



XVII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XVII ENANCIB)

GT 2 – Organização e Representação do Conhecimento

INICIATIVAS PARA A ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

THE ORGANIZATION OF BRAZILIAN MUSIC INFORMATION INITIATIVES

Juliana Rocha de Faria Silva¹, Fernando William Cruz², Luiza Beth Nunes Alonso³ e Edilson Farneda⁴

Modalidade da apresentação: Comunicação Oral

Resumo: A convivência em espaços virtuais contribui para potencializar o diálogo, particularmente quando o objetivo é o de preservar e disseminar a diversidade cultural. Aparatos tecnológicos no tratamento e na organização da informação da música, no caso da música brasileira, do *Répertoire International des Sources Musicales*, da Biblioteca Nacional do Brasil, da *Library of Congress* e do Acervo Digital do Instituto Antonio Carlos Jobim apresentam a possibilidade de promoverem modificações nas formas como os indivíduos se relacionam e aprendem ao oferecer novas possibilidades de contato, conhecimento e compartilhamento de experiências culturais, viáveis pelo acesso, conectividade e agilidade do espaço cibernético, que de outro modo estariam reduzidas ao conhecimento de pequenos grupos. A música enquanto uma manifestação material e imaterial não mais se restringe a um território ou a uma forma previamente determinada pela indústria cultural. O ciberespaço viabiliza a desterritorialização da interpretação e compreensão da expressão musical contribuindo para a construção da cibercultura, uma cultura com uma infinidade de atores com as mais diferentes formações sociais, políticas e culturais, com potencial para criar a transculturalidade ao antever a possibilidade de criações musicais independentemente de bases territoriais físicas e culturalmente restritivas. Este artigo pretende contribuir para a reflexão sobre a multiplicidade de mudanças e impactos promovidos pelos avanços tecnológicos. Novos horizontes possíveis são algo real e presente na sociedade atual. Neste artigo, descrevemos os aparatos tecnológicos com potencial para a criação de novos contextos e estruturas musicais e culturais com o propósito de potencializar a contribuição para a música brasileira diante de um quadro no qual faltam estudos de usuários e a dificuldade de interoperabilidade entre os sistemas internacionais e a iniciativa brasileira é algo a ser superado.

Palavras-chave: Informação musical. Transculturalidade. Música brasileira.

¹Universidade de Brasília

²Universidade de Brasília

³ Universidade de Brasília

⁴ Universidade de Brasília

Abstract: *The interaction in virtual spaces contributes to enhancing dialogue, particularly when the goal is to preserve and disseminate cultural diversity. Apparates living in virtual spaces contributes to enhancing dialogue, particularly when the goal is to preserve and disseminate cultural diversity. Technological devices for the treatment and organization of music information in the case of Brazilian music, Répertoire International des Sources Musicales, the Brazilian National Library, the Library of Congress and the Digital Archive of the Institute Antonio Carlos Jobim have the ability to promote changes in the ways how individuals relate and learn to offer new possibilities of contact, knowledge and sharing cultural experiences viable for access, connectivity and speed of cyberspace, which otherwise were so reduced to the knowledge of small groups. Music as a material manifestation immaterial and is no longer restricted to a territory or a previously-form completed by the cultural industry. Cyberspace enables the dispossession of interpretation and understanding of musical expression contributing to the construction of cyberculture, a culture with a multitude of actors with the most different social formations, policies and cultural, with the potential to create transculturality to predict the possibility of musical creations regardless of physical and culturally restrictive territorial bases. This article aims to contribute to the reflection on the multiplicity of changes and impacts promoted by technological advances. Possible new horizons are something real and pre-feel in today's society. In this article, we describe the potential with technological devices for the creation of new contexts and musical and cultural structures for the purpose of potentiate contribution to Brazilian music in front of a picture in which there are few studies of users and the difficulty of interoperability between International systems and the Brazilian initiative is something to be overcome.*

Keywords: *Musical information. Transculturality. Brazilian music. Information*

1 INTRODUÇÃO

A transdisciplinaridade é feita a partir do pensamento complexo, ou seja, é necessário unir os diferentes conhecimentos que estão separados nas disciplinas. Transdisciplinaridade, assim como interdisciplinaridade e multidisciplinaridade são conceitos polissêmicos e imprecisos para Morin (2003), para quem a interdisciplinaridade pode significar diferentes disciplinas colocadas em volta de uma mesma mesa, podendo ser troca e cooperação, e algo orgânica. A multidisciplinaridade constitui uma associação de disciplinas para darem conta de um projeto ou de um objeto que lhes sejam comuns. A transdisciplinaridade envolve esquemas cognitivos que podem atravessar as disciplinas, “às vezes com tal virulência, que as deixam em transe”. Para o autor, “são os complexos de inter-multi-trans-disciplinaridade que realizaram e desempenharam um fecundo papel na história das ciências” e, por isso, é preciso conservar as noções chave que estão implicadas nisso, ou seja, a cooperação e o objeto comum; e, melhor ainda, o projeto comum (MORIN, 2003, p. 105).

Enquanto uma proposta de profunda alteração das estruturas de produção e validação de conhecimento científico e filosófico, entre outros, a Transdisciplinaridade dá especial destaque à questão cultural, o que originou o termo Transculturalidade, que vem sendo empregado no sentido de identificar as semelhanças e diferenças de uma questão de pesquisa em relação às diferentes culturas existentes, nacionais e de grupos sociais.

Com a disponibilização de uma infinidade de possibilidades que possibilitam e facilitam

a comunicação entre as mais diversas culturas, a sociedade tem diante de si o desafio de criar uma relação com o diferente na perspectiva de construir um lócus social baseado no conhecimento, no qual os indivíduos discutem, escutam e se aliam na preservação e continuidade da relação cultural naquilo que ela tem de específico e de global, considerando a dialética entre o específico e o ontológico.

Uma definição de Transculturalidade é a de que se trata de uma “*abertura de todas as culturas àquilo que as atravessa e ultrapassa*” (NICOLESCU, 1999, p. 107). Procura-se com a transculturalidade aquilo que está além, entre e através das culturas. A transculturalidade, portanto, vai além da interpretação de uma cultura por outra cultura e também não se restringe à fecundação de uma cultura por outra cultura, mas assegura a tradução de uma cultura para qualquer outra cultura, através do sentido que une as mais diferentes culturas, mesmo que as ultrapassando (NICOLESCU, 1999). O modelo transcultural tem como objetivo permitir e tornar possível o diálogo entre as mais diferentes culturas e impedir a homogeneização de uma só perspectiva cultural.

A transculturalidade ocorre dentro de um ambiente de dialógica cultural, desvinculada de uma base territorial que busca transcender as mais diversas culturas. Utiliza-se os atuais artefatos tecnológicos de uma maneira agregada e adaptada para a produção, a difusão, o compartilhamento e a preservação das muitas culturas (NEIVA, ALONSO e FERNEDA, 2007), em particular as musical.

A oferta de repertórios internacionais de música levam para o cotidiano novos sons, harmonias e melodias que alargam os interesses e a sensibilidade para expressões musicais. Em um universo no qual a entrada do novo, do desconhecido, do inesperado e até do indesejado são infinitas, modificações comportamentais e atitudinais se processam continuamente. A música enquanto uma manifestação material e imaterial não mais se restringe a um território ou a uma forma previamente determinada pela indústria cultural. Para Santaella (2009, p. 510), os artistas que exploram estes novos territórios são aqueles que encontram a linguagem criativa para as novas mídias, uma vez que cada período traz consigo uma mídia específica de produção no decorrer da história da música. Na atualidade, as mídias apropriadas são as “tecnologias digitais, memórias eletrônicas, hibridizações de ecossistemas e tecnossistemas, e o resultado deste desenvolvimento é uma crescente sobreposição das artes com a ciência” fazendo com que a tarefa do artista seja constantemente desafiadora – “encontrar a linguagem criativa para a nova mídia e reinventar as linguagens da arte”.

Não foi só o surgimento da gravação e da reprodução por meio de matrizes que permitiram a multiplicação de outros suportes ou a mudança das mídias analógicas para as digitais

que possibilitou a disseminação e o alcance da ideia sonora do compositor para outros povos e civilizações. Também as primeiras tecnologias que envolveram a criação e o desenvolvimento dos instrumentos e da escrita musicais contribuíram para a longanimidade do registro da informação musical, conforme afirma Santaella (2009).

O canto é totalmente produzido pelo corpo. Como o aparecimento dos instrumentos musicais, a música separa-se gradualmente do corpo, e a mão e a boca passam a atuar como elos entre corpo-cérebro e instrumentos exossomáticos. Também na música a invenção das formas de notação, de música escrita, aliviou a memória cerebral de uma sobrecarga de armazenagem. E a música, como a imagem, procurou meios onde o som pudesse ser reproduzido, de modo que a evanescência do som pudesse ter uma vida mais longa em suportes duráveis. (SANTAELLA, 2009, p. 504)

A grande quantidade de documentos musicais disponibilizados nas mais variadas formas provocou mudanças paradigmáticas no tratamento desses objetos. Dessa forma, a música – historicamente tomada como expressão de arte e elemento cultural com raízes profundas – passou a ser tratada como informação de amplo interesse que precisa ser selecionada, armazenada, indexada e recuperada, similar ao que ocorre com os documentos textuais. A análise do que ocorreu com a catalogação de músicas reflete a mudança citada. No passado, quando não havia sistemas de informação para apoiar a catalogação, esse processo era feito apenas no contexto das bibliotecas, de forma manual e, em grande parte, considerando apenas as partituras impressas. Com a adoção das Tecnologias de Informação, esse processo de catalogação foi aprimorado e sistemas de recuperação musical (geralmente disponíveis via Internet) são capazes de recuperar músicas de formas variadas para qualquer público que deseje acessá-los. Da mesma forma, a música, que antes era alvo específico da Musicologia, de uns anos para cá, passou a ser objeto de estudo de diversas outras áreas, como a Engenharia, a Ciência da Computação e a Ciência da Informação.

Entendendo este viés interdisciplinar para abordar a informação musical, este artigo se propõe a discutir, em uma perspectiva transdisciplinar – não apenas olhando para as contribuições das diferentes áreas, mas entremeando o conhecimento produzido por elas – o problema do tratamento e da organização da informação da música brasileira.

2 MÚSICA BRASILEIRA

O levantamento bibliográfico realizado em bases de dados nacionais nos anos de 2014 e 2015 revela um número pequeno de pesquisas que tratem da informação da música brasileira, de uma conceituação e da organização dessa informação. Fernandes (2015) discute uma terminologia por meio do estudo da informatividade da música eletrônica no Brasil; Lustoza

(2008) elabora um microtesouro para a música (geral), tendo como referência uma revista brasileira de música; e Teixeira (1999) propõe a modelagem de um sistema de informação para grupos de *rock* da capital mineira. Há três estudos de usuários de música brasileiros: dois deles se propõem, a partir de um modelo para as necessidades de informação musical, a identificar o comportamento de busca e uso de usuários leigos (CRUZ, 2008) e de alunos e professores de uma escola de música (TEOTÔNIO, 2012). O terceiro estudo identifica os metadados para a recuperação da informação musical na perspectiva dos usuários especialistas (professores e alunos) de um curso superior de música (BARROS, 2012). Tais estudos não tiveram a informação da música brasileira como foco principal de análise, embora Cruz (2008) tenha identificado a influência da MPB em seu modelo de necessidades de informação musical. Nos trabalhos nacionais há uma certa ausência de delimitar o escopo de qual música está sendo tratada ora sob a égide de regras de catalogação, ora da perspectiva da música que o usuário considera quando participa de um estudo de usuário.

Conceituar ou apenas delimitar o *corpus* de repertório popular, e em particular a brasileira, é tarefa extremamente árdua. O musicólogo Gerard Béhague descreve, no verbete *Brazil* do Dicionário Grove, desde a música colonial utilizada pelos jesuítas para a conversão dos ameríndios, os primeiros registros e mestres-de-capela da segunda metade do século XVIII na região da antiga capital Vila Rica e de São Paulo, os compositores estrangeiros que acompanharam João VI em sua estadia no Rio de Janeiro, as óperas e danças de salão que predominaram depois da Independência, as obras musicais nacionalistas que envolveram as danças populares urbanas como o maxixe e o tango brasileiro até o samba influenciado por elas, as expressões idiomáticas folclóricas e populares nacionais tendo como principal ícone da música erudita brasileira o compositor Villa-Lobos seguido de uma longa lista que inclui Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes e outros. O panorama traçado desde o período colonial até o século XX por Behague parece ser o da música erudita brasileira que é, em grande parte, objeto de pesquisa dos musicólogos brasileiros.

A amostra de músicas folclórica e popular, do Brasil e de Portugal, durante o período colonial, é limitada a certos gêneros de música e dança e os diversos contextos socioculturais em que atuam. As primeiras coletas substanciais de música popular passaram a ser realizadas a partir da década de 1930. O estudo de continuidade e mudança nas tradições folclóricas e populares brasileiras pode, portanto, ser contemplada apenas para um passado relativamente recente em áreas bem delimitadas. Tal como acontece com a maioria dos países latino-americanos, no Brasil, é difícil fazer uma distinção clara entre música popular e música fol-

clórica. Até a década de 1930, com algumas exceções, claras distinções entre as áreas rurais e urbanas dificilmente poderiam ser feitas no Brasil, uma vez que a cultura da maioria das cidades e vilas era predominantemente rural. O contínuo crescimento dos centros urbanos a partir dos anos 1940 tornou a distinção mais fácil em razão do desenvolvimento do mercado urbano de gêneros musicais populares. Os meios de comunicação e a mobilidade da população rural tiveram consequências inevitáveis sobre certos repertórios e gêneros da música folclórica, especialmente os gêneros coreográficos utilizados em um contexto social secular. A música folclórica luso-hispânica constitui a base da música popular brasileira. Mesmo sofrendo modificações ao longo da história brasileira, certas características estilísticas, como a polifonia popular Ibérica, foram retidas. As melodias portuguesas, especialmente em canções infantis, ainda podem ser encontradas. O sistema harmônico prevalece na maioria dos povos e gêneros populares, além da variedade de instrumentos luso-hispânicos, especialmente instrumentos de corda, também adentraram no país (GROVE ..., 2016).

Escalas específicas frequentes na música popular brasileira têm sido atribuídas a uma origem africana: as pentatônicas, a maior diatônica com uma sétima e a hexatônica sem o sétimo grau. Traços rítmicos africanos, como o ritmo hemiola, formam a base de muitas complexidades rítmicas da música popular brasileira. Instrumentos específicos foram herdados dos africanos, bem como certas características de performance, tais como o canto responsorial e o estilo vocal. Além dos portugueses e dos africanos, a música popular brasileira também teve influência ameríndia. Vestígios desta música nas principais tradições populares do Brasil podem ser reveladas por meio da retenção de certos tipos de instrumentos, principalmente chocalhos do tipo maraca, certos gêneros coreográficos e características de performance. Mas a contribuição mais substancial para a origem e o desenvolvimento da música brasileira vem de Portugal. A oficialização da cultura portuguesa ao lado de influências ameríndias e afro-brasileiras favoreceu um processo aculturativo inverso, resultando em uma cultura essencialmente mestiça, objeto de uma amalgamação. Assim, genuínas tradições musicais populares brasileiras são tradições mestiças (GROVE..., 2016).

O sincretismo cultural de vários tipos - ameríndios com portugueses, ameríndios com espanhóis, ameríndios com africanos, portugueses com africanos, espanhóis com africanos, etc. – criaram uma diversidade de canções folclóricas e danças e, com isso, certos elementos estilísticos que unificam os vários repertórios de música brasileira. Por exemplo, a organização melódica das músicas folclóricas tem influências ocidentais europeias ou do oeste africano ou ainda dos índios do Mato Grosso. Cadências e finalizações são resultantes da prosódia portuguesa, o cantochão influenciou as melodias folclóricas brasileiras e gêneros como o

Lundu cearense, reisado do Rio Grande do Norte, a pajelança do Pará, etc. Behágue tem como objetivo descrever a origem indígena, africana e europeia dos instrumentos tocados no Brasil como o berimbau, os diferentes tipos e origens da viola (paulista, goiana, cuiabana etc.), o cavaquinho, os vários tipos de chocalhos, ganzá, reco-reco, atabaque e outros. O musicólogo dá sequência a uma série de relatos de pesquisadores que recolheram e analisaram músicas indígenas dos Suyá, Guarani, Tapajós e outros no território brasileiro (GROVE..., 2007-2016).

Mário de Andrade, em seu Ensaio sobre a música brasileira, com a primeira edição de 1928, classifica este repertório em “artístico” – a música feita para ser apresentada para um público/audiência – e em “popular” – significando, no sentido genérico de música do povo, de qualquer lugar ou origem étnica. As histórias da música brasileira na literatura concernente coletada por Blomberg (2011, p. 427) intensificam a separação entre música erudita, popular e folclórica: “a popular (...) corresponderia à música urbana, seria posteriormente confrontada com (...) a música erudita, enquanto a folclórica seria definida ainda como música de origem rural”.

Napolitano e Wasserman (2000) estabelecem uma cronologia da produção historiográfica sobre a questão da música no Brasil nas décadas do século XX: *i*) nos anos de 1920 e 30, a preocupação com a brasilidade, a identidade nacional e os procedimentos de como deveria ser pesquisada e incorporada a música folclórica, além dos projetos ligados aos modernismos musicais, no qual o samba atua como o elemento principal da música brasileira; *ii*) nos anos 1940, ocorre a consolidação de um “pensamento historiográfico sistematizado em torno da música urbana” a partir da evolução do samba; *iii*) na virada dos anos 1940 para os anos 50 constata-se a afirmação do samba como gênero de origem brasileira contra outros gêneros reconhecíveis que interferiram na audiência nacional (o jazz, o bolero e a rumba); *iv*) nos anos 1950 há um “temor pela internacionalização e perda de referenciais da cultura nacional” gerado pela percepção de que a música brasileira estava perdendo espaço nos meios de comunicação fazendo como que “o debate nascido ainda nos anos 30, sobre a necessidade de se estabelecer a autenticidade do samba (...) ganhou nova força”; *v*) no final dos anos 1950, a Bossa Nova abala “toda a estrutura de criação e audição, baseada nos gêneros estabelecidos, na medida em que procurava uma renovação dentro da tradição do samba”; *vi*) nos anos de 1970 e 80, a pureza étnica e social da origem do samba começa a perder vigor nas análises acadêmicas sobre o tema que dão ênfase aos novos padrões e identidades dos gêneros urbanos configurados para o consumo; e, *vii*) em meados dos anos de 1980, o desafio se apresenta na realização de trabalhos historiográficos com o propósito de “favorecer a escuta simultânea e sincrônica das fontes musicais sem reduzir a história da música (brasileira) a um mero apêndice da

história da sociedade ou da história das ideias” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 172, 174, 178, 186).

A sigla MPB aparece no início dos anos 1960, mas não se sabe o momento exato e um dos seus primeiros registros conhecidos é o nome do conjunto vocal MPB-4. A significação da sigla como etiqueta mercadológica é mais recente. Nos anos 1990 houve uma fragmentação do panorama musical e a concepção de música-popular-brasileira como frente única e compactada é questionada em função da afirmação de identidades musicais regionais ou estaduais – como o mangue-beat pernambucano e o axé baiano – e das músicas transnacionais (como o rap e o funk) ou daquelas de falsa popularidade – como o forró estilizado (“universitário”) e o pagode romântico (SANDRONI, 2010).

Para Behágue (2006a, p. 63), nas músicas brasileiras do século XX, é possível encontrar vários exemplos de “cruzamentos entre as tradições concebidas de acordo com uma simplificação da estratificação social⁵, ou seja, tradições populares, por um lado, e eruditas, por outro. Há casos em que o cruzamento é “deliberado como em certos tipos de nacionalismo musical” e, em outros casos de música erudita onde se encontram “expressões idiossincráticas que acabam refletindo algo da nacionalidade, mas não como resultado de meta pré-estabelecida”. Na música popular brasileira, encontram-se vários produtos híbridos, o que para Behágue (2006b, p. 78), demonstram o quando essa música está se redefinindo em relação às influências internacionais, o que implica uma assimilação espontânea da globalização uma vez que o Brasil dos anos 1990 contribui de maneira incomparável para a chamada *world music*. As hibridações são conhecidas por vários rótulos de *marketing* como o “sambarock, samba-reggae, samba-rap, samba-pagode, mangue beat, forrock, sertaneja-country, bossa-n-roll, e pop-nejo (pop+sertanejo), axe music” entre outros.

A seguir são descritos os aparatos tecnológicos com potencial para a criação de novos contextos e estruturas musicais e culturais com o propósito de potencializar a contribuição para a organização da música brasileira que são o *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), a Biblioteca Nacional do Brasil (BN), a *Library of Congress* (LC) e o Acervo Digital do Instituto Antonio Carlos Jobim.

⁵ O modelo de estratificação seguindo as tradições musicais europeias e norte-americanas é dividido em quatro partes: a música “primitiva” das comunidades indígenas tradicionais, a música folclórica rural das classes camponesas, a dos grupos populares urbanos e mestiços, e a dos grupos dominantes da elite urbana (BEHÁGUE, 2006a).

3 RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES

Embora muitos pesquisadores tenham citado a iniciativa *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) em seus trabalhos, tais como Assunção (2005); Pacheco (2009); Castro (2013) e Lustoza (2008), uma análise mais profunda das suas contribuições para a organização da informação musical não tem sido feita considerando o repertório da música brasileira. Nesta seção será discutido como esta iniciativa tem contribuído para o tratamento da música brasileira. Escolheu-se um exemplo de música próxima ao repertório popular brasileiro por se tratar de uma música conhecida e acessível – gravações de performances e partituras – o que facilitou a análise dos elementos presentes nesta base de dados.

Para a Musicologia, o RISM parece ser uma ferramenta indispensável para a descrição de documentos musicais e musicográficos (COTTA; SOTUYO BLANCO, 2006; SOTUYO BLANCO; ARAUJO, 2011; CASTAGNA, 2008 entre outros). O RISM iniciou-se em 1952 pela *International Musicology Society* (IMS) e pela *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* (IAML)⁶ e tem como objetivo prover uma base de dados com o registro de fontes de documentos musicais escritos (música manuscrita – de 1600 a 1800 - ou impressa – depois de 1800, escritos sobre teoria musical e libretos) encontrados em arquivos, mosteiros, bibliotecas, escolas e coleções particulares. A organização registra o que existe e onde podem ser encontradas as fontes de documentos musicais escritos.

O RISM, junto com o *Répertoire International d'Iconographie Musicale* (RiDIM)⁷, o *Répertoire International de la Presse Musicale* (RIPM)⁸ e o *Répertoire International de Littérature Musicale* (RILM)⁹ são os quatro projetos patrocinados em conjunto pelo IAML e pelo IMS. O RiDIM é voltado para materiais visuais de música, dança e teatro; o segundo, para periódicos musicais e o terceiro para materiais científicos publicados na área de Música. O RISM possui mais de 1.010.000 registros históricos de materiais musicais, indexados e descritos bibliograficamente por especialistas que são, principalmente, de manuscritos musicais com ênfase aos de origem entre 1600 e 1800, de música impressa de autoria individual (cerca

⁶ Organização formada após a Segunda Guerra Mundial, a IALM foi criada inicialmente para promover a cooperação internacional e padronização em questões como catalogação, padrões de serviço, treinamento de pessoal e intercâmbio de materiais entre bibliotecas. Fundada em Paris em 1951 - após as reuniões em Florença (1949) e Lüneburg (1950) – teve seu nome modificado em 1980 para abraçar os interesses mais amplos de arquivos de música e centros de documentação, mantendo a mesma sigla. A organização da IALM-Brasil aconteceu em 2013 com a realização do 1º Congresso da Pesquisa dos Sistemas de Informação Musical na Universidade de Brasília.

⁷ <http://ridim.org/>.

⁸ <http://ripm.org/>.

⁹ <http://rilm.org/>.

de 30.000 compositores) de antes de 1800 e antologias de 1500 a 1550.

O catálogo online desta base de dados pode ser acessado via Internet¹⁰ nos idiomas da língua alemã ou inglesa por meio de consultas simples por texto completo ou avançada por *incipit music*¹¹, pessoas (compositores, copistas, proprietários anteriores etc.), instrumentação, tonalidade, título, editor, proveniência, gênero, entre outros. Contém a localização precisa do recurso – a biblioteca e a prateleira – e alguns possuem o arquivo digitalizado para acesso via *web*. As impressões pessoais dessa base são de que ela exige conhecimentos muito específicos e amplos a respeito da música que se deseja recuperar, como a decodificação das abreviações de instrumentos musicais e de outros símbolos que foram obtidos por meio da língua original da obra, a busca pelo solfejo do *incipit* musical que está em notação musical convencional, entre outros.

A Figura 1 apresenta um dos poucos elementos do repertório de música brasileira encontrados na base de dados. As canções aí catalogadas, como “A banda”, de Chico Buarque, são de arranjadores estrangeiros. A partitura musical (do tipo peça instrumental) dessa canção é para instrumentos musicais de madeiras, metais e percussão e está depositada em uma biblioteca belga, tendo sido recuperada com a consulta pela palavra-chave “Brasil”. Percebe-se a especificação minuciosa da instrumentação e do tipo de partitura musical, o destaque para o compositor - que aparece no cabeçalho até mesmo antes do título da obra musical – e a apresentação do arranjador, além das informações da editora e da instituição de depósito.

¹⁰ <http://www.rism.info/>.

¹¹ Os *incipits* musicais são as primeiras notas, geralmente retiradas de uma partitura musical, que identificam o tema principal no intuito de que a obra musical possa ser reconhecida pelo usuário.

Buarque, Chico

[ascertained]

A banda

▼ **Work information**

Scoring summary:	woodwinds, brasses, batt
Arranger:	Scheffer, Pi [ascertained]
Genre:	Instrumental pieces

▼ **Source description**

Title on source:	[caption title, parts.] A BANDA C. Buarque de Hollanda - Pi Scheffer
Material:	<ul style="list-style-type: none"> • 25 parts - fl.picc and fl, ob, cl solo (2x), cl 1, s-saxofono (3x), a-saxofono, kornetto 1, kornetto 2, althorn 1 and cor 1 or althorn 3, althorn 2 and cor 2 or althorn 4, bariton 2 and 3 (2x), tb 1 and euphonium (2x), tb 2 and harmonie-b solo, tb 2 and harmonie-b in B b, harmonie-b in E b, trb 1 (2x), trb 3, batt Print: 1966 Notes on material: The trb 2 part is missing. • 1 part Notes on material: A photocopy of the bariton 1 part is added.

▼ **Further notes**

Notes:	<p>Plate number: "03.1135.03"</p> <p>At bottom of f. 1r of parts: "© Copyright MCMLXVI by Editora Musica Brasileira Moderna, Sao Paulo, BRASIL. © Copyright MCMLXVI for Europe Continental, by International Melodies, Genève, SUISSE voor Nederland, Ed. Altona, Vondelstraat 90, Amsterdam. Edition autorisée à MOLENAAR NV, WORMERVEER."</p> <p>All parts have a stamp: "CONCORDIA / TONGEREN".</p>
Other names:	Editora Musica Brasileira Moderna (s.l.) , International Melodies (s.l.) , Molenaar Ed. (s.l.)

▼ **Provenance**

Former shelfmarks:	[cover:] J 38, [kornetto 1, pencil:] G. 63
---------------------------	--

Library (siglum) shelfmark: Koninklijke Harmonie Concordia (B-TOekhc) Bak 1

RISM ID no.: 702011309

Figura 1: Exemplos de informação recuperada a partir da consulta “Brasil” no RISM.

As inovações tecnológicas adotadas pelo RISM, no que diz respeito à disponibilização dos registros como dados abertos dos campos MARC¹², permitem a interoperabilidade entre sistemas de bibliotecas que utilizam este código de intercâmbio e como dados abertos conectados (*Linked Open Data*)¹³. São utilizados esquemas de metadados padronizados para a *web* como o *Dublin Core* e o *Music Ontology*¹⁴ (mais específico para recursos musicais), possibilitando a reutilização das triplas no formato RDF/XML¹⁵. Observa-se também a tentativa para o controle de autoridades via ontologias como o *Music Ontology*, a BIBO e a FOAF.

Aparentemente, o tratamento dado à música ocidental europeia é o mesmo dado à música brasileira. Problemas como a especificação do gênero musical brasileiro (consta apenas “peça instrumental” nos dois exemplos), o fato de todas as informações estarem em inglês e

¹² Exemplo do preenchimento dos campos MARC da música “Aquarela Brasileira” disponível em <<https://opac.rism.info/id/rismid/702011356?format=marc>>.

¹³ <http://linkeddata.org/>

¹⁴ <http://musicontology.com/>

¹⁵ Exemplo das triplas RDF/XML utilizando os esquemas de metadados *Dublin Core Terms* (dct) e *Music Ontology* (mo) disponível em <<https://opac.rism.info/id/rismid/702011356?format=rdf>>.

não no idioma da obra (apenas o título original), além da quantidade inexpressiva de músicas brasileiras, tornam esta base de dados insuficiente para uma análise mais profunda do tratamento e organização da música brasileira. No entanto, há que se observar a preocupação do RISM com a interoperabilidade entre diferentes contextos, podendo tornar-se um referencial tal como os registros da LC no que se refere aos recursos musicais.

4 CONSULTAS PARA A NORMALIZAÇÃO DOS DADOS DOS RECURSOS MUSICAIS

Para Dodebei e Grau (2003), os procedimentos que devem ser empregados para a organização de acervos musicais no âmbito de bibliotecas incluem a padronização dos elementos descritivos, dos pontos de acesso, a tradução e o controle dos termos em diversas línguas e a pesquisa em fontes de pesquisa especializadas e consagradas. No caso da normalização dos dados de acordo com o AACR2¹⁶, devem acontecer consultas à BN e à LC para validar as decisões adotadas para os materiais musicais.

A BN foi a primeira a organizar documentos musicais sob a orientação de Mercedes Rei Pequeno (1921-2015), considerada a pioneira na Biblioteconomia musical do Brasil. Entre suas numerosas contribuições destaca-se a organização e a criação da Divisão de Música e Acervo Sonoro da BN em 1952. De acordo com informações no site da BN¹⁷, as principais atividades e contribuições de D. Mercedes foram: a organização e o tratamento técnico de livros e partituras musicais extraídos da coleção geral da BN e a atendimento de usuários dessa coleção; a ministração de cursos de organização de bibliotecas de música; a atuação como vice-presidente da IAML¹⁸, de 1965 a 1974; e a chefia da Divisão de Música da BN desde a sua criação até 1990.

A seção de Música, embora já atuante e conhecida internacionalmente, só foi oficialmente reconhecida em 1960 com a inauguração de Brasília e a com a reforma da BN. Na entrevista, D. Mercedes lista todas as coleções pessoais, acervos e arquivos sonoros doados à BN e que estiveram sob a sua responsabilidade e organização.

Observou-se em quatro bibliotecas acadêmicas uma falta de padronização no preen-

¹⁶ <http://www.aacr2.org/>

¹⁷ <https://www.bn.br/noticia/2015/08/falecimento-mercedes-reis-pequeno-1921-2015>.

¹⁸ Organização formada após a Segunda Guerra Mundial, a IALM foi criada inicialmente para promover a cooperação internacional e padronização em questões como catalogação, padrões de serviço, treinamento de pessoal e intercâmbio de materiais entre bibliotecas. Fundada em Paris em 1951 - após as reuniões em Florença (1949) e Lüneburg (1950) - teve seu nome modificado em 1980 para abraçar os interesses mais amplos de arquivos de música e centros de documentação, mantendo a mesma sigla. A organização da IALM-Brasil aconteceu em 2013 com a realização do 1º Congresso da Pesquisa dos Sistemas de Informação Musical na Universidade de Brasília.

chimento dos campos MARC em relação à BN. Empreendeu-se buscas sistematizadas por música brasileira nos catálogos online da BN e de bibliotecas universitárias de Brasília (UnB), Rio Grande do Sul (UFRGS), Campinas (UNICAMP) e Uberlândia (UFU), e na *web* via buscador *Google*. As consultas foram realizadas em dois dias distintos e repetidas por três vezes. Escolheu-se uma música de Antonio Carlos Jobim conhecida internacionalmente¹⁹, Garota de Ipanema, e a intenção foi buscar qualquer material de música que envolvesse versões de performances gravadas ou partituras com notações diversas. As buscas rápida ou combinada pelo título “Garota de Ipanema” com filtro de formato “Música” na BN²⁰ apresentou o seguinte resultado: “nenhum registro encontrado”. No catálogo da UnB²¹, foi utilizada a busca pelo título com o filtro “tipo de obra = música” e não apresentou nenhum resultado. Nas pesquisas básica²² e avançada²³ do Sistema de Bibliotecas da UNICAMP (SBU) pelo título não retornou nenhum resultado, sendo que a pesquisa avançada pelo título se utilizou os filtros: áudios (*streaming*, gravação e CD), partituras e vídeos. A consulta no catálogo *online* da UFRGS²⁴ via pesquisas básica, avançada e multicampo por título e autor (na última consulta) também não retornou nenhum registro, inclusive na opção de percorrer o índice²⁵. A consulta do acervo da biblioteca da UFU²⁶ foi a única que retornou cinco resultados, sendo uma gravação em CD e quatro partituras da canção em livros de coletâneas de partituras musicais.

Com exceção da biblioteca da UFU, tentou-se uma busca pela coletânea de partituras para o Cancioneiro Jobim, conhecida de antemão que esta obra faz parte do volume único (das obras selecionadas) ou do 3º de cinco volumes (das obras completas) nos catálogos online das outras bibliotecas. Como a recuperação pelo título da música dentro do cancioneiro não teve sucesso com a ferramenta de busca em todos os catálogos pesquisados, foi consultado o título “Cancioneiro Jobim” que possui uma partitura musical da “Garota de Ipanema”. Na BN, a autoria do cancioneiro é atribuída a Sérgio Augusto – que é o autor do texto biográfico que antecede as partituras – e a de colaborador a Paulo Jobim – que é o arranjador e revisor das partituras cujas melodias são de autoria do Antonio Carlos Jobim. No catálogo dessa bi-

¹⁹ Foram encontrados 25 resultados – 20 gravações em diferentes *shows*/eventos por vários intérpretes além do compositor, 4 partituras em livros de coletâneas de partituras e 1 livro - para “Garota de Ipanema” no catálogo online da *Library of Congress*: <https://www.loc.gov/search/?q=garota+de+ipanema&all=true&st=list#>.

²⁰ http://acervo.bn.br/sophia_web/index.html.

²¹ <http://consulta.bce.unb.br/pergamum/mobile/resultado.php>.

²² <http://www.sbu.unicamp.br/>.

²³ <http://unicamp.br/summon.serialssolutions.com/advanced/>.

²⁴ <http://sabi.ufrgs.br/F/1XY4FGYQB7BBQ7JG2Y3BP9973JHLJXCS895LAY3EF4PK818UX5-01286?func=find-b-0>.

²⁵ Endereço onde aparecem os resultados para percorrer o índice do catálogo da UFRGS: <http://sabi.ufrgs.br/F/1XY4FGYQB7BBQ7JG2Y3BP9973JHLJXCS895LAY3EF4PK818UX5-00407?func=scan&scan_start=garota+de+ipanema&scan_code=TIT&x=44&y=6>.

²⁶ <http://babao.dr.ufu.br:8080/>.

biblioteca, o cancionero também não pôde ser recuperado a partir do compositor principal. Na UnB, há duas entradas distintas (diferentes ISBN - *International Standard Book Number*) com títulos diferenciados (“biografia” e “obras selecionadas”) sem informações a respeito de seu volume e não é atribuído autoria ao Cancioneiro: Antonio Carlos Jobim é mencionado no campo MARC 600. Percebe-se que os dois livros são o mesmo Cancioneiro com partituras por causa da atribuição a Paulo Jobim dos “arranjos e revisão das partituras”. Na UFRGS, diferentemente da BN, que trata de um único volume – o terceiro, a catalogação incluiu todos os cinco volumes, além de mencionar Tom Jobim como compositor no campo MARC 100 e Paulo Jobim como arranjador no campo MARC 700. Na UNICAMP, a consulta retornou 80 resultados de livros impressos ou eletrônicos, sendo que, com o filtro “Área do conhecimento = Música”, os resultados baixaram para 18 livros. No entanto, nenhum desses livros era o Cancioneiro procurado nos outros catálogos.

A ausência de padronização da BN para as demais bibliotecas no que diz respeito à organização e tratamento da música brasileira, nos levou a conferir as normalizações oferecidas pela LC. Sua influência para a oferta de registros bibliográficos começou em 1901, quando começou a produzir e compartilhar fichas catalográficas dos itens de suas coleções. No início de 1900, a LC demonstrou apoio à ficha catalográfica quando começou sua *Card Distribution Service*. Lançou as regras para catalogação *Catalog Rules, Title and Author Entries* em 1908, e sua revisão a seguir, *Rules of Descriptive Cataloging in the Library of Congress* em 1949. Estes conjuntos de regras se esforçaram para resolver problemas em relação à seleção, forma, ordem e arranjo de valores para os elementos de dados.

À medida que novas possibilidades tecnológicas surgiram na década de 1960, a LC interessou-se na possibilidade de automatizar o trabalho da biblioteca, tais como a impressão de fichas catalográficas. Os dados bibliográficos dessas fichas podiam ser adicionados via perfuração na fita da máquina de escrever tornando-os interpretável pela máquina, ou seja, cada campo de dados (título, autor, etc.) seria analisado separadamente pela máquina. Para ajudar com a entrada de dados, um formulário (*workform*) foi utilizado para coletar os dados bibliográficos sobre um item e, assim como a ficha catalográfica, era uma entidade própria, com limitações de espaço e elementos de dados prescritos, reforçando, assim, a concepção do registro bibliográfico como uma coisa (CLARKE, 2015).

As regras da AACR foram publicadas em 1967 e a AACR2 – segunda edição - em 1978. Essa segunda edição culminou com a época na qual o catálogo da biblioteca ainda significava catálogo de fichas impressas e que veio a ser trocado pelos bancos de dados eletrônicos no período de uma década. Esses bancos de dados geraram os catálogos online e foram

[ainda são] produzidos de acordo com as regras da AACR2. Os elementos dos dados foram codificados em um registro de catalogação legível por máquina (MARC), desenvolvido na década de 1960 para atuar como transporte para os dados de catalogação da biblioteca. Inicialmente usados exclusivamente pela LC, no final dos anos 1970 tornou-se o principal meio para as entradas nos catálogos informatizados das bibliotecas no mundo todo. Concebido originalmente como um veículo para o registro de catalogação, o MARC contém elementos de dados adicionais que não estão definidos nas regras de catalogação. São codificações legíveis apenas para a máquina, como a data de publicação, por exemplo. A coleta de elementos de dados informatizados tornou-se conhecida como um "registro MARC".

Além dos elementos de dados exigidos pelas normas de catalogação aceites, surgiu o interesse em adicionar dados adicionais úteis para registros bibliográficos, especialmente registros MARC. A decisão sobre quais elementos de dados seriam incluídos acabou sendo da LC, uma vez que foi a principal instituição de apoio ao projeto em termos de pessoal e financiamento. Os primeiros registros MARC incluíram apenas os dados bibliográficos que era de uso da LC. Como outras bibliotecas sentiram a necessidade de elementos de dados adicionais, registros bibliográficos “de reforço” foram considerados: *i*) aumento do número de cabeçalhos de assunto; *ii*) inclusão de tabelas de conteúdos; *iii*) inclusão de sumários e resumos; *iv*) uso aperfeiçoado da classificação; *v*) inclusão de índices de *back-of-book*; e *vi*) inclusão de descritores de assunto de outros vocabulários, além do LCSH, incluindo vocabulários controlados especializados e termos de linguagem natural (CLARKE, 2015).

Pode-se compreender a razão pela qual a LC seja considerada “modelo” para os registros bibliográficos de bibliotecas brasileiras seja devido ao seu pioneirismo na distribuição das fichas catalográficas, ou seja, graças à sua participação do desenvolvimento do formato de intercâmbio mais utilizado pelas bibliotecas do mundo todo. Mas será que os registros de materiais musicais são adequados à música brasileira? Por exemplo, a busca pelo título da música “A Banda”, de Chico Buarque, retornou milhares de resultados que possuam a palavra “banda”, já na busca avançada pelo título e pelo compositor retornou um vídeo e um livro. A consulta prosseguiu manualmente pelos 196 resultados para “Buarque, Chico”. Encontrou-se todos os quatro volumes com as músicas “arranjadas” como melodias cifradas pelo compositor Almir Chediak sem a informação dos volumes desta obra que poderia ter essa canção. Na Figura 2 são mostrados alguns campos disponíveis no registro sobre a música citada na LC²⁷.

²⁷ <https://catalog.loc.gov/vwebv/staffView?searchId=17085&recPointer=64&recCount=25&bibId=13261622>.

100	1_	a Buarque, Chico, d 1944-
240	10	a Songs. k Selections
245	10	a Chico Buarque / c idealizado, produzido e editado por Almir Chediak.
250	__	a 2. ed.
260	__	a [Rio de Janeiro, RJ] : b Lumiar Editora, c [1999]
300	__	a 4 v. of music : b ill. ; c 28 cm.
440	_0	a Songbook
500	__	a Melodies with chord symbols and guitar chord diagrams.
546	__	a Portuguese words; pref. to each vol. in Portuguese with English translation.
500	__	a Includes discography.
700	1_	a Chediak, Almir.
650	_0	a Popular music z Brazil.

Figura 2: Um dos 196 resultados para a consulta “Buarque, Chico” à *Library of Congress*.

Nota-se que há problemas para a informação do título dos volumes das obras conhecido no meio musical por *songbooks* de Chediak, distinguindo-se apenas das peças de qual compositor (há também de Tom Jobim, Djavan, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros). Ficam ausentes o índice de cada volume, o que permitiria, se indexado, encontrar separadamente cada partitura “melodia e cifra” dos quatro volumes; o papel desempenhado por Almir Chediak na produção e edição dos *songbooks* – arranjador, harmonizador ou outro tipo de participação; a tonalidade de cada uma das canções; a adequação da cifra a alguma performance do próprio compositor ou outro intérprete etc. No que diz respeito ao cabeçalho de assuntos – campo 650 – há uma descrição muito geral que pode abranger diversos gêneros e estilos musicais brasileiros que envolvem repertórios variados e distintos entre si. Quando se abre o cabeçalho de assuntos a partir do link sobre “Popular music—Brazil”, outros 136 cabeçalhos são abertos com subdivisões de períodos de tempo (1901-2000, por exemplo), região brasileira (Minas Gerais, por exemplo), termos mais próximos (bossa nova, por exemplo), tópico (discografia, por exemplo).

5 O ACERVO DO INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM

O Instituto Antonio Carlos Jobim foi criado em maio de 2001 para preservar e tornar acessível a memória e a obra do compositor, além de desenvolver projetos educativos sobre ecologia e artes em geral. Abriga o acervo pessoal físico e digital de Tom Jobim, resguardando os originais do artista a fim de que as futuras gerações possam conhecê-los. O Instituto desenvolve projetos de catalogação, conservação e disponibilização de acervos digitais de

artistas brasileiros. Atualmente, o espaço digital do Instituto abriga os acervos de Tom Jobim, Lucio Costa, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Paulo Moura. A equipe é composta por músicos, pesquisadores, historiadores, designers e arquitetos²⁸.

Em uma partitura musical da obra “A Banda”, de Chico Buarque, pode-se observar como acontece o tratamento e a organização de música brasileira por este Instituto. A partitura foi encontrada entre os resultados quando é utilizado o filtro “música”. Este procedimento foi feito porque a consulta pelo título da canção não retornou partituras. Utilizando o filtro, notou-se que vários outros documentos relacionados às músicas do compositor, como letra manuscrita, foto de capa de livro e capas de discos, apareciam junto às partituras. De um modo geral, a proposta da organização do acervo dificulta a recuperação de partituras ou de gravações específicas.

Na Figura 3 visualiza-se o registro completo da partitura de uma versão do arranjador Michel Butnariu, que não é citado. Alguns pontos interessantes aparecem no registro, como a descrição da partitura (“para piano”, com cifra e letra), embora não tenha apenas a destinação para o instrumento informado. Ela pode também ser lida por violonista, baixista e até baterista, que pode se basear nas convenções rítmicas da harmonia como um todo ou do baixo.

²⁸ <http://portal.jobim.org/pt/o-instituto/>.

Acervos Chico Música Partituras Publicadas			
		 "A BANDA"	
Apresentar o registro simples			
dc.contributor	Editora Música Brasileira Moderna Ltda	pt_BR	
dc.contributor.author	BUARQUE, Chico	pt_BR	
dc.date.accessioned	2010-10-26T18:13:09Z		
dc.date.available	2010-10-26T18:13:09Z		
dc.date.copyright	1966	pt_BR	
dc.date.issued	2010-10-26		
dc.identifier.uri	http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/1440		
dc.description.abstract	Partitura para piano da música "A banda" com cifra e letra.	pt_BR	
dc.format	1 doc; impresso; 4 fls.	pt_BR	
dc.language.iso	portuguese	pt_BR	
dc.relation.ispartofseries	PtP-21	pt_BR	
dc.subject	Festival da Música Popular Brasileira	pt_BR	
dc.subject	A banda, composição	pt_BR	
dc.title	"A banda"	pt_BR	
dc.type	partitura publicada	pt_BR	
dc.format.dimensions	28,5 x 21,7 cm	pt_BR	
dc.description.conservation	bom	pt_BR	
dc.description.origin	A P C B	pt_BR	

Figura 3: Página da *web* do Acervo Digital mostrando o registro completo em Dublin Core da obra “A Banda”

De um modo geral, ao acervo digital do Instituto Tom Jobim falta uniformização de metadados para os diferentes formatos dos objetos digitais – partituras digitalizadas e *streamings* de áudio –, o que promove dúvidas quanto ao que foi catalogado – se gravação ou partitura – e a buscas nas coleções não deixam claro o formato recuperado. Além disso, identificaram-se problemas quanto à versão – se original ou arranjo – de uma obra. Em alguns casos, não havia correspondência entre o áudio e a partitura em um mesmo registro no formato DC.

6 DISCUSSÕES

A partir da descrição das três iniciativas – o RISM, a LC e o Acervo Digital Tom Jobim - que se propõem à organização e ao tratamento da música brasileira, tendo como referência dessa análise a canção “A Banda”, de Chico Buarque, percebe-se: (i) as dificuldades para a consulta de músicas específicas nos catálogos online; (ii) os problemas para a recuperação de músicas quando fazem parte de coletâneas – o caso do catálogo da LC; (iii) a indexação dos diferentes participantes e os papéis que desempenham no ciclo de criação e distribui-

ção da música – destaca-se a falta da menção do arranjador que é de grande relevância à música popular brasileira; (iv) a ausência de especificação dos instrumentos musicais que podem utilizar o tipo de partitura disponível pelo acervo; (v) falha na especificação dos elementos musicais como tonalidade, gênero musical, tipo de partitura etc.

O RISM avançou em relação às outras iniciativas pelo fato de se preocupar mais na descrição dos elementos musicais presentes nas partituras – instrumentação, tonalidades – destacando outros contribuidores como o arranjador que pode ser descoberto por um recurso de navegação.

No que diz respeito à interoperabilidade, o RISM se destaca pelo fato de disponibilizar não só os registros nos campos MARC, mas também no formato RDF/XML com acesso aberto. A LC também já disponibiliza dados em *linked data* como o RISM, mas estes estão dissociados dos registros das obras musicais ao contrário do que acontece com o RISM.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo foi proposta uma análise de três iniciativas que organizam a música brasileira – o RISM, a LC e o Acervo Digital Antonio Carlos Jobim. De modo geral, as iniciativas parecem distanciar-se do que seria o ideal da música popular brasileira considerando seus aspectos de produção e distribuição. O RISM, no momento, parece ser o que melhor considera as necessidades de catalogação. No entanto, ainda está distante dos ideais da cultura brasileira no que diz respeito à especificação dos seus gêneros e estilos musicais e também às novas tendências de catalogação proposta pelo FRBR.

Com a disponibilização crescente da diversidade musical no ciberespaço, é possível que novas expressões musicais venham a ser construídas ao lado de uma sensibilização para o que não é próprio da cultura de cada um e da indústria de entretenimento. Com a facilidade de acesso e comunicação entre diversas culturas, a sociedade tem diante de si o desafio de criar uma relação com o diferente na perspectiva de construir um lócus social baseado no conhecimento, no qual os indivíduos discutem, escutam e se aliam na preservação e continuidade da relação cultural naquilo que ela tem de específico e de global, considerando a dialética entre o específico e o ontológico.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, M. C. R. D. S. **Catalogação de documentos musicais escritos: uma abordagem à luz da evolução normativa**. 2005. 128 f. Dissertação (Mestrado em Ciências

Documentais). Universidade de Évora, Portugal.

BARROS, C. M. D. **Representação da informação musical**. 2012. 150 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina.

BEHÁGUE, G. Música “erudita”, “folclórica” e “popular” do Brasil: interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas. **Latin American Music Review**, v. 27, n. 1, 2006a. p. 57-68.

_____. Perspectivas atuais na pesquisa musical e estratégias analíticas da Música Popular Brasileira. **Latin American Music Review**, v. 27, n. 1, 2006b. p. 69-78.

_____. Brazil. In: Oxford Music Online, 2016. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

BLOMBERG, C. Histórias da música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. **Projeto História**, v. 43, p. 415-444, dez. 2011. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8040>. Acesso em: 14 abr. 2016.

CASTAGNA, P. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, n. 1, p. 32-37, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/viewFile/2431/2282>>. Acesso em: 2 mar. 2016.

CASTRO, J. B. D. **Catálogo de documentos musicais: uma releitura das regras de catalogação**. 2013. 88 p. Monografia (Graduação em Biblioteconomia). Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília.

CLARKE, R. I. Breaking records: the history of bibliographic records and their influence in conceptualizing bibliographic data. **Cataloging & Classification Quarterly**, v. 53, n. 3-4, p. 286-302, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/01639374.2014.960988>>. Acesso em: 6 dez. 2015.

COTTA, A. G.; SOTUYO BLANCO, P. (eds.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Bahia: EDUFBA, 2006.

CRUZ, F. W. **Necessidades de informação musical de usuários não especializados**. 2008. 311 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Departamento de Ciência da Informação e Documentação, Universidade de Brasília, Brasília-DF.

DODEBEI, V. L. D.; GRAU, I. A. Arquivo musical: a pesquisa no acervo Vera Janacópulos. Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação, 5., Belo Horizonte-MG, 2003. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FERNANDES, J. A. D. M. G. **A informatividade da música eletrônica**. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FIORINI, Marcelo. Entrevista com Edgar Morin. **Revista Cult**, março 2007, p. 9-15. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-arquivadas/5694-o-pensamento->

[complexo-e-a-ecologia-da-acao-entrevista-com-edgar-morin](#)>. Acesso em: 14 jul. 2016.

GROVE Music Online. Oxford Music Online, 2007-2016. Disponível em:
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

LUSTOZA, R. **Microtesouro em música: teoria e prática**. 2008. 564 f. Monografia (Graduação em Biblioteconomia). Departamento de Ciência da Informação e Documentação, Brasília-DF.

MORIN, E. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento** (trad. Eloá Jacobina). 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORIN, E. Os sete saberes necessários à educação do futuro (trad. Catarina Eleonora da Silva e Jeanne Sawaya. 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília-DF: UNESCO, 2000. Disponível em: <<http://www.teoriadacomplexidade.com.br/textos/textosdiversos/SeteSaberes-EdgarMorin.pdf>>. Acesso em 14 jul. 2016.

NAPOLITANO, M.; WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, v. 20, p. 167-189, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100007&nrm=iso>. Acesso em: 14 abr. 2016.

NEIVA, R. F. S.; ALONSO, L. B. N.; FERNEDA, E. **As tecnologias da informação e comunicação como promotoras de transculturalidade**. RENOTE. Revista Novas Tecnologias na Educação, v. 5, p. 1-8, 2007.

PACHECO, K. L. **Manifestações de obras musicais: o uso do título uniforme**. 2009. 159 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.

SANDRONI, C. MPB: um pouco de história. **Revista Cult**, mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/mpb-um-pouco-de-historia/>>. Acesso em: 29 set. 2015.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

SOTUYO BLANCO, P.; ARAUJO, P. I. A norma RISM e o sistema de catalogação musicais RISM-Brasil: desafios e propostas. Simpósio Baiano de Arquivologia, 2., 2011, Bahia. **Anais...** Bahia: UFBA, 2011.

TEIXEIRA, N. **"Um rock no meio do caminho"**: subsídios para a proposição de um sistema de informação artístico-cultural em Belo Horizonte. 1999. 163 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.

TEOTÔNIO, M. K. L. **Necessidades de informação musical dos alunos e professores da Escola de Música de Brasília**. 2012. 145 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília-DF.