

OS SUPORTES FONOGRAFICOS DO ACERVO DO MUSEU NACIONAL DA MÚSICA: REFLEXÃO SOBRE A SUA GESTÃO ENQUANTO OBJETOS DE MUSEU

Alice Eulália Pulido Garcia Lopes de Amorim

Relatório de Estágio de Mestrado em Museologia

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica de Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e Mestre Rui Pedro Nunes

Outubro 2015

DECLARAÇÕES

Declaro que este Relatório é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

(Alice Eulália Pulido Garcia Lopes de Amorim)

Lisboa, de de

Declaro que este Relatório se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

Os orientadores,

(Professora Doutora Maria Raquel Henriques da Silva)

(Mestre Rui Pedro Bernardino Nunes)

Lisboa, de de

À minha família

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a toda a equipa do Museu Nacional da Música por me ter recebido durante estes seis meses. Foi uma experiência da qual obtive grandes conhecimentos, os quais me irão acompanhar para o resto da minha vida.

OS SUPORTES FONOGRAFICOS DO ACERVO DO MUSEU NACIONAL DA MÚSICA: REFLEXÃO SOBRE A SUA GESTÃO ENQUANTO OBJETOS DE MUSEU

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

Alice Pulido Garcia Amorim

O presente relatório teve por base as atividades que foram desenvolvidas no decorrer do estágio do mestrado em Museologia no Museu Nacional da Música no âmbito da coleção de suportes fonográficos.

O relatório começa, numa primeira parte, por sintetizar as linhas caracterizadoras do Museu Nacional da Música com destaque para o seu campo histórico, funcional e temático, salientando a sua missão. Após esta breve apresentação da entidade museológica, é realizada uma abordagem dos primeiros anos da indústria fonográfica em Portugal e no Mundo. Este ponto é essencial para compreender o desenvolvimento do colecionismo dos fonogramas e qual o seu papel como objetos museológicos. A reflexão visa compreender a sua relevância como peças de Museu partindo de uma realidade generalizada para um caso mais específico, o do Museu Nacional da Música.

A segunda parte centra-se no diagnóstico do acervo fonográfico tendo por base a sua documentação e conservação. Para isso foi importante analisar os progressos que o Museu tem revelado nos últimos anos nestas áreas, assim como definir o ponto de situação em que se encontra. Em cada área é realizada uma pequena reflexão sobre a execução de alguns procedimentos.

O último ponto é reservado para uma reflexão sobre a importância de reunir e preservar os fonogramas. A existência de um Arquivo Nacional Fonográfico seria uma possibilidade que poderia não só contribuir para a conservação deste património, mas também para a fruição do público, a partir da criação de um arquivo virtual que proporcionasse um acesso facilitado a estas peças.

O relatório termina com algumas considerações relativas à análise desenvolvida sobre os fonogramas em contexto museológico.

PALAVRAS-CHAVE: Museu Nacional da Música; Suportes fonográficos; Preservação do Património Musical; Coleção; Documentação; Conservação; Fonogramas.

Nota: Este trabalho foi escrito com o novo acordo ortográfico.

ABSTRACT

THE PHONOGRAPHIC SUPPORTS OF THE MUSEU NACIONAL DA MÚSICA: A REFLECTION ON THE MANAGEMENT OF THOSE OBJECTS AS MUSEUM HERITAGE

TRAINING FINAL REPORT

This report is the result of the activities that were undertaken throughout the Master's Degree training in Musical Studies at the N. M. M.

The first part of the present discussion paper synthesizes the main guidelines followed by the N.M.M. emphasizing its historical, functional and thematic aspects, namely the Museum's mission. Next to this introduction, a detailed account of the early years of the phonographic industry in Portugal and all over the world will be given.

This aspect is essential to understand the evolution of the process of phonograms collecting and to assess their role and relevance as Museum objects, particularly as part of the N.M.M.'s collection.

The second section of this essay focuses on the diagnosis of the phonographic collection according to the information provided by the existing documentation and the conservation. For this purpose it was extremely important to analyze the progress made by the N.M.M. in these areas during the last few years, as well as to evaluate where it stands now. A reflection on some management procedures used in each field of study will also be carried out.

The last part of this paper is a reflection on the possibility of a virtual National Phonographic Archive being created which might not only bring together and preserve phonograms, but also make them available to the public for its own enjoyment.

Some considerations about the study of the phonograms in a Museum context will be conducted as a final conclusion.

KEYWORDS: Museu Nacional da Música; Phonographic Supports; Preservation of musical heritage; Collection; Documentation; Conservation; Phonograms.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: Caraterização do Museu Nacional da Música	4
1. 1. Génese e Antecedentes	4
1. 2. Localização e envolvente	8
1. 3. Missão e Atribuições	9
1. 4. Campo Temático	9
1. 5. Edifício/Espaço do Museu	10
1. 6. Estrutura Funcional e Modelo de Gestão	11
Capítulo II: Breve História da Indústria Fonográfica – A realidade em Portugal	13
Capítulo III: Alguns aspetos sobre a constituição da coleção de suportes fonográficos	18
3. 1. Fonogramas e a sua preservação	18
3. 2. Fonogramas enquanto peças de Museu.....	20
3. 3. Caraterização do acervo fonográfico	22
Capítulo IV: Suportes fonográficos no Museu Nacional da Música: Contributos para o diagnóstico à sua preservação	23
4. 1. Inventário e documentação dos objetos de estudo	24
4. 1.1. Realidade de 1994 a 2010	24
4. 1.2. Realidade de 2010 a 2015	26
4. 1.3. Reflexão.....	30
4. 2. Conservação dos objetos de estudo	34
4. 2.1. Realidade entre 2007 e 2010	34
4. 2.2. Realidade entre 2010 e 2015	35

4. 2.3. Boas práticas na conservação de fonogramas	40
Capítulo V: A Importância de reunir e preservar fonogramas	46
Conclusão	50
Bibliografia	52
Anexos	
Anexo I – Localização do Museu Nacional da Música	i
Anexo II – Exemplo de um Fonograma (Suporte, Capa, Folhetos)	i
Anexo III – Fotografias da exposição “No tempo do Gira-Discos: um percurso pela produção fonográfica portuguesa”	ii
Anexo IV – Exemplo Disco de Vinil	iii
Anexo V – Exemplo Disco de Goma-Laca	iv
Anexo VI – Exemplo Placas de Madeira	v
Anexo VII – Exemplo Disco de Metal.....	v
Anexo VIII – Exemplo Disco de Cartão	vi
Anexo IX – Exemplo Rolos de Pianola	vi
Anexo X – Exemplo Cilindros	vii
Anexo XI – Exemplo Fitas Magnéticas	viii
Anexo XII – Exemplo Cassetes	ix
Anexo XIII – Exemplo CD’S	x
Anexo XIV – Livro de Registo Manual.....	xi
Anexo XV – Documento em Excel da Base de Dados	xii
Anexo XVI – Livro de Tombo Protótipo	xiii
Anexo XVII – Marcação de um suporte fonográfico.....	xiv
Anexo XVIII – Trabalho desenvolvido pelos estagiários/voluntários.....	xvi
Anexo XIX – Reserva Fonográfica	xvii

Anexo XX – Reserva Fonográfica na atualidade.....	xix
Anexo XXI – Caixas de Polipropileno.....	xxi
Anexo XXII – Envelopes <i>Acid Free</i>	xxi

LISTA DE ABREVIATURAS

AVAC – Aquecimento, Ventilação e Ar Condicionado

BBAF - Binder-Base Adhesion Failure

CCTV – Closed-Circuit Television

CD – Compact Disc

CIDOC – International Committee for Documentation

CSS - Cassete

DGPC – Direção Geral do Património Cultural

EP – Extended Play

FM – Fita Magnética

IASA - International Association of Sound and Audiovisual Archives

ICOM – International Council of Museums

IGESPAR IP – Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico
(Instituto Público)

IMC IP – Instituto dos Museus e da Conservação (Instituto Público)

IMP – Instituto Português dos Museus

INET-MD – Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança

LP – Long Play

MM – Museu da Música

PVC – Policloreto de Vinila

RPM – Rotações por minuto

RS – Registo Sonoro

RTP – Rádio e Televisão de Portugal

UNESCO – United Nations Educational Scientific and Cultural Organization

INTRODUÇÃO

O estágio com relatório é uma das opções de avaliação da componente não letiva do curso de mestrado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

O estágio realizado decorreu no Museu Nacional da Música e centrou-se no estudo do acervo fonográfico desta instituição. O acompanhamento, durante este período, esteve a cargo de Rui Pedro Nunes, que orientou todos os trabalhos realizados em torno da coleção de fonogramas. Foram desempenhadas tarefas de inventariação dos suportes fonográficos (registo, marcação, etiquetagem), organização em reserva dos mesmos (acondicionamento, arrumação), assim como o cumprimento de algumas atividades que iam surgindo no Museu, nomeadamente apoio nas diferentes áreas (comunicação, serviço educativo, entre outras). Para além do desafio, o estágio possibilitou a aquisição de competências práticas que permitiram desempenhar tarefas em espírito de equipa. Estes fatores contribuíram para a realização do plano que se encontrava previsto com agrado e de forma bastante positiva e construtiva.

O estágio teve a duração de 800 horas, com início em Novembro de 2014 e conclusão em Maio de 2015.

O tema do presente relatório surgiu da necessidade de existir uma reflexão sobre os suportes fonográficos enquanto coleção museológica (inventário e documentação, conservação e interpretação). Tentar conhecer a importância destas peças como elementos associados à memória coletiva foi um dos grandes desafios. Poder tomar consciência sobre a sua preservação enquanto bem cultural que deve ser protegido nas mais diversas formas: a nível físico e a nível de conteúdo. Para isso, a aplicação prática dos conceitos e conhecimentos teóricos adquiridos no decorrer da parte curricular do curso de mestrado foi essencial.

A investigação para o desenvolvimento dos diferentes capítulos centrou-se na pesquisa bibliográfica especializada, nomeadamente das normas e dos procedimentos de conservação preventiva, documentos da DGPC, da IASA, da UNESCO, do extinto IPCR (atualmente integrado na estrutura da DGPC), entre outros. Foram realizadas diversas leituras exploratórias tanto de documentos do Museu, como de investigações realizadas em bibliotecas, particularmente, na Biblioteca Nacional (Sala destinada à

Música) e no Arquivo do INET-MD. Realizaram-se contactos com diversas pessoas da área da música, entre as quais a Dra. Leonor Losa, investigadora em etnomusicologia no INET-MD (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), que tem desenvolvido alguns estudos muito relevantes na área da indústria fonográfica em Portugal, nomeadamente com a sua publicação *Machinas Fallantes – A Música Gravada em Portugal no início do século XX* (2014), e a Dra. Susana Belchior, investigadora no INET-MD (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa) que se encontra ligada ao estudo dos arquivos audiovisuais e à etnomusicologia, sendo a sua área de enfoque a preservação de fonogramas, tecnologia de produção musical, estudo de música popular.

Através da metodologia adotada para a realização do relatório, pretende-se que o diagnóstico desenvolvido seja um contributo para um melhor planeamento e conhecimento a nível documental e em termos de conservação dos espécimes, nomeadamente no que toca aos melhores procedimentos.

A adaptação deste método de diagnóstico a outras realidades, embora não desenvolvida no relatório, é possível. O conhecimento da realidade de outras instituições possibilitaria a adoção de melhores procedimentos para a coleção de fonogramas. Em termos de futuro há que realçar a importância de uma normalização de condutas entre instituições.

A planificação estrutural do relatório visa relacionar os conceitos teóricos com a prática e a vivência do estágio. Desta forma, a organização por capítulos estabelece-se da seguinte forma:

No primeiro capítulo é feito um enquadramento da instituição de acolhimento, tendo por base o conhecimento da sua génese e da sua estrutura funcional em relação às coleções, missão, objetivos, localização, envolvente, modelo de gestão, entre outros.

No segundo capítulo é feita uma pequena abordagem à história da indústria fonográfica em Portugal, tendo como objetivo principal compreender a dinâmica a que deu origem e o seu consumo massificado.

No terceiro capítulo é dado a conhecer o papel dos fonogramas e a sua importância como peças de Museu. Ainda neste capítulo é feita uma breve descrição do acervo de fonogramas do Museu.

O quarto capítulo encontra-se dividido em dois subcapítulos. O primeiro está relacionado com a vertente documental e a procura, através de uma análise focada na coleção, que pretende descrever a realidade a nível da inventariação dos suportes. O segundo está ligado à vertente da conservação onde é feita uma observação sobre os procedimentos atuais adotados para estes suportes. Em ambos os subcapítulos é feito um diagnóstico onde são apresentadas algumas sugestões com vista a melhorar algumas condutas.

Por fim, o quinto capítulo tem por base uma reflexão sobre a importância de preservar os documentos sonoros, abordando-se ainda a possibilidade de existir um arquivo virtual com vista à fruição dos usuários.

O presente relatório culmina com a apresentação, em anexos, de alguns documentos que possibilitam uma melhor compreensão do texto desenvolvido.

CAPÍTULO I

CARACTERIZAÇÃO DO MUSEU NACIONAL DA MÚSICA

1. 1. Génese e Antecedentes

O projeto que deu início à criação de um Museu dedicado à Música remonta a uma portaria que foi publicada no Diário Oficial de 21 de Dezembro de 1911. Esta portaria, que fora emitida pelo novo regime republicano, encarregaria Michel'angelo Lambertini¹ de reunir, não só instrumentos musicais, como partituras e objetos iconográficos ligados ao universo musical e que estariam dispersos em diversos edifícios públicos e religiosos.

Foi através do desenvolvimento da sua experiência no panorama internacional, nomeadamente a partir de viagens e visitas a vários Museus instrumentais como o de Milão, Londres, Paris, entre outros, que Lambertini foi conhecendo o trabalho museológico. Insistindo sempre na ideia de “que seria conveniente salvaguardar o património musical disperso pelo país com a criação de um Museu” (TUDELA, 2002:115), Lambertini inicia a recolha de património musical conseguindo reunir, em 16 meses, 146 espécimes organológicos provenientes de outros Museus², palácios³, conventos⁴, e ainda, do Conservatório Nacional.

Contudo, a instabilidade política e a burocracia adjacente acabaram por motivar a falta de apoios do governo forçando Lambertini, através de um despacho, a afastar-se do projeto e das funções que, até aí, tinha desempenhado. Apesar das contrariedades que foram surgindo, Lambertini procura seguir outro rumo com a criação de um novo projeto de Museu que fosse independente do domínio Estado. Com esse propósito procura ajuda de particulares – músicos, literatos, pessoas ligadas à cultura – organizando uma nova recolha. Procurou também interceder junto do rei deposto, D. Manuel II, para que este lhe cedesse instrumentos que se encontram nos paços, e ainda,

¹ Michel'angelo Lambertini (Porto, 1862 – Lisboa, 1920) era, na área da música, executante, maestro, compositor, musicólogo e organólogo sendo ainda editor e comerciante. Foi uma figura bastante importante na reunião de uma parte bastante significativa do atual acervo do Museu Nacional da Música (TUDELA; MACHADO; 2002).

² Museus de Arqueologia, de Arte Antiga, dos Coches e de Artilharia, da Academia de Ciências.

³ Palácios da Vila e da Pena, situados em Sintra.

⁴ Igrejas do Sacramento a Alcântara e de S. Pedro, situado em Marateca, Setúbal.

junto de Luís Keil, para adquirir a coleção que pertencera a Alfredo Keil⁵, através do pagamento em prestações.

Corria o ano de 1915 quando foi decretada a criação de um Museu Instrumental do Conservatório que estaria na dependência da Escola de Música do Conservatório. Estaria prevista a divisão do Museu, situado no edifício na Rua dos Caetanos, em duas secções autónomas, nomeadamente, Música e Teatro. Na área da música são designados subdomínios, mais concretamente, instrumental, iconográfico, bibliográfico, e um núcleo de paleografia musical. No projeto também estava incluída a criação de uma Biblioteca de Música composta por livros da coleção de Lambertini, na maioria de diversas temáticas, e que mais tarde viria a ser complementada para que se desenvolvesse uma biblioteca especializada em música. O objetivo da criação do Museu era “a abertura ao público de um espaço, localizado no Conservatório Nacional, onde os objectos pudessem ser expostos” (TRINDADE; NUNES; 2002:5).

Lambertini, sem desistir do seu “desejo de revolucionar o ensino da música em Portugal” (TUDELA, 2002:113), procura novamente auxílio para que possa seguir o seu plano de criação de um Museu particular. Surge para o ajudar o colecionador António Augusto de Carvalho Monteiro⁶, também conhecido por Monteiro dos Milhões. Como tal, Lambertini propõe-lhe que adquira as coleções que se encontravam em perigo de sair para o estrangeiro, mais concretamente a coleção de Alfredo Keil, e ainda decide vender-lhe a sua própria coleção sugerindo que ambos sigam o projeto conjuntamente.

Com as mortes de Carvalho Monteiro e de Lambertini no ano de 1920, o projeto de criação do Museu instrumental fica, mais uma vez, adiado. Em 1931 Tomás Borba, conservador do Museu e Biblioteca do Conservatório Nacional, “reencontra” as coleções e fica responsável de proceder à aquisição, junto aos herdeiros de Carvalho Monteiro, de parte do espólio que seria, posteriormente, transferido para o Conservatório Nacional, que à época era dirigido por José Viana da Mota.

Será precisamente no Conservatório Nacional que o Museu dos instrumentos musicais vai nascer, cabendo aos reformadores do ensino musical a continuação do projeto de Lambertini. Às peças já existentes juntaram-se outras de várias proveniências: de particulares, por aquisição ou doação, e de espólios pertencentes a

⁵ Alfredo Cristiano Keil (Lisboa, 1850 – Hamburgo, 1907) era compositor, pintor, poeta e arqueólogo (TRINDADE; NUNES; 2002:5).

⁶ António Augusto de Carvalho Monteiro (Rio de Janeiro, 1848 – Sintra, 1920) era bibliófilo; licenciou-se em Direito pela Universidade de Coimbra (TRINDADE; NUNES; 2002:7).

outras instituições, nomeadamente, teatros e Museus. Para além da importância dos instrumentos musicais no Museu, procurou-se enriquecê-lo ainda mais com outro tipo de coleções, como material iconográfico (cerâmica, desenho, escultura, gravuras, pinturas) e documentos gráficos (partituras, libretos, programas de concertos, cartas).

Foi em 1946, aquando da inauguração oficial do Museu, que se começou a desenvolver a componente museológica e a preocupação em relação ao acesso por parte do público. Passou a existir um esforço em relação ao contacto com o público, nomeadamente através da comunicação com o exterior por meio da realização de exposições.

No início da década de 70 foi elaborado um projeto que tinha como objetivo a reformulação do ensino das artes. Numa comissão dirigida por Madalena de Azeredo Perdigão, o programa tinha em vista a criação de três novas escolas: Dança, Cinema e Educação pela Arte. A ideia base era juntá-las no Convento dos Caetanos, em instalações do Conservatório Nacional que já albergava as Escolas de Música e Teatro. A indisponibilidade de espaço para albergar o acervo do Museu Instrumental obriga à criação de um espaço próprio para onde possam ser transferidas as 658 peças. Para isso, o Palácio Pimenta, situado no Campo Grande, viria a ser a escolha para acolher a coleção, porém, por pouco tempo devido às precárias condições.

A 28 de Janeiro de 1976, mediante os esforços da Comissão Directiva da Escola de Música, foi decidido a transferência das peças para a Biblioteca Nacional ficando a cargo do musicólogo Santiago Kastner. Os cuidados tomados prendiam-se com a inventariação de espécimes, limpeza e restauro, projetando-se a criação de oficinas de restauro, de gabinetes de desenho para cópias de instrumentos e de uma escola de fabrico de instrumentos (TUDELA, 2002:152).

Em 1977, o Núcleo Instrumental do Conservatório Nacional passa a superintendência da Direcção-Geral do Património Cultural. Esta deliberação é tomada face à consideração que os recursos, tanto humanos como técnicos, da DGPC poderiam “propiciar para aquele tesouro as melhores condições de guarda, conservação e exposição com vista à sua valorização pública” (TUDELA, 2002:153). É a partir desta fase que Humberto d’Ávila com a colaboração de Isabel Freire de Andrade, através do Departamento de Musicologia, consegue iniciar a “sistematização do estudo e inventariação do património musical português, bem como a sua exposição ao público” (TUDELA, 2002:153).

Com a extinção da DGPC, no ano de 1980, é criado o Instituto Português do Património Cultural. Tem início a realização de diversas reuniões em prol da definição de ações que pudessem ser tomadas em relação ao Museu que se encontrava instalado na Biblioteca Nacional, e que o diretor da instituição queria ver removido das suas instalações. Dada a situação provisória do Museu, a opinião pública foi-se manifestando. Por exemplo, em Novembro de 1984 é publicado um artigo da autoria de Filomena Naves, no jornal *Êxito* intitulado “Mil instrumentos à espera de Museu”⁷.

O Departamento de Musicologia acabaria por ser o organismo que iria reunir esforços para conseguir “prosseguir de forma sistemática na defesa do património musical que lhe foi confiado” (TUDELA, 2002:154). Para isso, foram elaborados alguns projetos museológicos para a instalação do Museu num espaço com condições apropriadas.

A estadia na Biblioteca Nacional não impediu, apesar das contrariedades existentes, que a coleção continuasse a crescer, através da aquisição de vários tipos de espécimes organológicos e ainda de outros, como gravuras ou programas de concertos. Não obstante as adversidades, na década de oitenta foram numerosas as exposições que foram organizadas por ocasião do Dia Mundial da Música. Foi a partir destas mostras que foram editadas pequenas brochuras que tiveram o papel de divulgação do património musical nas regiões do interior do país.

A Biblioteca Nacional a partir de Agosto de 1991 começa a necessitar de espaço, nomeadamente, do espaço que se encontra ocupado pelos instrumentos musicais. Inicia-se uma nova deslocação da coleção que se acaba por dividir da seguinte forma: as 797 peças que então constituíam o acervo instrumental são enviadas para o Palácio Nacional de Mafra; os registos sonoros para o Museu Nacional de Etnologia; e a coleção de gravuras para o Museu Nacional de Arte Antiga.

No dia Mundial da Música de 1993 é assinado um protocolo, ao abrigo da lei do mecenato entre o Instituto Português de Museus e o Metropolitano de Lisboa. O acordo subscrito atribui à coleção um espaço situado na estação de metro do Alto dos Moinhos, por um período de vinte anos.

O então ainda Museu da Música é inaugurado a 26 de Julho de 1994 estando, provisoriamente, reunidas as condições necessárias para a realização do sonho de

⁷ No artigo publicado é possível conhecer a história do Museu até à época relembrando a necessidade de existir um espaço definitivo para acolher todo o acervo.

Lambertini. Ao longo destes anos o Museu tem desenvolvido inúmeras atividades para diferentes públicos a nível do serviço educativo (visitas orientadas: históricas, artísticas, *ateliers*, *workshops* musicais, recitais, conferências musicais, ações de formação, entre outras), ciclos culturais “Um Músico, Um Mecenaz”, “Poesia no Museu”, “À tarde no Museu”, “Filmes Mudos Musicados”, e exposições que retratam as grandes figuras do panorama musical português: *Liszt em Lisboa* (1995/1996), *José Vianna da Mota: 50 anos depois da sua morte – 1948-1998* (1998/1999), *Tomás Alcaide: Centenário do seu Nascimento 1901/2001* (2001), *Michel’angelo Lambertini:1862-1920* (2002), *Frederico de Freitas: 1902-1980* (2003), *Alfredo Keil: Memórias Felizes* (2015), entre outras. Durante este período verificou-se um acréscimo do seu acervo museológico sobretudo através de doações realizadas contribuindo assim para o estudo dos diferentes espólios.

Atualmente o Museu está a preparar nova mudança, tendo em conta o fim do prazo estabelecido pelo Metropolitano de Lisboa. A decisão tem estado em suspenso, contudo cada vez mais se fala na hipótese do Palácio de Mafra ser novamente o seu local de acolhimento. Esta questão prende-se com o facto de que no início da década de 90 o acervo do Museu ter por lá ficado temporariamente antes da exposição ao público, na estação do Metro de Lisboa. Importa salientar que a estada do acervo no palácio provocou inúmeros problemas nas peças dado o seu acondicionamento impróprio e temporário. Neste momento sabe-se que os concursos para a adaptação do espaço para Museu encontram-se abertos sendo a data da transferência apontada para o ano de 2017, porém esta realidade ainda constitui muita dúvida e pouca certeza. Numa altura em que o Museu se tornou Nacional (Despacho n.º 5122/2015)⁸ o desafio para cumprir a sua missão é cada vez mais acentuado dadas as dificuldades que se fazem sentir.

1.2. Localização e Envolvente

O Museu Nacional da Música situa-se, atualmente, nas instalações da estação de Metropolitano do Alto dos Moinhos na Rua João de Freitas Branco, na freguesia de São Domingos de Benfica, em Lisboa. Por estar numa zona central o Museu “integra-se numa área de interesse histórico e arquitectónico” (TRINDADE; NUNES; 2002:10), onde se destaca a Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, o edifício dos pupilos do Exército, o Palácio dos Condes de Farrobo ou das Laranjeiras, o Palácio Beau Séjour, o

⁸ Publicado em Diário da República, 2.ª série – N.º 95 – 18 de maio de 2015, Parte C.

Jardim Zoológico, entre outros pontos de referência como escolas, hospitais, espaços desportivos e grandes superfícies.

A localização do Museu permite fáceis acessos através dos transportes públicos. Por estar numa zona central possibilita a uma grande diversidade de públicos o acesso à fruição cultural.

1.3. Missão e Atribuições

A Missão do Museu Nacional da Música, segundo consta no artigo 5.º do Regulamento Interno, é “Salvaguardar, conservar, estudar, valorizar, divulgar e desenvolver os bens culturais do Museu, promovendo o património musicológico, fonográfico e organológico português, tendo em vista o incentivo à qualificação e divulgação da cultura musical portuguesa”.

Para além da Missão o Museu conta ainda com as designadas “atribuições”, referentes às principais linhas de procedimentos do Museu, nomeadamente a salvaguarda e conservação de coleções; o estudo e o tratamento das coleções; a inventariação sistemática e atualizada de bens integrantes do património musicológico português de forma a assegurar o seu registo, classificação e digitalização; o desenvolvimento e apoio de atividades e projetos de investigação; valorização e divulgação junto dos diversos públicos do Museu e das suas coleções; criação de experiências culturais e sociais com o objetivo de usufruto do Património Musicológico; ampliação e enriquecimento das coleções de acordo com a Política de Incorporação adotada pelo Museu.

1.4. Campo Temático

No seu campo temático o Museu comporta quatro acervos: instrumental, iconográfico, fonográfico e documentos gráficos.

O Acervo Instrumental é composto por mais de 1000 instrumentos musicais datados dos séculos XVI a XX. Esta coleção é composta, particularmente, por instrumentos de origem europeia sendo, ainda, de destacar, conjuntos provenientes do continente africano e asiático, de tradição erudita e popular e ainda exemplares de construção portuguesa.

O Acervo Iconográfico engloba várias categorias desde pintura, desenho, gravura, fotografia passando pela ourivesaria, escultura e cerâmica. Todas estas peças são conexas à temática musical. Neste conjunto bastante diversificado salientam-se as duas telas da autoria de José Malhoa, datadas de 1903, representando Beethoven e a Música. Na escultura destaque para o conjunto de *putti de biscuit* (séculos XIX/XX); na fotografia o Museu detém um vasto número de retratos respeitantes a músicos e compositores, como por exemplo José Viana da Mota, Guilhermina Suggia, Ferruccio Busoni, entre outros; na cerâmica e desenho encontram-se os pratos “ratinhos” originários de Coimbra com temas alusivos à música; por fim, e não menos importante, a coleção de cerca de duas centenas de gravuras de figuras ligadas não só à música, como ao teatro, compositores, instrumentistas e cantores de ópera dos séculos XVIII e XIX (NUNES; 2012:11).

O Acervo de documentos gráficos é composto por partituras impressas nos séculos XIX e XX, peças de composição, excertos de teatro ligeiro e obras de autores como Fernando Lopes Graça, Armando José Fernandes, Cláudio Carneiro, José Viana da Mota, Óscar Silva, entre outros. Destaque para os livros, as monografias e publicações periódicas relacionadas com música e organologia, partituras manuscritas e impressas, *libretti*, programas, concertos, cartas e outros documentos. Destaque para os seguintes espólios documentais: Luís Filgueiras, Josefina Andersen, Pedro do Prado, Tomás Alcaide, Júlio Cardona, Ella Eleanore Amzel e dos anteriormente referidos Alfredo Keil e Michel’angelo Lambertini.

Por fim o Acervo Fonográfico, foco deste estudo, será detalhadamente analisado no capítulo III - “Alguns aspetos da constituição da coleção de suportes fonográficos” e capítulo IV – “Suportes fonográficos no Museu Nacional da Música: Contributos para o diagnósticos à sua preservação”.

1.5. Edifício/Espaço do Museu

Como foi anteriormente referido, o Museu Nacional da Música situa-se na ala poente da estação de Metropolitano do Alto dos Moinhos (Ver Anexo I). Esta estação encontra-se decorada com azulejos da autoria do pintor Júlio Pomar. A decoração teve como base a utilização de uma linguagem plástica espontânea através da pintura de azulejos onde se procurou homenagear quatro influentes nomes da cultura portuguesa:

Camões, Bocage, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. O espaço que acolhe o Museu não foi pensado de raiz acabando por sofrer algumas adaptações de forma a possibilitar o seu funcionamento, nomeadamente em termos de isolamento acústico. A entrada para o Museu é feita pelo piso do metropolitano, sendo que foram criadas duas vitrinas com visibilidade para o átrio da estação com o intuito dos objetos serem expostos para que fossem vistos pelas pessoas que ali circulavam, de forma a captar a atenção dos potenciais públicos. O Museu Nacional da Música acaba por revelar-se a partir das “grandes superfícies transparentes e as cores utilizadas (...)” que acabam por contribuir “(...) para que as peças expostas sobressaíam como elementos preponderantes, criando ambientes intimistas e confortáveis” (TRINDADE; NUNES; 2002:10).

O espaço físico do Museu é composto por dois pisos num total de cerca de 2000 m²). No piso subterrâneo encontram-se os espaços públicos destinados ao visitante: átrio da entrada no Museu, receção, loja e instalações sanitárias. A sala de exposição dispõe de um trajeto em forma de “U” sendo bastante ampla, razão esta que permite que a mesma tenha um uso polivalente. Para além da exposição permanente, a sala permite acolher as exposições temporárias, assim como, uma grande variedade de eventos, como conferências, seminários, concertos, recitais, entre outros.

O piso superior é dedicado aos espaços reservados onde só os técnicos do Museu podem circular, à exceção do Centro de Documentação (espaço semipúblico). Neste piso encontram-se as áreas de funcionamento do Museu, como a Oficina de Restauro, Gabinete Organológico, Serviços Administrativos, Direção, Serviços Educativos e o, já referido, Centro de Documentação. As reservas situam-se neste piso, num total de 4 salas destinadas à preservação dos acervos.

Em termos de acessos no interior do edifício o Museu disponibiliza a pessoas com dificuldades de mobilização o equipamento necessário para o efeito, como por exemplo a plataforma elevatória.

1.6. Estrutura Funcional e Modelo de Gestão

O Museu Nacional da Música está integrado na Rede Portuguesa de Museus tendo sido tutelado pelos já extintos Instituto Português dos Museus (IMP) e Instituto dos Museus e Conservação, I.P. (IMC, IP.). Atualmente, o Museu é tutelado pela

Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) que resultou da fusão do IMC IP com o IGESPAR IP e a Direção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo⁹.

No que toca ao seu modelo de gestão o Museu conta organizacionalmente com um plano anual de atividades, orçamento, relatório de atividades, avaliação interna e dados estatísticos sobre os visitantes e utilizadores (NUNES;2012:17). Todas estas funções são desenvolvidas pela Direção do Museu composta por uma pequena equipa. Atualmente encontra-se organizada da seguinte forma: diretor/conservador, dois técnicos superiores e cinco assistentes técnicos. A par desta equipa existem os funcionários que asseguram a segurança e limpeza da instituição.

No Regulamento Interno é possível conhecer quais as áreas funcionais¹⁰ que a entidade museal deve cumprir. Todas estas áreas encontram-se relacionadas entre si estabelecendo três eixos de atuação no Museu nomeadamente em torno das coleções e investigação, dos públicos e da administração, gestão e logística.

O Museu disponibiliza aos seus utilizadores e visitantes diversos serviços e atividades que se encontram enunciados na sua plataforma *online*. A nível cultural conta-se com a orientação de visitas ao público em geral e a grupos especiais, *workshops*, recitais e concertos, conferências, ações de formação; no caso do Serviço Educativo são desenvolvidas atividades pedagógicas, temáticas e lúdicas especializadas essencialmente para grupos escolares; o espaço museológico permite acolher vários eventos através da Associação de Amigos do Museu da Música sendo possível também a cedência de espaços; no Centro de Documentação os utilizadores/visitantes poderão estar em contacto com informação ligada à temática musical e que se encontra disponível ao público; o Museu tem ainda uma Oficina utilizada para intervenções de restauro.

O Museu Nacional da Música conta com um programa de estágios que tem por base o acolhimento de jovens em parceria com as suas instituições de ensino para o desenvolvimento de projetos. Existe, ainda, um programa de voluntariado desenvolvido e coordenado pelo Museu Nacional da Música sendo que o mesmo se encontra

⁹ Estrutura funcional da DGPC encontra-se patente no Decreto-Lei n.º 115/2012 de 25 de Maio.

¹⁰ Direção; Assessoria de Planeamento e Projetos; Coleções e Investigação; Mediação e Serviço Educativo; Acolhimento e Vigilância; Biblioteca / Mediateca; Comunicação e Imagem; Pessoal, Expediente e Serviços Gerais; Contabilidade, Tesouraria e Aprovisionamento; Logística e Segurança; Sistemas Informáticos; (Regulamento Interno do Museu Nacional da Música, Capítulo II – Orgânica do Serviço, p. 5-6).

alicerçado num programa maior dinamizado pela DGPC. O objetivo destes projetos passa pela necessidade de criar uma certa dinamização social para com o património musicológico que se encontra no Museu.

CAPÍTULO II

BREVE HISTÓRIA DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA – A REALIDADE EM PORTUGAL

A revolução das comunicações, no século XIX, teve início com a invenção do telégrafo. Segundo nos descreve Paula Abreu é “na sequência do desenvolvimento desta tecnologia” que se multiplicaram “o número e a velocidade das comunicações, e o registo e a reprodução do som” acabando por se tornarem, desta forma, objeto de novas pesquisas (ABREU;2009:108). As primeiras, realizadas em torno desta tecnologia, acabaram por dar azo à invenção das “máquinas falantes” (Edison, Bell e Berliner). Com a evolução das tecnologias de gravação e reprodução sonora, a integração das mesmas num mercado económico de produção industrial foi inevitável. À época, a música gravada era uma novidade que estava ligada ao progresso, sendo facilmente comercializada a partir de suportes fonográficos.

Atualmente, os fonogramas são considerados fontes históricas que permitem desenvolver uma reflexão perante as evoluções culturais, sociais, tecnológicas e comerciais. O seu papel é realmente determinante no que toca ao património musical do século XX em Portugal. Segundo Leonor Losa (2013):

“O fonograma é entendido como o suporte no qual é registado [gravação sonora] e através do qual é reproduzido o som. Geralmente designado como discos, graças ao seu formato mais banalizado durante o século XX, o fonograma assumiu diferentes formatos físicos, como a cassete ou o CD, e virtuais, como o MP3” (LOSA; 2013:20)

A indústria fonográfica surge como transformadora “dum produto artístico imaterial e único (música) numa mercadoria reprodutível” (NEVES; 1999:39). Para além da componente marcadamente social, a difusão mecânica da música foi dando os primeiros passos a partir das caixas sonoras designadas como caixas de música. Este processo acabou por levar à substituição dos próprios instrumentos musicais.

Em 1878, a revista *Occidente* publica um artigo com o intuito de explicar, de forma detalhada, todo o funcionamento do fonógrafo, que tinha sido concebido pelo inventor norte-americano Thomas Alva Edison¹¹, em 1877. Esta tecnologia, considerada pioneira, era essencialmente mecânica, e com funcionalidades ligadas ao registo e reprodução sonora. Num primeiro momento o aparelho estava destinado a conservar e reproduzir som desempenhando pequenas funções em atividades administrativas, arquivísticas e pedagógicas. Porém, mais tarde, começou a desempenhar um papel mais próximo do entretenimento, participando em mudanças de âmbito social que marcaram o final do século (MATOS; GONÇALVES;2005:193).

O processo de evolução do fonógrafo não estagnou, procurando-se otimizar, cada vez mais, as suas funcionalidades comerciais, principalmente no que dizia respeito ao processo de comercialização de música gravada. Foi em 1887 que Émile Berliner¹² patenteou o *Gramophone*, um aparelho que continha um sistema de gravação e reprodução de som. A partir destas funções era possível, através do suporte em forma de disco, a realização de diversas cópias a partir do original. Esta invenção permitiu trabalhar com um novo formato acabando por substituir, a longo prazo, “os frágeis cilindros por discos planos, mais fáceis de manusear e de reproduzir” (LOSA; 2013:38).

Verificou-se, ao longo dos anos, que o gramofone acabou por ter mais sucesso do que o fonógrafo. Era muito mais acessível adquirir ou encontrar discos em pequenas lojas do que cilindros. A comercialização destes suportes cresceu após a invenção do gramofone e, conseqüentemente, a otimização dos meios de gravação. Os discos acabaram por se tornar um progresso a nível técnico em comparação aos cilindros, uma vez que tinham mais qualidade sonora, maior capacidade de armazenamento e menor fragilidade, sendo possível a sua reprodução em diversas cópias através de um *master*¹³. A partir desse momento o consumo de mercadorias fonográficas tornou-se de tal maneira influente que o mercado ficou mais competitivo. A viragem do século traz um crescimento de grandes empresas ligadas à produção e à distribuição fonográfica à escala global como a *The Gramophone Company*, *Edison Phonograph Company*, *Victor*

¹¹ Thomas Alva Edison (Ohio, 1847 – New Jersey, 1931) – registou mais de 1000 patentes na área da tecnologia, incluindo a lâmpada elétrica incandescente, o fonógrafo e o aparelho de projeção (Museu Nacional da Música, “Fonógrafo”, Peça do mês de Fevereiro de 2013).

¹² Émile Berliner (Hannover, 1846 – Washington D.C., 1929) foi um inventor alemão que procurou possibilitar o aperfeiçoamento do fonógrafo. Fundador da *Gramophone Company* (LOSA; 2013).

¹³ “A duplicação industrial de cilindros só foi desenvolvida em 1901, numa altura em que a técnica do disco criada para uma reprodução industrial já estava em desenvolvimento.” (Flichy, 1991:97) in MATOS; GONÇALVES; 2005:198.

Talking Machine, International Talking Machine GmbH, Columbia Phonograph e a Lindstrom A. G..

Só com a transição do século XIX para o século XX, é que se verificou “um progressivo processo de formalização do mercado de música gravada e bens associados em Portugal” (LOSA; 2013:33). Este fenómeno de mercado só ocorreu através de pequenos comerciantes locais, tanto em Lisboa como no Porto. Só algumas empresas tinham capacidade de se implantarem no mercado, muito devido ao investimento que era necessário para a produção fonográfica: editores, agentes de gravação, intérpretes, fábricas de discos, companhias de exportação e agentes comerciais. Porém, apesar da preferência já referida verificou-se um investimento simultâneo em ambos os aparelhos de reprodução e de gravação, tanto em cilindros como em discos. Por esta altura o repertório era predominantemente local e popular, com arranjos de melodias tradicionais, canções, pequenos números cómicos falados ou cantados de teatros de revista. Estes géneros estavam, sobretudo, ligados ao entretenimento doméstico.

As grandes marcas estabeleceram-se em lojas próprias, porém as que estavam a dar os primeiros passos foram-se espalhando por pequenos espaços, através dos “agentes”, mais concretamente os lojistas que para além da comercialização de discos estavam ligados a outros sectores (bicicletas, máquinas de costura, e outras tecnologias). Segundo Leonor Losa (2013), os lojistas foram fundamentais na criação de condições que possibilitaram que “o contexto português se localizasse no mapa internacional da indústria fonográfica; para que os produtos fonográficos chegassem a um maior universo populacional; para que existisse, maior competitividade de mercadorias (...); e para que o espectro de repertório gravado se alargasse e direccionasse para públicos diversos” (LOSA; 2013:62).

Apesar de ser uma indústria maioritariamente de âmbito internacional constatou-se, mais tarde, a participação em paralelo de empresários portugueses que intervieram de forma a incrementar diferentes modelos comerciais com base na sofisticação e na competitividade. Realçaram-se comerciantes como José Castello Branco e Carlos Calderon¹⁴ em Lisboa, e Ricardo Lemos e Artur Barbero no Porto.

Carlos Calderon destacou-se, precisamente, por encarar a edição fonográfica como um negócio que poderia desenvolver-se com alguma facilidade acabando por se

¹⁴ Carlos Maria Ferreira Calderon (1867-1945) foi um compositor e empresário. Notabilizou-se pela sua ligação à atividade fonográfica em Portugal (LOSA; 2013).

tornar, em 1904, responsável pela *Sociedade Phonographica Portuguesa*¹⁵. O seu papel enquanto editor e produtor de conteúdos musicais possibilitou a criação de novos processos de divulgação e de consumo. Posto isto, conseguiu-se chegar a um patamar de abertura social que anteriormente não era possível: o mercado fonográfico chegava finalmente a todos. Os discos começaram a ter um novo papel social e é face a esse acontecimento que a *Sociedade Phonographica Portuguesa*, que esteve em funcionamento até aos anos trinta do século XX, acabou por ter um maior destaque no desenvolvimento do mercado em Portugal.

A invenção da gravação elétrica pela *The American Western Electric Company*, em 1925, acabou por marcar a indústria fonográfica sobretudo na qualidade sonora e na forma de captação, visto que “as antigas cornetas acústicas foram substituídas por microfones e amplificadores e todo o processo passou a fazer-se por meios elétricos” (MATOS; GONÇALVES; 2005:199). Foi a partir destes novos desenvolvimentos que esta indústria começa a crescer de forma alargada, não só pela melhor definição mas simultaneamente pela possibilidade de se poder copiar o disco muito mais vezes, provocando uma redução a nível de custos. Após a II Guerra Mundial, Portugal contou com a criação de fábricas delineadas exclusivamente para a produção de fonogramas destinada ao consumo interno. A partir da década de vinte verificou-se um crescente consumo de massas que não parou de crescer até a atualidade.

Nos primeiros anos este fenómeno de consumo era visível em espaços públicos, como cafés e barbearias, tornando-se estes espaços de convívio ainda mais atrativos a partir do momento em que o gramofone entrou socialmente nestes lugares. A evolução na qualidade das gravações sonoras possibilitou que as mesmas comessem a ser feitas com acompanhamento instrumental.

Tal como a revolução da tecnologia, as estruturas empresariais e comerciais também vão sofrer algumas mutações. Começam a surgir figuras importantes a este nível, como Valentim Pereira Botelho de Carvalho que, nos anos trinta, cria uma das empresas que maior destaque vai ter na indústria fonográfica portuguesa. Foi precisamente na sede do Valentim de Carvalho que foi realizada, em 1926, a primeira gravação elétrica. Sendo um visionário, Valentim de Carvalho deu “um passo no sentido de reformular a produção fonográfica, conferindo ao disco o papel central na

¹⁵ Esta Sociedade, registada em 1901, funcionou como uma empresa que “conjugava a actividade de edição e comercialização de partituras editadas por outras empresas e a comercialização de fonogramas editados por diferentes marcas, das quais Calderon era agente comercial” (LOSA; 2013:71).

criação de novas vedetas” (LOSA; 2013:180). A par da sua componente comercial procurou chegar ao público através de uma publicação periódica dedicada exclusivamente à música gravada e à rádio. Esta publicação, chamada *Eufonia*, dedicava as suas páginas à publicação de atualidades fonográficas, a artigos sobre intérpretes e crónicas sobre música e tecnologia. Desde o início que o empresário tinha um visão muito coerente sobre a ligação entre o mercado fonográfico e a rádio (que a partir dos anos vinte começa a ter um papel considerável na difusão de música gravada em disco).

O surgimento da “transmissão de som à distância” (MATOS;GONÇALVES; 2005:200) abriu novos caminhos para o desenvolvimento da propagação desta indústria através dos mais diversos repertórios. Com a criação do Rádio Clube Português, em 1931, para além da divulgação de repertórios, começou a ser possível a realização de concertos no estúdio. O consumo de música gravada atingiu níveis de circulação bastante significativos, sendo a Emissora Nacional o veículo para que tal pudesse acontecer com maior facilidade, uma vez que sendo um órgão cultural do governo era feita “propaganda ao regime através da música, das conferências e das palestras” (MATOS;GONÇALVES; 2005:214).

A rádio representou o elo de divulgação de intérpretes: “Nas capas das edições de música impressa, nos catálogos de discos e nos próprios fonogramas surgia a fotografia da «vedeta» que havia popularizado o repertório «ao microfone da Emissora Nacional»” (LOSA;2013:189). A produção musical, assim como a divulgação, cresceram fortemente possibilitando a mediatização da música noutros contextos. As condições para a gravação de repertórios foram melhorando cada vez mais, passando de espaços improvisados para a criação de estúdios na Emissora Nacional.

Em Portugal, embora se tivessem reunido esforços iniciais para a abertura de fábricas ligadas à indústria fonográfica, tal só veio a suceder na década de quarenta. Este período acompanhou um investimento noutros sectores, como por exemplo, a criação de estúdios para a realização de gravações, onde se pôde implementar a automatização da produção local.

A primeira fábrica a surgir em Portugal foi a *Fábrica Portuguesa de Discos da Rádio Triunfo*. O seu processo de fabrico tinha como base a prensagem de discos a partir de matrizes. Segundo Leonor Losa (2013), o negativo do disco era feito a partir da gravação original em fita magnética e que servia de molde prensagem para o fabrico de outros exemplares. Contudo, a tecnologia foi evoluindo e rapidamente este processo

começou a depender de outras estruturas de fabrico sendo as fitas levadas para o estrangeiro. O processo passou a ser: a partir de uma fita magnética era produzida uma matriz de prensagem em disco. Outras fábricas que também tiveram renome no panorama nacional foram a *Fábrica de Discos Ibéria* e a *Fábrica de Discos Valentim de Carvalho*.

Em suma, é possível concluir que a evolução da indústria fonográfica em Portugal ocorreu praticamente ao mesmo tempo que o seu desenvolvimento no estrangeiro. Esta adesão da sociedade portuguesa à gravação/registo sonoro foi maioritariamente possível devido à mudança de hábitos de uma elite burguesa mais virada para o entretenimento (teatros, espetáculos musicais, passeios públicos). Foi a partir do crescente interesse por esta invenção e pela comunicação dos vários meios que houve uma maior expansão deste mercado.

CAPÍTULO III

ALGUNS ASPETOS SOBRE A CONSTITUIÇÃO DA COLEÇÃO DE SUPORTES FONOGRÁFICOS

3.1. Fonogramas e a sua preservação

Os registos fonográficos (também designados suportes fonográficos; fonogramas ou registos sonoros) são considerados documentos que dependem de equipamentos para serem escutados¹⁶. Esta visão está associada às suas diversas definições que indubitavelmente procuram olhar para o registo de som como um documento composto por dois elementos cruciais: “o conteúdo informativo e o suporte no qual esse se consigna” (EDMONDSON;2002:11). No estudo intitulado “Memória do Mundo” elaborado para a UNESCO por Ray Edmondson o significado de documento é “aquilo que ‘documenta’ ou ‘registra’ algo com um propósito intelectual deliberado” (EDMONDSON;2002:10).

Para estes suportes podem-se encontrar inúmeras definições e interpretações. Segundo Edmondson (1998) estes documentos sonoros são:

¹⁶ FERREIRA, Sónia Paula Marçal – *O Arquivo da Rádio da RTP: preservação do seu acervo*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. 2013. Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação e Documentação, p. 17.

“(…)as grabaciones sonoras, sin distinción de soporte físico ni de procedimiento de grabación, por ejemplo cintas magnéticas, discos, bandas sonoras o grabaciones audiovisuales, discos de lectura óptica a láser; a) destinadas a la recepción pública mediante la radiodifusión o por cualquier otro medio; b) destinadas a su difusión al público.” (EDMONDSON; 1998:4)

Uma das questões levantadas no que diz respeito à relevância destes suportes prende-se com os valores que transmitem e o porquê de serem elementos cruciais em termos de preservação. Para além do seu mero valor físico têm um valor intrínseco: o registo de som. A sua função passa por guardar um registo sonoro para que possa ser ouvido posteriormente.

É importante observar que este tipo de documentos sonoros contém formas distintas de informação. Segundo um estudo desenvolvido pela IASA¹⁷ com o objetivo de definir a ética, princípios e estratégia de preservação do património sonoro, constatou-se que os documentos são portadores de dois tipos de informação: primária (informação intrínseca no suporte sonoro) e secundária (informação à parte que pode ser objeto identitário do registo). Importa aqui realçar os dois fatores que estão inteiramente relacionados entre si: o suporte sonoro original e o material documental identitário do mesmo. O arquivo tem como função principal “ (...) evaluar el grado en que un documento debe preservarse para futuros usuarios, y de esa manera, poder establecer una estrategia adecuada de preservación” (IASA;2005:3).

Só a conservação dos mesmos permite a salvaguarda do seu conteúdo original, possibilitando a preservação do valor patrimonial existente a partir do som.

Os fonogramas constituem um legado no campo do património musical sendo necessário assegurar a sua preservação e valorização. Segundo o código deontológico do ICOM para Museus:

“(…) Os Museus têm o dever de adquirir, preservar e valorizar os seus acervos, a fim de contribuir para a salvaguarda do património natural, cultural e científico. Seus acervos constituem património público significativo, ocupam posição legal especial e são protegidos pelo direito internacional. A noção de gestão é inerente a este dever público e implica zelar pela legitimidade da propriedade desses acervos, por sua permanência, documentação, acessibilidade e pela responsabilidade em casos de alienação, quando permitida” (ICOM: 7).

¹⁷ International Association of Sound and Audiovisual Archives foi fundada em 1969 sendo, atualmente, uma das mais importantes associações direcionadas para o estudo da questão da preservação de documentos sonoros e audiovisuais.

3.2. Fonogramas enquanto peças de Museu

Os fonogramas são considerados documentos por terem como conteúdo informação ou registos sonoros de determinada época. Por isso, muitos são considerados inéditos contribuindo para a importância do acervo do Museu Nacional da Música.

Com o surgimento da gravação elétrica e a possibilidade de se realizarem cópias através do original, levantou-se a questão sobre o que poderia ser ou não importante. É esta dualidade que trespassa para a área museológica e que se prende com o facto do que é que se pode considerar objeto de salvaguarda ou simplesmente objeto cópia de outro. Esta questão está inerente à política de incorporação do Museu Nacional da Música, que será explorada no decorrer do relatório.

Os fonogramas são considerados legados sonoros sendo testemunhos de uma grande diversidade de géneros musicais de diferentes épocas. O seu interesse cultural manifesta-se ao longo de gerações, sendo a sua proteção e valorização a base para o seu estudo. São suportes que para além do seu conteúdo sonoro, detêm uma componente física (suporte, capa, folhetos informativos) que deve ser igualmente preservada (Ver Anexo II). Documentar estes suportes é como poder descrever uma realidade não só musical como de vivências e de hábitos musicais, nomeadamente no que toca aos estilos, *design*, artistas, músicos, produtores, engenheiros de som, compositores, letristas, entre outras figuras.

A gravação de som como documento salienta a vontade de registar da forma mais próxima da realidade “um evento acústico que aconteceu num dado momento, possibilitando a sua repetição e fruição no futuro” (FÉLIX;2000:6). A ideia de documento sonoro não invalida, porém, o acompanhamento de outras bases documentais como por exemplo as transcrições musicais, notas, entrevistas, fotografias, filmes, vídeos, entre outros. Segundo Pedro Félix são estes apoios documentais que vão “possibilitar a contextualização e um melhor entendimento do que ficou registado” (FÉLIX;2000:6).

As gravações podem subdividir-se em dois grupos (FÉLIX;2000:6): gravações ligadas à produção industrial que têm intuito comercial e são utilizadas com fins lúdicos ou culturais tendo em vista a utilização do consumidor final; e as gravações de produção única que podem ter diversas realidades podendo ir da “simples gravação doméstica às recolhas científicas, entrevistas, gravações de intervenções e debates, etc.”

(FÉLIX;2000:7). As últimas procuram essencialmente documentar um determinado procedimento sendo estas as mais procuradas a nível de “investigação, preservação e aprofundamento da memória individual e colectiva” (FÉLIX;2000:8).

Algumas das peças constituintes do acervo fonográfico no Museu Nacional da Música já deram origem a uma exposição em 2007 intitulada *No tempo do gira-discos: Um percurso pela produção fonográfica em Portugal*. Através desta exposição, o Museu possibilitou uma visita pela produção fonográfica portuguesa durante as décadas de 60 e 70, contando com a presença de suportes fonográficos, como discos de vários géneros musicais (Ver Anexo III). O trabalho realizado teve como pano de fundo um levantamento das principais obras daquele período em Portugal. Ao logo do percurso expositivo, os visitantes tinham a oportunidade, através de postos de escuta, de ouvir algumas gravações de grandes nomes do panorama musical português, como Simone de Oliveira, Carlos do Carmo, José Afonso, entre outros. Esta exposição foi organizada em parceria com o INET-MD, contando ainda com a colaboração da RTP, que disponibilizou alguns discos.

A realização desta exposição não foi a única forma que o Museu Nacional da Música utilizou para divulgar e valorizar a coleção de fonogramas. Para isso, desenvolveu o projeto¹⁸ “peça do mês”, com o qual procura todos os meses dar a conhecer peças que integram o seu acervo, nomeadamente fonogramas: discos, rolos de pianola, entre outros. Para a apresentação das peças do mês é feita uma investigação. É a partir destas pesquisas que se consegue obter um maior conhecimento das peças e utilizar toda esta componente histórica e informativa para melhorar a comunicação com os públicos do Museu e simultaneamente valorizar os suportes fonográficos e a música de que são um registo.

Há uma história para além de cada suporte. Esta história precisa de ser transmitida de forma contextualizada, para poder ser um meio de fruição para o público. Contudo, no que diz respeito à preservação de suportes fonográficos, tem-se verificado uma desvalorização quanto à sua importância, perceptível na ausência de iniciativas por parte do Estado, ou por parte de outras entidades, para que estas peças sejam convenientemente protegidas. Só em 1982 foi legislado e aplicado o depósito de

¹⁸ Este projeto tem como principal objetivo “divulgar a riqueza e a diversidade das coleções do Museu da Música” (Museu Nacional da Música, [Consult. Outubro 2015], Disponível em: WWW:<URL:http://www.Museudamusica.pt/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=66&Itemid=174&lang=pt>. Em cada mês o Museu Nacional da Música destaca uma peça de cada acervo.

fonogramas, referindo-se a importância de se criar um arquivo sonoro nacional que ficou previsto no programa do IX Governo. Porém, tal projeto não foi concretizado, dada a inviabilidade de reunir os esforços necessários no sentido de agrupar todo este património sonoro. Como consequência direta, hoje em dia estes suportes encontram-se ainda dispersos por diversas instituições e coleções particulares.

Pela historicidade e raridade que algumas peças deste espólio apresentam, o Museu Nacional da Música tem por dever protegê-las.

Como refere Pedro Félix, “A conservação dos registos sonoros é uma tarefa essencial para a preservação da nossa memória colectiva e património das gerações futuras” (FÉLIX;2000:6).

3.3. Caracterização do acervo fonográfico

O acervo fonográfico do Museu Nacional da Música é atualmente constituído por cerca de 24000 peças, entre as quais, discos de vinil (Ver Anexo IV), discos de goma-laca (Ver Anexo V), placas de madeira (Ver Anexo VI), discos de metal (Ver Anexo VII) e de cartão para automatofones (Ver Anexo VIII), rolos de pianola (de papel) (Ver anexo IX), cilindros (Ver Anexo X), bobines (Ver Anexo XI), cassetes (Ver Anexo XII) e CD's (Ver Anexo XIII). A coleção é composta por diversos géneros, nomeadamente registos de música popular, música erudita, pop/rock, jazz, música ligeira e entrevistas a personalidades importantes da cultura portuguesa, como Vasco Santana, Alves Redol e Aquilino Ribeiro. De entre estes vários registos, existem documentos sonoros com informações históricas sobre as práticas de afinação, andamento e execução da época em que foram gravados. Estes diferentes registos são considerados de grande importância para o estudo do património musical do século XX, tanto a nível nacional como internacional. Como Georges Henri Rivière realçava sobre a fonoteca, a mesma teria que refletir “una importância particular para el registro de los testimonios y los comportamientos de los artistas contemporáneos” (REVIÈRE, 2009:236/237).

Trata-se de uma coleção composta maioritariamente por doações e algumas aquisições, realizadas sobretudo, numa fase anterior à instalação do Museu no Alto dos Moinhos. A sua gestão museológica é, ainda hoje, um desafio para o Museu Nacional

da Música por ser uma coleção bastante específica sendo necessário desenvolver algumas pesquisas, tendo como objetivo fulcral uma investigação mais aprofundada:

“Understanding the nature of collecting, its historical development and its impact on Museum development is an important requirement for Museum staff. It provides a context within which to view you Museum's collections and the history of their development” (AMBROSE; PAINE; 2006:136)

Por serem peças bastante frágeis a primeira dificuldade é assegurar a sua manutenção a médio prazo. Obviamente que não se trata de objetos intangíveis simplesmente são peças que necessitam de tratamentos e cuidados mais especializados. Segundo Pedro Félix: “o depósito de materiais estranhos e as pressões que podem causar deformações são os principais problemas, contornáveis por uma cuidadosa manipulação e acondicionamento em locais estáveis com pequenas variações” (FÉLIX;2000:15).

O Museu Nacional da Música tem vindo a desenvolver meios de ação nesta área. Segundo estimativas, atualmente o tratamento da coleção já vai em cerca de 70% do total, que deverá rondar um número aproximado de 24000 fonogramas. Estes progressos centram-se, presentemente, no registo dos suportes na base de dados, em *Excel*, e na sua organização na reserva¹⁹ como será abordado no decorrer do relatório.

CAPÍTULO IV

SUPORTES FONOGRÁFICOS DO MUSEU NACIONAL DA MÚSICA: CONTRIBUTOS PARA O DIAGNÓSTICO À SUA PRESERVAÇÃO

A coleção de fonogramas do Museu Nacional da Música é composta por objetos muito distintos, não só pela sua constituição material como pelo seu conteúdo.

Os números adiantados, em 2007, indicavam que só cerca de 20% da coleção era conhecida, ou seja, já tinha sido trabalhada. Tendo em conta esta planificação, importa tentar perceber qual o estado da questão da coleção fonográfica, uma vez que em 2010 o Museu Nacional da Música iniciou um projeto que tinha como foco geral o tratamento contínuo deste acervo. Com base no que aqui foi descrito, em breves linhas, o presente

¹⁹ “Entende-se geralmente por reservas o local, visitável ou não, onde se conservam os bens culturais incorporados no acervo, quando, por motivos de ordem vária, não se encontram expostos, podendo e devendo funcionar de forma complementar, como coleções de estudo, disponíveis para em qualquer altura poderem figurar numa exposição”. (CAMACHO;2007:26)

capítulo será uma observação dos resultados anteriores e posteriores ao início do projeto.

4.1. Inventário e documentação dos objetos de estudo

4.1.1. Realidade de 1994 a 2010

A coleção de fonogramas do Museu Nacional da Música foi iniciada numa fase anterior à instalação no Alto dos Moinhos. Os primeiros registos do livro manual datam de 1977. Dessa data até 1992 foram registados cerca de 2500 fonogramas, na sua maioria discos de vinil e goma-laca, juntamente com cerca de 300 rolos de pianola e uma dezena de cassetes. O inventário realizado baseava-se na recolha dos seguintes elementos: título, menções de responsabilidade, edição, data, n.º de referência, tipo de fonograma, forma de incorporação e proveniência. Aos diferentes registos era ainda atribuído um número de inventário. A marcação dos suportes fonográficos existia para todos os registos anteriores a 1994.

Aquando da sua instalação no Alto dos Moinhos o Museu procurou “recuperar”²⁰ as suas coleções, o que aconteceria também com a coleção fonográfica. Contudo, a equipa que até 1991/1992 trabalhara com os fonogramas não se manteve a mesma.

Como tal, os novos responsáveis pelo Museu herdariam uma coleção sobre a qual não tinham conhecimento, seja do trabalho já desenvolvido, da metodologia até aí utilizada ou mesmo das suas características e dados quantitativos.

A acrescer a esta situação, a equipa do Museu a partir de 1994 era insuficiente e não tinha a experiência e/ou formação adequadas.

A inexistência de uma passagem de testemunho, de um projeto e de uma equipa sólidos teve como efeito alguns progressos e, nalguns casos, retrocessos, agravados por incorporações sucessivas de fonogramas às quais não foi dada a sequência necessária. Face a este corte com o passado as iniciativas desenvolvidas entre 1994 e 2010 com o intuito de conhecer melhor esta coleção acabariam por se revelar insuficientes.

²⁰ Em 1991 as coleções do Museu até aí reunidas na Biblioteca Nacional seriam separadas. Os instrumentos foram embalados e enviados para o Palácio Nacional de Mafra; os registos sonoros seguiram para o Museu Nacional de Etnologia e a coleção de gravuras para o Museu Nacional de Arte Antiga, permanecendo nas mesmas instalações apenas o Acervo Documental.

Desconhece-se, presentemente, quais terão sido os critérios, prioridades ou limites de aquisição então definidos.

O crescimento da coleção de fonogramas, ao longo desses anos, foi bastante considerável e o seu acondicionamento um desafio constante. Não houve propriamente um planeamento, o que dificultou o tratamento da coleção. Faltou coerência e conhecimento da realidade fonográfica.

Ao longo dos anos os procedimentos utilizados relativamente à incorporação de fonogramas não foram sempre os mesmos, uma vez que, dependeram dos técnicos que à data acompanharam os diferentes processos. Salvo algumas exceções, as incorporações efetuadas foram documentadas através de ofício, existindo referências nos relatórios de atividades do Museu. Em relação ao registo dessas incorporações foi, nalguns casos, efetuado a partir do Livro de Registo Manual (Ver Anexo XIV), dando sequência ao trabalho que fora desenvolvido antes de 1994. Na grande maioria dos casos, até ao ano de 2010 não foi, contudo, efetuada qualquer discriminação dos fonogramas incorporados sendo simplesmente recolhidos dados genéricos. Da mesma forma também muitas dessas incorporações permaneceram sem número de inventário e sem qualquer identificação.

A marcação das peças para os novos registos era praticamente inexistente sendo que quando era realizada recorria-se, muitas vezes a práticas incorretas: utilização de etiquetas autocolantes, etiquetas coladas com fita-cola. Por sua vez, o acondicionamento dos fonogramas que foram sendo doados depois de 1994 nem sempre era feito da forma mais correta, muitas vezes mantendo-se os fonogramas nos seus sacos de plástico originais, onde não constava a identificação ou qualquer outro tipo de conteúdo informativo. Estes comportamentos eram contrários aos princípios básicos da Museologia. Georges Henri Rivière realçou numa das suas obras: “el inventario y el registro (...) deben realizarse respetando unos métodos muy rigurosos (...) es conveniente una cierta normalización, sobre todo en matéria de catalogación de las colecciones” (RIVIÈRE; 2009: 230/231).

Estas dificuldades de gestão levariam o Museu Nacional da Música a desenvolver um projeto com medidas organizacionais capazes de dar resposta aos problemas então detetados.

4.1.2. Realidade de 2010 a 2015

O projeto referido anteriormente surgiria em 2010 na sequência de um documento então redigido e intitulado “Proposta de Procedimentos de Incorporação para o Museu da Música”²¹. A necessidade de criar este documento adveio do fato de se ter constatado que ao longo dos anos não se utilizaram procedimentos uniformes, assim como, nem sempre se adotaram as melhores práticas.

Com o projeto definido que previa um maior conhecimento da coleção, assim como um melhor acompanhamento do seu desenvolvimento, deu-se início ao trabalho, tendo sido tomada a opção metodológica de avançar prioritariamente com as coleções incorporadas depois de 1994²².

O documento referido seria não só a base do trabalho desenvolvido a partir dessa data, mas também a base para uma revisão profunda da anterior Política de Incorporações definida pelo Museu em 2006. Daqui resultaria que a atual Política de Incorporações²³ passaria, desde logo, a integrar uma série de procedimentos relativos à gestão das coleções do Museu. Após a integração começaram a ser estabelecidos, conjuntamente com os documentos internos, os critérios, prioridades e limites de aquisição. Iniciou-se então o processo de numeração das incorporações, uma vez que até essa data quando uma incorporação era composta por diversas tipologias de peças (fonogramas, instrumentos, documentos, entre outros) os registos, quando eram efetuados, faziam-se por tipologias em livros de registo diferentes, o que não permitia ter uma noção de conjunto.

Atualmente a Política de Incorporações do Museu Nacional da Música estabelece o seguinte para o Acervo Fonográfico:

“São as seguintes as tipologias de bens culturais que o Museu da Música estará disponível para incorporar no decurso dos próximos 5 anos:

²¹ Proposta de Procedimentos de Incorporação para o Museu da Música (2010) – documento desenvolvido por duas estagiárias do Museu da Música, sob orientação de Rui Pedro Nunes. Este documento resultou de um diagnóstico da realidade existente em 2010, assim como de um levantamento de boas práticas no tratamento de coleções museológicas. Os procedimentos então definidos serviram de base a todo o trabalho desenvolvido desde essa data em torno da coleção de fonogramas.

²² A prioridade era o estudo dos fonogramas que se encontravam mais em risco (menos documentados, não identificados e marcados, mal acondicionados – os que se encontravam incorporados depois de 1994). Contudo, um dos objetivos era avançar simultaneamente com o estudo da coleção incorporada antes de 1994 através da compreensão da metodologia adotada e da recuperação da informação produzida – números de inventário anteriores, informação sobre a forma de incorporação, outros dados).

²³ Redigida no ano de 2011 e revista em 2014.

(...)

Acervo fonográfico:

1 Fonogramas que contribuam para a documentação das práticas musicais em Portugal, nomeadamente o conhecimento do panorama editorial e musical do país ao longo do século XX;

2 Fonogramas com gravações das mais importantes composições da história da música portuguesa;

3 Fonogramas que contribuam para a documentação dos instrumentos musicais que integram o acervo do Museu.”²⁴

A análise recai sob um processo de filtragem - no que toca às doações que o Museu recebe - com vista ao estabelecimento de um limite de exemplares consoante os que já existem no acervo. Desta maneira, procurar-se-á estabelecer como objetivo prioritário a seleção de peças que não se possam encontrar noutros locais, constituindo-se assim elementos cruciais e autênticos. A partir do momento em que os suportes são integrados na coleção de fonogramas do Museu, passam a pertencer a um conjunto de interesse museológico.

A partir dos desenvolvimentos referidos é possível, atualmente, a realização de um processo de incorporação das peças através da elaboração de um registo específico, dependendo do acervo a onde irá pertencer.

O Museu Nacional da Música utiliza, para a organização dos seus acervos, o programa Matriz 3.0 que “consiste no *software* de referência nacional para o inventário, gestão e divulgação on-line integrados de Património Cultural (móvel, imóvel e imaterial) e Natural”²⁵ (DGPC; 2011). Esta ferramenta tem como principal objetivo o registo documental, contudo, devido à quantidade de fonogramas existentes a instituição adotou uma base de dados alternativa. As opções encontradas passam pelo registo contínuo através de documentos em *Excel*, tanto de listas discriminativas²⁶ como da base de dados geral dos diferentes tipos de suportes (discos de vinil, discos de goma-laca, cilindros, entre outros) (Ver Anexo XV). Esta opção prendeu-se com a facilidade em afinar o conceito dos campos das informações que têm de ser recolhidas dos fonogramas. O Museu tem como objetivo melhorar a qualidade da informação recolhida antes desta poder ser migrada para o programa MATRIZ sendo por essa razão que o inventário realizado até ao momento só está disponível internamente.

²⁴ Política de Incorporações do Museu Nacional da Música, 2014.

²⁵ MATRIZ – Matriz 3.0. [Consult. 31 Maio 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.matriz.dgpc.pt/pt_matriz30.php>

²⁶ Listas desenvolvidas informaticamente com base na discriminação do conjunto de peças que foram incorporadas no Museu.

Para além desta opção de registo o Museu Nacional da Música desenvolveu um Livro de Tombo (protótipo)²⁷ (Ver Anexo XVI) resultado da necessidade de criação de um documento informatizado que possibilitasse a sistematização, num único local, de toda a informação relacionada com as incorporações realizadas já no Alto dos Moinhos. Procurou-se, sobretudo, compilar todos os dados que se encontravam nos Livros de Registos manuais criando assim um documento abrangente. Esta ação possibilitou uma organização fundamentada do que já tinha sido incorporado no Museu, em particular no que diz respeito aos fonogramas.

O processo de documentação/inventariação dos suportes fonográficos no Museu Nacional da Música passa por diversos passos. Primeiramente, observa-se o material de fabrico e depois introduzem-se os seguintes dados: **suporte** (quanto ao tipo, tamanho e capacidade); **nome do/s intérprete/s e do/s autor da obra; nome atribuído ao suporte ou obra; data de edição, editora, local de edição; número de referência** (número identitário atribuído a cada suporte, nomeadamente aos discos); **observações** (geralmente este campo é utilizado para identificar a existência de inscrições ou supostas etiquetas coladas e para a sua descrição de forma breve); **localização** (espaço onde futuramente irá ficar acondicionado o suporte); **por fim a número de inventário atribuída ao suporte** (exemplo: RS2-LP-2145).

Para além de todos estes passos previamente estabelecidos procura-se respeitar todos os dados que cada suporte transmite, particularmente toda a sua informação, principalmente no que diz respeito ao idioma, títulos, espaços e pontuação presente no número de referência (número identitário do suporte).

O modelo de marcação dos suportes foi revisto adotando-se outras medidas mais adequadas ao tipo de suporte/material. A marcação do número de identificação é feita a lápis na bolacha do disco e no interior da capa, sendo o número de inventário colado através de etiquetas. Na sequência da revisão efetuada, procedeu-se à remoção da fita-cola, em detrimento da utilização de etiquetas com um tamanho reduzido e que possam ser coladas em locais que não colidam com a apreensão da informação do suporte (Ver Anexo XVII).

Outro dos procedimentos adotados foi a revisão dos números de inventário que já tinham sido atribuídos aos fonogramas até 2010. Este processo era indispensável devido à existência de diversos números para diferentes suportes, ou seja, não havia

²⁷ Listagem informática das incorporações do Museu.

uma uniformização. Quando o projeto se iniciou havia discos com números de inventário diferentes, como por exemplo, RS2, MM-VM, FON78, entre outros. O que se tentou fazer foi relacionar, tanto quanto possível, estes números na mesma base de dados, em *Excel*. O Museu Nacional da Música acabou por seguir as recomendações do CIDOC para peças que já tiveram outros números: “do not remove old numbers, as they can give information on the history of the object. If this cannot be avoided, the old number(s) should be recorded in the documentation” (CIDOC;1994:1). Atualmente é possível, através da base de dados, verificar os antigos número de inventário de cada peça.

A atribuição de um número de inventário, após o registo e marcação, passou a ser consoante a tipologia do objeto. Adotou-se o seguinte método de atribuição de número de inventário: **discos de goma-laca** de diferentes tamanhos/rotações (RS1-LP “Long Play” – tamanho grande; RS1-M – tamanho médio; RS1-S “Singles” – tamanho pequeno); **discos de vinil** de diferentes tamanhos/rotações (RS2-LP “Long Play” – tamanho grande; RS2-M – tamanho médio; RS2-S “Singles” – tamanho pequeno). Se forem outros suportes, os números de inventário utilizados são os seguintes: **rolo de pianola** (MM-RP), **fitas magnéticas/bobines** de diferentes tamanhos: 5”, 7”, 9”, 11” (MM-FM), **CD’S** (MM-CD) e **cassetes** (MM-CSS). No caso dos **cilindros de cera**, **discos metálicos**, **discos de cartão**, **placas de madeira**, ainda não foi definido e atribuído qualquer número de inventário. Estes últimos só têm número de registo.

Caso existam vários exemplares do mesmo disco é ainda acrescentada uma alínea (a), b), c)...) consoante o número de repetições.

Aquando do registo de um novo exemplar, o primeiro passo é verificar na base de dados se existe algum outro que já esteja registado. Caso tal aconteça, o suporte é localizado e é atribuído o mesmo número de inventário distinguindo-os a partir das letras, como foi referido anteriormente. No entanto, o registo deste novo exemplar obriga a criar uma nova entrada, dado as proveniências serem distintas. No caso de um álbum trazer mais do que um disco, é acrescentado ao número de inventário /02, /03 de forma sequencial (ex: RS2-LP-1250/02).

Em suma, a metodologia adotada neste momento pelo Museu aquando da chegada de um fonograma à coleção é a seguinte: é feito um registo por incorporação, ou seja, regista-se a proveniência. Após essa incorporação é desenvolvida uma lista discriminativa que funciona como complemento da informação existente no Livro de

Tombo (protótipo) sendo depois copiada para a Base de Dados Geral de Fonogramas. A par disto, existe um *dossier* que compatibiliza a informação informatizada onde consta toda a documentação respeitante de cada incorporação: cartas, *e-mails*, processo de incorporação e a lista discriminativa da própria.

É certo que o Museu Nacional da Música tem trabalhado no seu aperfeiçoamento desde o ano de 2010 e ainda se encontra longe de atingir todos os seus objetivos. Contudo, é certo que a equipa que trabalha no Museu é pequena para todo este rol de tarefas, sendo grande parte deste trabalho realizado por estagiários e voluntários que têm cada vez mais assumido um papel incontornável na história do tratamento de coleções do Museu Nacional da Música (Ver Anexo XVIII).

Se em 2010 a coleção de fonogramas estava parada, poder-se-á dizer que em 2015 o Museu, através deste programa que foi implementado para dar início ao tratamento deste acervo, já detém mais conhecimento sobre que peças existem e qual o seu papel. Passou a existir um inventário das incorporações fonográficas que teve como principal linha de ação as peças constituintes através de informações primárias sobre cada objeto, com um número de identificação, localização, nome identitário, entre outras.

Para além dos passos já dados, o Museu Nacional da Música tem incluído no seu plano a digitalização visual de cada suporte, assim como a digitalização sonora. Atualmente, a perspetiva do Museu em relação à última está assente numa série de pressupostos que só permitem o seu avanço se o trabalho for qualitativamente eficiente, se houver material que garanta a segurança dos suportes, financiamento para as digitalizações, e se existir parcerias/protocolos com outras instituições, como por exemplo o INET-MD. Neste momento, o Museu opta por ainda não o fazer clarificando que esta componente multimédia seria importante para que o público tivesse maior consciência e conhecimento sobre este acervo.

4.1.3. Reflexão

No decorrer do estágio, o acompanhamento bibliográfico assim como a vivência da realidade permitiram uma análise mais aprofundada do trabalho que estava a ser desenvolvido pelo Museu. O estágio possibilitou um contacto contínuo com os suportes, nomeadamente com os discos de vinil de diversos formatos. Durante seis meses a

participação no projeto consistiu no registo de cada fonograma na Base de Dados Geral de Fonogramas, com forte afluência dos Discos de Vinil; acompanhamento de processos de doação; despistagem de situações que, muitas vezes não se conseguiam compreender a nível de inventário; atribuição de números de inventário a cada fonograma já registado; marcação de fonogramas e respetivo acondicionamento; avaliação do estado geral de cada fonograma de forma a acondicioná-lo na reserva da melhor forma sem que sofresse alterações; higienização de fonogramas que se encontravam com pó aquando da sua entrada no Museu; montagem de estruturas para acondicionamento das peças; reorganização numérica dos Discos de Vinil nas prateleiras.

Embora a participação tenha durado seis meses este projeto já conta com cinco anos de catalogação e organização sendo que Museu tende cada vez mais investir nesta área.

A importância da análise ao acervo em questão está inteiramente ligada com o fato de um objeto que se encontre devidamente inventariado e documentado ser um objeto que, à partida, se encontra protegido e contextualizado. A partir do momento em que uma peça é incorporada na coleção, existe uma responsabilidade que tem de ser assegurada pela realização de um registo prévio e, posteriormente, através da inventariação e do seu acondicionamento.

O processo de documentação é algo indispensável, por ser um dos requisitos mínimos de normalização de um inventário. Esta fase documental é importante para que haja um maior controlo das coleções e do acervo, como também um maior conhecimento sobre as peças (anterior proveniência e utilização original):

“Una de estas nuevas respuestas, sin duda, se halla en relación com la información que los museos pueden ofrecer a partir de sus colecciones (objetuales y documentales, museográficas y museológicas, etcétra), y que habrán de ser articuladas, estructuradas, procesadas, filtradas y difundidas por el servicio de documentación de la institución.” (USILLOS;2010:24)

Contudo, no decorrer desta experiência em torno da inventariação e documentação verificaram-se que algumas práticas adotadas pelo Museu deveriam ser melhoradas. Como acontece em muitas coleções museológicas, o Museu Nacional da Música possui problemas a este nível.

Quando o Museu Nacional da Música incorpora uma doação composta por suportes fonográficos não é analisado o seu estado de conservação. As peças são, desde

logo, registadas e ficam temporariamente numa sala. Este procedimento não é o mais correto porque há uma necessidade de avaliar o estado em que as peças se encontram, nomeadamente detetar uma eventual presença de infestações que se pretendem evitar para que não haja uma contaminação de coleções ou de áreas mais sensíveis do Museu. Para isso é indispensável que estas peças fiquem num espaço temporário sob observação. Estes são os passos que se devem adotar antes de se iniciar o registo. Importa, contudo, referir que este procedimento não é realizado dado que o Museu não possui espaços onde possa fazer um controlo das peças antes destas serem reunidas às restantes coleções. Este problema não é específico dos fonogramas uma vez que acontece com a totalidade do acervo do Museu.

Outra prática que não é adotada pelo Museu é a existência de um registo fotográfico de cada suporte fonográfico. Embora esteja referido no projeto que se iniciou em 2010, a sua inexistência deve-se a dois fatores: o número considerável de fonogramas face aos recursos humanos do Museu e a falta de material adequado (como por exemplo um scanner capaz de digitalizar formatos de maiores dimensões, como é o caso das capas de discos). Contudo, importa referir a importância desta prática no Museu como meio identitário das peças: as fotografias são elementos que devem ser anexados à documentação em específico, assim como numeradas, de forma a que os objetos sejam facilmente identificados:

“Photographs are of vital importance in identifying and recovering stolen objects. In addition to overall views, take close-ups of inscriptions, markings, and any damage or repairs. If possible, include a scale or object of known size in the image” (ICOM / Getty Object ID Check List).²⁸

Este procedimento tem como objetivo principal a reprodução fiel da aparência da peça permitindo, segundo o CIDOC, a sua identificação inequívoca. Para isso também é necessário garantir algumas informações do conjunto de fotografias como o nome do fotógrafo, data e nome da instituição.

Outra prática que, neste momento, não é adotada prende-se com a necessidade de existir um registo manual (Livro de Tombo) uma vez que só é realizado um registo informatizado dos dados (Livro de Tombo Protótipo²⁹). Esta realidade pode futuramente

²⁸ In CIDOC; Cidoc Fact Sheet No 3- Recommendations for identity photographs, Cidoc Standards, guidelines, 2010 [Consult. 7 Junho 2015] – Disponível em WWW:<URL: http://network.icom.Museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/CIDOC_Fact_Sheet_No_3_-_Recommendations_for_identity_photographs.pdf>

²⁹ O Livro de Tombo só existe em formato virtual precisamente porque é um protótipo. Dado que muita da informação que nele consta não se encontra ainda validada. O Museu Nacional da Música pretende,

constituir um problema se os dados, por qualquer motivo, se perderem³⁰. As informações referentes às peças deveriam estar simultaneamente num suporte físico e num suporte informático: número de registo da incorporação, data do registo, data da incorporação (dados cronológicos), forma de incorporação, a que acervo pertence(m) as peças de incorporação, a designação e descrição das peças tendo em conta a sua quantidade, e por fim a sua proveniência juntamente com os seguintes dados: nome do doador, vendedor, loja, entre outros elementos, assim como indicação de morada e respetivos contactos. Em caso de se justificar, o campo das observações pode conter o estado de conservação (matéria; técnica), proveniência (criação, execução, recolha), e pormenores históricos relativos aos objetos (seu papel de origem - antes da incorporação no Museu: função/contexto; morfologia, acabamento, funcionamento, decoração, o que é que o pode distinguir/singularizar; inscrições e marcas).

Saber ao certo interpretar o objeto para se poder recolher dados para o seu inventário é essencial. Para isso há que pensar nos diversos públicos, para se conseguir passar a mensagem que a peça transmite ou para que a exposição da peça permita várias leituras, direcionadas aos diferentes tipos de público, desde o mais erudito ao menos informado:

“Um dos princípios essenciais que muito facilita o tratamento e posterior análise destes documentos, e que devemos ter constantemente presente é, sempre que fazemos alguma gravação, procurar registar por escrito o que estamos a gravar, quem são os intervenientes (músicos e outras pessoas, que, por alguma razão intervêm na gravação), os instrumentos, o local e a data em que foi feita a gravação. Nas conversas gravadas – sejam casuais ou entrevistas preparadas – indicar sempre o nome do(s) entrevistado(s) e do entrevistador, o objecto da entrevista, o local e a data da conversa... Por outro lado, é também importante indicar sempre quais os aparelhos que foram utilizados, assim como as circunstâncias em que aconteceu a gravação. Quanto maior for o detalhe da informação apresentada, mais fácil é o posterior aproveitamento desse material” (FÉLIX;2000:9)

Nestes registos é inteiramente fulcral que se mantenha um carácter de uniformização tendo em vista que os critérios informativos devem manter-se sempre os mesmos.

Presentemente estes serão os constituintes que mais falta fazem para o tratamento do acervo, sendo individualmente cruciais para o seu estudo e organização para que possa existir uma maior facilidade de comunicação com outros acervos do Museu. Salienta-se que o Museu, enquanto instituição, está consciente da existência

em primeiro lugar, fazer essa validação. Depois de concluída passar-se-á a registar toda a informação num livro em suporte físico.

³⁰ Tendo em conta esta preocupação, o Museu tem os seus ficheiros alojados numa *cloud* que pertence ao *Google* e onde são realizados *backups* periódicos.

destas falhas e pretende, logo que possível, colmatá-las e resolvê-las. Tudo isto permitiria que os fonogramas não fossem individualizados enquanto coleção, mas sim que pertencessem a todo um conjunto identitário do Museu.

4.2. Conservação dos objetos de estudo

4.2.1. Realidade entre 2007 e 2010

Decorria o ano de 2006 quando o Museu Nacional da Música elaborou um documento intitulado “Normas e Procedimentos de Conservação Preventiva no Museu da Música”. Em 2007, tendo por base referências obtidas em 2006, duas alunas de mestrado em Museologia da FCSH-UNL, uma delas então colaboradora do Museu da Música, procuraram desenvolver uma análise intitulada “Conservação Preventiva: A Reserva Fonográfica do Museu da Música”³¹ que dava um enfoque sobre a realidade vivida na época e quais as normas que deveriam ser adotadas no que dizia respeito ao acervo fonográfico.

Constatou-se que em 2007 o Museu Nacional da Música garantia os equipamentos de segurança necessários para a proteção e a integridade dos bens culturais. Destacavam-se os seguintes: sistema AVAC (aquecimento, ventilação e ar condicionado), o sistema de Videovigilância CCTV (conjunto de câmaras colocadas em lugares estratégicos), sistema de deteção e extinção de incêndios, sistema de bombagem, e por fim, as saídas de emergência. Os principais meios (mecânicos, físicos e eletrónicos) permitiam a prevenção, a proteção física, vigilância, deteção e alarme.

Os suportes fonográficos encontravam-se em 2007 acondicionados numa reserva específica para este acervo, o que acontece ainda hoje. Este espaço não apresentava indícios de infiltrações ou humidade sendo uma área sem janelas e onde o acesso era limitado somente a membros do Museu. A entrada fazia-se a partir de uma porta única que se encontrava sempre fechada, sendo a temperatura controlada pelo sistema de ar condicionado e pelo sistema de ventilação. Em termos práticos este espaço encontrava-se equipado com um detetor de incêndios, ar condicionado, desumidificador e um extintor de pó polivalente dentro da validade, situação que se mantém.

³¹ COUTO, Marina; NÓBREGA, Patrícia - *Conservação Preventiva: A Reserva Fonográfica do Museu da Música*. 2007. Lisboa, FCSH – UNL.

Devido às questões limitativas no que toca a recursos de monitorização o Museu procurava proceder da melhor forma em termos práticos, mais concretamente na gestão dos recursos: desumidificadores e termohigrógrafos. Em 2007 os níveis de humidade rondavam os 50% e os 60% e a temperatura entre os 19° e os 21° C (COUTO; NÓBREGA;2007:3).

A iluminação era controlada e feita através de uma lâmpada centrada no teto da reserva que não ultrapassava os 50 *lux*.

Importa salientar ainda que o documento desenvolvido em 2007 não fornece dados sobre o controlo ambiental³² e biológico³³ realizado à época sabendo-se, simplesmente, que o Museu não tinha ninguém que tivesse conhecimentos nestas áreas³⁴.

4.2.2. Realidade entre 2010 e 2015

Em 2010 a reserva fonográfica encontrava-se bastante desordenada e continha material que não tinha nada a ver com a coleção. O primeiro passo foi a identificação de todos os conjuntos existentes. Quando o projeto arrancou procurou-se sobretudo mexer o mínimo possível na reserva para que se conseguisse recolher alguns elementos identificativos dos conjuntos. Estes conjuntos foram registados, marcados e reacondicionados. Para isso foram realizados cruzamentos de informação com relatórios de atividades, documentação de arquivo e livros de registos. Só quando se constatou que se poderia dar um outro passo neste processo é que se tocou a decisão de iniciar a reorganização da reserva fazendo convergir para aí outros fonogramas que entretanto foram localizados noutras áreas do Museu.

Tendo em vista a resolução de um problema detetado em 2011 no chão da reserva tornou-se necessário a realização de obras. Para isso todo o acervo seria retirado em 2013 e reacondicionado já em 2014, quando as obras foram concluídas. Ao efetuar

³² No Museu Nacional da Música, apesar de não existir dados concretos, sabe-se que a ação dos poluentes se relaciona principalmente com a localização do edifício, por baixo de um viaduto com um tráfego intenso, o que faz com que esta zona tenha níveis de poluição a considerar. Por outro lado, ao longo dos anos, registaram-se problemas ao nível do ar condicionado que poderão ter se refletido numa maior exposição à ação dos poluentes. Consciente desta situação, o Museu prevê aplicar, a curto prazo, medidas que minimizem este problema.

³³ “Por controlo biológico, no âmbito dos Museus, entendem-se todas as actividades que têm como objectivo excluir a presença de organismos nocivos aos bens culturais.” (CAMACHO;2007:65)

³⁴ Às carências enumeradas juntava-se, à época, a inexistência de um conservador a trabalhar ativamente na gestão desta coleção.

esse reacondicionamento, o grande objetivo foi reorganizar tipologicamente e o mais definitivamente a reserva (Ver Anexo XIX).

Foi a partir da evolução de todo este processo que se começou a ter mais consciência da quantidade de peças que este acervo contém.

O Museu continua a não dispor de um profissional com conhecimentos ligados à monitorização da coleção. Contudo, no grupo de voluntários destaca-se uma pessoa formada em Conservação e Restauro que costuma realizar alguns dos procedimentos necessários como o levantamento semanal dos dados dos termohigrógrafos. Através da recolha destes dados é possível ao Museu ir elaborando relatórios periódicos sobre as condições de temperatura e humidade relativa, de modo a avaliar quais as condições em que estão as peças. Contudo, à data em que o presente relatório se encontra a ser redigido, o Museu apenas dispunha de três aparelhos que eram calibrados em intervalos regulares de tempo, sendo as suas folhas de registo substituídas semanalmente e as canetas periodicamente. Este problema limitativo é a razão de algumas reservas não terem este controlo. Esta situação acaba por acontecer devido à rotatividade que é necessária de modo a que se possa ir vigiando todas as reservas e espaços expositivos do Museu.

A inexistência de uma devida monitorização reduz o período de vida dos suportes fonográficos. A ação de agentes exteriores e eventuais alterações químicas nos próprios materiais podem ser indícios que nem tudo está a ser controlado da melhor forma. Importa salientar que a reserva engloba um acervo composto por peças com características distintas (materiais como vinil, goma-laca, cartão, papel, madeira, metal, cera, entre outras), pelo que não há possibilidade de definir uma temperatura e humidade ideais.

As diversas tipologias de registos encontram-se acondicionadas em locais diferentes nomeadamente em prateleiras em metal do estilo *Handy* (Ver Anexo XX). Dado o espaço limitado da reserva é possível observar discos de vinil acondicionados verticalmente nas prateleiras, rolos de pianola e fitas magnéticas empilhados na horizontal desde a última prateleira até ao teto. Os discos de goma-laca, na sua maioria, encontram-se arrumados nas próprias capas. Os Singles, dado o seu tamanho, encontram-se provisoriamente em caixas de cartão.

Para a sua preservação o primeiro passo a ser dado prende-se com o conhecimento geral dos fonogramas e das suas características:

“Inventariado o acervo na sua extensão e definido o número de objectos que integram cada colecção, deve ser dada especial atenção ao seu estado de conservação. (...) em colecções de maiores dimensões será necessário definir uma estratégia de forma a obter uma ideia geral da situação, num menor espaço de tempo. Podemos optar por uma avaliação percentual do estado de conservação, por exemplo, por materiais, por colecções, por localização ou por outro factor mais relevante.” (CAMACHO;2007:22/23)

Na colecção fonográfica do Museu Nacional da Música encontram-se:

- Cilindros de Cera

Caraterísticas Técnicas - Folha de Estanho, Celuloide, Cera, papel e cartão.

Principais Riscos - Frágeis e quebradiços; Crescimento de fungos.

Consequências – obsolescência; desgaste.

Local de acondicionamento – reserva, arrumados na sua caixa de origem.

- Rolos de Pianola

Características Técnicas – Papel.

Principais Riscos – Humidade; Crescimento de fungos e bactérias; Insetos; Roedores; Agentes oxidantes (poeira, sujidade).

Consequências – obsolescência.

Local de acondicionamento – reserva, arrumados na sua caixa de origem.

- Discos de Goma Laca

Características Técnicas - 19% de goma-laca, materiais orgânicos.

Principais Riscos - Processo lento de degradação, quebradiços, suscetibilidade a ataques de fungos, pó, humidade, uso de agulhas não apropriadas, arrumação imprópria

Consequências – Danos irreversíveis nas espiras; disco partido; variações drásticas de temperatura, pó, deformação mecânica, humidade, uso de agulhas não apropriadas, arrumação imprópria

Local de acondicionamento – reserva, arrumados em álbuns específicos para o acondicionamento de discos e em pastas e caixas arquivadoras embrulhados em papel vegetal.

- Disco de Vinil

Características Técnicas - Vulcanite, goma-laca, cloreto de polivinil (PVC), poliestireno.

Principais riscos – Danos irreversíveis nas espiras; disco partido; variações drásticas de temperatura, pó, deformação mecânica, humidade, uso de agulhas não apropriadas, arrumação imprópria

Consequências – obsolescência.

Local de acondicionamento – reserva, arrumados na sua capa de origem.

- Discos Metálicos

Características Técnicas – metal perfurado.

Principais riscos – Humidade.

Consequências – obsolescência; corrosão.

Local de acondicionamento – reserva, encontram-se embrulhados em *tyvek*.

- Discos de Cartão

Características Técnicas - Humidade; Crescimento de fungos e bactérias; Insetos; Roedores; Agentes oxidantes (poeira, sujidade).

Principais riscos – obsolescência.

Local de acondicionamento – reserva, encontram-se acondicionados em pastas arquivadoras / embrulhados em papel vegetal ou *tyvek*.

- Bobines

Características Técnicas - Acetato de Celulose, Papel, Poliéster, Material aglutinante (adesivo), partículas ferromagnéticas, (óxido de ferro, dióxido de crómio).

Principais riscos - Deterioração do aglutinante, fragilidade mecânica, pó conjuntamente com outras reações químicas devido à relação com outros materiais, mau enrolamento da fita, fungos, “síndrome da fita pegajosa” (FERREIRA;2013:34) devido aos aglutinantes, “síndrome de vinagre” (FERREIRA;2013:34) que afeta a fita de acetato e é o efeito contagiante para outras peças, falha do aglomerante (BBAF)³⁵ na base de aderência provocando a divisão em canadas, sujidade.

³⁵ *Binder-base adhesion failure*

Consequências – deformação da fita, inviabilidade de reprodução, vincos, deformação, camadas de fita desalinhadas, obsolescência.

Local de acondicionamento – reserva, arrumados na sua caixa de origem.

- Cassetes

Características Técnicas - Acetato de Celulose, Papel, Poliéster, Material aglutinante (adesivo), partículas ferromagnéticas, (óxido de ferro, dióxido de crômio).

Principais riscos – Deterioração do aglutinante, fragilidade mecânica, pó conjuntamente com outras reações químicas devido à relação com outros materiais, mau enrolamento da fita, fungos, “síndrome da fita pegajosa” (FERREIRA;2013:14) devido aos aglutinantes, “síndrome de vinagre” (FERREIRA;2013:14) que afeta a fita de acetato e é o efeito contagiante para outras peças, falha do aglomerante (BBAF) na base de aderência provocando a divisão em camadas, sujidade.

Consequências - Perda de frequência de resposta, diminuição da velocidade de leitura, fitas encravadas, mudanças de velocidades, perda de qualidade do som, obsolescência.

Local de acondicionamento – reserva, arrumados na sua caixa de origem.

- CD'S

Características Técnicas - tem 2 camadas - Base policarbonato e uma camada refletora, por norma de alumínio. A cobertura é feita a partir de um verniz (camada seladora) que servirá de proteção.

Principais riscos - Humidade e temperatura, fungos, sujidade, poeiras, luminosidade

Consequências – deformação mecânica, obsolescência

Local de acondicionamento – encontram-se temporariamente fora da reserva numa das salas de trabalho, dado que o Museu não possui, de momento, caixas para os acondicionar devidamente. O objetivo será, oportunamente, acondicioná-los na reserva, mas antes deste passo irá reorganizar-se os demais fonogramas. Os discos estão arrumados nas suas caixas de origem.

Atualmente as medidas que se têm tomado, a curto prazo, para a conservação dos fonogramas estão focadas, essencialmente, no uso de caixas. Esta solução procura

responder a uma preocupação que visa o acondicionamento destes suportes, prevenindo eventuais perigos. Por isso optou-se pela criação/construção de caixas em polipropileno alveolar por ser um material que não tem elementos tóxicos e que possui uma durabilidade que não ameaça o próprio acervo; por ser resistente; por preservar as peças não só do pó como de possíveis ataques biológicos; e por permitir o acesso rápido a uma peça (em conjugação com a base de dados que indica a localização individual de cada objeto) (Ver Anexo XXI). Assim evita-se o manuseio desnecessário de outras peças porque o modo de as arrumar será feito a partir de compartimentos.

Esta medida fará com que os rolos de pianola, discos de metal, cilindros, discos de vinil, discos de goma laca, bobines, cassetes, entre outros sejam separados tipologicamente e consoante as suas necessidades. Este armazenamento contribuirá para que não seja exercida demasiada pressão entre objetos e evitará o seu empilhamento. Outra solução, a médio prazo, passa pela utilização de envelopes em *Acid Free* (Ver Anexo XXII) principalmente por não terem na sua constituição compostos que possam afetar a preservação dos fonogramas.

4.2.3. Boas Práticas na conservação de Fonogramas

A conservação³⁶ compreende todas as medidas ou ações que tenham como objetivo principal a salvaguarda do património tangível. Pode-se entender que conservação preventiva compreende um “conjunto de medidas e acções que têm por objectivo evitar e minimizar futuras deteriorações ou perdas. (...) Essas medidas e acções são indirectas – não interferem com os materiais e estruturas dos bens. Também não modificam a sua aparência” (DESVALLÉES; MAIRESSE; 2013:80).

Esta abordagem realçará a relevância da conservação preventiva na coleção de fonogramas, assim como se refletirá sobre os novos desafios das digitalizações. Que potenciais perigos poderão trazer esta nova questão de salvaguardar os registos de som em modo digital? O objetivo preservar o património sem que ponha em perigo todo o seu conteúdo e a fisionomia do objeto é uma das grandes questões levantadas. Importa

³⁶ Ao abrigo da Lei-Quadro dos Museus Portugueses, Secção V, Art.º 27.º que contempla o dever de conservar: “1 — O Museu conserva todos os bens culturais nele incorporados; 2 — O Museu garante as condições adequadas e promove as medidas preventivas necessárias à conservação dos bens culturais nele incorporados” (...)” (Lei n.º 47/2004 - Secção V – Conservação - Artigo 27.º - Dever de Conservar).

relembrar que cada suporte tem uma dupla natureza tendo em conta o objeto em si e a informação sonora que se encontra no seu “interior”.

“Their cultural influence and informational content is immense, and rapidly increasing. Transcending language and cultural boundaries, appealing immediately to the eye and the ear, to the literate and illiterate alike, they have transformed society by becoming a permanent complement to the traditional written record. Their content cannot be reduced to written form, and its integrity is closely tied to the format of its carrier – be it film, magnetic or optical media.” (UNESCO; 2005:1)

No decorrer do estágio constatou-se que a preservação destas peças é um desafio. Elaborar um conjunto de medidas que possam garantir a durabilidade de todas as suas particularidades é algo complexo. Contudo a IASA tem vindo a dar os primeiros passos nesse sentido. Como Pedro Félix afirmou: “Guardar a memória sonora, enquanto testemunho e documento dos sons que nos rodeiam, é tão importante como guardar outros tipos de documentos” (FÉLIX; 2000:5).

Sendo o diagnóstico a principal ferramenta de análise a observação e deteção das causas e sinais constituem a etapa preliminar para o estudo das condições gerais do acervo. Procura-se então uma caracterização da coleção – que tipo de coleção? Usos da coleção? Conservação da coleção? Que atividades podem surgir? Todos estes passos podem contribuir para a utilização das peças da melhor forma não comprometendo a sua durabilidade. Para isso, a reserva onde se encontram estas peças tem que assegurar os meios necessários de “controlo de temperatura e humidade, ventilação filtrada e iluminação adequada” (FÉLIX;2000:34). Há necessariamente que existir um conhecimento geral sobre a sensibilidade dos fonogramas às causas de deterioração.

A manipulação incorreta dos suportes fonográficos pode provocar a sua obsolescência pondo em causa todos os seus conteúdos: “Este problema afeta todos os suportes e se não forem acauteladas medidas de salvaguarda, coloca em risco o acesso à informação neles armazenados” (FERREIRA; 2013:43).

O primeiro contato com as peças do acervo ajuda a compreender “quais os factores de degradação presentes e qual a sua representatividade na coleção” (CAMACHO;2007:23).

Observa-se que o Museu Nacional da Música tem adotado alguns cuidados com os suportes mais frágeis, contudo o estado em que se encontra a reserva não espelha a adoção das práticas ideais.

Quando o processo de inventariação/documentação é realizado o manuseio destas peças não é realizado da melhor forma. Não são utilizados utensílios específicos para o estudo dos fonogramas, uma vez que, para o manuseamento destes objetos os procedimentos básicos englobam a utilização de luvas³⁷ limpas durante qualquer tipo de processo.

Há outros meios que devem estar sempre garantidos em termos de preservação, particularmente alguns passos que devem ser cumpridos antes de manusear qualquer peça. Trata-se de comportamentos de apoio para que não se danifique nenhum composto: lavagem e secagem das mãos; armazenamento das peças num local com o ambiente limpo e controlado; manter afastados produtos alimentares e bebidas; não tocar diretamente na superfície das peças; acondicionar obrigatoriamente todos os materiais nas respetivas caixas de armazenamento após cada utilização; manter todos os equipamentos e peças devidamente limpos e conservados; evitar ao máximo as mudanças bruscas de temperatura procurando assim minimizar as alterações que podem ocorrer aquando do sucedido; não usar fita, cola, ou etiquetas autoadesivas, cliques ou outros objetos metálicos³⁸; afastar as peças de ambientes e zonas de contaminação, colocar os objetos mais frágeis o mais longe possível da entrada; isolar objetos promovendo um correto acondicionamento em embalagens e mobiliário adequado; utilizar, em pequenos volumes de ar, materiais absorventes de poluentes.

Para além destes cuidados existem particularidades para cada suporte (FERREIRA;2013:48/49). No caso dos discos com ranhuras (Vinis e Gomas-Laca) o seu manuseamento deve ser feito pelas áreas de ponta e rótulo. Em relação aos CD'S a mesma ação já tem que ser realizada a partir do centro e do rebordo. Os suportes fonográficos que apresentem fitas magnéticas, como o caso das bobines e cassetes, têm que ter outro tipo de cuidados mais específicos. Primeiramente há que ter consciência que se deve evitar, ao máximo, tocar na superfície e nos bordos da fita. O manuseamento da bobina deve ser feito pelo flanco do rolo ou pelo seu eixo. Nas cassetes deve ser feito apenas através da embalagem exterior. Estes suportes precisam continuamente de ser rebobinados até ao fim tendo o cuidado de não as deixar a meio.

³⁷ O tipo de luvas dependerá da tipologia de cada fonograma tendo em conta que se deve manusear um objeto de cada vez.

³⁸ Optar pelo uso do marcador de ponta de feltro, que tenha uma base não solvente, para que se possa escrever na etiqueta do disco.

O estudo da sua estabilização é essencial assim como os modos de acondicionamento e as soluções arquivísticas. Como foi referido anteriormente a reserva correspondente ao acondicionamento de fonogramas encontra-se razoavelmente arrumada por tipologias sendo o empilhamento de peças o fator mais evidente. Segundo Sónia Ferreira algumas das principais recomendações de armazenamento são as seguintes:

“(…) guardar os materiais na vertical; certificar-se de que as prateleiras são resistentes para suportar a concentração de peso dos materiais (caso contrário podem causar o colapso das prateleiras); guardar os discos com ranhuras em prateleiras resistentes, com divisórias de imóveis a cada 10 -15 centímetros que suportem toda a face do disco; não guardar os discos de diferentes diâmetros juntos; guardar bobinas em caixas com suportes no centro de modo que todo o peso da bobina não esteja na extremidade do carretel.” (FERREIRA; 2013:48)

Um bom acondicionamento irá minimizar os efeitos das alterações ambientais assim como uma limpeza frequente da sujidade (corpos estranhos, dedadas, manchas e líquidos) com um pano em algodão que se encontre limpo.

Porém, um dos aspetos que se sobressaem na realidade do Museu Nacional da Música é a inexistência de um plano de controlo a nível de higienização. A existência deste plano seria essencial para eliminar possíveis fatores de risco no que diz respeito à conservação destes suportes: ação de agentes exteriores e as alterações químicas e físicas que se podem verificar na conjugação dos próprios materiais. A adoção de um plano permitiria uma higienização regular, que preveja o contacto humano com estas peças sem que as mesmas estejam em perigo iminente, e definiria um calendário. Assim seriam pré-estabelecidos os fonogramas que seriam limpos consoante uma avaliação do seu estado:

“É indispensável que um Museu apresente os seus espaços, os seus equipamentos e as suas colecções impecavelmente limpos, pois a limpeza é um factor essencial quando se pretende uma correcta conservação do acervo.” (CAMACHO;2007:80)

A sujidade contribui, juntamente com outras condições ambientais, para a deterioração dos suportes. Os processos de limpeza ajudam à manutenção dos espaços a um maior controlo das condições de conservação. No caso da limpeza da superfície, primeira etapa a ser realizada, deve ser feita a seco, tanto no pavimento da reserva como nas estantes (CASSARE; 2000:27). Esta limpeza deve ser feita como alguma frequência (pelo menos 2 vezes por ano). Para a remoção da sujidade superficial deverá recorrer-se ao uso de pincéis, flanela macia, aspirador. Segundo Sónia Ferreira a limpeza das

estantes “deve ser efetuada recorrendo a um aspirador. Não devem ser utilizados produtos químicos, porque estes exalam vapores que geralmente são compostos de elementos de natureza ácida” (FERREIRA; 2013:46). Para isso é indispensável um controlo sobre o seu estado de forma a verificar se há indícios de ferrugem ou parasitas.

Sónia Ferreira realça que “a limpeza dos discos passa por diversas fases: inicialmente devem ser limpos recorrendo a jatos de ar para limpeza dos microssulcos do disco e numa segunda fase deve ser aplicado um banho com detergente específico” (FERREIRA; 2013:46). Sérgio Silva, no seu relato de pesquisa, refere: “Muitas vezes, para a remoção completa dos fungos é necessário a aplicação de 3, 4 ou 5 banhos” (SILVA; 2008:50/51). Após esse processo os discos passam novamente por um jato de ar de forma a secarem.

Em relação às fitas magnéticas é aconselhada uma “aspiração no equipamento caso existam vestígios de poeiras”³⁹. Para a conservação preventiva deste suporte é ainda referido um produto têxtil designado “*Tape Cleaning Fabric* (Tecido para Limpeza de Fita) da 3M (610-1-150)” (FERREIRA;2013:46). Por ser um tecido com características inofensivas permite a limpeza da superfície das fitas.

No que toca às ações de higienização dos CD’s as recomendações passam pela utilização de uma pistola de ar de forma a expulsar os resíduos de poeira que se encontram superficialmente. As outras alternativas que Sónia Ferreira salienta passam pela “aplicação de água destilada para a sua limpeza”⁴⁰.

O elemento comum da deterioração lenta de fonogramas é o pó. As poeiras e sujidades contribuem negativamente para a preservação material destas peças provocando o seu desgaste. Para além dos efeitos visíveis a olho nu o pó pode provocar deformações que não são evidentes. A sua acumulação provoca um aumento de temperatura nos materiais. Esta situação pode ser visível nos discos de vinil e de goma-laca, uma vez que com a leitura através da agulha pode incitar estes efeitos mencionados. O pó, pelo seu efeito abrasivo, tem um papel preponderante na conservação das fitas magnéticas. A pressão exercida entre a superfície da fita e as cabeças de leitura do gravador pode causar danos irremediáveis como riscos ou a

³⁹ ST. LAURENT, 2001 in FERREIRA, Sónia - *O Arquivo da Rádio da RTP: preservação do seu acervo*, 2013, p. 46.

⁴⁰ ST. LAURENT, 2001 in FERREIRA, Sónia - *O Arquivo da Rádio da RTP: preservação do seu acervo*, 2013, p. 34.

danificação da própria leitura. Este agente pode provocar alterações na leitura/reprodução de todos e estes suportes e até mesmo em CD'S comprometendo a sua conservação a curto prazo.

Para além deste agente, a humidade e temperatura podem simultaneamente causar danos irreparáveis nestes objetos.

Em relação a agentes biológicos (fungos, roedores, ataques de insetos) verifica-se que, ao longo do Museu, é possível encontrar alguns insetos. A “inspeção” biológica é fundamental para impedir o desenvolvimento de pragas que podem ser fatais para a preservação das peças.

Para o controlo dos problemas identificados salientam-se as seguintes fases de ação: reconhecer e definir prioridades, selecionar pessoal responsável, começar pelas prioridades mais urgentes, definir regras de planeamento financeiro. Os procedimentos referidos atrás implicam algum investimento monetário sendo de ação prioritária os suportes que se encontram em mau estado de forma a evitar maiores danos. Assegurar um plano de conservação para determinada coleção pode constituir uma dificuldade acrescida:

“Small collections of institutions without specific preservation programs are, in principle, also amongst the most endangered group of collections. Here we also find a lack of appropriate awareness and, very typically, the lack of financial means to preserve the materials properly.” (SCHÜLLER; 2008:9)

Muito do património audiovisual mundial foi, irremediavelmente, perdido por falta de cuidados e de sensibilidade nesta área, mas não só. Fatores como negligência, degradação, falta de recursos financeiros contribuíram para que toda esta memória sonora fosse empobrecendo. As formas de preservação passam pela definição de dois conceitos:

“Archival materials are those intended to be kept so they may be available for future generations, regardless of their age at the time of acquisition (used by Association of Moving Image Archivists).

Preservation is the totality of the steps necessary to ensure the permanent accessibility – forever - of an audiovisual document with the maximum integrity (Derived from UNESCO publications Memory of the World: General Guidelines to safeguard documentary heritage and Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles)” (UNESCO;2005:3).

Com o decorrer dos anos a consciência sobre a preservação destes suportes cresceu e hoje em dia é possível a consulta de manuais de procedimentos básicos para a sua salvaguarda:

“Further, we are more aware now that survival of the heritage is much more than a purely physical or chemical issue. Collections need to be surrounded by stable and continuing organisational structures, by the necessary technical and curatorial skills and knowledge, guided by a professional philosophy and ethos which will maximise the possibility of the heritage being faithfully transmitted from one generation to the next. These realities, too, need to be recognised and factored in.

A crucial, and primary, step in developing preservation strategies is the provision of descriptions, using common standards, to identify holdings, particularly unique titles, so strategic planning and collaborative decision making can occur. Documentation of the preservation/ restoration process, and descriptions of the resulting elements, also help in the discovery of material through on-line, public access catalogues. The encouragement of common standards in cataloguing and metadata is now a strategic need.” (UNESCO;2005:4)

A conservação é essencial no Museu. Um bom diagnóstico periódico e um plano de ação/procedimentos atualizado são os constituintes básicos para um bom conhecimento sobre as necessidades da coleção.

No decorrer do estágio foi possível o contacto com esta realidade. É certo que muito se poderá fazer para que seja assegurada uma boa conservação preventiva para estes suportes. O grande obstáculo a enfrentar prende-se com a vertente financeira, e junto com esta os escassos recursos humanos. O Museu Nacional da Música resolve esta situação adotando os meios mais favoráveis tendo em conta os seus condicionalismos. Desde então o projeto desenvolvido desde 2010 encontra-se ainda a decorrer estando já perto da sua conclusão. Foi a partir da evolução de todo este processo que se começou a ter mais consciência da quantidade de peças que este acervo contém e quais as suas principais prioridades.

CAPÍTULO V

A IMPORTÂNCIA DE REUNIR E PRESERVAR FONOGRAMAS

Decorria o ano de 2005 quando o projeto “O Património sonoro português: um projecto de arquivo e investigação”, coordenado por Salwa Castelo-Branco⁴¹ se iniciou com o propósito de constituir um arquivo sonoro nacional. O objetivo seria reunir gravações da primeira metade do século XX que se encontravam dispersas por particulares e instituições. A falta de condições e meios para a preservação desse património estariam na origem da idealização do projeto que representava “um ponto de

⁴¹ Dra. Salwa Castelo-Branco (1950-) – etnomusicóloga e professora. Fundou e dirige atualmente o Instituto de Etnomusicologia na Universidade Nova de Lisboa.

partida para o futuro desenvolvimento de um arquivo sonoro nacional”⁴². Ao longo dos anos uma equipa do INET-MD dedicou-se a visitar diversos arquivos fonográficos de forma a recolher experiências para a concretização deste projeto. Um arquivo que a Dra. Salwa Castelo-Branco prevê ser “totalmente aberto ao público”⁴³ com o objetivo de “produzir investigação, dinamizar as coleções e pô-las à disposição tanto do público em geral quanto do especializado”⁴⁴.

Reunir os documentos sonoros num Arquivo assim como possibilitar todas as condições à sua preservação é determinante para a prolongação da memória coletiva:

“Autonomous audiovisual research archives are very rare. Generally they have a high awareness of preservation problems and their solutions. The success, however, depends on the individual situation, specifically funding from whatever parent organisations.

The group of audiovisual departments in memory institutions (libraries, archives and Museums), holding published materials as well as unpublished, is fairly widespread and, in principle, a reasonably solid basis for the long term survival of their holdings, as preservation of documents or artefacts is the *raison d'être* of their parent organisations. A general problem, however, are costs and logistic prerequisites for the organisation of audiovisual preservation, which are more demanding than those for books and other print documents.” (SCHÜLLER; 2008:7)

No ano de 1978 o inspetor-chefe da D.G.P.C., Humberto D'Ávila, aquando de uma exposição na Biblioteca Nacional de Lisboa intitulada “*Arquivos Musicais – Musicografia, Bibliografia, Iconografia, Discografia, Instrumentos, Vária*” referiu:

“A ignorância e a irresponsabilidade conduziram já ao longo dos tempos à destruição irreparável de parcela considerável do precioso património da nossa música, só apercebível por mediação desses insubstituíveis testemunhos.” (DGPC; 1978:10)

Humberto D'Ávila realçava ainda:

“(…) a Música, além de ser, como qualquer arte, expressão de pensamento criador no quadro duma cultura nacional, e espelho duma determinada maneira de viver, se corporiza, também, em suporte material – e só este garante a perpetuidade. Doutra forma, não seriam mais do que sons perdidos no ar para sempre.” (DGPC; 1978:9)

⁴² INET-md, “O Património sonoro português: um projecto de arquivo e investigação” - [Consult. Julho 2015] Disponível em: WWW:<URL: <http://www.fcsh.unl.pt/inet/projectos/patrimoniosonoroportugues/pagina.html>>

⁴³ Jornal Público, “No mundo da música (quase) perdida” (25/05/2011), [Consult. Outubro 2015] Disponível em: WWW:<URL:<http://www.publico.pt/temas/jornal/no-mundo-da-musica-quase-perdida-22128618>>

⁴⁴ Jornal Público, “No mundo da música (quase) perdida” (25/05/2011), [Consult. Outubro 2015] Disponível em: WWW:<URL:<http://www.publico.pt/temas/jornal/no-mundo-da-musica-quase-perdida-22128618>>

A ideia de Arquivo tem sobretudo subentendida a questão do conhecimento destes suportes mantendo-os “vivos”. Para isso há a necessidade de garantir todas as questões interligadas à preservação destes documentos. Para isso, o seu levantamento tipológico noutras instituições seria uma ação prioritária com vista à sua documentação e inventariação o que contribuiria, futuramente, para um acesso mais facilitado dos diferentes usuários aos suportes para diferentes fins: investigação, referência, consulta, pesquisa, entre outros.

Os fonogramas, por serem documentos que contêm um registo cultural de uma determinada época ou lugar, são fundamentalmente significativos para a memória coletiva. Esta herança musical e sonora precisa de ser agrupada de forma a ficar sob orientação de uma entidade responsável pelo seu tratamento. Para isso, mais do que a fusão o essencial seria a conjugação real de esforços, a partir da ação de uma instituição centralizadora, que seria um Arquivo. Esta ação permitiria ter conhecimento da existência de fonogramas e tomar medidas para que o que exista na posse de outras instituições possa ser mantido em boas condições e salvaguardado através do inventário, digitalização, e partilha de conhecimentos.

A questão sobre a digitalização do conteúdo sonoro dos suportes fonográficos ainda está a dar os primeiros passos. Por ser uma medida para evitar a perda do património digital de forma a que o mesmo se mantenha o mais possível original para as gerações futuras, algumas instituições como o INET-MD, em Portugal, têm vindo a aprofundar o sistema de digitalizações.

Existem alguns fatores de risco⁴⁵ nomeadamente o fato de ainda não se ter certezas sobre os recursos que se podem utilizar e quais os métodos. Estas dúvidas são ainda agravadas por falta de legislação que apoie esta iniciativa. Como se pode ler no Art. ° 4. intitulado “Need for Action” do *Guidelines for the Preservation of Digital Heritage*:

“Unless the prevailing threats are addressed, the loss of the digital heritage will be rapid and inevitable. Awareness-raising and advocacy is urgent, alerting policy makers and sensitizing the general public to both the potential of the digital media and the practicalities of preservation. Member States will benefit by encouraging legal, economic and technical measures to safeguard the heritage.” (National Library of Australia; 2003:13)

⁴⁵ Perda de informação, obsolescência.

A consciência dos meios de ação começa pela adoção de sistemas com alto nível de fiabilidade que possam garantir a reprodução autêntica dos objetos sem que os ponha em perigo de obsolescência.

A nível internacional a IASA tem vindo a elaborar estudos aprofundados sobre as normas básicas para a preservação dos suportes de áudio. A publicação das investigações tem permitido definir quais os melhores métodos estratégicos e éticos que os arquivos sonoros devem adotar. Para além de serem obras que auxiliam à compreensão do património digital através da abordagem de diversas questões, ensinam, de certa forma, as ações que devem ser viabilizadas dentro de um arquivo.

A criação de um arquivo fonográfico virtual em rede com outras instituições seria uma enorme vantagem. A partir de um *software* específico poder-se-ia criar uma base de dados que unisse as instituições. Este espaço virtual permitiria, assim, o acesso à informação e conhecimento de cada suporte fonográfico sendo um recurso que estaria disponível para todos os usuários. Em termos de futuro este conceito funcionaria como uma ferramenta que poderia auxiliar a um contacto mais facilitado com os objetos em questão não esquecendo a realidade digital e fotográfica. Com o seu progresso em termos da digitalização dos fonogramas seria possível escutar o fonograma tendo acesso a toda a sua informação contextualizada. Este projeto permitirá um crescimento contínuo do acervo virtual ampliando a realidade a outras instituições e estimulando a pesquisa e investigação científica nesta área.

CONCLUSÃO

Ao longo do presente relatório encarou-se o tema da preservação dos suportes fonográficos como algo fundamental para a salvaguarda do património sonoro. Trata-se sobretudo de uma herança cultural pertencente à memória coletiva, não se podendo negligenciar a sua proteção.

Poder olhar para estes suportes como peças de Museu ajuda a contextualizar a sua origem e o motivo pelo qual são tão importantes. O seu valor não se encontra somente intrínseco no objeto mas em todo o seu formato físico, uma vez que ambos são inseparáveis.

Retratam-se duas grandes áreas: documentação/inventário e conservação. No ponto referente à documentação/inventário referiu-se o fato de não se conseguir ainda descrever/conhecer todos os objetos que integram o acervo. Dada a crescente quantidade de peças torna-se um verdadeiro desafio poder proceder a todas as tarefas necessárias para as contextualizar da melhor forma. Por ser exatamente algo que se tem vindo a desenvolver no plano de trabalhos do Museu detetam-se alguns procedimentos que devem ser adotados a curto prazo: monitorização das peças, nomeadamente, no que toca à sua conservação; registo fotográfico dos fonogramas; existência de um registo manual (Livro de Tombo) uma vez que só existe o registo informático. A principal frente de trabalho nesta área tem sido a catalogação dos suportes tendo como objetivo o conhecimento das peças que compõem o acervo. O plano implementado em 2010 tem solucionado bastantes questões, em relação à proveniência. Atualmente e aos poucos, estas ações têm permitido a evolução neste campo que futuramente prevê a migração de dados para um programa que esteja disponível para consulta de todos os usuários.

Na questão da conservação os objetivos têm recaído na produção de caixas específicas para o acondicionamento dos suportes nas suas diferentes tipologias. Este modelo de armazenamento permitirá que o acesso seja mais facilitado e que apesar de empilhadas essa situação não prejudique o seu estado de conservação. Nesta área há uma carência no que diz respeito à formalização de um manual de propostas de boas práticas, nomeadamente com a conservação preventiva das peças. A adoção de medidas de higienização mais frequentes seria o essencial para que se garantisse o mínimo em termos de preservação. É necessário criar consciência sobre a fragilidade destes suportes realçando-se a indispensabilidade de monitorização das condições ambientais

permanentemente. A conservação preventiva pode colmatar alguns problemas que possam surgir de forma a impedir o risco de obsolescência.

Por fim, uma reflexão sobre a importância da existência de um Arquivo Fonográfico/Arquivo Virtual vem insistir na ideia que estes documentos sonoros precisam de uma instituição que os contextualize, de forma a que se saiba da sua existência a nível nacional/internacional. Com planos de manutenção constantes e atualizados que mantenham o carácter original e fiel dos suportes. A questão da digitalização, embora ainda pouco desenvolvida, poderá criar um contacto mais próximo com os usuários criando-se uma base de dados para consulta. A preservação digital, embora seja o futuro, não deve descurar sobre a conservação física dos fonogramas.

O empenhamento do Museu Nacional da Música no tratamento contínuo deste acervo tem revelado aspetos positivos quanto aos resultados obtidos. Quando em 2010 arrancou o plano específico para a preservação dos fonogramas a realidade vivida estava muito longe da que hoje em dia se observa. Este acervo atualmente já tem uma reserva exclusiva, já tem dados quantitativos concretos, uma base de dados a crescer, uma catalogação com procedimentos definidos, caixas de armazenamento por tipologias. O conhecimento do papel destes suportes cresceu ao longo destes cinco anos favorecendo a organização desta coleção. Certamente ainda falta muito a fazer, contudo os resultados são bastante favoráveis.

O estágio permitiu o contato com as duas principais áreas museológicas em torno do tratamento de uma coleção. O envolvimento permitiu obter um conhecimento prático. Para além desta experiência, que ajudou a compreender melhor a realidade que se vive num Museu, destaca-se o espírito de ajuda e o acolhimento.

O relatório desenvolvido pretende descrever criticamente os procedimentos que podem ser adotados. Não se trata de um trabalho que tenha um fim porque ainda existem áreas que podem ser exploradas, nomeadamente o contato com outras instituições que tenham coleções similares. A questão da preservação destes suportes é uma área de investigação ainda pouco estudada, sendo de destacar a sua importância para se poder conhecer mais. Como peças de Museu o seu estudo está inerente ao papel que teve na sociedade e que ainda tem para as gerações futuras.

BIBLIOGRAFIA

Fontes – Centro de Documentação do Museu Nacional da Música

CORREIA, Daniela Pinto; *As especificidades de um Museu da Música: estratégias de promoção do Património Musical na sua diversidade*, 2014, Relatório de Estágio Curricular realizado em Estudos Artísticos - Artes e Culturas Comparadas, orientação de Ângela Fernandes /FLUL) e Rui Pedro Nunes (MM).

COUTO, Marina; NÓBREGA, Patrícia - *Conservação Preventiva: A Reserva Fonográfica do Museu da Música*. 2007. Lisboa, FCSH – UNL.

MUSEU DA MÚSICA – *Normas e Procedimentos de conservação preventiva do Museu da Música*. Lisboa: Museu da Música, 2006.

PEREIRA, Ulisses Ferreira; *Um Museu em Construção*, 2014, Relatório de Estágio Curricular realizado em Ciências da Cultura, especialização em Comunicação e Cultura, orientação de Adelaide Meira Serras (FLUL) e Rui Pedro Nunes (MM).

SALAZAR, Daniela; GAMEIRO, Raquel – *Proposta de Procedimentos de incorporação para o Museu da Música*. 2011. Documento elaborado no decorrer do estágio de Outono/Inverno realizado no Museu da Música na área do Inventário e Investigação Documental entre 2 de Novembro de 2010 e 24 de Fevereiro de 2011. Acessível no Centro de Documentação do Museu da Música, Lisboa, Portugal.

Fontes em Linha

BUARQUE, Marco – *Documentos Sonoros: Características e estratégias de preservação* [Em linha]. PontodeAcesso, América do Norte, 2, Set. 2008. [Consult. Junho 2015] Disponível em: WWW:<[URL:http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/3021](http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/3021)>

Care, Handing, and Storage of Audio Visual Materials, Library of Congress [Em linha] [Consult. Junho 2015] Disponível em WWW:<[URL:http://www.loc.gov/preservation/care/record.html](http://www.loc.gov/preservation/care/record.html)>

International Association of Sound and Audiovisual Archives, [Em linha] [Consult. Novembro 2014] Disponível em WWW:<URL: <http://www.iasa-web.org/>>

Jornal Público, “No mundo da música (quase) perdida” (25/05/2011), [Em linha] [Consult. Outubro 2015] Disponível em WWW:<URL: <http://www.publico.pt/temas/jornal/no-mundo-da-musica-quase-perdida-22128618>>

MATOS, Alexandre – *A importância da documentação e gestão das coleções na qualidade e certificação dos Museus* [Em linha]. [Consult. Março 2015]. Disponível em WWW:<URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8932.pdf>> Artigo baseado na dissertação de Mestrado, orientada por Rui Manuel Sobral Centeno, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto: MATOS, Alexandre (2007), *Os sistemas de informação na gestão de coleções museológicas: Contribuições para a certificação de Museus*. Dissertação de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-graduados em Museologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

MUSEU DA MÚSICA – “O Fonógrafo”, Peça do Mês de Fevereiro de 2013 [Em linha]. Lisboa: Museu da Música, [Consult. Setembro 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://www.Museudamusica.pt/images/stories/Peca%20do%20Mes/Museu_da_Musica_Peca_do_Mes_Fevereiro_2013.pdf>

MUSEU DA MÚSICA – Regulamento Interno [Em linha]. Lisboa: Museu da Música, [Consult. Fevereiro 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://www.Museudamusica.imc-ip.pt/images/stories/Outros%20Ficheiros/MM_Regulamento_Interno.pdf>

Unesco Instrument for the Safeguarding and Preservation of the Audiovisual Heritage: CCAAA ISSUES PAPER, 2005, [Em linha] [Consult. Novembro 2014] Disponível em WWW:<URL: http://www.ccaaa.org/docs/ccaaa_heritage.pdf>

Web site Canadian Conservation Institute – Canada – “CDs and Their Longevity – FAQ #1 – [Consult. Maio 2015] Disponível em WWW:<URL:<http://www.cci-icc.gc.ca/resources-ressources/objectscollectionsobjets/electronicmedia-supportelectronique/cdfaq1-eng.aspx>>

Web site oficial do Museu da Música – Lisboa – Portugal. [Em linha]. [Consult. Novembro 2014]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.Museudamusica.imcip.pt/>>

Fontes - Legislação

Lei n.º 47/2004. D.R. I Série-A. 195 (2004-08-19) 5379-5394 (Aprova a Lei Quadro dos Museus Portugueses).

Decreto-Lei n.º 97/2007. D.R. I Série – N.º 63 – 29 de Março de 2007.

Diário da República, 2.ª série – N.º 95 – 18 de maio de 2015, Despacho n.º 5122/2015.

Referências Bibliográficas

AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin – *Museum Basics*. London: Routledge, cop. 2006, 2.ª ed. ISBN 978-0-415-36634-2. ISBN 0-415-36634-8.

CAMACHO, Clara (coord.) – *Plano de Conservação Preventiva: bases orientadoras, normas e procedimentos*. Col. Temas de Museologia. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, 2007 - [Consult. Julho 2015] Disponível em WWW:<URL:<https://formacaompr.files.wordpress.com/2010/02/imc-plano-de-conservacao-preventiva.pdf>>

CASSARES, Norma Cianflone – *Como fazer Conservação Preventiva em Arquivos e Bibliotecas*, São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2000. ISBN 85-86726-21-4, [Consul. Julho 2015] Disponível em WWW:<URL: http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf5.pdf>

CIDOC; Cidoc Fact Sheet No 1- Registration step by step: when an object enters the Museum, Cidoc Standards, guidelines, 1993 – [Consult. Junho 2015] Disponível em WWW:<URL:

[http://network.icom.Museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/CIDOC Fact Sheet No 1.pdf](http://network.icom.Museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/CIDOC_Fact_Sheet_No_1.pdf)>

CIDOC; Cidoc Fact Sheet No 2- Labelling and marking objects, Cidoc Standards, guidelines, 1994 – [Consult. Junho 2015] Disponível em WWW:<URL: [http://network.icom.Museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/CIDOC Fact Sheet No 2.pdf](http://network.icom.Museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/CIDOC_Fact_Sheet_No_2.pdf)>

CIDOC; Cidoc Fact Sheet No 3- Recommendations for identity photographs, Cidoc Standards, guidelines, 2010 – [Consult. Junho 2015] Disponível em WWW:<URL: [http://network.icom.Museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/CIDOC Fact Sheet No 3 - Recommendations for identity photographs.pdf](http://network.icom.Museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/CIDOC_Fact_Sheet_No_3_-_Recommendations_for_identity_photographs.pdf)>

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François - *Conceitos-chave de museologia*, ICOM: São Paulo, 2013. ISBN 978-85-8256-025-9.

DGPC - *Arquivos musicais: música manuscrita e impressa, bibliografia, iconografia, instrumentos e aparelhos musicais, fonogramas: elementos para a história da Música em Portugal*: [catálogo], Lisboa: DGPC 1978.

EDMONDSON, Ray. *Memória do Mundo – Diretrizes para a Salvaguarda do Património Documental*. UNESCO, 2002 [Consult. Maio 2015]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/comunicacion-informacion/mdm.pdf>>

EDMONDSON, Ray. *Una Filosofía de los Archivos Audiovisuales*. UNESCO: Programa General de Información y UNISIS, 1998. [Consult. Maio 2015]. Disponível em WWW: <http://www.ifeanet.org/multimedia/comite/UNESCO-Edmondson-1998-es.pdf>>

FÉLIX, Pedro – *Preservar o Património: registos de som*. 2000, INATEL, Lisboa. ISBN 972-9208-27-1.

FERREIRA, Sónia Paula Marçal – *O Arquivo da Rádio da RTP: preservação do seu acervo*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. 2013. Dissertação de

Mestrado em Ciência da Informação e Documentação, área de Especialização em Arquivística, com orientação científica da Professora Doutora Maria Lurdes Rosa e da Dr.^a Inês Correia.

IASA; *La salvaguarda del patrimonio sonoro: Ética, principios y estrategia de preservación*, IASA, 2005 – [Consult. Junho 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_Spanish.pdf

ICOM-Comitê Internacional do ICOM de Conservação, 2008 in DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François - *Conceitos-chave de museologia*, 2013. ISBN 978-85-8256-025-9.

ICOM (Org.) - *Diagnóstico de Conservação: Modelo Proposto para Avaliar as Necessidades do Gerenciamento Ambiental em Museus*. [Consult. Maio 2015] Disponível em: WWW:<URL:http://www.icom.org.br/Diagnostico_de_Conservacao_Modelo.pdf

LORD, Gail Dexter; MARKERT, Kate – *The Manual of Strategic Planning for Museums*, Lanham: Altamira Press, cop. 2007. ISBN 978-0-7591-0969-8. – ISBN 0-7591-0969-9.

LOSA, Leonor – *Machinas Fallantes – A Música Gravada em Portugal no início do século XX*. Lisboa: 2013. ISBN 978-989-671-164-1.

MATOS, Ana; GONÇALVES, Gonçalo – “A gravação sonora e a TSF em Portugal” in *A História da Energia: Portugal 1890-1980*, coord. MADUREIRA, Nuno, Lisboa: Livros Horizonte, 2005. ISBN 9789722414173.

MATRIZ – Matriz 3.0. [Consult. Maio 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.matriz.dgpc.pt/pt_matriz30.php

National Library of Australia – *Guidelines for the Preservation of Digital Heritage*, UNESCO, 2003. [Consult. Julho 2015] Disponível em WWW:<URL:<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001300/130071e.pdf>>

NEVES, José Soares - *Os profissionais do disco: um estudo da indústria fonográfica em Portugal*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais, 1999. ISBN 972-8488-09-2.

NUNES, Rui Pedro – *A Música em exposição: Uma proposta de programa expositivo para o Museu da Música*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. 2011. 263. Trabalho de Projecto de Mestrado em Museologia orientado cientificamente pela Professora Doutora Maria Raquel Henriques da Silva e Mestre Maria da Graça da Silveira Filipe.

RIVIÈRE, Georges Henri - *La museología. Curso de museología: Textos y testimonios*. Madrid: Akal, 2009. ISBN978-84-460-0171-3.

SCHÜLLER, Dietrich – *Audiovisual research collections and their preservation*. European Commission on Preservation and Access, 2008 [Em linha]. [Consult.]. Disponível em WWW:<URL: http://www.tape-online.net/docs/audiovisual_research_collections.pdf>

SILVA, Sérgio Conde de Albite – *A preservação e o acesso de acervos fonográficos – relato de pesquisa*. Rio de Janeiro, v.4, n.º 2, 2008.

TRINDADE, Maria Helena; NUNES, Rui Pedro – *Roteiro do Museu da Música*. Lisboa: IPM / Museu da Música, 2002. ISBN 972-776-110-0.

TUDELA, Ana Paula - *Michel'angelo Lambertini e a criação de um Museu Instrumental em Lisboa*. In TUDELA, Ana Paula; MACHADO, Carla Capelo, coord. ed. - *Michel'Angelo Lambertini: 1862-1920*. Lisboa: IPM / Museu da Música, 2002. ISBN 972-776-154-2. P.113-131.

USILLOS, Andrés Gutiérrez - *Museología y documentación. Criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos*. Gijón: Ediciones Trea, 2010. ISBN 978-84-9704-494-3.

Bibliografia de Consulta Geral

ABREU, Paula – *A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento*. Revista Crítica de Ciências Sociais, 85 | 2009, p. 105-129.

ABREU, Paula – *A Música entre a Arte, a Indústria e o Mercado – Um Estudo sobre a Indústria Fonográfica em Portugal*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010. Dissertação de Doutoramento na área científica de Sociologia, especialidade Sociologia da Cultura, do Conhecimento e da Comunicação, orientada pelo Professor Doutor Carlos Fortuna.

CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.); TILLY, António (coord. Executivo); CIDRA, Rui (coord. Adjunto) – *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2010. Vol. 2 – C-L. ISBN 978-989-644-098-5.

EDMONDSON, Ray. *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images – Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*. UNESCO, Paris, 2004.

SILVA, João Luís Meireles Santos Leitão da – *Music, theatre and the nation: The entertainment market in Lisbon (1865-1908)*. Newcastle University School of Arts and Cultures. 2011.

TSCHMUCK, Peter – *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Springer, 2006.

PINHO, Elsa Garret; FREITAS, Inês Cunha – *Normas de Inventário. Normas Gerais. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

Disponível

em:

<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Download/Normas/AP_AD_NormasGer ais.pdf>

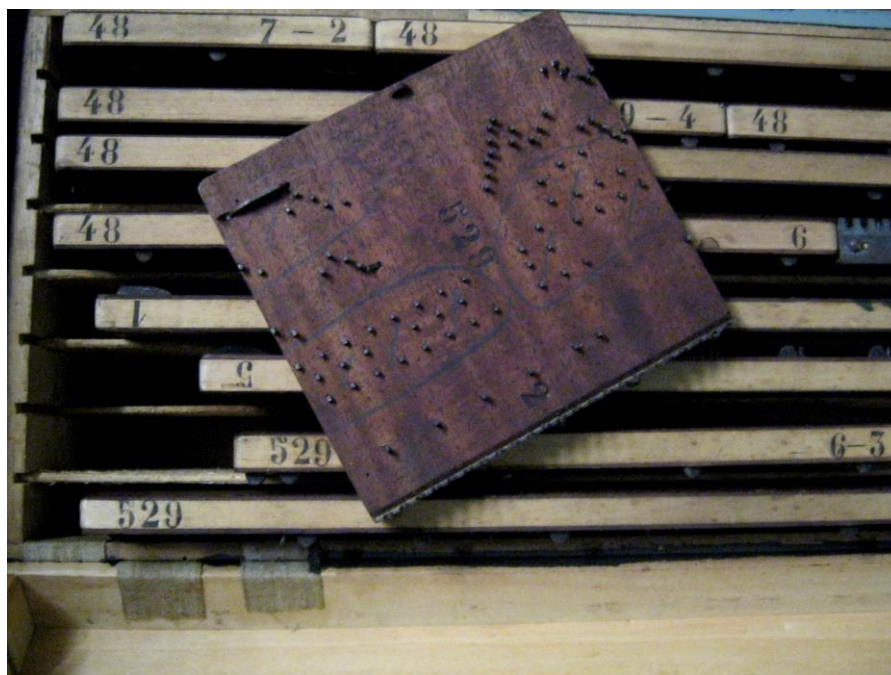
ANEXO IV – Exemplo Disco de Vinil



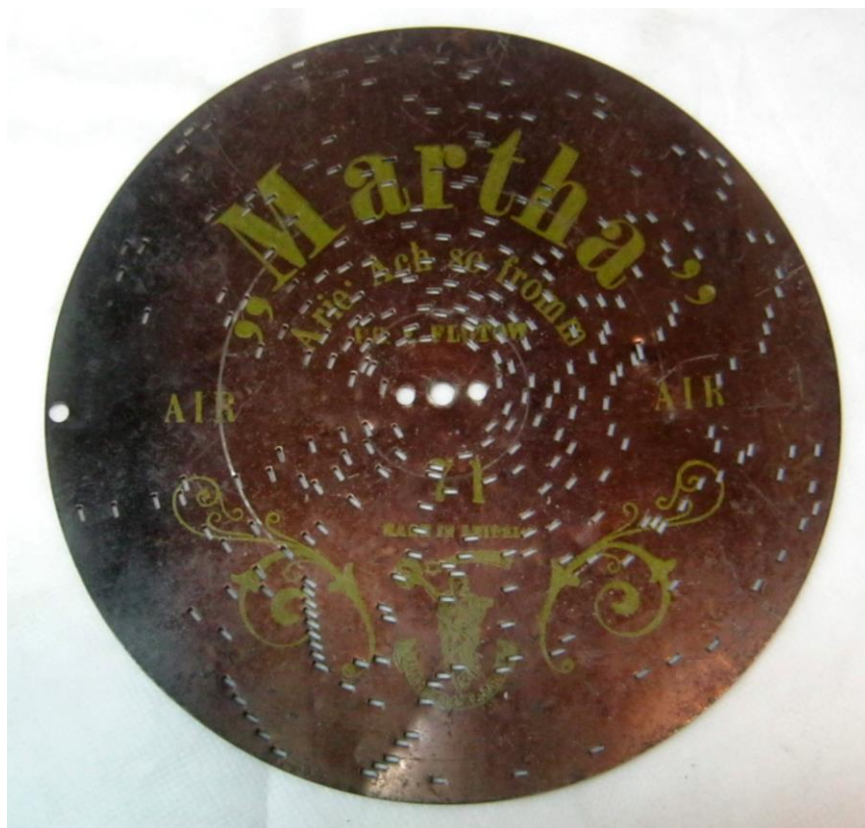
ANEXO V – Exemplo Disco de Goma-Laca



ANEXO VI – Exemplo Placas de Madeira



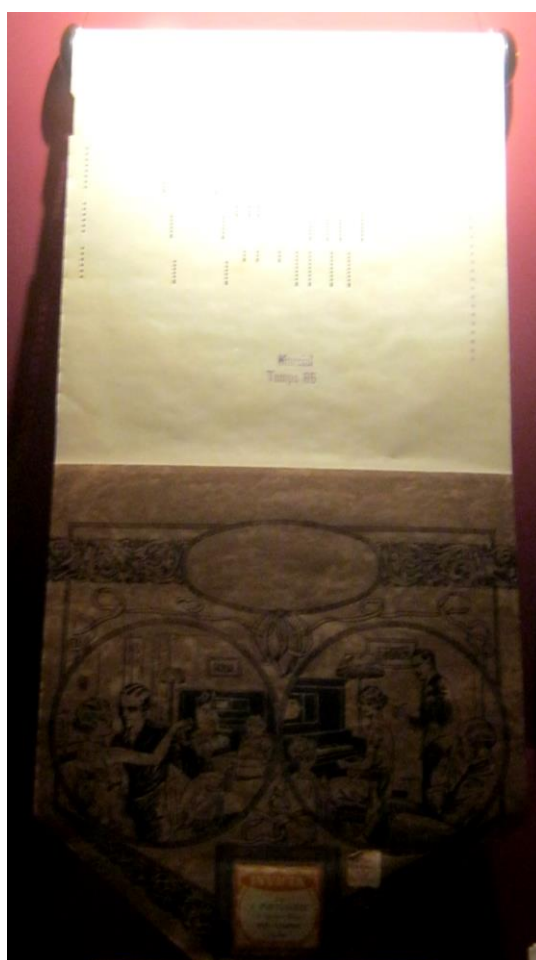
ANEXO VII – Exemplo Disco de Metal

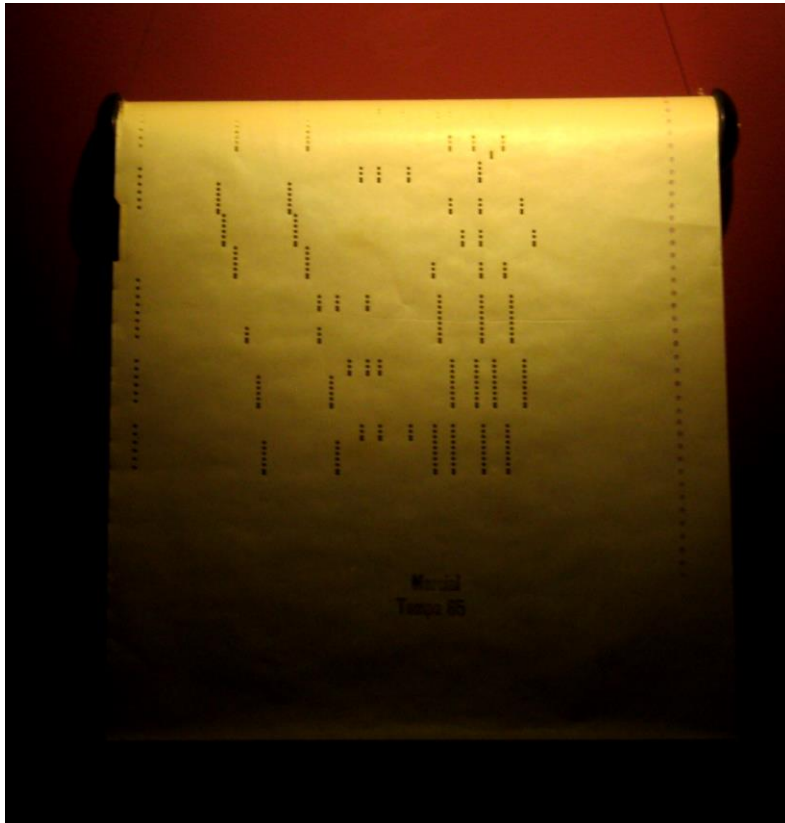


ANEXO VIII – Exemplo Disco de Cartão



ANEXO IX – Exemplo Rolos de Pianola





Anexo X – Exemplo Cilindros



ANEXO XI – Exemplo Fitas Magnéticas





ANEXO XII – Exemplo Cassetes



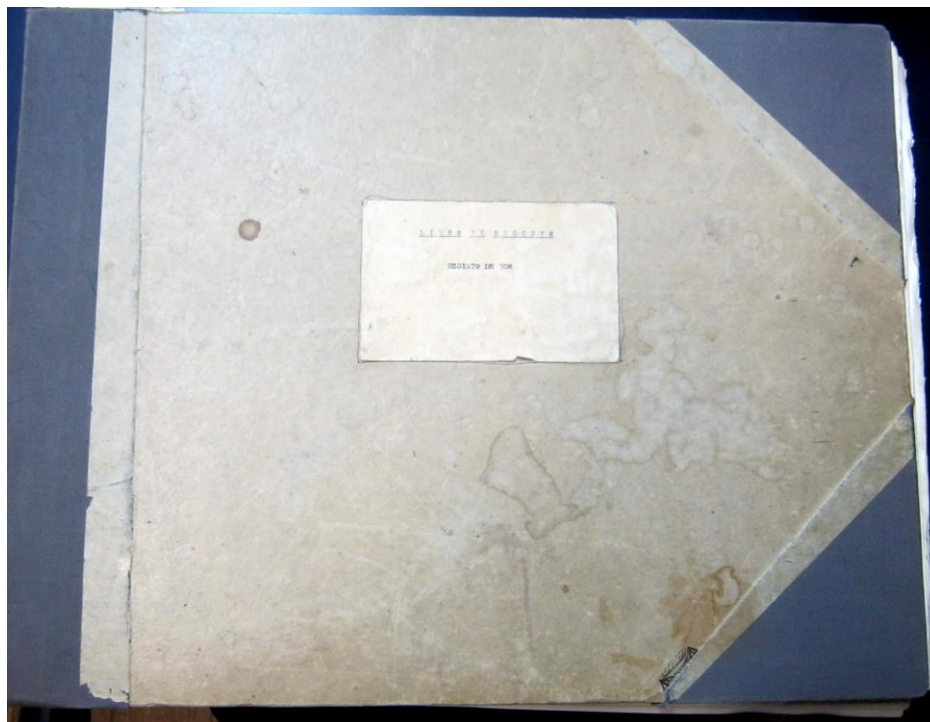


ANEXO XIII – Exemplo CD'S





ANEXO XIV – Livro de Registo Manual



ROLOS DE PIANOLA Cofaz, RSg

Número do registo	Estado ano	DATA DO REGISTO			OBRAS	FORMA DE ENTRADA							OBSERVAÇÕES	
		DIÁ	MES	ANO		Gravado Discos	Gravado Cassetes	Gravado CDs	Gravado DVDs	Gravado Outros	Gravado Outros	Gravado Outros		
1	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Polonaise Op. 26, N.º 1 (Em. Liszt)								X	3 de Março de 1933	Polonaise em manuscrito (orig)
2	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Two Scherzos Op. 20								X	3 de Março de 1933	
3	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Scherzos Op. 20								X		
4	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
5	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
6	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
7	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
8	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
9	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
10	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
11	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
12	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
13	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
14	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
15	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
16	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
17	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		
18	MARÇO	1933	CHOPIN, F.	Andante Op. 25, N.º 2								X		

ANEXO XV – Documento em Excel da Base de Dados

MM_Base_de_Dados_Fonogramas_01_Discos_78rpm_Vinil

Arquivo Editar Visualizar Inserir Formatar Dados Ferramentas Complementos Ajuda A última edição foi feita há 3 horas por Rui Pedro Nunes

	A	R	S	T	U	V	W
1							
2							
3							
4							
5	N.º de Registo	Intérprete (s)	Autoria	Outras menções de responsabilidade	Título / Nome / Descrição	Data	Produção / Edição
6191	MM-2010-0001-0346	Tom Jones			This is Tom Jones	1969	DECCA Records
6192	MM-2010-0001-0347	Tom Jones			The Greatest Hits	1987	Telstar
6193	MM-2010-0001-0348	Tony Bennett			16 Original Hits	1984	Everest-Europa
6194	MM-2010-0001-0349	Tony de Matos			Os bons momentos da música portuguesa - O melhor de... Vol.1	s.d.	Ovação
6195	MM-2010-0001-0350	Vários			Éxitos RCA	1965	RCA
6196	MM-2010-0001-0351	Vários			Great Opera Choruses	1970	Decca

Vinil Goma-Laca

MM_Base_de_Dados_Fonogramas_01_Discos_78rpm_Vinil

Arquivo Editar Visualizar Inserir Formatar Dados Ferramentas Complementos Ajuda A última edição foi feita há 8 dias por Rui Pedro Nunes

Comentários Compartilhar

	A	W	X	Y	Z	AA	AB
1							
2							
3							
4							
5	N.º de Registo	Local	Ref.	Estado de Conservação	Observações	N.º de Inv. / Cota / Identificador	Localização
719	MM-2006-0002-0103		5025 9000			RS2-LP-0382	Reserva 3 - 11.6
720	MM-2006-0002-0104		HXS 001-49			RS2-LP-0383	Reserva 3 - 11.6
721	MM-2006-0002-0105		VV-33.004-V			RS2-LP-0384	Reserva 3 - 11.6
722	MM-2006-0002-0106	Portugal	229 24-0483-1			RS2-LP-0385	Reserva 3 - 11.6
723	MM-2006-0002-0107	Portugal	2 383 407			RS2-LP-0386	Reserva 3 - 11.6
724	MM-2006-0002-0109	Portugal	9124 100			RS2-LP-0387	Reserva 3 - 11.6
725	MM-2006-0002-0029	Portugal	5009357			RS2-LP-0388	Reserva 3 - 11.6
726	MM-2006-0002-0110		CBS 86095			RS2-LP-0389	Reserva 3 - 11.6
727	MM-2006-0002-0111	Portugal	8E 074-85 333			RS2-LP-0390	Reserva 3 - 11.6
728	MM-2006-0002-0112	Portugal	5026 026			RS2-LP-0391	Reserva 3 - 11.6
729	MM-2006-0002-0113	Portugal	EPC 86057			RS2-LP-0392	Reserva 3 - 11.6
730	MM-2006-0002-0114	Portugal	PAS 10 006			RS2-LP-0393	Reserva 3 - 11.6
731	MM-2006-0007-0115	Portugal	RISI P 14013			RS2-LP-0394	Reserva 3 - 11.6

Vinil Goma-Laca

MM_Base_de_Dados_Fonogramas_01_Discos_78rpm_Vinil

Arquivo Editar Visualizar Inserir Formatar Dados Ferramentas Complementos Ajuda A última edição foi feita há 8 dias por Rui Pedro Nunes

Comentários Compartilhar

	A	AB	AC	AD	AE	AF	AG	AH	AI
1									
2									
3									
4									
5	N.º de Registo	Localização	N.º de Inventário Fotográfico	N.º de Inv. / Cota / Identificador Antigos	N.º Registo Livro	Forma de incorporação	Proveniência	Data de incorporação	Histórico de Revisões
719	MM-2006-0002-0103	Reserva 3 - 11.6		MM-V3659					
720	MM-2006-0002-0104	Reserva 3 - 11.6		MM-V3660					
721	MM-2006-0002-0105	Reserva 3 - 11.6		MM-V3661					
722	MM-2006-0002-0106	Reserva 3 - 11.6		MM-V3662					
723	MM-2006-0002-0107	Reserva 3 - 11.6		MM-V3663					
724	MM-2006-0002-0109	Reserva 3 - 11.6		MM-V3665					
725	MM-2006-0002-0029	Reserva 3 - 11.6		MM-V3585					
726	MM-2006-0002-0110	Reserva 3 - 11.6		MM-V3666					
727	MM-2006-0002-0111	Reserva 3 - 11.6		MM-V3667					
728	MM-2006-0002-0112	Reserva 3 - 11.6		MM-V3668					
729	MM-2006-0002-0113	Reserva 3 - 11.6		MM-V3669					
730	MM-2006-0002-0114	Reserva 3 - 11.6		MM-V3670					
731	MM-2006-0007-0115	Reserva 3 - 11.6		MM-V3671					

Vinil Goma-Laca

ANEXO XVI – Livro de Tombo Protótipo

Livro de Tombo (protótipo) - Museu da Música - Incorporações 1994-2015

Arquivo Editar Visualizar Inserir Formatar Dados Ferramentas Complementos Ajuda A última edição foi feita há 3 horas por Rui Pedro Nunes

Comentários Compartilhar

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
	N.º DE REGISTO	DATA DO REGISTO	DATA DA INCORPORAÇÃO	Doação	Compra	Legado	Herança	Recolha	Achado	Transferência	Permuta	Doação	CLASSIFICAÇÃO	DESIGNAÇÃO
197	MM-2012-0003	27-Mar-2012		x									Documentos	Documentos
198	MM-2012-0004	27-Mar-2012		x									Instrumentos / Iconografia / Fonogramas	
199	MM-2012-0005	16-Abr-2012		x									Fonogramas	
200	MM-2012-0006	19-Abr-2012		x									Documentos / Instrumentos / Fonogramas	
201	MM-2012-0007	Abril 2012		x									Instrumentos	
202	MM-2012-0008	27-Jun-2012		x									Documentos	
203	MM-2012-0009	12-Jul-2012		x									Instrumentos / Documentos	Reprodutor de som / Documentos
204	MM-2012-0010	23-Nov-2012		x									Instrumentos	Membranofone

MM - Livro de Tombo

Livro de Tombo (protótipo) - Museu da Música - Incorporações 1994-2015

Arquivo Editar Visualizar Inserir Formatar Dados Ferramentas Complementos Ajuda A última edição foi feita há 3 horas por Rui Pedro Nunes

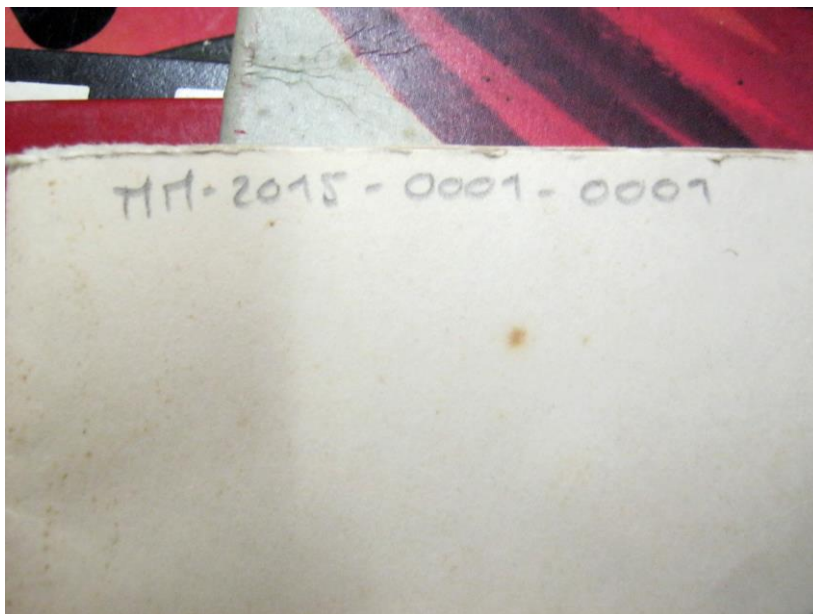
Comentários Compartilhar

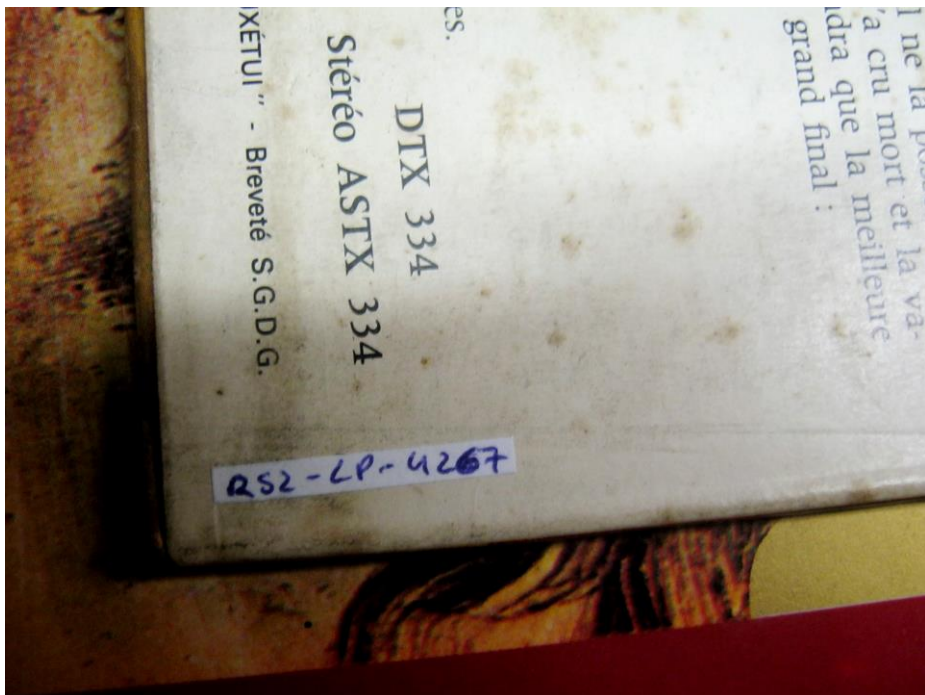
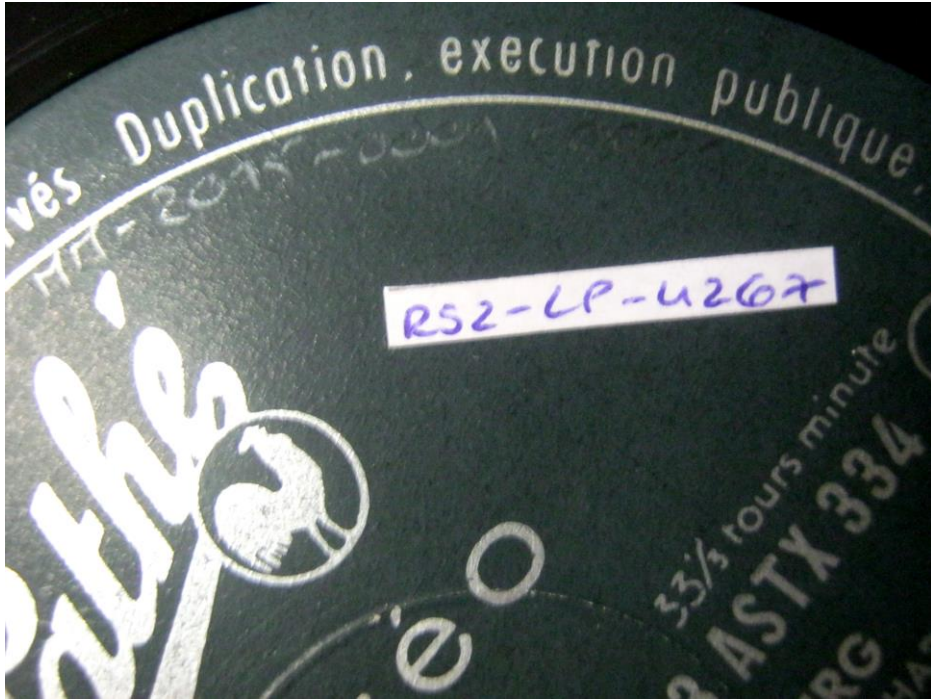
	A	O	P	Q	
	N.º DE REGISTO	DESCRIÇÃO	PROVENIÊNCIA	RESPONSÁVEL PELA INCORPORAÇÃO	LOCALI
267	MM-s.d.-0032	49 discos de 78 e 80 rpm	Desconhecida	Lista discriminativa compilada por Kasla Skonecka em 2013	Rese
268	MM-s.d.-0033	10 discos de cartão perfurados	Desconhecida	Lista discriminativa compilada por Kasla Skonecka em 2013	Reserv
269	MM-s.d.-0034	164 cassetes com gravações por identificar. Todas possuem uma numeração, sendo de assinalar a ausência de vários números	Desconhecida	Lista discriminativa compilada por Kasla Skonecka em 2013	Reserv
270	MM-s.d.-0035	44 cilindros de madeira para roller organ	Desconhecida	Lista discriminativa compilada por Andreia Simões em 2013	Rese
271	MM-s.d.-0036	18 discos de goma-laca	Desconhecida	Lista discriminativa compilada por Margarida Franco em 2015	Rese
272	MM-s.d.-0037	16 discos de goma-laca	Desconhecida	Lista discriminativa compilada por Margarida Franco em 2015	Rese
273	MM-s.d.-0038	27 discos de goma-laca	Desconhecida	Lista discriminativa compilada por Margarida Franco em 2015	Rese

Adicionar mais 1000 linhas ao fim.

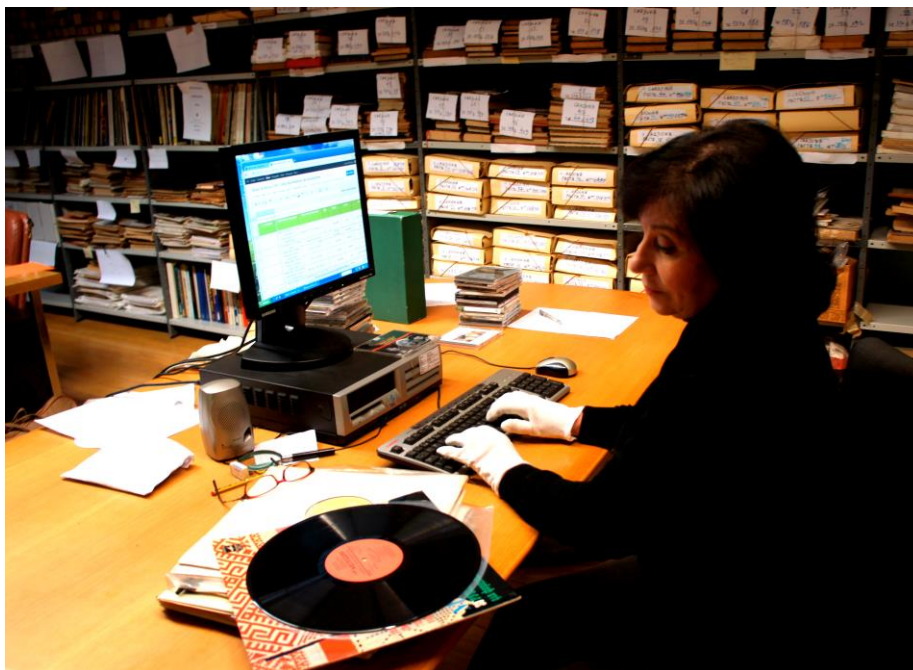
MM - Livro de Tombo

ANEXO XVII – Marcação de um suporte fonográfico





ANEXO XVIII – Trabalho realizado pelos estagiários/voluntários



Fotografia: Museu da Música



Fotografia: Maria João David



Fotografia: Helena Miranda

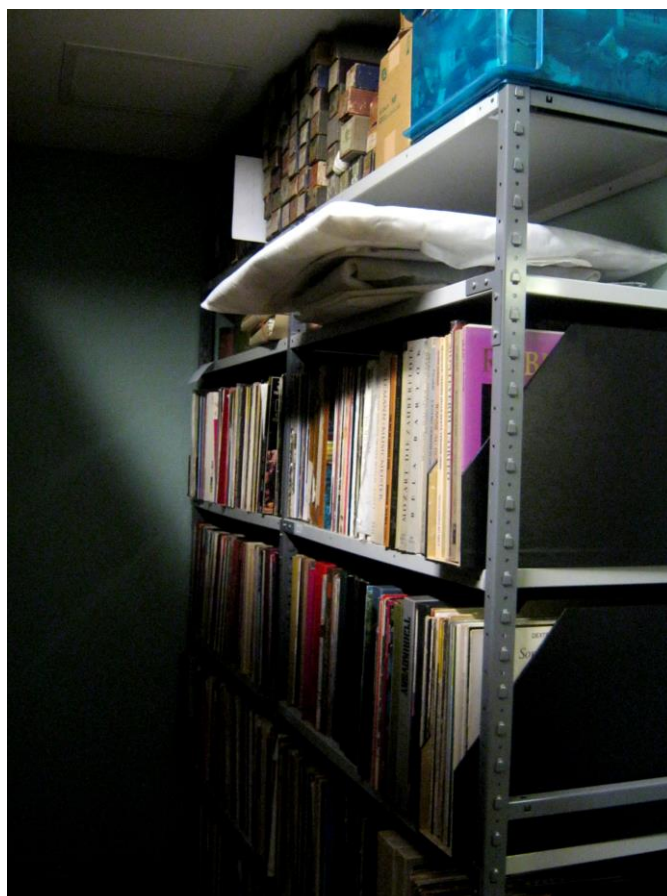
ANEXO XIX – Reserva Fonográfica – Fotografias tiradas no estágio de Verão de 2012. O projeto já tinha 2 anos de desenvolvimento. Fotografias: Rita Santos e Maria João David





Reserva Fonográfica em 2007, antes do início do projeto. Fotografia: Museu da Música

ANEXO XX – Reserva Fonográfica na atualidade





ANEXO XXI – Caixas de Polipropileno



ANEXO XXII – Envelopes *Acid Free*

