) “Assunto” inclui formas musicais como sonata e sinfonia e termos ligados ao folclore como folclore brasileiro ou folclore de Venezuela. Segundo o Manual de Catalogação de Partituras da Biblioteca da ECA, autor e meio de expressão são as formas mais utilizadas como meios de busca entre os usuários (Recine & Macambira, 2010, p. 24), por isso, para as autoras, a inclusão gênero ou estilo, que se daria no campo (6) “Assunto” não agregaria informações de forma eficiente, mesmo porque essas informações dificilmente são encontradas nas partituras. Já o campo (7) “Conteúdo” é incluído quando o documento apresenta várias músicas como uma coletânea. Obras que contenham partes com títulos diferentes também podem conter o campo “Conteúdo”, informando esses títulos, se o catalogador achar conveniente. No campo (8) “Local de publicação” inclui o nome da cidade onde a editora fica localizada, usando esse campo somente se a partitura for original. Diferente de outros métodos de catalogação, se não houver como identificar o nome da cidade, o campo deve ficar em branco, sem sinais ou símbolos que preencham a ausência da informação. O campo (9) “Editora” é um dos campos de maior relevância pois as informações e até mesmo a qualidade das informações e da partitura podem variar de acordo com sua edição. Assim como o campo “Local de Publicação”, o campo “Editora” só deve ser preenchido se o documento for original e não deve haver sinais e abreviações substituindo a ausência da informação. O campo (10) “Ano de publicação” também deve ficar em branco caso não informe na partitura, e mesmo havendo a informação, somente deve ser incluída se o documento for original. O campo (11) “Notas” ficam a cargo do catalogador, podendo incluir qualquer informação que o responsável pela catalogação entender necessária para uma boa descrição do conteúdo. No entanto, algumas informações são obrigatórias como (a) notas de responsabilidade, onde se inclui nome de responsáveis por arranjos e transcrições como autores secundários; (b) nome do editor, sendo um importante marcador, pois pode indicar a garantia de qualidade do documento; (c) outras notas de responsabilidade, incluindo outros nomes de autores que constem no documento, que possam ter contribuído na elaboração da obra; (d) edições *urtext*, indicando que a obra possui a escrita original do compositor; (e) notas de coletâneas, pois sendo a obra parte de uma coletânea, o título da coletânea deve ser informado no campo “Notas” precedido da expressão

“IN:”; (f) Notas sobre edições fac-similares, informando de qual documento se trata o *fac-símile*, como por exemplo “*fac-símile* do original”; (g) notas relacionadas a música folclórica, que indicam geralmente a origem da obra, como “tema nordestino” por exemplo; (h) duração, sendo incluída sempre que a informação constar no documento; (i) partituras encadernadas juntas, quando a obra estiver encadernada junto com outros documentos, a informação deverá ser incluída; (j) “Notas de ligação” deve ser preenchida quando houver relação entre dois pontos diferentes do documento; (k) “Notas sobre condições de uso material” é inserido informações sobre as condições para o empréstimo do material e (l) “Notas de idioma: registrar o idioma do texto cantado”. No campo (12) “Descrições físicas” são incluídas informações sobre os detalhes físicos da partitura que são tipo do material, número de páginas, dimensões e número de volumes na partitura. (13) “Partes de execução” fica disponível apenas para pesquisa, não aparecendo como instrumento de busca. Nas partes de execução é incluído também a grade caso haja. O campo (14) “Série” deve ser preenchido sempre que a informação constar no documento, no entanto, para o sistema de busca atual, a informação sobre a série do material é uma das menos utilizadas. Em (15) “Dados de aquisição” devem ser inseridos os detalhes de aquisição da partitura: Compra ou doação, nome de quem repassou o documento, data de aquisição, preço e fonte da verba e nome de quem indicou ou avaliou a obra.

O campo data deve ser informado na ordem ano, mês e dia. As imagens das obras são inseridas com o objetivo de esclarecer possíveis dúvidas, porém, há um critério para que as obras sejam digitalizadas. Os documentos digitalizados são: Obras com falta de dados e identificação; arranjos e transcrições; grade das obras orquestrais; peças pouco conhecidas e partituras em instrumentação incomum. Algumas partituras específicas não são digitalizadas, sendo elas: Obras para instrumento solista; obras muito conhecidas, em seu arranjo original; e obras com dados incompletos, faltando informações como indicação de instrumento, tonalidade, número de opus e número de catalogação, dentre outras informações. A apresentação de imagem dos itens, portanto, acaba tendo utilidade para os acervos de maior dificuldade de localização, sendo uma característica da base de dados Acorde. Também é característico no sistema de busca sua peculiaridade que permite até três palavras no momento da pesquisa (Silva, 2019, p. 72-73).

Uma série de outras padronizações para a elaboração do catálogo são inseridas nessa norma estabelecida para a ECA, como normalização de títulos de música e codificação da instrumentação de partituras com partes para orquestra.

A catalogação de partituras na biblioteca da ECA funcionava com a ajuda de

sistemas de computador desde 1978, criado pelo analista Denis Charalambos Stamopoulos. Em 1992, todo seu banco de dados foi transferido para uma base em *micro-ISIS*<sup>39</sup>, chamado do que conhecemos hoje como ACORDE, criada pelo analista Ricardo Amaral de Faria. A partir de 2000, a base de dados Acorde pode ser consultada pela internet (Recine & Macambira, 2010, p. 1).

### 3.2.7 Outros meios para elaboração de catálogo temático

Além dos métodos de catalogação apresentados até agora, temos King (2001, p. 348), que, de forma direta, sugere que um catálogo temático deve conter: (a) título, opus ou outro tipo de identificação numérica, referências de edições comuns e edições completas, autor ou outras fontes de texto, data e local da composição; (b) *incipit* de cada movimento, observando o número de compasso em cada movimento, quando aplicável, e indicando variantes entre as fontes; (c) descrição completa, localização e indicação de autógrafo; (d) descrição de cópias significativas, código de localização do item, datas e diferenças relevantes ou anotações especiais; (e) descrição bibliográfica de primeira edição, incluindo data, impressão, preço, número de chapa, e todas as edições ou arranjos publicados no tempo em que viveu o compositor ou mudanças feitas ou aprovadas por ele; (f) referências a diários, memórias e jornais, catálogos temáticos e não temáticos; (g) e referências a citações significantes em estudos acadêmicos. Notamos que os elementos básicos de descrição sugeridas por King (2001, p. 348) são muito semelhantes aos da maioria das normas estudadas, sendo, em sua maioria, elementos básicos e fundamentais. As demais normas para catalogação, portanto, oferecem um volume mais completo de informações.

O *Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira: Obras dos séculos XVIII e XIX – CMSRB*, é um outro meio para catalogação de acervos musicais que, segundo Silva (2019, p. 67), “não se trata propriamente de um catálogo, pois não descreve um fundo arquivístico em sua totalidade”<sup>40</sup>. Esse catálogo, elaborado por Figueiredo (iniciado em 2007), tem como característica ser um instrumento de busca aberto, pois outras publicações vão sendo agregadas conforme vão surgindo (novas obras descobertas ou escritas) (Silva, 2019, p. 67). O catálogo abrange música sacra católica, litúrgica e paralitúrgica, escrita por compositores brasileiros, ou estrangeiros que tenham atuado no

<sup>39</sup> “O *Micro-ISIS* é uma ferramenta de apoio bastante acessível e flexível para gerir bases de dados bibliográficas”. (Miky, 1989, p. 3).

<sup>40</sup> Por se tratar de um método de catalogação parcial, optamos por incluir tal método em nossa pesquisa com um olhar menos rigoroso, em um aspecto mais geral e a título de exemplo, visto que estamos à procura de normas mais completas para a elaboração de nosso catálogo temático.

Brasil.

O CMSRB possui, em sua totalidade, 27 campos, sendo eles: (1) “Código”, (2) “*Incipit*”, (3) “Nome da obra”, (4) “Autor”, (5) “Período”, (6) “Região”, (7) “Destinação”, (8) “Unidades”, (9) “Idioma”, (10) “Formação”, (11) “Dimensões”, (12) “Coleção”, (13) “Catalogação original”, (14) “Ano catalogação”, (15) “Local catalogação”, (16) “Editor”, (17) “Editora”, (18) “Meio”, (19) “Partes”, (20) “Justificativa”, (21) “Fontes”, (22) “Tipo de fonte”, (23) “Interferências”, (24) “Introdução”, (25) “Localização”, (26) “Referências” e (27) “Observações”.

Sobre a fidelidade a apenas uma norma para elaboração de catálogos temáticos, através da observação que fizemos nos métodos acima, notamos que tal possibilidade é real. No entanto, Petená (2019, p. 28) nos oferta om outro olhar quando diz:

Nos afirma FARIA (2009, pg. 88-89) que, ‘assim como não existe um sistema único e definitivo para o tratamento da documentação tradicional, também não o há para a música.’ O importante é que o sistema de catalogação adotado siga uma base mínima conceitual, metodológica e prática (baseadas em padrões estabelecidos internacionalmente [ISBD-PM, MOLA10 etc.], permitindo um bom funcionamento.

Para Petená, portanto, confeccionar um catálogo temático que se adapte melhor ao acervo estudado, ou que atenda melhor as necessidades do pesquisador com base nas principais normas já estabelecidas, pode ser uma solução viável.

A dissertação de Petená (2019) não tem como foco os métodos de catalogação ou abordar pesquisadores da área (apesar de vermos o trabalho de Guerra Cotta citado novamente). No entanto, seu relato com a experiência em arquivos de orquestra através de sua pesquisa declara e nos faz compreender melhor a necessidade de cuidado e profundidade com pesquisas sobre catalogação de acervos musicais.

Por outro lado, Silva (2019, p. 160-288), em sua dissertação, optou por confeccionar um catálogo mais completo, selecionando partes de diferentes métodos de catalogação estudados em seu trabalho. Ou seja, Silva elaborou seu próprio método de catalogação inspirado nas normas já estabelecidas<sup>41</sup> (Silva, 2019, p. 79).

Através de catálogos já elaborados e acervos trabalhados, como pudemos notar no item 2.1 deste trabalho, entendemos que também seria possível confeccionar o catálogo temático das obras de Benedicto Diniz, observando e usando os métodos para organização dos elementos descritivos já utilizados, assim como fez Brasil (2013, p. 7). No entanto, temos a intenção de dar continuidade em nossa pesquisa sobre o músico Benedicto dos Santos Diniz

---

<sup>41</sup> Silva (2019, p. 58-74) observou o ISB, RISM, RDA, CMSRB e Base de Dados Acorde.

e seu acervo em trabalhos futuros. Para isso, usamos o espaço permitido nesta presente dissertação para apresentar os dados biográficos preliminares do músico Benedicto Diniz, e as principais metodologias utilizadas no Brasil para confecção de catálogo temático. Por isso, como parte final de nosso trabalho, utilizaremos três composições originais de Benedicto Diniz que contenham sua assinatura, como amostragem, para exemplificar nosso modelo de catálogo temático, que será apresentado por completo na próxima fase da pesquisa.

Além das normas observadas e apresentadas neste trabalho, sendo eles NOBRADE, RISM, RDA, Base de Dados Acorde, IAML e CMSRB, há ainda outros métodos para organização de catálogos temáticos que não são trabalhados dentro do levantamento bibliográfico que fizemos, mas são citados como o *Répertoire International de Littérature Musicale – RILM*, *Répertoire International d'Iconographie Musicale* RIidIM e sua versão brasileira RidIM-Brasil, Conselho Nacional de Arquivos-CONARQ, e a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais – CTDAISM (Gomes, 2018, p. 35). No entanto, selecionamos as normas para elaboração de catálogo temático, apresentadas acima, a partir dos critérios utilizados por Rossbach (2020, p. 23), que são: “pela acessibilidade, pela relevância, pela verificação de citações na bibliografia da área e por aqueles que apresentavam maior número de explicações sobre seu processo de elaboração”.

Para acessibilidade, entendemos ser acessível o conteúdo sobre tratamento de informações arquivísticas encontradas dentro do levantamento bibliográfico realizado. Entendemos também como relevante as normas que foram trabalhadas ou, no mínimo, examinadas (como o RDA por exemplo) pelos autores, e não somente citadas. Por último, a verificação de citações na bibliografia são as obras citadas em mais de um trabalho analisado<sup>42</sup>, como mostra o quadro abaixo:

TABELA 5 – CITAÇÕES DE NORMAS DE CATALOGAÇÃO EM TESES E DISSERTAÇÕES	
NORMAS PESQUISADAS	AUTORES QUE CITARAM AS NORMAS
IAML	Cotta (2000, p. 110); Gomes (2018, p. 35); Silva (2019, p. 25);
RISM	Cotta (2000, p. 151); Gomes (2018, p. 35); Silva (2019, p. 61); Costa (2020, p. 271); Rossbach (2020, p. 81);
NOBRADE	Gomes (2018, p. 29); Silva (2019, p. 47); Costa (2020, p. 74); Rossbach (2020, p. 23);
ISBD	Silva (2019, p. 58); Rossbach (2020, p. 115);
RDA	Silva (2019, p. 64);
Base de Dados Acorde	Silva (2019, p. 71); Wasilinski (2021) <sup>43</sup> .

Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

<sup>42</sup> A única norma que abordamos contendo a citação de apenas um autor. Porém, o RDA foi abordado e trabalhado por Silva (2019, p. 64), tornando a norma relevante.

<sup>43</sup> Usado apenas como fonte e incluído na Bibliografia (Wasilinski, 2021).

Por último, Rossbach (2020, p. 276) apresenta algumas considerações para a elaboração de catálogos de acervos musicais, recomendando levantar as seguintes questões: Se existem dados biográficos e profissionais sobre o compositor; em qual contexto histórico, estilístico e social se insere; se existem levantamentos anteriores de sua obra; se há fontes disponíveis; se os acervos são pessoais, institucionais, públicos ou privados; entender qual é a abrangência geográfica dos acervos que custodiam as fontes do compositor; ter consciência de quais as condições de acesso; saber se as fontes são manuscritas, impressas ou digitais; saber qual é o nível de dispersão e difusão das fontes; saber qual o estado de conservação; saber se há outras fontes não musicais a serem consideradas; e por último, ficar atento com o tempo disponível para a realização das etapas do processo de pesquisa e catalogação.

### 3.2.8 Considerações sobre as soluções de catálogo

Notamos que, devido a grande quantidade de normas para tratamento de informações e confecção de catálogo temático, bem como suas complexidades, ao continuarmos a busca por métodos para catalogação, a pesquisa poderia se estender a ponto de afastar-se dos objetivos iniciais. Portanto, entendemos que as normas e procedimentos para catalogação de acervos musicais encontradas até o momento nos são satisfatórias.

Em nosso levantamento bibliográfico, das 17 pesquisas analisadas na busca por um método de catalogação de acervos musicais, apenas dois pesquisadores apresentam catálogos com informações mais completas: Silva (2019), que apresenta um catálogo do acervo de Balthasar de Freitas, e Rossbach (2020), que confeccionou o catálogo temático do acervo do maestro Heinz Geyer. Nas demais pesquisas, há uma breve explicação das normas observadas e, partir de então, apresenta-se uma lista, tabela ou ficha contendo as obras e alguns detalhes. Segundo os autores que pesquisamos, também pode ser considerado um meio de catalogação (mais simples ou resumido), como nos mostrou Brazil (Bellotto, 2006, p. 180 *apud* Brazil, 2013, p. 7). Como exemplos de instrumentos de pesquisa simplificados, temos Brazil (2013, p. 93), que definiu seu meio de catalogação como “inventário”, e nossa primeira pesquisa, onde apresentamos uma listagem das obras com assinatura de Benedicto Diniz (Wasilinski, 2021).

O RISM é o conjunto de normas internacionais para tratamento de informações arquivísticas mais citado em nossa bibliografia, trazendo um detalhado campo de informações, separados por códigos e blocos. O RISM também é uma das normas de catalogação mais antigas ainda em vigência para acervos musicais, estando em uso desde

1952. Essa norma possui uma quantidade tão vasta de seção de informações que, se necessário, um catálogo temático poderia ser facilmente elaborado utilizando o RISM, a partir da necessidade do acervo, seja música para canto coral, acervo de manuscritos ou música impressa por exemplo, sem que haja a necessidade de acrescentar outras regras das demais normas vigentes. No entanto, não descartamos a possibilidade de agregar diferentes seções de outras normas de catalogação se o pesquisador entender necessário.

Além disso, Rossbach, possuindo um dos trabalhos mais recentes no campo da catalogação de acervos musicais, utilizou as normas RISM como base para confeccionar os campos das fichas catalográficas, porém, como disse o pesquisador, “adaptando para a realidade das fontes em questão” (Rossbach, 2020, p. 33). Por ter sido elaborado com a ajuda de músicos e musicólogos, o RISM acaba sendo um dos mais indicados de nossa lista.

O IAML também é um dos conjuntos de regras para catalogação mais antigos ainda em vigência, desenvolvidos entre 1968 e 1971. Sendo também uma norma internacional de catalogação, sua funcionalidade é voltada principalmente para questões na biblioteconomia. O IAML possui uma semelhança com o RISM por sugerir fichários através de suas regras, enquanto o RISM possui blocos. Os fichários do IAML possuem oito partes, onde cada uma delas demanda série diferente de informações.

O ISBD tem uma funcionalidade semelhante ao do IAML, sendo muito utilizado também para funções bibliotecárias e podendo ser aproveitado em trabalhos como catalogação de acervos musicais. Suas oito áreas e seu método próprio de codificação são suas principais características.

A NOBRADE é uma das normas brasileiras disponíveis para a elaboração de catálogos, sendo na verdade uma versão brasileira da *General International Standard Archival Description*. Estando dentro dos padrões determinados pelas organizações internacionais responsáveis, as normas NOBRADE são compostas por oito áreas e 28 elementos de descrição, onde 7 elementos são fundamentais. Assim como o RISM, temos exemplos de pesquisadores que utilizaram como base para elaboração de catálogos de acervos musicais as normas NOBRADE, como é o caso de Gomes (2018, p. 27-29) e Azevedo (2020, p. 74).

A base de dados Acorde, utilizada pela ECA-USP, é uma norma brasileira para criação de catálogos musicais que tem apenas essa finalidade. Ou seja, diferente de muitos outros, com o IAML e ISBD, a base de dados Acorde é voltada especificamente para acervos musicais das mais diversas naturezas, seguindo os padrões das normas já existentes, mas com uma linguagem específica, voltada para músicos e pesquisadores. Esse sistema de catalogação

possui 15 áreas, permitindo a apresentação de imagem dos itens.

Após observar as normas para catalogação de acervos musicais inseridas na seção 2.2 deste trabalho, seguiremos nossa pesquisa procurando utilizar as normas do RISM para a elaboração do catálogo temático das obras de Benedicto Diniz. Concluímos assim devido o número superior de citações que o RISM recebe em nossa bibliografia, portanto o volume de material sobre o RISM, disponível, são suficientes para a confecção do catálogo para as obras de Diniz. Também, por sua terminologia musical melhor elaborada e por termos Rossbach (2020) como referência de elaboração de catálogo temático, a partir das normas RISM.

A base de dados Acorde também atende às nossas necessidades para iniciarmos a confecção do catálogo temático de Benedicto Diniz, podendo ser incluída ao processo junto ao RISM. Algumas conclusões nos fizeram entender dessa maneira: (a) O RISM é uma norma voltada para a elaboração de catálogo temático, portanto, mesmo sendo uma norma extensa e muito abrangente, suas orientações sobre o *incipit* contempla nossa demanda de forma satisfatória; (b) A base de dados acorde, por outro lado, não possui orientações para inclusão do *incipit*, no entanto, oferece uma forma de incluir imagens das obras catalogadas, característica que está em nosso objetivo, pois as imagens das composições que nos foram disponibilizadas, junto de seu acervo, contribuíram para que houvesse a oportunidade de elaborar o catálogo temático de Diniz; (c) O RISM possui muitos elementos para a confecção de catálogos de manuscritos musicais, sendo uma de suas características, e todo o acervo de Benedicto Diniz é constituído de manuscritos de sua autoria, sejam composições originais, cópias manuscritas ou arranjos<sup>44</sup>; (d) A base de dados Acorde dedica uma parte de suas normas para o meio de expressão, onde a forma como as informações são inseridas se adaptam melhor ao repertório de Benedicto Diniz, já que inclui voz e instrumento solista, partituras para grupos instrumentais, grupos e solista ao mesmo tempo, reduções e transcrições, todas essas e outras formações são encontradas nas composições de Benedicto Diniz<sup>45</sup>.

Esses são os apontamentos que nos levam a iniciarmos a confecção do catálogo temático das obras de Benedicto Diniz, tendo como base as normas RISM e base de dados Acorde. Para além das observações aqui colocadas, o fato de estarmos mais familiarizados com a base de dados Acorde, que por ter sido trabalhado em nossa primeira pesquisa (Wasilinski, 2021), nos aproxima mais da conclusão aqui esclarecida.

<sup>44</sup> No entanto, como já mencionamos, este trabalho propõe a catalogação somente das composições originais de Benedicto Diniz, compreendendo apenas uma parte de seu arquivo.

<sup>45</sup> Outros métodos de catalogação também oferecem uma organização para meios de expressão, mas a forma como a Base de Dados Acorde oferece essa padronização contempla o repertório de orquestras de salão, música de câmara e música sacra, que são estilos de composição explorados por Benedicto Diniz.

### 3.3 DIFICULDADES ENCONTRADAS

Em específico sobre o processo de catalogação, essa tarefa pode se mostrar um tanto difícil, pois:

O fato é que devido à natureza complexa da própria linguagem e notação musical, sua catalogação pode ser complicada, exigindo muito detalhamento para sua completa descrição, detalhes estes que são muitas vezes reconhecidos apenas por profissionais com conhecimento técnico em música (Petená, 2019, p. 22).

A fala de Petená portanto, reforça a necessidade de pesquisadores com habilidade em leitura e compreensão de partituras, cifras e demais elementos ligados a formas de escrita musical na área da arquivologia e tratamento de informações em acervos musicais. Mesmo que tais assuntos possam ser abordados por outras áreas de pesquisa, se arquivos e acervos musicais forem trabalhados por pesquisadores na área de música, o aproveitamento do assunto pode vir a ser mais satisfatório.

O tratamento da informação em acervos musicais no Brasil (onde a confecção de catálogo temático está inserida), mesmo sendo explorada no meio científico, apresenta uma série de problemas e situações que dificultam as pesquisas na área, algumas questões inclusive persistem desde o início da história da musicologia no Brasil, como vemos no relato de Lange (1976, p. 48-49 *apud* Gomes, 2018, p. 98) que menciona a falta de apoio e descaso em relação às pesquisas na área da arquivologia no Brasil.

Os problemas apontados pelos pesquisadores são os mais diversos, no entanto, muitas são as questões em comum entre as pesquisas, ou seja, o problema apontado por um pesquisador, é muitas vezes compartilhado logo adiante em outra pesquisa, como por exemplo, Silva (2019, p. 94), assim como Cruz (2008, p. 94), quando coloca que uma das dificuldades encontrada foi a ausência de datação do material.

As questões levantadas pelos pesquisadores portanto são diversas, variando das mais simples até as mais complexas, como Sotuyo Blanco que, durante a elaboração de sua pesquisa, encontrou dificuldade nas condições de infraestrutura, falta de cuidado na guarda e preservação dos documentos musicais, excesso de restrições de manuseio do material e problemas com sistema de catalogação e descrição documental ineficiente (Sotuyo Blanco, 2006, p. 65-66 *apud* Gomes, 2018, p. 159).

Ao observarmos os problemas apontados pelos pesquisadores em nossa bibliografia,

dividimos então essa subseção através dos três principais focos de problemas informados pelos autores, sendo eles (a) leis e políticas públicas; (b) problemas encontrados nos próprios acervos e (c) estruturas, espaços físicos onde os acervos são recolhidos e acessibilidade.

### 3.3.1 Leis e políticas públicas para o setor

Os problemas com política pública para o tratamento de informações arquivísticas são fatos que se arrastam ao longo da história da musicologia no Brasil. Curte Lange já padecia desses males desde os primórdios de suas pesquisas na musicologia brasileira, e em seu esforço por uma organização no tratamento de informações arquivísticas, como podemos notar:

A história da coleção Francisco Curte Lange é, como vimos, uma história da ausência de políticas públicas que promovam a proteção, a conservação, a acessibilidade, a pesquisa e a difusão de nosso patrimônio musical. Todos os embates que ocorreram em torno da coleção (assim como todos os tipos de ‘caixa de Pandora’ que parecem guardadas simbolicamente em cada baú de música velha no país) giram em torno dessa ausência (Cotta, 2009, p. 367).

Tamanha foi a luta de Lange para a efetivação de políticas públicas no âmbito da arquivologia musical no Brasil, em contraponto ao seu infrutífero sucesso, que Cotta considera a história de Lange um “monumento à falta de políticas públicas para o tratamento do patrimônio musical brasileiro” (Cotta, 2009, p. 368).

Cotta (2000, p. 256) diz que as leis<sup>46</sup> que amparam o processo de catalogação não fazem sentido se todo o trabalho realizado não chegar ao público geral, no entanto, exatamente nessa área alguns desafios são apontados pelos pesquisadores. Gomes (2018, p. 136-168) elaborou uma pesquisa com a intenção de idealizar o perfil acadêmico dos músicos e musicólogos que atuam nas múltiplas áreas de música no Brasil. Nessa pesquisa, foram incluídos diversos desafios enfrentados por profissionais da área durante suas atuações em acervos musicais brasileiros. Os marcadores escolhidos para a pesquisa foram: Ausência de apoio institucional, ausência de local adequado, escassez de recursos, desconhecimento de orientações técnicas, dificuldades/restrições de acesso e outros. Nos resultados 77,4% dos pesquisados indicaram escassez de recursos, sejam financeiros ou humanos, 54,8% indicaram desconhecer as orientações técnicas, 51,6% indicaram ausência de local adequado e apoio institucional, 42% indicaram dificuldade e até mesmo que sequer puderam ter acesso ao

---

<sup>46</sup> Em sua pesquisa, Cotta (2000) não diz quais leis seriam essas, no entanto, durante nossa pesquisa encontramos a lei 8159 de 1991, conhecida como Lei de Arquivos em Gomes (2018, p. 86).

material e 6,4% sofreram restrição pelos detentores dos direitos autorais. Nessa pesquisa realizada por Gomes, participaram 88 pessoas. Após a realização da pesquisa, Gomes conclui que tais problemas evidenciados talvez persistam por não haver “políticas públicas destinadas a sanar essas problemáticas” (Gomes, 2018, p. 170).

Por outro lado, mesmo não sendo um problema, não podemos deixar de mencionar a:

[...] lei 8159 de 1991, conhecida como Lei de Arquivos, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados, definindo que é dever do poder público a gestão documental e a proteção de documentos de arquivo. Esta lei impactou diretamente nos trâmites administrativos, no desenvolvimento científico e no reconhecimento cultural relacionados à documentação arquivística, determinando a criação do Conselho Nacional de Arquivos-CONARQ (Gomes, 2018, p. 86).

No entanto, o fato de termos disponível alguma lei amparando arquivos e acervos está longe de obter um resultado satisfatório (talvez apenas uma vitória pelo primeiro passo obtido), pois com o mesmo assunto sobre leis, a própria pesquisadora que menciona a Lei de Arquivos, também expõe a falta de “uma política pública de incentivo ao recolhimento de acervos pessoais e artísticos por instituições de guarda e tratamento, impactando negativamente na preservação e acessibilidade do material arquivístico-musical no país (Gomes, 2018, p. 89).

Cruz (2008, p. 66) diz que os acervos em bibliotecas e museus são registros do patrimônio cultural do país que está refletido em seus costumes, leis e produção artística. Por isso a importância de profissionais e processos efetivos na guarda, organização e conservação desse material. Cruz fortalece a opinião da maioria dos pesquisadores, dizendo que esse tipo de material, no nosso caso, acervos musicais, não podem “[...] continuar à mercê do descaso público, tanto institucional quanto acadêmico” (Cruz, 2008, p. 116).

Gomes (2018, p. 170) diz que a arquivologia música no Brasil é na verdade, um movimento de músicos e musicólogos para a preservação de fontes de estudo que são alvos de três agentes destruidores: A natureza, o tempo e o homem. Mas traz mais detalhes quando pontua alguns principais alguns dos problemas da arquivologia no Brasil, dizendo que:

Diante da pluralidade de instituições arquivístico-musicais, da extensão territorial do país, da multiplicidade cultural brasileira, da ausência de políticas públicas voltadas ao recolhimento e tratamento de acervos musicais, da escassez de recursos humanos, financeiros e tecnológicos das instituições/pessoas para lidarem com seus acervos, observa-se significativa dificuldade de (re)conhecimento do patrimônio arquivístico musical brasileiro (Gomes, 2018, p. 96).

A pesquisadora traz uma das falas mais diretas sobre o descaso político sobre a

arquivologia musical no Brasil. A autora relata abertamente compreender os descuidos e maus-tratos aos acervos musicais brasileiros, com os responsáveis pela manutenção e tratamento das informações desamparados pela escassez de recursos técnicos, humanos, financeiros e intelectuais, conectados diretamente à falta de políticas públicas que poderiam resolver essas questões (Gomes, 2018, p. 170).

Gomes (2018, p. 172) sugere que não fiquemos esperando por melhorias nas políticas públicas a respeito de tratamento de acervos musicais no Brasil, mas que além de lutarmos por essa mudança, devemos nos colocar à frente para fazermos o que for possível para que as pesquisas e esse cuidado nos tratamentos de documentos musicais se mantenham entre músicos e musicólogos no Brasil. Dos pesquisadores consultados, Gomes (2018), como já mencionado, é uma das autoras que mais aponta o descaso nos cuidados com acervos musicais no Brasil, falando da falta de investimento para manutenção e chegando a citar como exemplo de falta de cuidado, o incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro, que causou a destruição de uma parcela significativa do patrimônio cultural nacional:

Infelizmente, o cenário nacional não é tão favorável à permanência das memórias, sendo que os investimentos para sua manutenção são sempre mínimos, contribuindo para sua perda. Basta citar o mais recente e trágico caso de destruição do patrimônio cultural nacional, onde viu-se queimar o Museu Nacional no Rio de Janeiro, no dia 02 de setembro de 2018. O Museu Nacional era a instituição científica mais antiga do Brasil, sendo considerado um dos maiores museus de história natural e de antropologia das Américas. Abrigava um extenso acervo (com mais de 20 milhões de itens), de diversas regiões do mundo e de distintas temporalidades (produzidos por povos e civilizações antigas), e adquiridos ao longo dos anos por meio de coletas, aquisições e doações. Nem mesmo sua grandiosidade, relevância e diversidade material o manteve à salvo do descaso público que permitiu que este ardesse (Gomes, 2018, p. 173).

Após finalizar sua pesquisa *História da Coleção de Francisco Curt Lange* em 2009, que realizou através do acervo do musicólogo. Cotta (2009, p. 367) também relata ter notado a ausência de políticas públicas para proteção, conservação, acessibilidade, pesquisa e difusão do patrimônio musical na época de Lange. Ao olhar de Cotta (2009, p. 367-368), esses problemas persistiam até o momento de sua pesquisa, onde o pesquisador pontua:

É preciso, portanto, ultrapassar o modelo colecionista representado pela CFCL<sup>47</sup> e implementar, efetivamente uma política sistemática de tratamento de acervos no país, de caráter transdisciplinar, que acompanhe a dinâmica social e as transformações tecnológicas, sem descuidar dos acervos tradicionais, levando em consideração as diversas formas de produção e transmissão de conhecimento e procurando preservar as relações do contexto com as comunidades que produzem os artefatos e as práticas culturais ligadas à música.

<sup>47</sup> Coleção Francisco Curt Lange.

Cotta (2009) reforça a necessidade de continuidade das pesquisas em sistemas de catalogação de acervos musicais quando coloca que, o principal motivo nos problemas jurídicos e políticos na acessibilidade aos acervos musicais se dão pela falta de um instrumento de busca adequado sobre arquivos de música.

Cotta (2000, p. 256) aponta que as leis que amparam o processo de catalogação não fazem sentido se todo o trabalho realizado não chegar ao público geral. E mesmo sendo verdade, pelo que observamos através dos pesquisadores acima, para que os processos de catalogação possam chegar ao público, trabalhar todo o sistema de tratamento de informações arquivísticas através de uma política pública eficiente é um passo fundamental para que assim, possamos garantir a quem interessar, um processo de catalogação, tratamento de informações e acesso aos fundos arquivísticos de forma eficiente.

### 3.3.2 Os acervos e seus problemas

Algumas questões levantadas a respeito dos acervos começam pela sua própria organização e tratamento das informações, notamos essa preocupação entre os musicólogos, uma vez que:

Ocorre que alguns dos problemas fundamentais que se colocam em relação à interpretação das fontes documentais parecem estar relacionados diretamente ao seu tratamento técnico, numa relação recíproca entre a produção de conhecimento na musicologia e o tratamento das informações nos acervos. A preocupação com a catalogação sistemática, por exemplo, tem estado presente de forma marcante em vários encontros de musicólogos brasileiros desde a década de oitenta (Cotta, 2000, p. 25-26)

Apesar de o apontamento de Cotta ter ocorrido há mais de vinte anos, percebemos que o mesmo problema ainda persiste em nossa presente década. Rossbach (2020, p. 21) fala do número expressivo de compositores com nomes de grande relevância que ainda não possuem catálogo temático, como Camargo Guarnieri e Alberto Nepomuceno, chegando até compositores regionais, como Benedicto Diniz. Rossbach (2020, p. 21) entende que, mesmo existindo alguns modelos de catálogos que pudesse ser usado como base para a confecção de um catálogo temático em acervos musicais, fica perceptível, a partir da necessidade do acervo do maestro Heinz Geyer que foi trabalhado, a falta de uma metodologia direta que torne possível a catalogação de acervos musicais sem a necessidade de uma análise profunda das diversas normas, e que isso acaba sendo um dos principais desafios. Em outras palavras, o

pesquisador aponta portanto, que há “...falta de modelos de catálogos temáticos no Brasil” (Rossbach, 2020, p. 21), sendo o Catálogo sistemático descritivo das obras de Albéniz, criado por Mulas (2001 *apud* Rossbach, 2020, p. 110), um dos únicos encontrados em sua pesquisa.

E nessa observação, vemos que a catalogação sistemática é alvo de discussão entre os musicólogos, pois é percebida “a necessidade e importância de um armazenamento correto e catalogação eficaz, já que se trata de um acervo rico enquanto documentos artísticos” (Petená, 2019, p. 25). Além disso, Cotta (2000, p. 256) também nos esclarece que documentos descritivos, como catálogos e listagem de obras, facilitam a localização dos acervos e acesso aos fundos arquivísticos.

Nos documentos impressos e nos manuscritos também podem existir problemas, que criem dificuldade no momento da confecção do catálogo temático. Embora nenhuma norma proíba a ausência de alguma informação, a falta de dados ou a dificuldade da identificação da caligrafia pode gerar transtornos que comprometam a qualidade do trabalho. Apontando algumas dessas dificuldades e problemas, Cruz (2008) separa uma parte de sua pesquisa para detalhar essas informações. Segundo a autora, durante o trabalho de pesquisa no acervo de Tom Jobim, algumas dificuldades foram encontradas, sendo elas a) assinaturas com letra ilegível; b) identificar os pseudônimos que Antonio Carlos Jobim utilizava; c) imprecisão nas datas dos documentos; d) reconhecimento de diferentes caligrafias; e) nenhuma forma de identificar se a letra era ou não inédita e; f) identificar os termos técnicos em inglês (Cruz, 2008, 16-17).

O problema com a falta de data nos documentos musicais também é mencionado por Silva (2019, p. 94-95), que trabalhou os impressos musicais de Balthasar de Freitas. Por se tratar de impressos, Silva entende que, mesmo sendo comum encontrar impressos musicais sem indicação de datas, o problema de datação nos documentos traz ainda mais desafios, pois as datas de publicação informam a primeira vez que a edição especificada foi vendida. O autor segue explicando a importância da datação em impressos musicais nos estudos editorial e bibliográfico. Por fim, o pesquisador fala também da inclusão das datas dos documentos nos processos de catalogação, que apesar de não possuir uma função definida, a informação pode ser de grande utilidade para pesquisas futuras.

No estudo editorial, a datação é importante para determinar a autenticidade de um texto. Esse processo requer o estabelecimento da sequência cronológica de várias versões de uma mesma obra. No estudo bibliográfico, as edições são estudadas tendo em vista a sua forma física, e não o seu conteúdo musical, podendo envolver também a produção de uma determinada editora ou gráfica. Já na catalogação, a datação não tem um uso específico imediato. No entanto, presume-se que estudiosos

algum dia consultarão o item, encontrando uma data útil, mesmo que seja necessário verificação e talvez revisão.

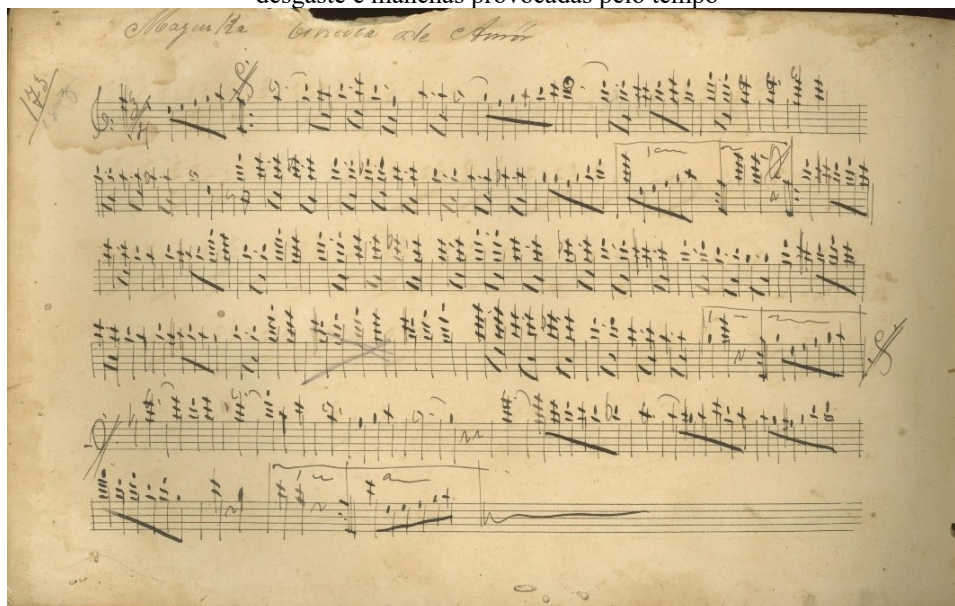
Ademais, a busca pela data pode revelar detalhes importantes em relação ao impresso em si, tais como as circunstâncias de publicação e o público histórico (Silva, 2019, p. 95).

Muitos desses problemas e dificuldades enfrentados por pesquisadores na área de acervos e documentação musical são, portanto, são compartilhados mais uma vez. O problema com a assinatura apontado por Cruz é semelhante ao de Silva, e nos identificamos com a mesma questão no acervo de Benedicto Diniz.

Algumas vezes, durante a análise do acervo, outras dúvidas acabam surgindo. A deterioração do material e a má conservação acabam danificando as partituras, deixando algumas informações ou trechos da partitura ilegíveis, assim como Silva (2019, p. 93) também relata ter tido problemas com a leitura do carimbo no documento. Nesses casos, assim como fez o pesquisador, acabam sendo adotados outros recursos, como fez Silva ao substituir a informação original por “[ilegível]” e completando a informação através de outras fontes, entre colchetes.

Esse desgaste natural dos acervos, provocado pelo tempo, é muitas vezes acelerado pela falta de estrutura ou armazenamento em locais impróprios, que não oferecem proteção adequada para os acervos musicais. Esses já são outras questões que abordaremos a seguir, apresentando também o relato de outros pesquisadores da área.

FIGURA 16 – Exemplo de página avulsa de um dos cadernos de Benedicto dos Santos Diniz com aparente desgaste e manchas provocadas pelo tempo



Fonte: CEDOPE – UFPR (jun. 2021)

### 3.3.3 Estruturas, espaço e acessibilidade

A questão de como lidar com acervos e arquivos no Brasil vem antes mesmo do trabalho de Lange, na primeira metade do século XX, com a criação do Arquivo Público do Império, em 1838, hoje chamado de Arquivo Nacional. Com os músicos e musicólogos assumindo hoje as multitarefas<sup>48</sup> no campo da arquivologia musical, a “ampliação das ações em acervos musicais brasileiros e a criação de infraestrutura para a pesquisa nessa área” é defendida por Castagna (2016, p. 193 *apud* Rossbach, 2020, p. 28).

A dificuldade de acesso aos acervos musicais é uma questão que sempre criou obstáculos para os pesquisadores. Cotta (2000, p. 30) já nos advertia que o acesso e organização de acervos e manuscritos musicais é um campo onde ainda há muito o que se trabalhar e conquistar. Cotta ainda sugere que a falta de acesso aos acervos é não somente um problema, mas talvez um dos principais desafios enfrentados, impedindo um desenvolvimento eficaz nas pesquisas e até mesmo desmotivando o desenvolvimento da área de arquivologia musical. Essas questões ficam ainda mais evidentes, quando se trata de manuscritos musicais, como é o nosso caso<sup>49</sup>, pois:

A descrição de um manuscrito é forçosamente mais detalhada e complexa que a de materiais impressos, exatamente porque cada documento apresenta um conjunto específico de informações e a sua descrição como um todo é normalmente necessária, enquanto uma partitura publicada exigirá, de modo geral, um pequeno número de campos para uma descrição acurada (Cotta, 2000, p. 31).

Mesmo nos casos mais otimistas, onde o acesso ao material é concedido, nem sempre as condições oferecidas são compatíveis com a demanda do trabalho. Como o caso de Nunes, que, após um prazo de trinta dias, foi solicitado a que devolvesse o arquivo para a família, tendo a tarefa de fotografar 2.890 arquivos dentro desse tempo (Nunes, 2010, p. 103). Ou seja, além de um prazo aparentemente curto para o volume do arquivo, Nunes não teve tempo hábil de analisar fisicamente o acervo da compositora Maysa de forma satisfatória, devido ao curto tempo de disponibilização do material. Na prática, a pesquisadora precisou limitar-se a análise das imagens de todo o arquivo.

Brum menciona também sua dificuldade ao acesso do material:

Apesar de o Arquivo Luciano Gallet da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro ainda ser a principal fonte de

<sup>48</sup> Ver início da subseção 2.2.

<sup>49</sup> O acervo de Benedicto Diniz é composto somente por manuscritos.

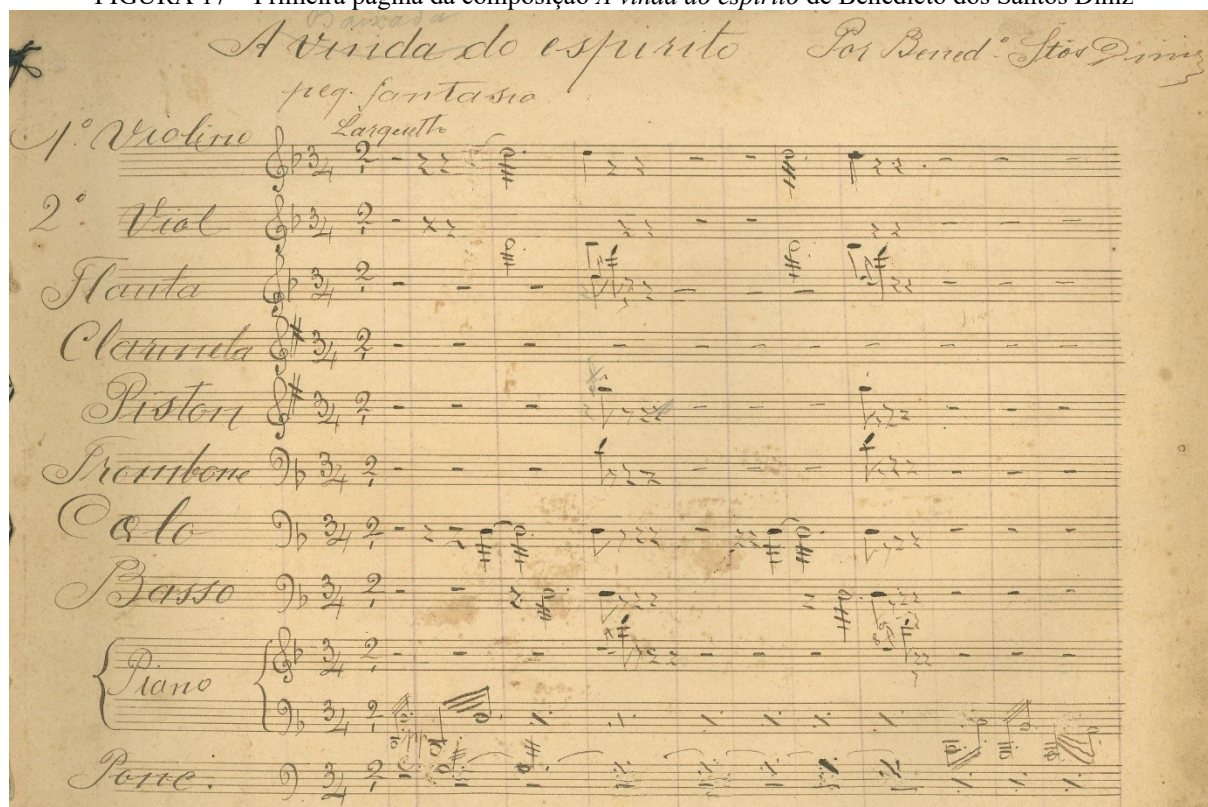
material para pesquisas sobre o compositor, a inacessibilidade aos seus documentos vem gerando transtornos para diversas pesquisas sobre o assunto; nosso trabalho só foi possível dado coleta realizada naquela instituição entre os anos de 2006 e 2008 (Brum, 2017, p. 13).

Para Brum, portanto, os acervos musicais deveriam ter acesso mais facilitado ao público geral e, sobretudo, aos pesquisadores. Para o autor, tamanha dificuldade tem gerado transtornos para os pesquisadores.

Gomes (2018, p. 27) também pontua a dificuldade de acesso aos documentos musicais e fala também em desvalorização da memória musical, devido a forma precária como os documentos são conservados, a falta de qualidade das estruturas e espaços. A pesquisadora chega a citar Lange (1976), que iniciou o trabalho de estudo e preservação de documentos musicais, verbalizando sobre lutas, difamações e dúvidas, e recomendando que dessem sequência em seu trabalho que, debaixo de muita dificuldade, ele havia começado.

Curt Lange ressaltou a importância dos acervos musicais para o desenvolvimento de pesquisas em Musicologia, alertando sobre a relevância da consulta de fontes primárias para a elaboração do discurso musicológico. Por conseguinte, denunciou, diversas vezes, os problemas aos quais os documentos musicais estavam expostos no Brasil, sobretudo relacionados à dispersão de fontes, descarte selvagem e atuação de agentes de degradação naturais que atuavam nos acervos que, em sua maioria, eram deixados ao acaso (Gomes, 2018, p. 98-99).

A acessibilidade aos acervos musicais no Brasil é, portanto, um problema em comum enfrentado pelos pesquisadores da área. O acesso ao material, sobretudo em se tratando de manuscritos musicais, faz com que a pesquisa seja mais eficaz, já que, no caso dos manuscritos, cada página pode conter informações únicas e detalhes nos documentos que apenas através de uma minuciosa avaliação, seriam detectadas. Por exemplo, manchas de escritas transpassadas de uma página para outra, revelando trechos de uma nova composição, como no caso da obra de Benedicto Diniz, *A vinda do Espírito*.

FIGURA 17 – Primeira página da composição *A vinda do espírito* de Benedicto dos Santos Diniz

Fonte: CEDOPE – UFPR (jun. 2021)

Em quase todos os métodos para a confecção de acervos musicais, sistemas de busca são ofertados pelas principais instituições, como a base de dados Acorde, que “em abril de 2017, teve seus registros migrados para o Banco de Dados Bibliográficos da USP – Dédalus (Silva, 73, p. 73).

O termo “Sistema de busca”, assim como mencionou Cotta, pode sugerir um programa de computador ou aplicativo que funcione como sistema de busca, assim como já apontava, há mais de vinte anos, “tais sistemas de informação superam os instrumentos impressos em vários aspectos, seja pela flexibilidade, pela facilidade de atualização dos dados, etc” (Cotta, 2000, p. 101). No entanto, até o momento, na área de pesquisa em musicologia pouco se tem explorado a área de buscas por meios tecnológicos (referimo-nos especificamente a área de catalogação em acervos musicais). Nas pesquisas analisadas durante o levantamento bibliográfico, notamos que muitos autores mencionam plataformas ou disponibilizam links de catálogos, como Azevedo (2020, p. 82) e Silva (2019, p. 70).

Em alguns casos, para que um sistema, plataforma ou aplicativo funcione adequadamente, é necessário que haja manutenção constante da ferramenta, assim como qualquer site ou aplicativo de celular. Contudo, por enquanto, não temos meios formais que nos permitam realizar uma pesquisa e manter um fundo vitalício para manutenção de um

catálogo musical em forma de aplicativo, por exemplo. Por hora, o mais adequado é realizar a pesquisa e disponibilizar o catálogo em forma de documento nas plataformas das instituições onde as pesquisas são realizadas, como repositórios de universidades e o IBCT, onde órgãos responsáveis fazem a devida atualização dos sistemas, mantendo as informações disponíveis.

## **CAPÍTULO IV – PROPOSTA DE ELABORAÇÃO DE CATÁLOGO TEMÁTICO, A PARTIR DO ACERVO DE BENEDICTO DINIZ**

Este capítulo apresenta uma proposta de elaboração de catálogo temático para as obras do acervo de Benedicto Diniz. Tendo em consideração a quantidade de obras encontradas, esta proposta se insere em um esforço de apresentação de possibilidades de mapeamento e catalogação, de maneira a levantar subsídios para trabalhos futuros. A proposta de catálogo temático que apresentaremos aqui partiu de três pontos principais de observação: a) Os estudos realizados sobre os principais métodos para elaboração de catálogo temático no Brasil; b) A utilização de elementos catalográficos sugeridos pelo RISM e pelo Manual de Catalogação de Partituras da Biblioteca da ECA-USP; e c) A análise dos catálogos confeccionados por Silva (2019) e Rossbach (2020).

Ao estudarmos sobre os principais métodos para elaboração de catálogo temático para acervo musical no Brasil, como já mencionado, optamos por utilizar as normas contidas no RISM e no Manual de Catalogação de Partituras da Biblioteca da ECA-USP. Após esse passo, notamos que o acervo do músico curitibano Benedicto dos Santos Diniz tem como característica principal ser todo manuscrito. Esse fato nos direcionou no momento da seleção dos elementos catalográficos que seriam inseridos no catálogo temático, já que alguns itens são especificamente para acervos impressos, como o RISM956 (nome da editora), RISM957 (local de publicação) e RISM958 (nome do impressor), e outros especificamente para acervos manuscritos, como o RISM520 (autógrafo) e RISM540 (datação do manuscrito).

O número de informações a ser inserido em um catálogo temático pode ser muito variado, podendo ser incluídos apenas as informações mais básicas como tonalidade, nome da obra, nome do compositor etc., ou chegar a documentos extensos, utilizando todos os códigos possíveis das normas RISM. Para que pudéssemos definir o número de informações, observamos os catálogos confeccionados por Silva (2019) e Rossbach (2020). O catálogo dos impressos musicais do acervo Balthasar de Freitas, elaborado por Silva (2019), contém 16 itens informativos, sendo eles: Código; título; gênero musical atribuído; compositor normalizado; compositor não normalizado; período do compositor; região do compositor; local de publicação; editora; endereço da editora; número da chapa; data de publicação; natureza do material; formação disponível; localização no fundo e; observações. Já o catálogo de música instrumental do maestro Heinz Geyer, criado por Rossbach (2020), possui 24 itens, sendo eles: Código; título; gênero; nome do compositor; formação; *incipit*; Andamento e/ou caráter; tonalidade; claves; fórmula de compasso; fonte única; técnica de registro da fonte;

tipologia da fonte; grau de completude da obra na fonte; outras obras na fonte; dimensões; título da obra na edição comercial; editor; número de páginas na edição comercial; identificação das partes na partitura; observações; gravações; programas de concerto e; observações sobre programas de concerto.

Os catálogos elaborados por Silva (2019, p. 160-288) e Rossbach (2020, p. 322-478) são adaptados aos acervos em questão, sendo incluído apenas itens de informações que possam ser encontradas no acervo. Outro ponto interessante é que a principal diferença entre os catálogos observados, é que o material confeccionado por Rossbach (2020, p. 322-47), é definido como catálogo temático, por haver *incipit* (Schaefer, 2001, p. 348), enquanto o trabalho de Silva (2019), é definido apenas como catálogo. Nossa proposta, portanto, é confeccionar um catálogo temático, como fez Rossbach (2020).

A seleção dos itens informativos a serem incluídos em nosso catálogo temático partiu de duas ideias. A primeira é sobre a proposta de oito campos mínimos obrigatórios proposto por Kurt Dorfmueller (Silva, 2019, p. 61 *apud* RISM, 1996 p. 24 *apud* Cotta, 2000, p. 159). A segunda foi aproveitar as informações contidas nos manuscritos de Benedicto Diniz, incluindo os itens informativos no catálogo temático, disponibilizados pelo RISM e Base de Dados Acorde, tendo o cuidado de não incluir algum item que não agregasse informações sobre as composições do músico Benedicto Diniz, como por exemplo RISM240 (número de *opus*), já que as composições de Benedicto não possuem número de *opus*. Os itens de informação contidos em nossa proposta de catálogo temático somam um total de 17, sendo eles: Código; título; gênero; nome do compositor; datas de nascimento e morte; data de composição; *Incipit*; nome do compositor não normalizado; tonalidade da obra; instrumentos; autógrafo; país do autor; tipo do documento; número de páginas; material incompleto; observações; e imagem da partitura.

Os itens de informações sobre as composições de Benedicto Diniz, contidos em nossa proposta de elaboração de catálogo temático, foi elaborada a partir das seguidas regras:

- **Código:** RISM932 (código antigo), RISM984 (código atual) e, Base de Dados Acorde (Recine; Macambyra, 2010, p. 9-50);
- **Título:** RISM100 (título uniforme), RISM150 (título alternativo ao uniforme) e, Base de Dados Acorde (Recine; Macambyra, 2010, p. 12-14);
- **Gênero:** RISM140 (forma musical normalizada);
- **Nome do compositor:** RISM50 (Nome do compositor normalizado e datas de nascimento e morte), RISM60 (nome do compositor e datas de nascimento e morte)

e, Base de Dados Acorde (Recine; Macambyra, 2010, p. 9);

- **Datas de nascimento e morte:** RISM50 (Nome do compositor normalizado e datas de nascimento e morte) e RISM60 (nome do compositor e datas de nascimento e morte);
- **Data de composição:** RISM942 (data de composição) e Base de Dados Acorde (Recine; Macambyra, 2010, p. 35);
- **Incipit:** RISM826 (*Incipit* musical);
- **Nome do compositor não normalizado:** RISM70 (nome do compositor não normalizado);
- **Tonalidade da obra:** RISM260 (tonalidade da obra) e Base de Dados Acorde (Recine; Macambyra, 2010, p. 33);
- **Instrumentos:** RISM160 (Relação abreviada de vozes e instrumentos 1), RISM180 (Relação abreviada de vozes e instrumentos 2), RISM190 (Relação abreviada de vozes e instrumentos 3), RISM720 (Relação de vozes e instrumentos), RISM848 (Instrumentos solistas), RISM852 (Instrumentos de corda), RISM854 (Instrumentos de sopro – madeiras), RISM856 (Instrumentos de sopro – metais), RISM858 (Outros instrumentos), RISM862 (Instrumentos de tecla), RISM864 (Instrumentos de corda pulsada ou pinçada), Base de Dados Acorde (Recine; Macambyra, 2010, p. 16);
- **Autógrafo:** RISM520 (autógrafo);
- **País do autor:** RISM982 (Cidade e nome da biblioteca ou arquivo); Base de Dados Acorde (Recine; Macambyra, 2010. p.6-25);
- **Tipo do documento:** RISM600 (Número de partituras), RISM610 (Número de volumes, exemplares e observações sobre a partitura), RISM620 (Número de fólios ou páginas da partitura) e; Base de Dados Acorde (Recine; Macambyra, 2010, p. 27-29);
- **Número de páginas:** RISM620 (número de fólios ou páginas da partitura), RISM710 (número de fólios ou páginas de cada uma das partes), Base de Dados Acorde (Recine; Macambyra, 2010, p. 29);
- **Material incompleto:** RISM740 (material incompleto);
- **Observações:** RISM610 (número de volumes, exemplares e observações sobre a partitura);
- **Imagem da partitura:** Base de Dados Acorde (Recine; Macambyra, 2010, p. 30-31) Para a criação do código, sendo o primeiro campo, observamos as estratégias

utilizadas por Silva (2019) e Rossbach (2020). A princípio, nos concentramos nas normas utilizadas por Silva (2019, p. 80-81), que nos oferece um método de codificação com base na NOBRADE (Norma brasileira de descrição arquivística), onde:

O código de referência é composto de três partes principais. A primeira é o código do país, de acordo com a última versão da ISO 3166 Codes for the representation of names of countries. A segunda parte consiste no código da entidade custodiadora, definido pelo Conselho Nacional de Arquivos. A terceira e última parte corresponde à unidade de descrição, devendo conter um código de referência do depósito local, um número de controle ou outro identificador (Silva, 2019, p. 80).

No entanto, ao consultarmos, descobrimos que o CEDOPE-UFPR, entidade custodiadora do acervo de Benedicto dos Santos Diniz, não possui código cadastrado no CONARQ (Conselho Nacional de Arquivos). Sendo assim, a recomendação é de que, caso a entidade custodiadora não possua um código, o mesmo deve ser solicitado ao Conselho Nacional de Arquivos (Nobrade, 2006, p. 20).

Por essa razão, partimos para nossa segunda opção, que é a sugestão de criação de código apresentada por Rossbach (2020, p. 57-58), onde é incluída a identificação do país (Br – Brasil), da cidade (CTBA – Curitiba), da identidade do acervo (BSD – Benedicto dos Santos Diniz), e da identidade custodiadora, (CEDOPE-UFPR). Em seguida, é incluído um código numérico em três dígitos, referente a pasta ou as partes da composição, e por último, é acrescentado um código numérico de dois dígitos para a unidade documental.

Exemplo:

BrCTBA CEDOPE-UFPR-001-01

As identificações foram feitas a partir da intenção de padronizar o modelo de codificação, conforme recomendado pela NOBRADE (2006, p. 20), onde “Br” é a sigla utilizada por Rossbach (2020, p. 57) para obras de compositores nacionais, “CTBA” é uma abreviação escolhida por nós, por ser de uso comum entre a população curitibana, “BSD” vem da primeira letra de cada um dos nomes de Benedicto dos Santos Diniz (assim como Rossbach utiliza “HG” para Heinz Geyer), e CEDOPE-UFPR é a sigla da entidade que detém o acervo do músico curitibano.

Quanto aos códigos numéricos inseridos no código, o código de três dígitos será para indicar o número de partes da obra. Já o código numérico de dois dígitos é possível ser definido de várias formas diferentes<sup>50</sup>, como selecionar por ordem alfabética, por ordem das pastas digitalizadas ou organizar pela ordem que se encontra o acervo físico. No entanto, para

---

<sup>50</sup> De maneira que fique padronizado conforme recomendação da NOBRADE (2006, p. 20).

isso, seria necessário definir desde já quais as composições de Benedicto Diniz irão compor seu catálogo temático: se será todo seu acervo, se serão apenas suas obras que contém sua assinatura, se serão excluídas as obras incompletas etc. Tratamos nessa pesquisa sobre a da proposta de catalogação; a numeração utilizada indica um campo de possibilidades que pode ou não ser consumado na medida em que o acervo for catalogado por completo no futuro. Por hora, para exemplo em nosso modelo de catálogo, utilizaremos os números 01, 02 e 03.

As nomenclaturas e padrões de escrita em nosso catálogo temático foram inspirados na Base de Dados Acorde. A única exceção, será nos campos “Nome do compositor” e “Nome do compositor não normalizado”. Nesse caso, será utilizado o formato sugerido pelo RISM, onde em “Compositor” é inserido primeiramente o sobrenome em letras maiúsculas, seguido de vírgula e espaço, e logo após o restante do nome com apenas a primeira letra maiúscula. Já em “Nome do compositor não normalizado, é inserido o nome conforme se encontra no documento (Silva, 2019, p. 84-85).

Exemplo:

DINIZ, Benedicto dos Santos

Benedicto dos Santos Diniz

O *layout* do catálogo proposto para as composições de Benedicto Diniz também segue o exemplo da Base de Dados Acorde.

FIGURA 18 – Exemplo de layout para elaboração do catálogo temático das composições de Benedicto dos Santos Diniz

**Localização:** 09579  
**Autor:** GAROTO (Annibal Augusto Sardinha), 1915-1955  
**Título:** The guitar works of Garoto, v. 1  
**Meio de expressão:** Violão  
**Notas:** Transcrição, arranjo e edição de Paulo Bellinati  
**Local:** San Francisco  
**Editora:** Guitar Solo Publications  
**Descrição física:** 45p.  
**Conteúdo:** Duas contas (original e arranjo); Inspiração; Lamentos do morro; Um rosto de mulher; Sinal dos tempos; Debussyana; A caminho dos Estados Unidos; Mazurca n. 3; Carioquinha; Voltarei; Desvairada; Improviso  
**País do autor:** Brasil

Fonte: Recine e Macambyra (2010, p. 7)

Alguns campos no modelo do catálogo temático possuem alguns detalhes um pouco mais específicos que os demais. Os manuscritos de Benedicto Diniz não possuem data de composição, com a única exceção da polca *Desiludido*. Por esse motivo, foi necessário incluir o campo “data de composição”, pois, caso contrário, ao incluir a polca *Desiludido* em nosso

catálogo temático, seria necessário omitir a informação de data no catálogo temático, ou então, teríamos que incluir o campo “data de composição” apenas nessa obra do catálogo temático. Para que pudéssemos evitar esses dois tipos de problema em nosso documento, optamos por incluir o campo “data de composição” e preencher o campo com a palavra “não” quando na partitura não contiver a data de criação da obra.

Para os campos “*incipit*”, “autógrafo” e “imagem da partitura” foram utilizadas as imagens no formato JPEG, sendo o *incipit* elaborado pelo programa de edição de partituras MuseScore, e as demais extraídas da cópia do acervo de Benedicto Diniz que nos foi disponibilizada. No campo “instrumentos”, em alguns casos em que o compositor não anotou a instrumentação, incluímos a informação “voz melódica” ou “voz harmônica”. No campo “tipo do documento” usaremos a sigla “MS”, que significa “manuscrito”. No acervo de Benedicto, há partituras faltando páginas, que provavelmente se perderam ao longo dos anos, por esse motivo, incluímos o campo “material incompleto”, que terá o campo preenchido com as palavras “sim” ou não”.

Exemplo:

Material incompleto: **Sim**

Material incompleto: **Não**

Por fim, o campo “observações” terá uma forma de escrita livre, apenas para informar algumas peculiaridades da obra em questão, caso não haja informações a serem inseridas, preencheremos o campo com a indicação “Não possui”.

A seguir, apresentamos um exemplo de nossa proposta de catalogação de catálogo temático para as composições do músico curitibano Benedicto dos Santos Diniz, contendo três de suas obras.

#### 4.1 AMOSTRA DE CATÁLOGO TEMÁTICO, A PARTIR DO ACERVO DE BENEDICTO DINIZ

Código: BrCTBA CEDOPE-UFPR-002-01

Título: **Agonia de D. Alberto Gonçalves**

Gênero: **Fantasia**

Nome do compositor: **DINIZ, Benedicto dos Santos**

Datas de nascimento e morte: **1853-1951**

Data de composição: **Não possui**

*Incipit:*

**Andante**

Violino Introd.

Vln. *f*

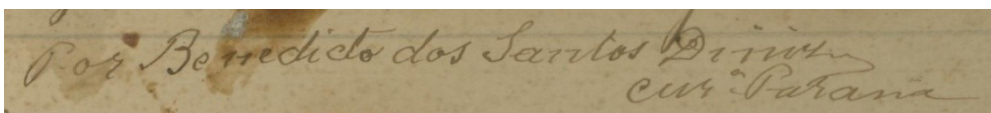
Vln. *Legg.*

Nome do compositor não normalizado: **Benedicto dos Santos Diniz**

Tonalidade da obra: **Fá maior**

Instrumentos: **Violino; piano**

Autógrafo:



País do autor: **Brasil**

Tipo do documento: **Partitura com partes anexas**

Tipo de documento: **Duas partes MS**

Número de páginas: **Piano (15 p.); violino (5 p.)**. Material incompleto: **Não**

Observações: **Parte para piano está em duplicidade, como se houvesse uma cópia manuscrita feita pelo próprio compositor**

Imagem da partitura:

*Agonia de Alberto Gomes*  
*Por Beato dos Santos Diácono*  
*cur. Parana*

*Introd<sup>m</sup>*  
*Violino*  
*f aride.*

*Piano*

*leggiero*

*allegro*

*allegro*

*f*

*alleg*

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, the title 'Agonia de Alberto Gomes' is written in cursive, followed by 'Por Beato dos Santos Diácono' and 'cur. Parana'. The score begins with an 'Introd<sup>m</sup>' section. The first system includes a Violino part and a Piano part. The Violino part starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line with various ornaments and dynamics, including 'f aride.'. The Piano part consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The second system continues the Violino and Piano parts, with the Violino part marked 'leggiero'. The third system shows the Violino part with a 'f' dynamic and the Piano part with a 'f' dynamic. The fourth system features a 'tr' (trill) marking on the Violino part. The fifth system is marked 'allegro' and shows a '8a' marking on the Violino part. The sixth system is also marked 'allegro' and 'f'. The seventh system is marked 'alleg' and 'f'. The score ends with a double bar line and a 'z z z' marking on the Piano part.

Código: BrCTBA CEDOPE-UFPR-001-02

Título: **Sereno na flor**

Gênero: **Valsa**

Nome do compositor: **DINIZ, Benedicto dos Santos**

Datas de nascimento e morte: **1853-1951**

Data de composição: **Não possui**

*Incipit:*

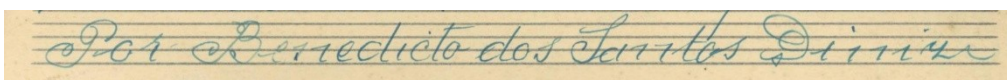


Nome do compositor não normalizado: **Benedicto dos Santos Diniz**

Tonalidade da obra: **La maior**

Instrumentos: **Violão**

Autógrafo:



País do autor: **Brasil**

Tipo do documento: **Parte em cópia MS** Número de páginas: **Violão (4 p.)** Material incompleto: **Não**

Observações: **Escrita na parte superior da primeira página: Dedicada aos meus discípulos; existe uma versão para piano solo.**

Imagem da partitura:

Violaão - Sereno na Flôr  
Valsa

Dedicada aos meus discípulos  
Por Benedicto dos Santos Di Maria

The musical score is handwritten on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first staff starts with a forte dynamic marking 'f'. The second staff has the word 'Valsa' written above it. The third staff contains a measure with a circled '12' and a superscript '8ª'. The fourth staff has a measure with a circled '4' and a superscript '4ª'. The fifth staff has a measure with a circled '4' and a superscript '4ª'. The sixth staff has a measure with a circled '4' and a superscript '4ª'. The seventh staff has a measure with a circled '4' and a superscript '4ª'. The eighth staff has a measure with a circled '4' and a superscript '4ª'. The ninth staff has a measure with a circled '4' and a superscript '4ª'. The tenth staff has a measure with a circled '4' and a superscript '4ª'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f', 'mf', and 'p'. There are also handwritten annotations like 'Valsa', 'C. 12 8ª', and 'arm.'.

Código: BrCTBA CEDOPE-UFPR-002-03

Título: **As Estrelas**

Gênero: **Valsa**

Nome do compositor: **DINIZ, Benedicto dos Santos**

Datas de nascimento e morte: **1853-1951**

Data de composição: **Não possui**

*Incipit:*

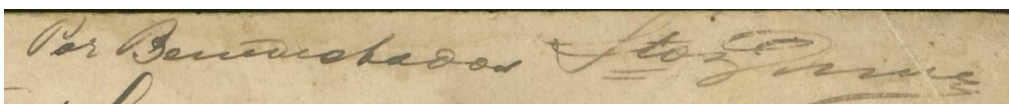


Nome do compositor não normalizado: **Benedicto dos Santos Diniz**

Tonalidade da obra: **Fá maior**

Instrumentos: **Não informa**

Autógrafo:



País do autor: **Brasil**

Tipo do documento: **2 Partes MS**

Número de páginas: **Instrumento melódico (1p.); Oficleide (1p.)**

Material incompleto: **Não**

Observações: **Não possui**

Imagem da partitura:

*Valsa As Estrelas* *Por Bentinho e Souza*

The image shows a handwritten musical score for a waltz titled "Valsa As Estrelas" by Bentinho e Souza. The score is written on six staves. The first staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The second staff is in bass clef. The third staff is in treble clef with a key signature change to one flat. The fourth staff is in bass clef with a key signature change to two flats. The fifth staff is in treble clef with a key signature change to one flat. The sixth staff is in bass clef with a key signature change to two flats. The music consists of a series of rhythmic patterns and melodic lines typical of a waltz. There are some water stains at the bottom of the page.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se dedicou a apresentar aspectos biográficos e possibilidades de entendimento e organização do acervo do músico curitibano Benedicto dos Santos Diniz (1852-1951). O trabalho foi realizado a partir do contato inicial com o acervo de Diniz, que desencadeou a busca por informações biográficas e métodos de organização e catalogação. Essas demandas envolveram o mapeamento de fontes primárias sobre o artista, basicamente pela consulta exploratória de arquivos digitalizados de jornais e revistas de época, além de pesquisas de campo no Arquivo Público do Paraná, Cemitério Municipal São Francisco de Paula, Colégio Estadual do Paraná e Fundação Cultural de Curitiba. A pesquisa também envolveu o mapeamento e leitura crítica da literatura acadêmica sobre acervos musicais, com maior ênfase nas pesquisas desenvolvidas sobre o tema no Brasil, que redundou em robustos subsídios para a elaboração da proposta de catálogo temático apresentada nesta dissertação.

A escassez de pesquisas e de informações biográficas sobre Benedicto Diniz revelou-se nosso maior desafio, sendo também justamente o que nos levou a dar início a pesquisa, já que o músico foi aparentemente uma figura ativa no meio musical em Curitiba, no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Ao fim, nossas fontes biográficas principais foram quatro jornais e uma revista da época encontrados na Hemeroteca Digital, o livro escrito por Roderjan (1967), resultado de pesquisas fomentada inicialmente pelo *Conselho de Pesquisa da Universidade Estadual do Paraná* e parte de um livro sobre a história do Paraná (1969), que contou novamente com a participação de Roderjan. Neste sentido, embora a pesquisa tenha avançado nos objetivos propostos, buscamos informações sobre o músico Benedicto Diniz em uma pesquisa de campo, visitando os espaços públicos já citados pouco acima. Através dessas instituições, conseguimos informações relevantes, como idade, data de falecimento e documentos que comprovam a alfabetização de Benedicto Diniz.

Já o acervo digitalizado de Benedicto Diniz tem se mostrado um rico conjunto de informações sobre sua atuação como músico, seu nível de expertise musical, além de pistas na investigação sobre sua preferência musical e do contexto vivido por ele. Suas composições são ligeiras, em média não ultrapassando cinco minutos de duração, na sua maioria para orquestra de salão e música de câmara, não esquecendo que Benedicto também compunha música sacra, como a fantasia *A Vinda do Espírito*. Seus gêneros de composição e interpretação são variados, algumas típicas da música brasileira da época. No acervo de Benedicto Diniz foram encontrados os gêneros: valsa, mazurka, schotisch, tango, fantasia, quadrilha, polca, música sacra, habanera, *berceuse*, dobrado, maxixe, trio, *polonaise*, samba,

choro, *ragtime*, canção, marcha e, *foxtrot*.

A princípio, o volume de obras contidas no acervo nos levou a pensar em Benedicto Diniz como compositor. No entanto, ao avançarmos com a pesquisa, encontramos outras possibilidades, já que no próprio arquivo encontram-se métodos de ensino, anotações sobre teoria da música, partituras e arranjos de outros compositores. Há também o fato de que Benedicto Diniz é mencionado nas fontes não apenas como compositor, mas também como multi-instrumentista e professor de música, sem esquecermos de que também foi servidor público. Sendo assim, entendemos que Diniz foi um músico atuante na cidade de Curitiba em sua época, e suas composições e arranjos são parte de seu trabalho como músico, já que também tocava, dava aulas e conduzia pequenas orquestras e bandas. Como exemplo de sua atuação na cidade, essa dissertação apresentou fontes que revelam a participação da banda de Benedicto Diniz na visita do Imperador Dom Pedro II e da Imperatriz Tereza Cristina ao Paraná em 1880, e seu recital, seguido de um discurso, no aniversário de Paulino Castro, onde interpretou duas de suas composições para orquestra de salão.

Já sobre literatura de referência sobre tratamento de acervos musicais, as 10 dissertações e 7 teses selecionadas nos permitiram definir o modelo de catálogo temático que será usado para as obras de Benedicto Diniz. Não são todos os trabalhos que tratam diretamente sobre meios para confecção de catálogos, mas abordam questões como: meios de organização e digitalização das fontes; leis e políticas sobre o tema; abordagem musicológica sobre os arquivos; análise musical sobre algumas obras como amostragem das composições; e outras questões sobre tratamento de acervos, como espaço físico e cuidados com o arquivo físico.

Assim, considerando o volume de obras contidas no acervo de Diniz, onde 44 obras possuem sua assinatura, é possível vislumbrar a elaboração de um catálogo temático sobre suas composições. Com a confecção desse material, entendemos que as obras de Benedicto Diniz passarão a ter mais fácil acesso e, conseqüentemente, as informações sobre o músico curitibano, contribuindo dessa forma, com o reparo do “apagamento” da memória do músico Benedicto Diniz, apontada por Pamphilo (1928, não paginado), que, até o momento, mesmo tendo sido um ativo músico em Curitiba, segue desconhecido.

## REFERÊNCIAS

A REPÚBLICA: ORGAM DO PARTIDO REPUBLICANO (PR) - 1888 A 1930. Curitiba, v. 72, não paginado, 31 mar. 1900. Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215554&pesq=Benedicto%20Diniz&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=10789>>. Acesso em: 5 nov. 2022

BARACHO, Maria Luiza Gonçalves; SUTIL, Marcelo Saldanha (org.). **Presença negra em Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2020.

BARLOW, H.; MORGENSTERN, S. **Thematic catalogue**. In: SADIE, Stanley; TYRREL, J. (ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001. 25v. p. 348-352.

BRASIL, José. **Henrique de Curitiba Morozowicz**: música para canto solo, arquivo pessoal e historiografia. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. **NOBRADE**: norma brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

BRUM, André Alves. **Entre música interior e música brasileira**: o catálogo de obras de Luciano Gallet. 2017. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), 2017.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DE PESQUISAS E HISTÓRIAS DOS DOMÍNIOS PORTUGUESES. [S. l.]: Universidade Federal do Paraná; CEDOPE, 2012. Disponível em: <<https://docs.ufpr.br/~coorhis/alyano/>>. Acesso em: 8 mar. 2024

BRASIL. CODEARQ. **Gov.br**, Brasília, DF, 2024. Disponível em: <<https://dados.gov.br/dados/conjuntos-dados/codearq/>>. Acesso em: 6 ago. 2024

COSTA, Aline Azevedo. **Entre objetos e performances**: o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG no âmbito das relações entre música e museu. 2020. Tese (Doutorado em Música e Cultura). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

COTTA, André Henrique Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo (org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: Edufba, 2006. p. 15-37.

COTTA, André Henrique Guerra. **O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros**. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

CRUZ, Gleise Andrade. **De olho na eternidade: a construção do arquivo privado de Antonio Carlos Jobim**. 2008. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Fundação Getúlio Vargas Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea no CPDOC, Rio de Janeiro (RJ), 2008.

D'ASSUMPÇÃO, Pamphilo. Mestre Diniz. **Ilustração Paranaense**. Curitiba, v. 12, não paginado, dez. 1928. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=171689&pesq=dezembro%201928&pagfis=618>>. Acesso em: 5 nov. 2022

D'ASSUMPÇÃO, Paulo Ildefonso. Exposição feita ao Sr. Exm. Sr. Secretário de Estado dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública. Curitiba, 22 ago. 1895, não paginado.

EDITAES. **A Federação: Orgão da União Republicana (PR)**, Curitiba, v. 5, não paginado. 4 fev. 1894. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=814083&Pesq=Benedito%20%20Diniz&pagfis=19> (bn.br)>. Acesso em: 5 nov. 2022.

GILLER, Marília. **O jazz no Paraná entre 1920 e 1940: um estudo da obra O Sabiá, Fox Trot Shimmy de José da Cruz**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

GOMES, Amanda Pamela Santos. **Entre dualidades e dualismos: a múltipla atuação de músicos e musicólogos em acervos musicais brasileiros**. 2018. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

HUTHWAITE, Ann *et al.* **Código de catalogação anglo-americano**. Tradução: Cruz, Anamaria da Costa *et al.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

IMMEL, Steven. Facsimile. *In*: SADIE, Stanley; TYRREL, J. (ed.). **The new grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan, 2001. 8v. p. 506-508.

KING, Alec. Hyatt. Thematic catalogue. *In*: SADIE, Stanley; TYRREL, J. (ed.). **The new grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan, 2001. 25v. p. 348-352.

LOPES, Germano Henrique Pereira. **Uma trajetória coral do Colégio Santa Clara (Goiânia-GO) a partir da análise e performance de obras selecionadas de seu acervo**

**musical**. 2018. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

MACEDO, F. R. Azevedo. Novidades. **O Comercio**. Curitiba, v. 84, não paginado, 9 jun. 1900. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763756&pesq=Benedicto%20Diniz&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=329>. Acesso em: 6 nov. 2022

MADISON, Olivia M. A. The IFLA Functional Requirements for Bibliographic Records. *In*: IFLA-SPONSORED SEMINAR: “The Function of Bibliographic Control in the Global Information Infrastructure”, 17-19 jun. 1988, Vilnius, Lituânia. **IFLA**, Vilnius, Lituânia: [s. n.], 1998. p.153-159.

MEDEIROS, Alan Rafael de. **Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI)**: Promoção da música sinfônica erudita em Curitiba por meio da Orquestra Sinfônica da SCABI (1946-1950). 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

MENDONÇA, Joseli Maria Nunes; TEIXEIRA, Luana; MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti (org). **Pós- abolição no sul do Brasil**: associativismo e trajetórias negras. Salvador: Saga, 2020.

MIKI, Hiroyuki. Micro-isis: Uma ferramenta para o gerenciamento de bases de dados bibliográficas. **Instituto Brasileiro de informações em ciência e Tecnologia (IBICT)**, Brasília, v. 18, p. 3-14, jan./jun. 1989.

NUNES, Valentina da Silva. **Baú de máscaras**: o arquivo da cantora e compositora Maysa. 2013. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

PETENÁ, César. **Arquivo da orquestra**. 2019. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

PILATTI, Giampiero. **Improviso nº 3 para flauta solo de Camargo Guarnieri**: desconstrução da obra a partir dos elementos rítmicos e melódicos como processo auxiliar na performance musical. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PILOTTO, Erasmo. Bento Mossurunga. **O Dia**, Curitiba, v. 9.560, não paginado, 6 maio 1954. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830160&pesq=Benedito%20Diniz&hf=memoria.bn.br&pagfis=253>>. Acesso em:

15/06/2024

PISTON, Walter. **Harmony**. 5th ed. New York: W.W. Norton & Company, 1987.

PRIBERAM. [S. l.: s. n.], 2023. Página inicial. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/>>. Acesso em: 10 mar. 2024

RECINE, Analúcia dos Santos Viviani; MACAMBYRA, Marina. **Manual de catalogação de partituras da biblioteca da ECA**. 2. ed. São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação; ECA; USP, 2010.

RODERJAN, Roselys Vellozo. Aspectos da música no Paraná. *In*: EL-KHATIB, Faissal. **História do Paraná**. Curitiba: Grafipar, 1969. 3v. p.170-205.

RODERJAN, Roselys Vellozo. **Meio século de música em Curitiba**. Curitiba: Lítero Técnica, 1967.

ROSSBACH, Roberto Fabiano. **Catalogação sistemática e descritiva de obras e fontes musicais no Brasil**: o catálogo temático de Heinz Geyer (1897-1982). 2020. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2020.

SALTURI, Luis Afonso. O movimento paranista e a revista Ilustração Paranaense. **Temáticas**, Campinas, v. 22, n. 43, p. 127-158, fev./jun. 2014.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. **Escola de Belas Artes e Indústria do Paraná**: O projeto de ensino de artes e ofícios de Antônio Mariano de Lima Curitiba, 1886-1902. Dissertação (Mestrado em História e Historiografia da Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução: SEINCMAN, Eduardo. São Paulo: Edusp, 2008.

SILVA, Rodrigo Alves da. **Catálogo dos impressos musicais do acervo Balthasar de Freitas**: subsídios para o estudo das atividades musicais em Goiás da segunda metade do século XIX à primeira metade do século XIX. 2019. Dissertação (Mestrado em música). Universidade de Goiás, Goiânia, 2019.

VANALI, Ana Crhistina; KOMINEK, Andrea Maila Voss. João Pamphilo Velloso D'Assumpção: estudante negro e professor negro na universidade brasileira. **Conhecimento**

**Interativo**, São José dos Pinhais, PR, v. 14, n. 2, p. 208-219, jul./dez. 2020.

WASILINSKI, Diogo Carlos. **Benedito dos Santos Diniz**: um compositor curitibano da segunda metade do séc. XIX e início do séc. XX. 2021. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2021.