

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

DANIELA DE OLIVEIRA CORREIA

**Catálogo de partituras musicais: uma trajetória pelos principais instrumentos de
representação descritiva**

São Paulo
2022

DANIELA DE OLIVEIRA CORREIA

**Catálogo de partituras musicais: uma trajetória pelos principais instrumentos de
representação descritiva**

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação. Área de concentração: Cultura e Informação. Linha de pesquisa: Gestão de Dispositivos de Informação.

Orientador: Prof. Dr. José Fernando Modesto da Silva.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Correia, Daniela de Oliveira, 1984-

Catálogo de partituras musicais: uma trajetória pelos principais instrumentos de representação descritiva / Daniela de Oliveira Correia ; orientador, José Fernando Modesto da Silva. -- São Paulo, 2021.

190 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão Corrigida

1. Catálogo de partituras. 2. Códigos de catalogação. 3. Representação descritiva de partituras. 4. Organização e representação de partituras. 5. Tratamento da documentação musical. I. Silva, José Fernando Modesto da. II. Título.

CDD 020

Nome: CORREIA, Daniela de Oliveira.

Título: Catalogação de partituras musicais: uma trajetória pelos principais instrumentos de representação descritiva

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Orientador: Prof. Dr. José Fernando Modesto da Silva.

Aprovada em: 10/05/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Leandro Freitas Hübner

Instituição: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Julgamento: _____

Profa. Dra. Valéria Martin Valls

Instituição: Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paul

Julgamento: _____

A Jesus Cristo por ser minha força diante de tantas dificuldades em todo o processo. Aos meus amados pais, Maria da Guia Alves de Oliveira Correia e Antônio José Correia Neto, obrigada por sempre me incentivarem a sonhar e a não desistir, mesmo quando tudo parecia tão distante, e por me mostrarem que a Educação seria o caminho a trilhar para alçar voos maiores!

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, sem o qual não teria conseguido forças para finalizar este trabalho em meio a tantas dificuldades, em especial, a triste e dura pandemia.

Aos meus amados pais (*in memoriam*), que contrariando todas as regras, com apenas a formação da primeira metade do Ensino Fundamental, sempre foram os meus maiores incentivadores, e me indicaram a Educação como forma de crescimento para além de nossas condições simples. Gostaria muito que estivessem aqui, para presenciarem essa vitória, mas sei que como sempre, se orgulham de mim. Mãe, seu sonho de me ver estudar na USP e que virou nosso sonho, se realizou. Essa vitória é nossa!

Aos meus familiares e amigos, muitos dos quais são minha família de coração. Gratidão por estarem ao meu lado sendo o apoio necessário com todo amor em todos os momentos. Amo vocês, e só não irei nomear a cada um, pela imensa sorte de ter tantas pessoas especiais em minha vida, que são presentes preciosos, mas cada um o quão valoroso é. São minha razão de viver!

Ao meu companheiro de vida João, que chegou em um dos momentos mais difíceis e nunca parou de me motivar e crer que conseguiria. Amo você e nossos filhos-gatos Fred e Tony!

Ao Instituto Baccarelli e todos meus amigos e família que construí ao longo desses 25 anos de história. Gratidão por segurarem a barra, e não deixarem de me apoiar em todos os momentos. Quero mencionar em especial meu querido pai-amigo Vitório Luís Broetto (*in memoriam*), você faz parte dessa conquista!

Ao inesquecível e amado maestro Silvio Baccarelli (*in memoriam*). Me faltam palavras para agradecer por todos os ensinamentos, amor e pelo maior presente: a Música. Espero honrar sempre tudo que doou a mim e a todas suas sementes que continuam a germinar. Que possamos, todos seus “filhos de coração e da Música”, continuar seu maravilhoso legado de luz.

Aos meus professores e mestres de toda a minha vida. Desde a pré-escola, das Escolas Gonzaguinha e Manuela até os da minha querida faculdade do coração FaBCI-FESPSP. Grata demais por toda generosidade de me ensinarem para além da teoria, a nunca desistir dos meus sonhos e agora poder realizar um dos maiores.

À minha querida mentora Prof. Daniele Brene. Nunca vou esquecer que sua força e apoio, me fizeram ter a coragem de tentar, de dar o primeiro passo. Obrigada por me fazer acreditar!

Aos meus amigos da faculdade FaBCI-FESPSP, Turma de 2017. Obrigada por sempre torcerem por mim, pelas palavras de conforto e ânimo tão importantes e todo auxílio nos momentos mais loucos. “Da facul pra vida”, sempre!

A todos os novos colegas e amigos que fiz no mestrado. Gratidão por todo amparo, momentos de alegria, desabafo e acima de tudo, por compartilharmos essa longa e árdua caminhada acadêmica, que depois fica tão solitária e ainda mais difícil. Quero citar em especial a querida Aline Barbosa Petelin e minhas parceiras de orientação Alessandra Atti e Isabel Ayres (que está inclusa também como uma das mestras da minha vida e eterna orientadora). Com vocês, com toda certeza, tudo foi mais leve e possível!

À minha Banca de Qualificação, professores Cibele A. C. Marques dos Santos e Paulo Castagna, obrigada por apontarem a direção no início da minha pesquisa.

Aos membros da minha Banca Examinadora, professores Marcos Hübner e Valéria Valls, gratidão por terem aceitado fazer parte desse momento tão importante de minha trajetória, por todas as contribuições que com toda certeza foram essenciais para a construção final da pesquisa e pela generosidade e palavras de motivação. Vocês foram maravilhosos!

De maneira muito especial, com todo respeito e admiração, quero agradecer ao meu querido orientador Prof. José Fernando Modesto da Silva. Obrigada por cada ensinamento passado de forma tão generosa. Por todo suporte em um dos momentos mais difíceis da minha vida. Por me incentivar a não desistir e por acreditar em mim até mesmo quando eu já não tinha forças para isso. Gratidão por não desistir de mim e da nossa pesquisa. Será uma honra imensurável continuar a disseminar seus ensinamentos e sempre poder dizer que fui sua aluna.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para que essa conquista se tornasse realidade, desde o processo seletivo até a fase final.

E por fim, mas não menos importante, quero agradecer de coração a todos os meus professores do PPGCI da ECA-USP e à Universidade de São Paulo como um todo. Nunca imaginei ser tão acolhida e compreendida por uma instituição tão grandiosa e imponente, sem dúvidas uma das maiores do nosso país. Gratidão por todos os deferimentos de prorrogação de prazos em um momento tão delicado, de saúde psicofisiológica por qual passei. Irei honrar todo o investimento e apoio, além da imensa alegria de poder dizer com todo orgulho: EU SOU UMA MESTRA USPIANA!!!

“Catalogar é uma arte, não uma ciência. Nenhuma regra pode tomar o lugar da experiência e do bom senso, mas alguns dos resultados da experiência pode ser melhor indicado por regras”.

Charles Ammi Cutter

RESUMO

CORREIA, Daniela de Oliveira. **Catálogo de partituras musicais**: uma trajetória pelos principais instrumentos de representação descritiva. 2022. Dissertação (Mestrado) – Escola Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

Esta pesquisa aborda o tratamento da informação musical no que diz respeito à representação descritiva de documentos musicais impressos ou digitais - neste estudo, preferencialmente denominadas partituras, com base nos principais instrumentos de catalogação da Biblioteconomia e Ciência da Informação, utilizados no contexto anglo-americano. Trata-se de um estudo exploratório-descritivo e de abordagem qualitativa, desenvolvido a partir da análise da bibliografia existente sobre o assunto, bem como dos códigos e normas de catalogação selecionados, como *Anglo-American Cataloguing Rules, 2nd. Revised Edition* (AACR2r); *International Standard Bibliographic Description for Printed Music* (ISBD-PM); *International Standard Bibliographic Description, Consolidated Edition* (ISBD) e *Resource Description and Access* (RDA). Esta pesquisa está estruturada da seguinte forma: inicia-se com abordagens conceituais de documentos, informações e sua relação com as partituras; são destacadas as principais especificidades da linguagem e informações musicais existentes nas partituras. E por fim, são apresentadas as representações das partituras de acordo com cada instrumento de descrição selecionado neste estudo. Como resultado da análise das ferramentas de catalogação, identificou-se como elas englobam a catalogação descritiva das partituras, desenvolveu-se uma comparação para estabelecer em que nível esta descrição se apresenta em cada ferramenta analisada, levantou-se reflexões sobre a importância das partituras enquanto informação e contribuições, avanços e perspectivas para essa área de atuação no cenário da Biblioteconomia brasileira.

Palavras-chave: catalogação de partituras; códigos de catalogação; representação descritiva de partituras; organização e representação de partituras; tratamento da documentação musical.

ABSTRACT

CORREIA, Daniela de Oliveira. **Catálogo de partituras musicais**: uma trajetória pelos principais instrumentos de representação descritiva. 2022. Dissertação (Mestrado) – Escola Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

This research addresses the treatment of musical information regarding the descriptive representation of printed or digital musical documents - in this study, preferably called scores, based on the main cataloging instruments of Librarianship and Information Science, used in the Anglo-American context. This is an exploratory-descriptive study and it assumes a qualitative approach, developed based on the analysis of the existing bibliography on the subject, as well as on the selected cataloging codes and standards, such as the Anglo-American Cataloguing Rules, 2nd. Revised Edition (AACR2r); International Standard Bibliographic Description for Printed Music (ISBD-PM); International Standard Bibliographic Description, Consolidated Edition (ISBD) e Resource Description and Access (RDA). This research is structured as follows: it starts with conceptual approaches to documents, information and their relationship with scores; the main specificities of the language and musical information existing in the scores are highlighted, And finally, the representations of the scores according to each description instrument selected in this study are presented. As a result of the analysis of the cataloging tools, it was identified how they encompass the descriptive cataloging of scores, a comparison was developed to establish at which level this description is presented in each analyzed tool, reflections were raised on the importance of scores as information and contributions, advances and perspectives for this area of activity in the Brazilian librarianship scenario.

Keywords: score cataloging; cataloging codes; descriptive representation of scores; organization and representation of scores; handling of musical delivery.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Períodos da Música Ocidental.....	63
Figura 2 - Primeiros Neumas: Excerto da música <i>Modus Ottinc</i> do século X.....	68
Figura 3 - Diferentes Neumas Notacionais.....	68
Figura 4 - Pentagrama e inscrição das notas.....	70
Figura 5 - Hino de São João Batista: origem dos nomes das notas musicais.....	70
Figura 6 - Estrutura de uma Partitura de Regência.....	74
Figura 7 - Partitura da “Suíte Sinfônica Minas Gerais”: Toada (II movimento).....	75
Figura 8 - Parte de Violino I da “Suíte Sinfônica Minas Gerais”: Toada (II movimento).....	76
Figura 9 - Partitura de Estudo: <i>Snare Drum Method - Lesson 9</i>	77
Figura 10 - Partitura Solo do Prelúdio da Suíte No.1 de J. S. Bach.....	78
Figura 11 - Partitura de Coro: Sementes do Amanhã.....	79
Figura 12 - Partitura de Piano e Canto: Sementes do Amanhã.....	80
Figura 13 - Partitura de Bolso: O carnaval dos Animais de Saint-Saëns.....	81
Figura 14 - Sonata No.9 de Beethoven para Violino e Piano.....	82
Figura 15 - Trio de Trombones: <i>Three Dances</i> de Louis Couperin.....	83
Figura 16 - Quarteto de Cordas No.1 de Villa-Lobos.....	84
Figura 17 - Quinteto de Metais: Fanfarra de Calimerio Soares.....	85
Figura 18 - Serenata Noturna para Cordas de Mozart.....	86
Figura 19 - Manuscrito: <i>Panis Angelicus</i> de Silvio Baccarelli.....	87
Figura 20 - Tablaturas e Cifras: O que é o que é de Gonzaguinha.....	87
Figura 21 - Claves Musicais.....	88
Figura 22 - Instrumentos que compõem uma Orquestra.....	91
Figura 23 - Classificação das Vozes.....	92
Figura 24 - O Cavaleiro da Rosa: partitura com marginálias.....	94
Figura 25 - Partituras com marginálias.....	95
Figura 26 - Principais elementos musicais indicados na parte.....	97
Figura 27 - Capa da obra “Réquiem para um herói” do Maestro Silvio Baccarelli.....	99
Figura 28 - Maestro Silvio Baccarelli e Orquestra Sinfônica Heliópolis.....	100
Figura 29 - Maestro Eleazar de Carvalho no festival de Campos de Jordão (1984).....	101

Figura 30 - Página de rosto da partitura “Réquiem para um herói”.....	104
Figura 31 - Estrutura geral do AACR2r na tradução brasileira.....	109
Figura 32 - Sonatas para Violino de Beethoven.....	115
Figura 33 - Estrutura organizacional do RDA.....	147
Figura 34 - Principais elementos de descrição dos atributos de manifestação ou obra do RDA.....	152

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Relação dos Códigos de Catalogação selecionados.....	25
Quadro 2 - Autores e Estudos do Referencial Teórico.....	27
Quadro 3 - Documento, Informação e Partituras.....	46
Quadro 4 - Compositores e Períodos da Música Ocidental.....	64
Quadro 5 - Tipos de Partituras.....	81
Quadro 6 - Sinais e Termos Musicais.....	89
Quadro 7 - Informações da obra “Réquiem para um herói”.....	105
Quadro 8 - AACR: edições, revisões e traduções brasileiras.....	106
Quadro 9 - AACR2r: áreas e fontes de informação prescritas segundo o capítulo 5..	110
Quadro 10 - Estrutura para descrição de música segundo o capítulo 5 do AACR2r...	111
Quadro 11 - Descrição da partitura “Réquiem para um Herói” segundo o AACR2r.	112
Quadro 12 - Desenvolvimento das ISBDs e suas especificações.....	118
Quadro 13 - ISBD (PM): áreas e fontes de informação prescritas.....	121
Quadro 14 - Estrutura para descrição de música segundo a ISBD (PM).....	122
Quadro 15 - Descrição da partitura “Réquiem para um Herói” segundo a ISBD (PM).....	124
Quadro 16 - ISBD: áreas e fontes de descrição.....	128
Quadro 17 - Modelos de pontuação e ordem dos elementos da área zero.....	129
Quadro 18 - Termos e qualificações que compõem a área zero aplicáveis às partituras.....	130
Quadro 19 - Descrição da partitura “Réquiem para um Herói” segundo a ISBD edição consolidada.....	131
Quadro 20 - Definições das Tarefas do usuário segundo o LRM.....	141
Quadro 21 - Definições dos elementos da modelagem LRM.....	143
Quadro 22 - Descrição da partitura “Réquiem para um Herói” segundo o RDA.....	153
Quadro 23 - Resumo comparativo das descrições catalográficas aplicadas.....	156

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AACR	<i>Anglo-American Cataloguing Rules</i>
AACR2	<i>Anglo-American Cataloguing Rules, second edition</i>
AACR2r	<i>Anglo-American Cataloguing Rules, second revised edition</i>
ALA	<i>American Library Association</i>
APA	<i>American Psychological Association</i>
ARIST	<i>Annual Review of Information Science and Technology</i>
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
BRAPCI	Base de Dados Referenciais de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CI	Ciência da Informação
CIDOC	<i>International Committee for Documentation</i>
CIDOC CRM	<i>CIDOC Conceptual Reference Model</i>
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CONARQ	Conselho Nacional de Arquivos
DGM	Designação Geral do Material
DVD	<i>Digital Video Disc</i>
EBBC	Encontro Brasileiro de Bibliometria e Cientometria
ECA-USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
EIC	Encontro Internacional de Catalogadores
ENACAT	Encontro Nacional de Catalogadores
ENANCIB	Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação
EREBD	Encontro Regional dos Estudantes de Biblioteconomia, Documentação, Gestão e Ciência da Informação
FEBAB	Federação Brasileira das Associações de Bibliotecários, Cientistas da Informação e Instituições
FESPSP	Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo
FR	<i>Functional Requirements</i>
FRAD	<i>Functional Requirements for Authority Data</i>
FRBR	<i>Functional Requirements for Bibliographic Records</i>
FRBRoo	<i>FRBR-object oriented</i>
FRSAD	<i>Functional Requirements for Subject Authority Data</i>

IAML	<i>International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres</i>
IB	Instituto Baccarelli
IBICT	Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia
ICP	<i>International Cataloguing Principles</i>
IFLA	<i>International Federation of Library Associations and Institutions</i>
IIB	Instituto Internacional de Bibliografia
IMS	<i>International Musicology Society</i>
InCID	Revista de Ciência da Informação e Documentação
ISBD	<i>Internacional Standard Bibliographic Descriptions Consolidated</i>
ISBD (G)	<i>International Standard Bibliographic Description General</i>
ISBD (M)	<i>International Standard Bibliographic Description for Monographic Publications</i>
ISBD (PM)	<i>International Standard Bibliographic Description for Printed Music</i>
ISKO	<i>International Society for Knowledge Organization</i>
JSC	<i>Joint Steering Committee for Revision AACR</i>
KO	<i>Knowledge Organization</i> - no texto está em português
KOP	<i>Knowledge Organizing Processes</i> - no texto está em português
KOS	<i>Knowledge Organizing Systems</i> - no texto está em português
LIS	<i>Library and Information Science</i>
MARC	<i>Machine Readable Cataloguing Record</i>
MIR	<i>Music Information Retrieval</i>
MLA	<i>Music Library Association</i>
MPB	Música Popular Brasileira
OC	Organização do Conhecimento
ONG	Organização Não Governamental
OSB	Orquestra Sinfônica Brasileira
OSH	Orquestra Sinfônica Heliópolis
PCC	<i>Program for Cooperative Cataloging's</i>
PDF	<i>Portable Document Forma</i>
RBBD	Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação
RBU	<i>Repertoire Bibliographique Universel</i>

RDA	<i>Resource Description and Access</i>
RIM	Recuperação da Informação Musical
RISM	<i>Répertoire Internationale dês Sources Musicales</i>
RSC	<i>RDA Steering Committee</i>
SCIELO	<i>Scientific Electronic Library Online</i>
SiB-UnB	Sistema de Bibliotecas da Universidade de Brasília
SNBU	Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias
SPCCSA	Seminário de Pesquisa do Centro de Ciências Sociais Aplicadas
TIC's	Tecnologias de Informação e Comunicação
UFOD	<i>Union Française des Organismes de Documentation</i>
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	18
1.1 Problema de pesquisa e hipóteses.....	20
1.2 Justificativa.....	21
1.3 Objetivos.....	23
1.3.1 Objetivo geral.....	23
1.3.2 Objetivos específicos.....	23
1.4 Procedimentos metodológicos.....	24
1.5 Estrutura da Dissertação.....	29
 2 DOCUMENTO, INFORMAÇÃO E PARTITURAS: ABORDAGENS	
CONCEITUAIS E RELACIONAIS.....	31
 3 LINGUAGEM E INFORMAÇÃO MUSICAL.....	49
3.1 Linguagem e visão Semiótica em conexão com as partituras.....	49
3.2 Terminologia e especificidades da Informação Musical.....	59
3.2.1 Partituras: tipos e elementos musicais constituintes.....	72
3.3 Réquiem para um herói, Maestro Silvio Baccarelli.....	98
 4 REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA DE PARTITURAS NOS CÓDIGOS DE	
CATALOGAÇÃO.....	103
4.1 <i>Anglo-American Cataloguing Rules, 2nd. Revised Edition (AACR2r)</i>	106
4.1.1 Catalogação descritiva de partituras segundo aplicação do AACR2.....	108
4.2 <i>International Standard Bibliographic Description (ISBD)</i>.....	117
4.2.1 <i>International Standard Bibliographic Description for Printed Music (ISBD-PM)</i>	119
4.2.1.1 <i>Catalogação descritiva de partituras segundo aplicação da ISBD (PM)</i>	121
4.2.2 <i>International Standard Bibliographic Description, Consolidated Edition</i> <i>(ISBD)</i>	125
4.2.2.1 <i>Catalogação descritiva de partituras segundo aplicação da ISBD edição</i> <i>consolidada</i>	127
4.3 <i>Resource Description and Access (RDA)</i>.....	134

4.3.1 Os modelos conceituais da IFLA: a consolidação do IFLA-LRM.....	138
4.3.2 A RDA e o IFLA-LRM.....	144
4.3.3 Catalogação descritiva de partituras segundo aplicação do RDA.....	146
5 MEDLEY DE REFLEXÕES.....	158
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
REFERÊNCIAS.....	167
APÊNDICE A - GRUPOS DE PESQUISA DO CNPQ SOBRE MÚSICA E ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO.....	176
ANEXO A - PARTITURA: “RÉQUIEM PARA UM HERÓI” DO MAESTRO SILVIO BACCARELLI.....	177
ANEXO B - PARTE DE VIOLINO I: “RÉQUIEM PARA UM HERÓI” DO MAESTRO SILVIO BACCARELLI.....	185
ANEXO C - CAMPOS DO RISM.....	186
ANEXO D - SUMÁRIO DO MANUAL DE CATALOGAÇÃO DE PARTITURAS DA BIBLIOTECA DA ECA.....	189
ANEXO E - SUMÁRIO DAS DIRETRIZES PARA A GESTÃO E O PROCESSAMENTO TÉCNICO DO ACERVO DE PARTITURAS DO SIB-UNB.....	190

1 INTRODUÇÃO

A organização da informação frente à explosão informacional, especialmente após a internet, é um dos grandes desafios da atualidade e precisa ser tratada de forma efetiva, e substancial, visto não apenas o volume a ser ordenado, mas a necessidade de informações fidedignas, passíveis de recuperação e acesso, de modo a atender às demandas informacionais do público ao qual se destina.

É neste cenário que a catalogação se faz presente como o processo através do qual os profissionais da informação criam registros para representar um item, ou conjunto de informações, tornando-o único num determinado acervo, em vistas de sua recuperação e acesso de forma objetiva e simples, que ocorre através do catálogo (MEY, 1995, p. 1).

A música pode dividir-se em três dimensões principais: aspectos sonoros, a representação notacional e o documento físico (e atualmente pode-se considerar os arquivos digitais).

Como recorte assertivo sobre o objeto central da pesquisa, ou seja, as partituras musicais, define-se tratar-se dos documentos musicais impressos e digitais nos quais a notação musical (símbolos constituintes das partituras), está inserida, com a abordagem da tradição musical ocidental e considerando as informações musicais identificadas como importantes para a descrição e representação de tais documentos para sua organização, recuperação e acesso. Ou seja, as partituras enquanto documentos musicais, passíveis de sua catalogação descritiva, independentemente de sua origem enquanto tipologia ou suporte: manuscrita, impressa ou digital (como por exemplo, em *Portable Document Format* - PDF), ou mesmo com relação ao gênero: popular ou erudito. Um detalhamento sobre as especificidades musicais constituintes das partituras, será apresentado no tópico 3, destinado a promover uma melhor compreensão sobre a informação musical.

O processo de catalogação, que se configura como essencial para a organização, recuperação, disseminação e o acesso às informações em ambientes diversos, não é algo recente, mesmo antes da área se consolidar como ciência, a humanidade já demonstrava a preocupação em organizar os documentos, assim como a exemplo de Calímaco, um dos famosos bibliotecários da Biblioteca de Alexandria, fundada em 331 a.C., que compilou um dos primeiros catálogos que se tem conhecimento, as *Pinakes* ou Tábuas, com registros que correspondem a 120.000 rolos de papiro (entre mais de um milhão existentes no *Museum* e no *Serapeum*) (JACOB, 2000).

Mas, a importância, ao que se refere à tradição da catalogação anglo-americana, teve seu início marcado a partir do século XVII com os catálogos de Bodleian (desenvolvidos no âmbito da biblioteca da universidade de Oxford, em Londres-Inglaterra) e consequentemente passa a ser evidenciada no século XIX com as regras de catalogação publicadas por Anthony Panizzi, em 1839 e Charles Ammi Cutter, em 1876, com uma evolução que culmina no século XX em vários eventos internacionais dentro da temática dos códigos e normas que ditariam os rumos da catalogação, conforme é conhecida e utilizada até os dias de hoje (YEE, 1994).

Todas as discussões em torno da temática da catalogação tiveram como consequência, respectivamente, em cada período da história, conforme marcos assinalados no parágrafo anterior, a elaboração de códigos e normas para a representação das informações de itens com suportes e tipologias diversos, instrumentos que foram, desde então, tomados pelos serviços de informação para subsidiar a organização de seus acervos.

Com a abordagem especificamente da tipologia documental das partituras, entende-se que seu tratamento e organização englobam uma série de conhecimentos específicos em Música, que requerem do profissional catalogador competências prévias (entendimento dos principais elementos musicais), para representação das partituras, de modo a compreender todos os campos necessários em sua busca e recuperação para o público em geral que têm interesse de pesquisa nesta temática, visto que essas ações de representação e recuperação devem ser convergentes.

A investigação se dará por meio de revisão bibliográfica apoiada em documentos diversos e nos próprios códigos e normas de catalogação selecionados por considerar-se os principais e por sua utilização em sistemas de informação bibliográficos da cultura anglo-americana, no qual o Brasil está inserido, são estes: *Anglo-American Cataloguing Rules, 2nd. Revised Edition* (AACR2r); *International Standard Bibliographic Description for Printed Music* (ISBD-PM); *International Standard Bibliographic Description, Consolidated Edition* (ISBD) e *Resource Description and Access* (RDA)¹.

O procedimento permite construir um percurso histórico, por meio da análise dos instrumentos e a ênfase dada ao tratamento das partituras. Por outro lado, também possibilitará analisar se a catalogação de partituras, utilizando-se dos códigos selecionados, apresenta

¹ Tradução em português: Código de Catalogação Anglo-Americano, 2ª Edição revisada (AACR2r); Descrição Bibliográfica Internacional Normalizada para Música Impressa (ISBD-PM); Descrição Bibliográfica Internacional Normalizada, Edição Consolidada (ISBD) e Recursos: Descrição e Acesso (RDA). Optou-se por apresentar as denominações em seu original, em inglês, por entender que o uso das siglas, após essa primeira indicação das nomenclaturas por extenso, será a melhor forma de utilização, em razão do amplo conhecimento na área, no decorrer do estudo.

descrições que contemplem campos considerados importantes na representação desta tipologia específica.

A presente pesquisa não pretende apenas explicitar o aspecto técnico do tratamento catalográfico destinado às partituras, mas concomitantemente, colaborar com a difusão da organização da informação musical, tornando esta temática mais explícita, conforme a Biblioteconomia e Ciência da Informação desenvolve com os materiais mais tradicionais (livros, periódicos...), ou demais informações especializadas (como ocorre com as áreas de Engenharia e Direito, por exemplo), realçando um viés sociocultural ao ofertar um tratamento informacional que possa responder às demandas dos usuários dessa informação tão específica, além da catalogação de partituras, se apresentar para os bibliotecários, como uma possibilidade de aprofundamento de um item pouco explorado na área, em detrimento dos demais itens documentários usualmente catalogados.

Julga-se importante relatar neste ponto, que a pesquisa foi afetada em razão da situação pandêmica mundial do coronavírus, enfrentada no decorrer de seu desenvolvimento, especialmente no ano que marcaria a reta final de sua construção. Neste sentido, houve a necessidade de realizar algumas adequações com o propósito de dar prosseguimento a elaboração da dissertação com todo o esmero possível para sua conclusão.

1.1 Problema de pesquisa e hipóteses

A área da Biblioteconomia e Ciência da Informação atravessa significativa evolução em vários âmbitos, mas, no que se refere ao âmbito da catalogação, existem itens que têm sua forma de representação pouco desenvolvida e praticada nos acervos de diversos sistemas de informação, como infere-se ser o caso das partituras musicais, o objeto estudado nesta pesquisa.

Assim, intenta-se responder à seguinte pergunta: A catalogação de partituras musicais encontra nos códigos e normas catalográficas utilizadas na área da Biblioteconomia e Ciência da Informação, suporte para o seu tratamento informacional?

Ao longo desta pesquisa, será possível confirmar ou refutar as seguintes hipóteses:

1. Os códigos de catalogação bibliográfica da tradição anglo-americana necessitam de ajustes no tratamento de partituras.
2. A catalogação de partituras requer conhecimentos musicais prévios.
3. A catalogação de partituras consiste em uma possibilidade de práxis e aprofundamento por parte dos bibliotecários.

4. A representação descritiva de partituras possibilita a disseminação e o acesso indiscriminado de uma informação especializada e pouco difundida em comparação aos demais itens documentais catalogados pelas unidades informacionais.

1.2 Justificativa

Quando se trata de Música, faz-se uma distinção no senso comum, e até mesmo reforçados por diferentes esferas da sociedade, entre a chamada música clássica ou erudita e a música popular, no qual esta última, é considerada menos importante e de qualidade inferior em comparação com a outra, o que não deve ter aparato, visto que a Música não tem barreiras e sua diversidade de estilos, formas e gêneros são a riqueza e a liberdade que as diferentes comunidades podem se utilizar para expressar suas culturas, tradições e essências por meio de manifestações musicais plurais.

É indiscutível a genialidade de grandes nomes da música como: Beethoven, Mozart e Tchaikovsky, por exemplo, mas como não se render a igualmente cativante e fantástica Música Popular Brasileira (MPB), com músicos notórios como Pixinguinha, Cartola² e mesmo Heitor Villa-Lobos, que semelhante a tantos grandes compositores, transitou nas duas vertentes?

Esta pesquisa está pautada em uma tipologia de informação muito singular e específica, as partituras musicais, amplamente vinculada a representação gráfica da denominada “Música Clássica ou Erudita”, o que demonstra a relevância da reflexão anterior visto que, assim como a diversidade de manifestações musicais devem ser consideradas, sua representação documental impressa compartilha deste segmento em que a música atua como um elemento fundamental da vida de todas as sociedades sem limites com relação a classe, religião ou cultura.

Analisar o tratamento informacional das partituras, considerar suas particularidades, bem como a dedicação necessária por parte dos bibliotecários para desenvolver esse processo, que refletem diretamente nas buscas realizadas pelos usuários dessa tipologia documental, ao considerar sua importância e torná-la amplamente acessível por meio de sua representação descritiva, apresentam-se como motivações essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Desse modo, a catalogação se apresenta como principal instrumento de representação dos itens em um acervo para sua guarda, busca, recuperação, acesso, uso e disseminação de forma indiscriminada, ou seja, independe do suporte em que a informação se encontre, como

² Alfredo da Rocha Vianna Filho, conhecido como **Pixinguinha (1897-1973)** e Angenor de Oliveira, conhecido como **Cartola (1908-1980)**.

no caso das partituras, considerada uma informação especializada e pouco comum se comparada, por exemplo, aos livros e periódicos.

No Brasil, as discussões e trabalhos que englobam o tratamento documental (em particular o catalográfico), com relação às partituras, vêm crescendo, conforme pode-se observar a partir do levantamento bibliográfico realizado, com as pesquisas dos autores; André Guerra Cotta (2000); Alexandra Linda Herbst Matos (2007); Kátia Lúcia Pacheco (2009; 2016); Camila Monteiro Barros (2016; 2021); Lígia Arruda Café (2016); Juliana Rocha de Faria (2017) e Sergio Eduardo Silva de Caldas (2018), mas em comparação com as demais temáticas abordadas em estudos na área da Biblioteconomia e Ciência da Informação, considera-se uma bibliografia que precisa ser mais explicitada, e consequentemente, disseminar tanto o processo de tratamento, como as partituras enquanto itens documentais ao público crescente interessado nas partituras e informação musical como um todo.

No ano de 1996, a autora da pesquisa, então com 12 anos de idade, ingressou no Projeto de Ensino Coletivo de Cordas idealizado pelo maestro Silvio Baccarelli. Projeto que no futuro se tornou uma Orquestra de Cordas e após alguns anos na Orquestra Sinfônica Heliópolis, que deu origem ao Instituto Baccarelli (IB), uma Organização não Governamental (ONG) que atua em busca de transformar a realidade de crianças e jovens da comunidade de Heliópolis, em São Paulo, por meio do ensino de música.

Em 2021, o IB completou 25 anos de existência com turmas de Musicalização Infantil, Corais e Orquestras, dentre os quais a autora atuou como violinista em sua orquestra principal por 15 anos. Ao final deste período, continuou na instituição como colaboradora até assumir o cargo de coordenação de seu Acervo Musical e ao se deparar com sua organização - em especial com as partituras que constituem grande parte do acervo, optou por cursar Biblioteconomia. Em seu trabalho de conclusão de curso já havia desenvolvido o tema sobre catalogação de partituras, englobando aspectos referentes aos desafios enfrentados pelos bibliotecários neste processo, escolha que se deu por vislumbrar no recorte realizado a união de sua realidade musical e possíveis contribuições neste campo de estudo.

A autora ainda acredita e defende que toda informação, independentemente do suporte no qual se encontre, tenha como primordial, o recebimento de um tratamento informacional que a contemple, assim como as partituras musicais que há tempos deixaram de se limitar às classes mais abastadas das sociedades, visto, por exemplo, o caso do Brasil, com diversos projetos com a música como instrumento e isto corrobora para que, mesmo as informações mais específicas e especializadas, não devem ficar reclusas a nenhum tipo de ‘monastério contemporâneo’, ou

seja, organização, disseminação e acesso às diferentes tipologias de informações desenvolvida de forma indiscriminada e sem acepções.

Em prosseguimento, a dissertação permanece com a mesma temática principal, a catalogação de partituras musicais, com o foco voltado para os códigos e normas catalográficos da Biblioteconomia e Ciência da Informação com relação ao tratamento informacional que cada ferramenta destina às partituras, análise e contribuições que se julgam relevantes para a área, com a pretensão de atuar, posteriormente, como um manual introdutório neste processo tão específico de representação descritiva, assim como difundir a prática e aumentar a bibliografia e discussões sobre o tema no âmbito biblioteconômico e da Ciência da Informação.

1.3 Objetivos

Segue a exposição dos objetivos da pesquisa embasados em seu recorte principal, a catalogação de partituras musicais:

1.3.1 Objetivo geral

Identificar, com base nos códigos e normas de catalogação biblioteconômicos, selecionados os principais da tradição anglo-americana, se estes abarcam a representação de partituras, de modo a contemplar campos considerados importantes na descrição catalográfica desta tipologia documental especializada.

1.3.2 Objetivos específicos

- a) Apresentar conceituações de documento, informação e o estabelecimento relacional com as partituras;
- b) Evidenciar as principais especificidades da Linguagem musical, Informação musical e da terminologia da área;
- c) Apresentar e analisar a representação descritiva de partituras nos códigos e normas de catalogação selecionados;
- d) Refletir sobre a importância e possíveis contribuições ao tratamento informacional destinado às partituras musicais.

1.4 Procedimentos metodológicos

A sistematização da pesquisa ocorre conforme a metodologia, que traça o caminho a se seguir de acordo com um conjunto de técnicas que possibilitam as tomadas de decisões e os procedimentos para sua realização.

A pesquisa assume uma abordagem qualitativa, pois de acordo com Fonseca (2002, p. 20) “se preocupa com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais”, o que representa a linha assumida.

De acordo com Gil (2002, p. 162) “nesta parte, descrevem-se os procedimentos a serem seguidos na realização da pesquisa. Sua organização varia segundo as peculiaridades de cada pesquisa”. Delimita-se como exploratório-descritiva ao passo que, enquanto exploratória, se dedica a obter uma maior familiaridade com o problema em questão para torná-lo mais explícito (GIL, 2002, p. 41), por considerar o tratamento de partituras musicais um campo a ser explicitado com maior ênfase na área biblioteconômica.

Considera-se a parte descritiva, por ter “como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno, ou então, o estabelecimento de relações entre variáveis”, (GIL, 2002, p. 42), elemento integrante do estudo que em uma parte objetiva descrever e analisar o tratamento realizado com relação à catalogação de partituras segundo os principais instrumentos de catalogação biblioteconômicos, com os selecionados entre os preponderantes utilizados na tradição anglo-americana, particularmente os aplicados na catalogação das unidades de informação no Brasil, que se encontram no Quadro 1, seguido da fonte e suporte dos documentos consultados:

Quadro 1 - Relação dos Códigos de Catalogação selecionados

Códigos/Normas de Catalogação	Fonte/Suporte Consultados
<i>Anglo-American Cataloguing Rules, second edition (AACR2)</i>	Impresso do Original de 2002 (traduzido para o português pela FEBAB em 2004)
<i>International Standard Bibliographic Description for Printed Music (ISBD-PM)</i>	Digital do Original em PDF de 1991
<i>International Standard Bibliographic Description Consolidated (ISBD)</i>	Digital do Original em PDF de 2011 (traduzido para o espanhol em 2013)
<i>Resource Description and Access (RDA)</i>	Versão Original Online <i>Toolkit</i> (atualizada constantemente)
	Tradução de estudo em 2017 do Prof. José Fernando Modesto da Silva

Fonte: Elaborado pela autora.

A opção por utilizar-se das fontes originais, com relação à análise do tratamento informacional das partituras nos códigos de catalogação designados ao estudo, tem-se como primordial para o desenvolvimento da pesquisa, que em sua elaboração dispôs de outros documentos e fontes que compuseram os demais tópicos, assim como subsidiaram maiores reflexões ao tópico citado de análise dos códigos, dos quais se indicam: **artigos de periódicos e anais de eventos; livros; teses e dissertações; documentos de órgãos públicos, federativos e manuais.**

Quanto ao seu delineamento, o estudo se pauta no método de pesquisa bibliográfica, e desse modo, se utilizará como técnica do levantamento bibliográfico para geração de dados utilizando-se das seguintes fontes de informação:

- a) Bases de Dados Online:** Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP); *Scientific Electronic Library Online* (SCIELO); Universidade de São Paulo (USP) - Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP, Base de Dados Referenciais de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação (BRAPCI); Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD); periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); periódicos do Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (IBICT); Google Acadêmico; *Scopus*; *Web of Science*; *Annual Reviews*;

- b) Repositórios Digitais de Eventos:** Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB); Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias (SNBU); Encontro Internacional de Catalogadores (EIC) e Encontro Nacional de Catalogadores (ENACAT); Seminário de Pesquisa do Centro de Ciências Sociais Aplicadas (SPCCSA) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); *International Society for Knowledge Organization* (ISKO) Espanha; Encontro Brasileiro de Bibliometria e Cientometria (EBBC); Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM); Encontro Regional dos Estudantes de Biblioteconomia, Documentação, Gestão e Ciência da Informação (EREBD); Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical;
- c) Periódicos:** Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação (RBBD); Revista de Ciência da Informação e Documentação (InCID); Archeion Online; Revista Brasileira de Música e *Cataloging & Classification Quarterly*;
- d) Documentos de Órgãos e Federações:** como no caso da Federação Internacional de Associações e Instituições Bibliotecárias (IFLA) e do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ);
- e) Bibliotecas:** Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP);
- f) Acervo Musical:** Instituto Baccarelli (IB);
- g) Acervo pessoal:** da autora do estudo.

Como recorte temporal da pesquisa bibliográfica, delimita-se essencialmente o período de 1934, ano que marca o “Tratado de Documentação” de Paul Otlet (um dos principais documentos utilizados), até os dias de hoje em 2022 ao considerar o RDA contemplando suas últimas atualizações porquanto a finalização deste estudo.

O Quadro 2 a seguir, apresenta, por capítulo, os principais autores tomados como base referencial para esta pesquisa e o ano do respectivo estudo selecionado:

Quadro 2 - Autores e Estudos do Referencial Teórico

CAPÍTULOS	AUTORES E ANO DO ESTUDO SELECIONADO	
	AUTORES	ANO / TRADUÇÃO DE
2 DOCUMENTO, INFORMAÇÃO E PARTITURAS: ABORDAGENS CONCEITUAIS E RELACIONAIS	ARAÚJO	2014
	BARROS, C.	2012
	BRIET	2016 / [1951]
	BUCKLAND	1991
	CUNHA; CAVALCANTI	2008
	ESCARPIT	1981
	FRANCKE	2005
	FUTRELLE; DOWNIE	2002
	HJORLAND	2000
	CAPURRO; HJORLAND	2007 / [2003]
	HOMULUS	1990
	LUND	2009
	MARINGELLI	2016
	ORTEGA; LARA	2008
	OTLET	2018 / [1934]
	PACHECO	2017
	PINTO	2001
	RENDÓN ROJAS	2005
	SMIRAGLIA	2001
	SMIT	1993
		2012
3 LINGUAGEM E INFORMAÇÃO MUSICAL	BEVENISTE	1991
	ALMEIDA	2007
	ANTÔNIO	1994
	BARROS, C.	2021
	BARROS, C.; CAFÉ; LAPLANTE	2016
	BARROS, L.	2004
	BENNETT	1986
		2001
	CAFÉ; BARROS, C.	2016
	CALDAS	2018
	CANDÉ	2001
	CAVALCANTI	2013
	CRUZ	2008
	DOWNIE	2003
	ECO	1973
	FIORIN	2015

CAPÍTULOS	AUTORES E ANO DO ESTUDO SELECIONADO	
	AUTORES	ANO / TRADUÇÃO DE
3 LINGUAGEM E INFORMAÇÃO MUSICAL (continuação)	LACERDA	1967
	LOPES	1987
	MATOS	2007
	MED	1996
	PACHECO	2009
		2017
	RIBEIRO	2018
	SALLES	2002
	SILVA, Juliana	2017
	SMIRAGLIA	2002
	SOUSA	2012
	TEOTÔNIO	2012
	TORRES MULA	2000
4 REPRESENTAÇÃO DESCRIPTIVA DE PARTITURAS NOS CÓDIGOS DE CATALOGAÇÃO	CÓDIGO	2004 / [2002]
	GONZÁLEZ ALASTUEY	2011
	IFLA (ISBD ed. consolidada)	2011
	IFLA (ISBD-PM)	1991
	IFLA (LRM)	2017
	IFLA (Site)	2022
	MACHADO; ZAFALON	2020
	RDA	2017 / 2022
	RIVA	2016
	RSC	2020
	SILVA, José	2008; 2017a; 2017b, 2017c; 2019
	ZUMER; RIVA	2017
5 MEDLEY DE REFLEXÕES	ASSUNÇÃO	2005
	BAIRRAL; LOURENÇO	2018
	COTTA	2001
	RECINE; MACAMBYRA	2010
	RISM	1952

Fonte: Elaborado pela autora.

Para indicar no corpo do texto da pesquisa, os estudos utilizados como tradução dos originais, optou-se por recorrer a um recurso extraído da norma da *American Psychological Association* (APA), na qual se indica apresentar esse tipo de citação com o ano do estudo traduzido selecionado, sucedido pelo ano original do estudo entre colchetes, para a elaboração

de traduções de textos científicos. Desse modo, estas citações são apresentadas da seguinte forma neste estudo: Otlet (2018 [1934]).

Os principais termos utilizados nas buscas, eleitos a partir da temática principal do estudo, assim como pelos títulos específicos de cada capítulo, foram: Catalogação de partituras; Códigos de catalogação; Representação descritiva de partituras; Representação da Informação Musical; Organização e representação de partituras; Representação e Organização de Acervos Musicais; Tratamento da documentação musical; Arquivos Musicais; Arquivos de partituras; Gestão de documentos musicais; Conceito de Documento; Análise Musical; Aspectos da Música; Compêndio de Teoria Musical; Teoria Musical.

Considera-se importante inserir nos procedimentos metodológicos, mesmo se tratando de uma pesquisa bibliográfica, que toda a produção discente realizada durante este período de curso do mestrado acadêmico, como: as disciplinas cursadas, cursos, palestras e eventos frequentados (de forma presencial ou remota), se transformaram em conhecimentos e materiais que subsidiaram e contribuíram para o desenvolvimento do estudo.

1.5 Estrutura da Dissertação

Com o intuito de apresentar a estrutura da pesquisa, em consequente tem-se um panorama dos capítulos, com a descrição do conteúdo desenvolvido em cada um respectivamente:

No primeiro capítulo é apresentada a **Introdução** com a exposição das motivações e importância da pesquisa. É composto pelo desenvolvimento dos tópicos: problema de pesquisa e hipóteses, justificativa, objetivos e os procedimentos metodológicos.

No segundo capítulo, denominado **“Documento, informação e partituras: abordagens conceituais e relacionais”**, considera-se relevante para o desenvolvimento da pesquisa apresentar as principais abordagens sobre conceitos de documento e informação, assim como sua relação com as partituras para exemplificar como esta tipologia de informação, ou seja, os documentos e informação musical, podem ser reconhecidos e tratados como tal, embasado nas definições descritas, observada de forma tão habitual nas tipologias mais presentes nos acervos, como os livros, periódicos, *compact disc*, discos..., por exemplo.

Com o terceiro capítulo **“Linguagem e Informação Musical”**, descrevem-se as especificidades existentes nas partituras, que refletem em sua organização e representação. Apresenta-se um breve histórico sobre Linguagem e os símbolos pertencentes às partituras,

constituindo-se em informações musicais pertinentes para sua representação e para o processo de comunicação que se estabelece.

O quarto capítulo, **“Representação descritiva de partituras nos códigos de catalogação”**, se dedica em tomar os códigos de catalogação biblioteconômicos selecionados, com um recorte do AACR2r (2004 [2002]) até à RDA (2005-), com o intuito de analisar especificamente o tratamento que as ferramentas normativas destinam à representação descritiva de partituras.

O capítulo **“Medley de Reflexões”** e as **“Considerações finais”** apresentam reflexões sobre as análises e os levantamentos promovidos pelo presente estudo, apresentação de outras ferramentas para catalogação de partituras, as respostas para as hipóteses de pesquisa propostas e a indicação de pesquisas futuras sobre o tema.

O roteiro elaborado tem por finalidade delinear um prospecto em que seja possível compreender aspectos técnicos do tratamento de partituras enquanto informação, mas em especial, fomentar uma reflexão sobre sua importância em um âmbito social mais amplo, que engloba a disseminação na organização e representação dessa tipologia de informação artística, com vistas ao seu acesso democrático.

2 DOCUMENTO, INFORMAÇÃO E PARTITURAS: ABORDAGENS CONCEITUAIS E RELACIONAIS

“Considero minhas obras como cartas que escrevi à posteridade sem esperar resposta” Heitor Villa-Lobos.

Os conceitos sobre documento e informação são amplamente discutidos nas áreas de Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação (CI), resultando em uma vasta produção bibliográfica sobre o tema.

A relação intrínseca entre ambos também se consolida como fonte de diversas reflexões, visto, por exemplo, como o conceito de documento aparece primeiramente no Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia, dentre vários outros conceitos que ali são apresentados com base em estudos realizados: “Suporte de informação” (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 132). Em conseqüente apresenta-se a primeira descrição para o termo informação: “Registro de um conhecimento que pode ser necessário a uma decisão. A expressão 'registro' inclui não só os documentos tipográficos, mas também os reprográficos, e quaisquer outros suscetíveis de serem armazenados visando sua utilização” (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 201), ou seja, a informação se apresenta em forma de registros, em documentos, novamente estabelecendo um vínculo entre os termos documento e informação.

O que a princípio podem parecer definições limitadas, foram aqui utilizadas apenas para exemplificar o fator relacional que une os dois termos. E como ponto de partida para as discussões posteriores pretendidas neste capítulo, que darão suporte para reflexões mais embasadas e aprofundadas sobre o assunto.

Estudos relacionados à teoria da documentação e dos conceitos sobre documento consistem em uma literatura crescente, em especial a partir dos anos 80, e isso ocorre de forma enfática ao englobar os documentos no panorama das bibliotecas e da Ciência da Informação, assim como na sociedade de modo geral (LUND, 2009, p. 1).

As abordagens e o interesse pela documentação variam conforme o contexto em que a noção de documento se apresenta (FRANCKE, 2005), assim como pode ser observado com as definições de informação pelo viés de diversas áreas, pois não é uma preocupação unicamente da CI ou de áreas correlatas. É neste cenário que se descreve, a seguir, alguns dos principais conceitos de documento e perspectivas sobre informação, considerando-se a concepção da

Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação por meio de um trajeto teórico, conceitual e relacional.

O recorte do contexto onde as abordagens de documento e informação foram analisadas não abarca os arquivos e museus, que juntamente com as bibliotecas são denominadas ‘instituições de preservação’ e apesar de suas especificidades possuem características semelhantes quanto a coleta, preservação, organização, representação, disseminação e acesso da cultura, como apresenta Homulus (1990, p.11), por em si representarem um estudo complexo e como a pesquisa tem por objeto principal analisar as partituras musicais em instrumentos da Biblioteconomia e CI, a temática das partituras no contexto das “3 Marias”, como batizou Smit essas três principais instituições coletoras e de preservação da cultura (SMIT, 1993), fará parte das indicações de trabalhos futuros, pois considera-se uma análise de grande relevância para a área.

De maneira alguma tem-se a pretensão de realizar um aprofundamento exaustivo na temática com relação às definições de documento e informação (o que seria uma atividade intensa), por este não ser o objetivo da pesquisa, mas reunir e apresentar algumas das noções defendidas e conectá-las com as partituras enquanto documentos e informação musical.

Para o desenvolvimento da pesquisa, considera-se importante esta análise para consolidar as partituras enquanto item documental e desse modo passível de tratamento informacional na organização dos diversos acervos que contemplem esta categoria de informação, independente da especificidade de sua tipologia. E para embasar as discussões que se seguem no decorrer da pesquisa. Desse modo, as questões em torno do tratamento documental aplicado às partituras, assim como os bibliotecários destinam aos itens bibliográficos, em sua maioria, e sua importância enquanto documento, têm um aparato para se desenvolver.

A ação de registrar o conhecimento humano e as manifestações culturais de cada sociedade, remota de muitos anos, como pode-se observar nas pinturas e gravuras em cavernas da chamada arte rupestre, que podem ser consideradas uma forma de documentar o que aquela sociedade vivenciava, mesmo que não tenham se desenvolvido com esta intenção. Como aponta Araújo (2014, p. 2), não é possível compreender o histórico da CI sem recuar no tempo e verificar os registros produzidos pela atividade humana no qual materializavam seus conhecimentos e cultura, pois:

É com essa ação que surgem, num primeiro momento, os documentos (aqui entendidos em sentido muito amplo, como manuscritos literários, registros administrativos, selos, mapas, esculturas, etc.), instituições dedicadas a salvaguardá-los (que deram origem ao que atualmente são os arquivos, as bibliotecas e os museus) e regras para organizar esses documentos.

O autor prossegue assinalando como os registros da criação e produção humana cresceram no movimento cultural, econômico e político intitulado de Renascimento (compreendido entre o final do período medieval e início da idade Moderna). E em decorrência aumentou também o interesse por salvaguardar esses documentos originando os primeiros manuais e tratados sobre acervos em bibliotecas, museus e arquivos (ARAÚJO, 2014, p. 2-3) e continua a relatar como esse processo se expandiu, neste momento, com a continuidade na elaboração de novos tratados e manuais de guarda.

Com os avanços contínuos nestas áreas, no século XIX surgem formalmente as disciplinas de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia enquanto “ciências relacionadas com os acervos, as instituições e os procedimentos técnicos de tratamento destes acervos nestas instituições” e em consequência da consolidação dessas áreas e as discussões que se seguem, no século XX têm-se a ideia de desenvolvimento de uma Ciência da Informação (ARAÚJO, 2014, p. 3).

Esta pequena contextualização se dá, para solidificar a importância dos documentos e da noção de informação desde os primórdios das áreas, da qual o estudo, está inserido (especificamente da Biblioteconomia e CI) e em sequência, introduzir as demais descrições que seguem.

Não se pode abordar os conceitos de documentos e Documentação enquanto disciplina, sem iniciar pela apresentação de um dos personagens fundamentais desta área, Paul Otlet, que no ano de 1895, ao lado de seu colega Henri La Fontaine, criou o Instituto Internacional de Bibliografia (IIB), um centro cooperativo com um catálogo bibliográfico o *Repertoire Bibliographique Universel* (RBU), com o objetivo de fornecer aos cientistas e pesquisadores, ferramentas úteis para seus estudos (LUND, 2009, p. 4).

Em sua obra *Traité de documentation: le livre sur le livre: théorie et pratique* de 1934, Otlet traz relevantes contribuições sobre o campo da Documentação, que segundo ele tem como objetivos:

[...] poder oferecer sobre qualquer espécie de fato e de conhecimento informações documentadas: 1º universais quanto ao seu objeto; 2º corretas e verdadeiras; 3º completas; 4º rápidas; 5º atualizadas; 6º fáceis de obter; 7º reunidas antecipadamente e preparadas para serem comunicadas; 8º colocadas à disposição do maior número possível (OTLET, 2018 [1934], p. 5).

Como um dos fundadores do movimento da documentação, Otlet já considerava a necessidade de conceituar “documento” e “documentação”, no qual descreve o primeiro termo enquanto unidade documental capaz de denotar coisas informativas e o segundo como armazenamento e recuperação de informações (BUCKLAND, 1991).

O autor Araújo (2014, p. 5) apresenta que a Documentação tornou-se uma disciplina científica e Otlet, de forma essencial, insere a seguinte noção de documento “como significando a totalidade dos artefatos humanos, registrados das mais diversas maneiras, nos mais diversos suportes: livros, manuscritos, fotografias, pinturas, esculturas, imagens em movimento, registros fonográficos, selos, estampas, etc.”, e assim “surgia aqui um primeiro elemento que seria fundamental, décadas depois, para a elaboração do conceito de “informação”: um conceito único, representando uma determinada abstração, capaz de congrega diferentes manifestações empíricas”.

Essa contribuição de Otlet, abriu as discussões sobre o conceito de documento e informação, para além de apenas registros bibliográficos físicos, o que anos depois foi retomado pelos chamados neodocumentalistas nas reflexões atuais sobre essas noções de informação e documento, tão importantes para o desenvolvimento de áreas diversas, especialmente as que lidam diretamente com a organização, tratamento, disseminação e acesso de informações.

Otlet abordava de forma genérica os conceitos de **livro** e **documento**, bem como de **bibliografia** e **documentação**. Como bibliografia considerava tudo que se relacionava aos diversos tipos de documentos. Sobre documento desenvolveu um conceito bem abrangente ao relacioná-los com textos impressos e livros (LUND, 2009, p. 5).

Ele propõe ainda, que a Documentação atua de modo a desenvolver o “registro do pensamento humano e da realidade exterior em elementos de natureza material, ou seja, documentos” (OTLET, 2018 [1934], p.12), e que o documento em si, é “constituído por um conjunto de fatos ou ideias apresentadas em formato de texto ou imagem e ordenados segundo uma classificação ou um plano determinado pelo objeto ou o propósito a que se propõem seus redatores” (OTLET, 2018 [1934] p. 5), apresentando a noção que outros autores também trabalharão, em visualizar os documentos em seus contextos de produção e uso.

Com uma definição mais abrangente de livro e documento descrito pelo autor, tem-se como: “um suporte, feito de determinado material e com determinada dimensão, eventualmente resultado de determinada dobragem ou de montagem em rolo, onde se colocam os signos representativos de certos dados intelectuais” (OTLET, 2018 [1934], p. 59). Neste ponto, o autor trata o documento como representativo de algo, o que antecipa o que viria a ser uma abordagem funcional dos documentos (MARINGELLI, 2016, p. 33).

Apesar de interessado, em um primeiro momento, em documentos escritos, Otlet estava aberto a outras tipologias documentais para além de imagens e gravações sonoras, mas incluindo objetos naturais, modelos, jogos..., (LUND, 2009, p. 6), ou seja, abrangendo materiais não textuais no uso do termo documento, e dedica em sua obra partes para a descrição de diversos objetos, assim como para Música, assunto que será retomado nas considerações adiantes deste item.

Para Briet, em seu livro, *Qu'est-ce que la documentation?* (O que é a documentação? de 1951) um dos principais contributos desenvolvidos na área, ela apresenta um conceito geral do termo como: “um documento é uma prova em apoio a um fato”, ou como descreve segundo a *Union Française des Organismes de Documentation* (UFOD), tem-se documento como: “toda base de conhecimento fixada materialmente e suscetível de ser utilizado para consulta, estudo ou prova”, e pôr fim, a definição considerada como mais adequada, apesar de mais abstrata: “todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual” (BRIET, 2016 [1951], p. 1).

Neste ponto julga-se relevante indicar alguns dos usos das partituras enquanto um item documental que carrega símbolos, fontes da criação intelectual de um compositor, que representam a obra musical que este quer transmitir. Esta obra, por meio das partituras, pode então ser compartilhada e disseminada por diferentes países, culturas e através dos tempos.

A autora considerou, em alguns casos, os documentos como sinais concretos e em outros como simbólicos, o que se pode verificar com o exemplo em que questiona se uma estrela, uma pedra ou um animal vivo são documentos. Ao que Briet responde que não em seus estados naturais, mas que uma fotografia de uma estrela, uma pedra em um museu de mineração ou mesmo um animal catalogado e exibido em um zoológico, passam a ser considerados documentos (BRIET, 2016 [1951], p. 1).

Apresenta-se, então, o que a autora descreveu como a relação entre o documento e o processo de documentação, de acordo com a divisão entre documentos primários e secundários. Para explicitar essa divisão, Briet (2016 [1951], p. 2), apresenta o famoso caso do antílope, no qual o animal livre na África, semelhante ao animal do exemplo do parágrafo anterior, não se configura em um documento, mas após capturado e catalogado, pode ser levado a um zoológico, ou morto, empalhado e posto em uma exposição em algum museu, podendo produzir vários tipos documentais (catálogos da exposição do animal empalhado, fotografias, filmes...), desse modo, o animal catalogado considerado um documento primário e todos os demais documentos derivados como secundários.

Em relação à Otlet, a autora difere em dois aspectos: 1) a descentralização da documentação (do qual Otlet propunha a reunião de todos os tipos de documentos em um único local, o *Mundaneum*), e 2) os variados documentos secundários consequentes de documentos primários iniciais. Apesar dessas discordâncias, ambos são considerados os principais autores da documentação internacional (LUND, 2009, p. 10).

Para fomentar mais noções sobre documento e informação, apresenta-se alguns conceitos sobre ambos os termos segundo o Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia:

Para definições de documento a partir de 1970 temos: “Qualquer tipo de registro, sejam quais forem os seus dados ou configurações, quer se encontre em papel, pergaminho ou filme, ou em qualquer outro material. O termo documento está sendo empregado quando se menciona 'livro' ou qualquer outra forma de registro” e ainda “Qualquer meio (suporte) onde se encontre registrada a evidência de uma realização intelectual”, ou, “Informação registrada, que pode ser uma unidade no decorrer de um processamento documentário”, ou também “Qualquer parcela de conhecimento ou fonte de informação, seja qual for o suporte utilizado” (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 132).

Todas essas definições são conceitos apresentados por autores e documentos diversos, que foram compilados no dicionário desenvolvido por Cunha e Cavalcanti, no âmbito das áreas de Biblioteconomia e Arquivologia, mas as noções descritas anteriormente, constam na parte exclusivamente biblioteconômica.

Estas definições foram selecionadas para que se pudesse dissertar sobre como a relação entre documento e informação é inerente, e por exporem de forma ampla as tipologias de suportes e formas nas quais as informações se constituem em documentos, o que embasa as reflexões sobre as partituras enquanto documento, afinal, se caracteriza como uma fonte de informação musical, resultado da realização intelectual, em um formato de escrita híbrida (com símbolos e palavras) para transmitir a informação nela contida e comunicar o pensamento do compositor ao compor sua obra musical.

Buckland (1991) apresenta três significados distintos para a palavra informação: informação-como-processo (o ato de informar algo a alguém); informação-como-conhecimento (que se configura em denotar aquilo que é apreendido de informação-como-processo) e informação-como-coisa (utilizada para objetos e documentos considerados informativos, que possam transmitir informações).

Para Buckland (1991), informação-como-conhecimento tem como principal característica ser intangível, visto que conhecimento, crenças e opiniões são subjetivas. E somente quando expressos, descritos e representados de forma física, é possível que possam ser

comunicados e armazenados pelos sistemas de informação, ou seja, quando se consolidam como informação-como-coisa, de forma tangível, que vem a ser os documentos em quaisquer suportes que estes se apresentem.

O autor traz a seguinte exposição sobre documento:

O termo "documento" é normalmente usado para denotar textos ou, mais exatamente, objetos contendo texto. Parece não haver razão para não estender o uso de "texto" e "documento" para incluir imagens, e até mesmo sons destinados a transmitir algum tipo de comunicação, estética, inspiradora, instrumental, qualquer que seja. Nesse sentido, uma tabela de números pode ser considerada como texto, como documento ou como dados. O texto que deve ser analisado estatisticamente também pode ser considerado como dados (BUCKLAND, 1991).

A Ciência da Informação deve abranger sua literatura e considerar informação-como-coisa (objetos e eventos, por exemplo), além de dados e documentos textuais como recursos de informação, “segundo, Heilprin (1974, p. 124) a Ciência da Informação é a ciência da propagação de mensagens humanas significativas”, então não há porque desconsiderar outras tipologias documentais como fontes informativas (apud BUCKLAND, 1991).

Assim como Briet, o autor aborda o conceito de documento como evidência, quando descreve que dependendo do caso, é importante ver informações como provas, como evidências no sentido de compreensão de algo, “a essência da evidência é precisamente que a percepção dela pode levar a mudanças no que as pessoas acreditam que conhecem”, além de enfatizar que “os objetos não são normalmente documentos, mas tornam-se assim, se forem processados para fins informativos”, ou seja, para o autor tem que haver intencionalidade.

Hjorland (2000) expõe reflexões sobre o uso das nomenclaturas “Documentação” e “Ciência da Informação” em que se deve utilizar uma ou outra designação de acordo com o cerne do trabalho da instituição, mesmo que nos últimos anos poucas tenham optado pelo termo Documentação.

Para além dessas terminologias, que assim como outras abordagens não encontram uma aceitação unânime na área (visto, por exemplo, toda a discussão sobre os termos documento, documentação e informação já apresentados), o autor descreve a área da Ciência da Informação “preocupada com a geração, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação, transformação e uso da informação, com particular ênfase nas aplicações das modernas tecnologias nessas áreas”, que se dá através do tratamento documental, apesar de enfatizar que o usuário busca as informações contidas nos documentos, mas os sistemas de informação apenas lhes dão os documentos.

Quanto à noção de informação, Hjørland (2000), diz que “não é uma coisa, mas que todas as coisas podem ser informativas em maior ou menor grau, e sempre somente do ponto de vista de situações específicas”.

Para os autores Capurro e Hjørland (2007 [2003], p. 149), a noção de informação enquanto conhecimento comunicado, usualmente utilizada no cotidiano, tem um importante papel na contemporaneidade, assim como a informação utilizada em prol do desenvolvimento econômico é comum, “mas o que torna a informação especialmente significativa na atualidade é sua natureza digital”, aspecto fundamental ao se deparar com a produção e circulação constante de documentos digitais, sejam àqueles que foram convertidos, provenientes de documentos físicos, ou os que já se originam como tal.

Hjørland (2000), elenca como principais processos da Biblioteconomia e Ciência da Informação àqueles relacionados com as tarefas de seleção, indexação, classificação, busca e recuperação de informações documentais em resposta às demandas dos usuários.

Neste cenário, apresenta-se esses processos enquanto parte da Organização do Conhecimento, no qual Hjørland (2008), define em dois sentidos, o restrito e o mais amplo, e apresenta como:

No sentido restrito Organização do Conhecimento (KO) trata de atividades como descrição de documentos, indexação e classificação realizadas em bibliotecas, bases de dados bibliográficas, arquivos e outros tipos de “intuições de memória” por bibliotecários, arquivistas, especialistas em informação, especialistas em assunto, bem como por algoritmos de computador e leigos. KO como campo de estudo diz respeito à natureza e qualidade de tais processos de organização do conhecimento (KOP), bem como aos sistemas de organização do conhecimento (KOS) utilizados para organizar documentos, representações de documentos, obras e conceitos. A Biblioteconomia e Ciência da Informação (LIS) é a disciplina central do KO neste sentido restrito (embora seriamente desafiado, entre outros campos, pela ciência da computação). No sentido mais amplo está o KO sobre a divisão social do trabalho mental, ou seja, a organização das universidades e outras instituições de pesquisa e ensino superior, a estrutura das disciplinas e profissões, a organização social dos meios de comunicação, a produção e disseminação de “conhecimento” etc (HJORLAND, 2008)³.

A apresentação sobre Organização do Conhecimento é importante ao que tange a estrutura dos processos e sistemas de tratamento da informação e dos documentos no universo da Biblioteconomia e da Ciência da Informação, visto que todas as discussões deste capítulo com relação as noções de documento e informação, perpassam os principais objetivos dos

³ As siglas deste excerto se referem aos termos que o precedem em inglês, como: *Knowledge Organization* (KO), *Knowledge Organizing Processes* (KOP), *Knowledge Organizing Systems* (KOS) e *Library and Information Science* (LIS).

serviços de informação na organização, representação, disseminação e acesso de seus acervos diversos.

Para Rendón Rojas (2005, p. 120), um dos conceitos centrais na Biblioteconomia é a noção de documento e reapresenta a definição de Briet: “todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual”, argumentando que neste sentido tudo pode ser considerado documento:

[...] tudo que tem uma expressão material e representam certo fenômeno, e não apenas o que está escrito, como manuscritos e impressos, folhetos e folhas soltas de propaganda, mas também gráficos, fotografias, desenhos, planos, filmes, discos, fitas, estatísticas, e até mesmo qualquer coisa natural ou os monumentos e objetos da vida cotidiana produzida pelo homem (RENDÓN ROJAS, 2005, p. 120).

Essa abordagem engloba outras tipologias documentais além das textuais, o que vem se corroborando ao longo dessa exposição de conceitos e autores. Como delimitador do conceito de documento, o autor fez o recorte de sua utilização adequada à Biblioteconomia, e coletou elementos na definição retirada do dicionário de bibliologia que apresenta o documento como: "expressão do pensamento por meio de signos gráficos (letras, desenhos, pintura, etc.) em um suporte (pedra, pergaminho, papel, tela, filme, fita, etc.)" (RENDÓN ROJAS, 2005, p. 121), ao que o autor relaciona com a abordagem semiótica para o estudo do documento (o que será mencionado pela autora da pesquisa no capítulo que trata da Linguagem e Informação Musical, por relações perceptíveis entre a Semiótica e as partituras).

Rendón Rojas (2005, p. 122), apresenta a guarda dos documentos como vitais para salvaguardar a memória da humanidade e sua história, pois fornece a memória social e cultural. Ele indica dois aspectos principais aos documentos: a capacidade de conservação da memória social e sua função de comunicação social. O autor destaca dois autores que utilizam os seguintes conceitos de documento:

Pietsch, que afirma que “o documento é a forma objetivada de uma experiência ou conhecimento relacionado a um setor específico de as atividades do espírito humano (principalmente com ciência, técnica e a economia) e em López Yepes, que expressa que “de uma perspectiva antropológica e cultural o documento é a objetivação do conhecimento em um suporte material com a possibilidade de ser transmitido. Objetivação e possibilidade de serem transmitidas são as duas notas que compõem a natureza do documento” (RENDÓN ROJAS, 2005, p. 122).

Desse modo, é possível refletir que o documento por esta perspectiva, é visto como uma forma de expressar o lado cognitivo do homem e materializar para que esse conhecimento se transforme em um objeto passível de transmitir informação, ao que o autor relaciona com uma comunicação social (RENDÓN ROJAS, 2005, p. 122).

Aproveitando o contexto social aplicado ao conceito de documento, o autor Lund (2009, p. 40), apresenta uma abordagem que propõe analisa-lo a partir de três ângulos complementares: físico, social, e mental, que combinados possibilitam uma descrição completa e considera o âmbito em que está inserido.

Ele amplia ainda mais o conceito de documento e inclui expressões e demonstrações (como discursos e performances ao vivo sem gravação), e destaca a interação entre documentação e comunicação, declarando que uma não pode existir sem a outra, desafiando o antigo paradigma da documentação estar restrita apenas aos livros e demais mídias de preservação (LUND, 2009, p. 40-41),

Ortega e Lara (2008) abordam os conceitos de documentação e informação no âmbito da Ciência da Informação, apresentam diversas noções dos termos documento, documentação e informação, semelhante aos demais autores descritos neste item, mas observa-se que as autoras ampliaram o escopo, ao citarem autores que chamaram de “discípulos da versão clássica” que tratam sobre essa temática, para além dos habitualmente citados na bibliografia (ORTEGA; LARA, 2008, p. 2).

A Ciência da Informação, para as autoras, “estuda o conhecimento sob o ponto de vista dos registros que lhe conferem permanência e possibilitam seu acesso e uso. Tais registros constituem documentos que, para serem efetivamente informacionais, têm de ser construídos de modo a serem apropriados”, e apresentam que a noção de documento tem que estar relacionada com sua informatividade⁴, condição para que seja assim considerado.

Como algumas conceituações de documento constituintes do trabalho de Lara e Ortega, citam-se os seguintes: com base em Escarpit (1981), Pinto (2001, p. 31-32), documento deve conservar a informação, ao passo que sua descrição possibilite sua disseminação. Desse modo, consideram que “a razão de ser do documento é a informação, cuja polissemia obriga a uma abordagem semântico-pragmática para conhecer, em cada momento, a que tipo de informação se refere” (ORTEGA; LARA, 2008, p. 3-4), no caso do estudo em questão, à informação musical, e complementam indicando o documento com uma vertente dicotômica, ou seja,

⁴ “Informatividade refere-se a como objetos tornam-se informativos, constituindo-se como documentos” (ORTEGA; LARA, 2008, p. 6).

caracterizado por sua divisão em dois segmentos: funcional (conserva e informa) e estrutural (recipiente de armazenagem com forma e substância) (ORTEGA; LARA, 2008, p. 4).

As autoras elencam vários outros autores que trabalham a temática dos documentos, mas por considerar-se que muitos dos contributos se assemelham ao que defendem outros autores já mencionados neste capítulo, como por exemplo, a questão de atribuição de sentido informativo e da função de prova e evidência do documento que foi exemplificado por Briet, Buckland e que é compartilhada por Day, Fondin e Meyriat também, finaliza-se esta reflexão sob o trabalho de Ortega e Lara (2008, p. 8), com a noção dos documentos que são construídos pela Ciência da Informação (por meio do tratamento documental dos sistemas de informação), os quais se apresentam como “instância física e informativa que, sob ações e condições específicas e contextualizadas, otimizam a circulação social do conhecimento”, enfatizando, como já apresentado, o caráter funcional, comunicacional e social da informação e dos documentos.

Segundo Smit (2012, p. 84), tudo pode ser considerado como um suporte de informação (semelhante ao defendido por Rendón Rojas):

[...] a fumaça nos filmes de faroeste informa o perigo pressentido pelo índio, uma árvore informa sobre o ecossistema de um local, o prédio nos informa sobre a cidade, o arquiteto ou o modo de vida da população local, assim como a obra artística nos informa sobre as representações simbólicas dos povos e o sonho abre caminho para as informações do inconsciente [...]

Desse modo, a autora aborda a explosão informacional na qual a sociedade está imersa e propõe um recorte sobre a noção de informação dentro da CI. A proposta de Smit sobre o conceito de documento engloba duas vertentes: a informação pode ser interpretada, mas precisa necessariamente ser representada e “documentada”, ou seja, **registrada** e desse modo com possibilidades de organização e disseminação pelas instituições de informação. A partir desse momento, a informação é **institucionalizada**, ela passa a existir, “é socialmente considerada existente, importante e potencialmente útil para alguém, ou alguma instituição, em algum momento, próximo ou distante” (SMIT, 2012, p. 85-86, grifo nosso).

A autora descreve que para o registro, institucionalização da informação e sua então preservação e disseminação, as instituições devem selecionar a informação que consideram “potencialmente útil”, e ainda que “critérios de organização e representação da informação certamente deverão levar em conta a **função** atribuída aos documentos por determinado serviço ou sistema de informação” (SMIT, 2012, p. 92, grifo do autor), o que enfatiza o caráter

funcionalista da informação como cerne para que as instituições possam legitimar essa informação e desenvolver seu processo de organização.

Apresentou-se neste tópico, algumas conceituações sobre documento com abordagens e autores diversos, enfatizando-se tratar de uma vasta literatura sobre o tema, do qual não era objetivo uma exposição exaustiva, como já mencionado no início do capítulo, mas com a seleção de alguns autores, explicitar noções sobre documento e a partir deste ponto relacioná-las com as partituras musicais, objeto do estudo.

Desde os autores clássicos, como Otlet e Briet, até os mais atuais, uma constante é perceptível, apesar das diferentes conceituações expostas: o documento há muito deixou de ser considerado como apenas os materiais bibliográficos, passando a englobar cada vez mais suportes e representações, o que confere às partituras musicais serem consideradas como documentos e passíveis de receberem o tratamento documental dos serviços de informação com vistas à sua guarda, recuperação, acesso, disseminação e preservação.

Tomando como exemplo e de forma basilar corroborar todas as discussões em torno das partituras enquanto documento, irá se apresentar, segundo o “Tratado de documentação” (1934) de Paul Otlet, aspectos que circunscrevem as partituras neste contexto:

Otlet (2018 [1934], p. 108), apresenta o conceito de notação e abreviação na seção 222.2 de seu Tratado de Documentação: “Ao lado da escrita usual encontra-se uma categoria importante de signos e convenções: a notação e as abreviações. Aqui também se coloca o problema de um sistema universal de notação”, o que inicia as exposições sobre notação musical (que vem a ser a música notada, inscrita – as partituras), como signos convencionados e arbitrários criados no campo da Música para representar as composições musicais dos distintos compositores.

Continuando, na seção **222.21 Notação**, que traz as diversas formas de notações, no item 7 (OTLET, 2018 [1934], p. 108-109), tem-se a seguinte descrição:

A notação musical surgiu entre os gregos, mas sua chave se perdeu na Idade Média. E ela cria sua própria notação, essas neumas como ‘patas de moscas’ (pedes muscarum). Essa ‘dança de mosquitos’ (Mückentanz, como diz Ambros)* indicava vagamente a direção vocal, sem valor e nem mesmo intervalos precisos.

Segue um detalhado descritivo da história das partituras (que será apresentada no terceiro capítulo da pesquisa, intitulado Linguagem e Informação Musical).

Na seção em que o Tratado de Documentação apresenta cada documento, no número **245.5 Música** (OTLET, 2018 [1934], p. 324) é o campo em que o autor apresenta a relação com a documentação ao dizer que:

a) No vasto círculo da documentação, a música ocupa um setor importante. Às vezes, esta documentação é separada de todas as outras, às vezes é combinada com elas. Há a escrita, a impressão, a edição, a livraria, a biblioteca, a catalogografia e as críticas musicais. A música relaciona-se com a documentação de várias maneiras: 1º Ela se relaciona com a palavra, que se relaciona com a escrita. A música é a linguagem dos sons harmoniosos, assim como a linguagem é o modo de expressão das ideias. 2º **Ela dá origem a documentos destinados à fixação e à preservação: as partituras musicais.** 3º Ela produziu uma notação muito interessante, cujo estudo comparado mostra que a notação da linguagem pelo alfabeto é, apenas, um caso particular da notação em geral. 4º Ela faz a mente ingressar em um novo campo de relações. 5º A música não é independente de outros assuntos: ela extrapola na literatura e na filosofia, na etnologia, no entretenimento, e por todas essas ramificações liga-se à documentação geral (grifo nosso).

O excerto acima revela como a Música e, em particular as partituras musicais, se relacionam com a documentação, em consequente, é possível verificar um apanhado pormenorizado sobre a temática musical (e por consequência das partituras enquanto documento), que versam sobre a sua história; questões fundamentais e paralelas entre música e livro e outras áreas como estética e matemática; os instrumentos musicais; a notação; as partituras. Bibliografia; Catalogografia. Bibliografia; difusão; organização comercial das edições e bibliotecas e coleções (OTLET, 2018 [1934], p. 324-333).

Toda essa explanação objetivou demonstrar o trabalho minucioso realizado por Paul Otlet com relação a uma informação tão específica como a musical, do qual a abordagem documental está descrita nos mínimos detalhes.

Para finalizar essa exposição do trabalho de Otlet com relação a Música em seu tratado, seguem duas citações que o autor apresenta e representam o que se pretendeu refletir com as conceituações sobre documento, informação em relação às partituras e da importância da música e todo trabalho de tratamento documental à que a pesquisa se propõe discutir: “toda arte deve comportar um significado inteligível e um ensinamento” e “A música é, em si, todo um mundo” (OTLET, 2018 [1934], p. 324).

Segundo o Dicionário Grove de Música, seguem as duas definições para os termos Partitura e Notação Musical, respectivamente. Partitura é definida como:

Forma de música escrita ou impressa em que pentagramas são normalmente ligados por barras de compasso alinhadas na vertical, de maneira a representar visualmente a coordenação musical. O termo, de origem italiana (*partire* significa “dividir”), alude à distribuição das diversas partes vocais e/ou instrumentais em diversos pentagramas (ou pautas) (DICIONÁRIO..., 1994, p. 702).

A notação musical, é “um equivalente visual do som musical que se pretende um registro do som ouvido ou imaginado ou um conjunto de instruções visuais para intérpretes” (DICIONÁRIO..., 1994, p. 656).

Esses conceitos apresentam em suas descrições, aspectos relacionados com as noções de documento e informação apresentadas, por exemplo, em partitura quando indica ser “de maneira a representar visualmente a coordenação musical” e mais precisamente em notação musical (que nada mais é que os sinais gráficos constituintes das partituras, a escrita musical propriamente dita), com os termos “equivalente visual do som”, “registro do som” e “instruções visuais para intérpretes”, que remontam as designações de documento e informação anteriormente descritas.

Para adentrar de maneira ampla no termo informação musical (que será aprofundado no capítulo dedicado a Linguagem e Informação Musical) e estabelecer as relações consideradas relevantes para encerrar o debate proposto por este capítulo, seguem algumas vertentes de auxílio nas reflexões e correlações apropriadas.

De acordo com Pacheco (2016, p. 67), a conceituação simples ao considerar o “documento como informação em um suporte”, torna possível sua relação, classificação de maneira generalista com foco em sua materialidade, ou seja, seu suporte e então o tipo de informação que carrega, fator determinante para mesurar sua função e uso, especialmente quando se trata de documentos de informação musical.

Neste excerto, a autora congrega os aspectos de materialidade, funcionalidade e institucionalização possíveis de aplicar aos documentos de informação musical, por considerar que estes podem ser classificados e, conseqüentemente, organizados por serviços de informação que custodiam essa tipologia, com ênfase em sua especificidade.

Os principais autores que desenvolvem estudos sobre Música no âmbito da Biblioteconomia e CI, como por exemplo, Downie e Smiraglia, se concentram em pesquisas relacionadas com a Recuperação da Informação Musical (RIM), que não é o objeto principal desta pesquisa, que tem como cerne a representação descritiva das partituras, mas que no contexto da organização da informação, agrega muitos contributos com o estudo.

Segundo Smiraglia (2001), a música em um sistema de Recuperação da Informação, é categorizada em aspectos físicos e sonoros, o que para Camila Barros (2012, p. 33), possibilita que a representação da informação identifique e individualize cada uma dessas categorias, de modo que o documento seja representado de forma específica.

De acordo com Camila Barros (2012, p. 53), diversas áreas do conhecimento têm interesse em pesquisar sobre a informação musical, o que é corroborado pelos autores Futrelle e Downie (2002) que elencam, como exemplo, os campos das “Ciências da Computação, Engenharia de Áudio e Processamento de Sinal Digital, Musicologia, Biblioteconomia e Ciência da Informação, Direito, Psicologia, Filosofia e Educação”, e pode-se indicar outras tantas áreas como: todos os processos de Audiovisual (Cinema, Televisão, Musicais...), a Musicoterapia (áreas de Saúde e Bem-Estar em geral), cada uma com sua abordagem e perspectiva particular, o que demonstra a importância e a consistência da informação musical e sua representatividade.

Ainda segundo Camila Barros (2012, p. 50):

Diferente da informação textual, que traz conceitos mais explícitos no conteúdo do próprio documento, na significação da informação musical fica evidenciado o processo intrínseco do indivíduo (no caso, o ouvinte) no momento em que ele se apropria de tal informação de maneira subjetiva. Todavia, essa característica peculiar da informação musical não a afasta do conceito de informação usualmente tratado na Ciência da Informação, considerando-se a análise de Fogl (1979, p.22) que preconiza que “não há conexão direta entre informação e objeto, uma vez que a única fonte de origem da informação é o conhecimento, a consciência humana e não o próprio objeto que está sendo conhecido, avaliado ou transformado” (BARROS, C., 2012, p. 50).

É notório que a informação musical, da qual as partituras configuram-se como o recorte deste estudo, têm especificidades em relação aos demais documentos bibliográficos, que consistem na maior parte dos acervos em geral e em relação ao consumo dos usuários.

O desenvolvimento sobre o termo “informação musical”, será pormenorizado no terceiro capítulo, como já mencionado anteriormente, mas não se pode deixar de registrar que neste contexto as partituras musicais (objeto de estudo dessa pesquisa) são uma das vertentes que compõe essa informação, que engloba aspectos sonoros (gravações em geral), performances, documentos relativos aos espetáculos musicais, concertos, trilhas sonoras de filmes, dentre tantas outras instâncias na qual a música, que por essência é sem barreiras e transdisciplinar, pode se desenvolver.

Mas acredita-se, que neste ponto da pesquisa, após as explicações apresentadas e reflexões suscitadas, que sua legitimação enquanto documento informacional, resultado da materialidade do pensamento e criação artística do compositor, capaz de ser organizada, representada, preservada, disseminada para o acesso e comunicação, assim como é realizado com os outros itens documentais mais habituais, confere as partituras o status de tipologia documental informativa.

Como forma de conectar as abordagens conceituais e relacionais apresentadas e desenvolvidas de acordo com as propostas dos autores selecionados, o Quadro 3 condensa os principais elementos:

Quadro 3 - Documento, Informação e Partituras

Autores	Ano do Estudo Utilizado	Documento e Informação: Abordagem apresentada	Relação com as Partituras
OTLET	2018 / [1934]	- Registro do pensamento humano - Onde se colocam os signos representativos de certos dados intelectuais - Abordagem funcional	- Composição da obra e registro em forma de partitura pelo compositor - Notação musical inserida nas partituras - Usada para transmitir e reproduzir a música notada
BRIET	2016 / [1951]	- Todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual	- Notação musical (símbolos) registrada na partitura em representação a criação intelectual do compositor
BUCKLAND	1991	- Parece não haver razão para não estender o uso de "texto" e "documento" para incluir imagens, e até mesmo sons destinados a transmitir algum tipo de comunicação, estética, inspiradora, instrumental, qualquer que seja.	- Documento musical com símbolos que representam os sons destinados a transmitir e comunicar a inspiração do compositor por meio de instrumentos musicais variados
HJORLAND	2000	- Todas as coisas/objetos podem ser informativas - Olhar o contexto em que foram geradas	- As partituras têm como principal objetivo informar ao músico/intérprete as informações sobre a obra musical ali escrita.

Autores	Ano do Estudo Utilizado	Documento e Informação: Abordagem apresentada	Relação com as Partituras
RENDÓN ROJAS	2005	- Expressão do pensamento por meio de signos gráficos (letras, desenhos, pintura, etc.) em um suporte (pedra, pergaminho, papel, tela, filme, fita, etc.)	- As partituras são compostas por símbolos e sinais (a notação musical), independente do suporte no qual se encontre (papel, arquivo digital...)
ORTEGA; LARA	2008	- Instância física e informativa que, sob ações e condições específicas e contextualizadas, otimizam a circulação social do conhecimento	- As partituras se materializam em uma instância física e promovem a circulação social do conhecimento de forma geracional ao perpetuar músicas de diversas culturas
LUND	2009	- Apresenta uma abordagem que propõe ver o documento a partir de três ângulos complementares: físico, social, e mental, que combinados possibilitam uma descrição completa e considera o âmbito em que esse documento está inserido	- As partituras musicais reúnem esses três ângulos por representarem a materialização do pensamento do compositor para sua disseminação à sociedade
SMIT	2012	A informação precisa necessariamente ser representada e “documentada”, ou seja, registrada e desse modo com possibilidades de organização e disseminação pelas instituições, que a tornam institucionalizada, ela passa a existir, “é socialmente considerada existente, importante e potencialmente útil para alguém, ou alguma instituição, em algum momento, próximo ou distante	- As partituras se constituem em documentos por ser a forma de consumir a ideia do compositor de modo a registrar e transmitir, comunicar sua obra, desse modo, passível de organização, disseminação e preservação.

Fonte: Elaborado pela autora com base nos autores selecionados.

O Quadro 3 sintetiza as principais vertentes das conceituações apresentadas, com a visão da autora sobre como cada abordagem se relaciona com as partituras enquanto documento informacional musical. Acredita-se que o objetivo em apresentar as conceituações e imprimir a relação com as partituras musicais, foi alcançado, de forma a balizar as demais reflexões decorrentes do estudo.

Para a elaboração do Quadro 3, utilizaram-se essencialmente os autores que debateram sobre os conceitos de documento e informação, as principais vertentes teóricas discutidas na bibliografia da área de CI, com a finalidade de implementar as análises da autora sobre o assunto. E para que o desenvolvimento sobre informação musical com autores que diretamente explanam sobre este assunto, seja apresentado e detalhado no próximo capítulo que versa sobre a Linguagem e Informação Musical.

3 LINGUAGEM E INFORMAÇÃO MUSICAL

“Sem a música, a vida seria um erro” Friedrich Nietzsche.

Neste capítulo descrevem-se as especificidades existentes nas partituras, que refletem em sua organização, representação, recuperação, acesso, uso e disseminação. Apresenta-se uma breve introdução sobre Linguagem e Linguística, a visão da Semiótica relacionada aos símbolos constituintes das partituras, as informações musicais pertinentes para sua representação descritiva e o processo de comunicação que se estabelece com a composição e leitura dos documentos musicais.

As particularidades da informação musical e da terminologia da área com ênfase nas informações pertinentes ao tratamento das partituras, são o objetivo principal deste tópico, que em sua elaboração utilizou-se da bibliografia especializada da área de música (métodos, dicionário temático, teses, dissertações e artigos - assim como nos temas relacionados com a Linguagem e Semiótica), bem como na experiência de 25 anos da autora como estudante, instrumentista de orquestra e coordenadora de Acervo Musical.

Considera-se significativo apresentar essa parte com as especificidades musicais, assim como sua relação com a Linguagem (na qual a Semiótica é parte integrante), por entender que este conhecimento, mesmo que de forma ampla, pode contribuir para se explicitar o assunto e, por conseguinte, a compreensão da pesquisa em sua completude e a utilização posterior das informações mais relevantes para a catalogação das partituras.

3.1 Linguagem e visão Semiótica em conexão com as partituras

Em um mundo imerso em tecnologias que são amplamente utilizadas, especialmente pelas mídias sociais, reconhecer a importância da Linguagem é inevitável, o que se pode constatar na história, em que ela está presente desde os primórdios da humanidade, responsável por seus registros históricos que possibilitaram o conhecimento e desenvolvimento de sociedades diversas, memórias que permanecem sendo inscritas e passíveis de salvaguarda.

A linguagem possibilita que o homem se relacione com o mundo e com seus semelhantes, de modo a nomear, criar e transformar sua realidade por meio da comunicação de seus pensamentos, ideias e sentimentos que ocorre de diferentes formas como pela fala, registros escritos ou por signos representativos convencionados.

Existem diversos tipos de linguagem, como: a verbal, gestual, visual..., e apesar de este excerto introdutório fixar-se em elementos da oralidade e sua representação gráfica, objetiva-se traçar um paralelo em que a informação musical, constituinte das partituras, se configura como uma linguagem em que elementos como a representação simbólica, codificação, decodificação e o processo de comunicação que se estabelece quanto da leitura e execução da música inscrita, apresenta-se semelhante ao que se observa com as demais manifestações linguísticas.

Segundo Benveniste (1991, p. 26), “a linguagem reproduz a realidade. Isso deve entender-se da maneira mais literal: a realidade é produzida novamente por intermédio da linguagem”, ou seja, trata-se de um modo de representar o que se pretende para que possa ser decifrado, transmitido e comunicado, no qual a linguagem, assume uma dupla função enquanto realidade para quem a transmite e a recriação dessa realidade para o ouvinte configurando-se como um “instrumento de comunicação intersubjetiva”.

O autor ainda traz um aspecto importante da linguagem, a faculdade inerente do ser humano de **simbolizar**, que vem a ser o ato de representar algo da realidade por meio de um “**signo**” estabelecendo, desse modo, uma relação de significado (BENVENISTE, 1991, p. 27).

Segundo Fiorin (2015, p. 55), com relação aos signos, apresenta que: “[...] a realidade só tem existência para os homens quando é nomeada. Os signos são, assim, uma forma de apreender a realidade. Só percebemos no mundo o que nossa língua nomeia”, não há como compreender a realidade sem considerar os signos criados para dar nomes às coisas como forma de categorização, organização e interpretação do mundo.

Ainda de acordo com Fiorin (2015, p.56), não há a possibilidade de utilizar os objetos físicos por amostragem para estabelecer uma linguagem por estes não compreenderem tudo o que a língua pode expressar, a linguagem humana vai além do que uma demonstração de objetos poderia abarcar, bem como por ter a possibilidade de expressar sobre objetos que não se tenha em mãos ou que sejam imaginados, criados.

Neste contexto, Fiorin acrescenta que: “A atividade linguística é uma atividade simbólica, o que significa que as palavras criam conceitos e esses conceitos ordenam a realidade, categorizam o mundo”, e ainda, que “as palavras formam um sistema autônomo que independe do que nomeiam o que significa que cada língua pode categorizar o mundo de forma diversa” (FIORIN, 2015, p. 56).

Segundo Benveniste (1991, p. 23), a língua é então, um sistema de signos que requer uma estruturação, como organização de unidades hierarquizadas. Mesmo uma representação por signos de forma abstrata não afasta da realidade seu receptor, mas é uma experiência

linguística concreta, ou seja, as representações simbólicas são verdadeiramente eficazes na transmissão e comunicação a que se destina a linguagem humana.

Essa explanação sobre as formas em que as linguagens humanas se desdobram, está intrinsecamente relacionada com o objeto deste estudo por apresentar a que se destinam as partituras, uma forma de representação especializada utilizada pelos compositores (locutores), como meio de transmitir e comunicar através da decifração de seu sistema simbólico e terminológico, sua mensagem, o que se dá por meio da música.

Ainda de acordo com Benveniste (1991, p. 23), observa-se que: “de fato, a faculdade simbólica no homem atinge a sua realização suprema na linguagem, que é a expressão simbólica por excelência; todos os outros sistemas de comunicações, gráficos, gestuais, visuais, etc., derivam dela e a supõem”.

Dessa maneira, corrobora-se a linha estrutural selecionada ao estudo, na qual se pode empregar às partituras enquanto sistema simbólico linguístico **mediatizante**, os conceitos e reflexões abordados no recorte introdutório apresentado sobre Linguagem e Linguística enquanto processo de representação, transmissão e comunicação, mesmo que estes utilizem em especial, a linguagem verbal e escrita em suas abordagens.

Observa-se que a simbologia se apresenta de forma inerente ao se tratar dos aspectos da linguagem, por ser a principal forma de representação que subsidia a diversidade na relação linguística entre os seres humanos e seu meio.

Com isso, neste item tem-se a exposição mais particularizada sobre os signos e as representações da linguagem com vistas a relacionar com as partituras através da apresentação da ciência que se ocupa da significação, a Semiótica, é: “A ciência que estuda os sistemas de signos, quaisquer que eles sejam e quaisquer que sejam as suas esferas de utilização, chama-se Semiologia ou Semiótica” (LOPES, 1987, p. 15).

A Semiótica se interessa pelo sistema de representação de uma determinada sociedade e tem como objeto de estudo a semiose, que vem a ser a significação presente nos sistemas de representação simbólicos.

A Semiótica é uma temática com uma vasta bibliografia e pode ser abordada por diferentes linhas, de acordo com seus autores característicos, o que não vem a ser o objetivo da pesquisa, mas de forma ampla apresentar conceitos, seu desenvolvimento e sua relação com a estrutura sistêmica dos elementos constituintes das partituras, por visualizar que estas se enquadram nas reflexões e análises concernentes ao tema.

Segundo Lopes (1987, p. 16), tem-se que:

A Semiótica não estuda, como se vê, nenhum tipo de “realidade natural”, mas sim a “realidade cultural”, de uma comunidade, todas as espécies de sistemas sógnicos que o homem construiu ao longo dos séculos. O objetivo da Semiótica é estudar um “conhecimento” da realidade fenomênica, tal como ele se espelha nos diferentes sistemas linguísticos que **recriam** – no sentido literal, **criam de novo** – essa realidade.

Neste contexto, todo tipo de linguagem é considerado como possível de ser estudado com base na Semiótica: quadros de pinturas, vestuários de moda, peças musicais, etc., o que retrata novamente o que se pretende ao utilizar esse campo para analisar as informações musicais presentes nas partituras.

É através dos signos que as pessoas se relacionam, tanto entre si, como com o mundo ao exprimirem seus pensamentos e ideias por meio dos signos que dão suporte à comunicação humana. Para Lopes (1987, p. 16), “os signos são, por um lado, suportes exteriores e materiais da comunicação entre as pessoas e, por outro lado, são o meio pelo qual se exprime a relação entre o homem e o mundo que o cerca”. Os signos são utilizados em uma diversidade de áreas e permite, desse modo, que as pessoas possam de organizar em sociedade e culturalmente, visto que é através da transmissão cultural, advindas das relações e tradições sociais por meio da comunicação da linguagem simbólica, que as gerações têm acesso, as desenvolvem e perpetuam (LOPES, 1987, p. 15).

Quanto a isso, Benveniste (1991, p. 32), acrescenta que:

A cultura define-se como um conjunto muito complexo de representações, organizadas por um código de relações e de valores: tradições, religião, leis, política, ética, artes, tudo isso de que o homem, onde quer que nasça, será impregnado no mais profundo da sua consciência, e que dirigirá o seu comportamento em todas as formas da sua atividade, o que é senão um universo de símbolos integrados numa estrutura específica e que a linguagem manifesta e transmite? Pela língua, o homem assimila a cultura, a perpetua ou a transforma. [...] É definitivamente o símbolo que prende esse elo vivo entre o homem, a língua e a cultura.

A informação musical expressa nas partituras, que finda por constituir um tipo de linguagem específica, carrega esses traços culturais, pois utiliza-se de símbolos (a notação musical e elementos particulares), para transmitir o que o compositor inscreve, dentro de uma determinada “sociedade”, aqui representada essencialmente pelos músicos, para que possa decifrá-la, transmiti-la e perpetuá-la de geração para geração.

De acordo com Caldas (2018, p. 16), a área da Ciência da Informação, ao que tange os estudos sobre organização e representação do conhecimento, têm na terminologia e linguística aparato para seu desenvolvimento com relação aos objetos de origem na linguagem verbal, ao que Café e Camila Barros (2016, p. 108) apresentam que os objetos informacionais não se

limitam aos baseados somente em estruturas de códigos verbais, como pode-se observar com o objeto do estudo em questão, as partituras musicais.

Neste contexto, Caldas (2018, p. 17) apresenta que “a linguagem musical implica necessariamente considerar-se a música, ou pelo menos um conjunto de certas manifestações musicais, como pertencente a um campo de fenômenos mais amplo, chamado linguagem” e ainda que “ambas as linguagens verbal e musical possuem também formas de expressões textuais a partir de representações linguísticas”.

O autor encerra esta reflexão ao ancorar a ideia que a música, na área da comunicação linguística, estende seus registros ao transformar a representação do som e linguagem, que se dá por meio da escrita musical nas partituras, por exemplo, o que permite, deste modo, a produção de documentos musicais, com tipologias e uma extensa gama de documentos (CALDAS, 2018, p. 18).

Discussões sobre o aspecto relacional entre música e informação, remontam da década de 50, mas o primeiro autor a efetivamente tratar música como informação foi Alexander McLane no *Annual Review of Information Science and Technology* (ARIST), que discute, no âmbito da recuperação da informação, como os métodos convencionais se concentram em documentos exclusivamente textuais. Estas reflexões englobam os problemas sobre a representação e recuperação das informações musicais, contidas em seus documentos específicos e analisa os aspectos da subdivisão básica em que a música se estrutura: sonoro e notacional (SILVA, Juliana, 2017, p. 51).

Bohumil Med (1996, p. 9) ao tratar da Arte, a categoriza em: (i) Artes Visuais (por exemplo, escultura, pintura...); (ii) Artes Sonoras (no qual a música se enquadra) e (iii) Artes combinadas (como o Teatro, Ópera...). Neste contexto, o autor apresenta a música para além da arte, mas como uma ciência que se estrutura em diversas disciplinas como: teoria musical, contraponto, formas musicais, arranjo, instrumentação, fisiologia da voz e fonética, solfejos, psicologia musical, história da música..., o que expande o universo de documentos musicais com temáticas e tipos variados. Para tanto, enfatiza-se que a pesquisa se dedica a analisar os documentos musicais que suportam a grafia musical, ou seja, sua notação musical que são expressas nas partituras.

Outro ponto já mencionado, mas que se julga importante salientar é que o estudo abarca as partituras da tradição ocidental, sejam elas manuscritas, impressas, digitais, de diferentes suportes e tipologias, àquelas que fazem parte do que se conhece como música nos países ocidentais, herança direta dos povos europeus, uma história que terá sua origem apresentada de forma sintética posteriormente.

Antônio (1994, p. 188), balizado na CI, descreve a informação musical como parte de atividades e disciplinas conectadas à organização da informação e à música, com vistas a sua representação, recuperação, preservação, acesso e uso, o que enfatiza a interdisciplinaridade característica da Ciência da Informação e a informação musical registrada, produtora de documentos diversos, sejam àqueles ligados diretamente a música, propriamente dita, ou relacionados a ela.

Neste sentido, Torres Mula (2000) aborda a informação musical em sua representação enquanto documento. Fundamentado nos conceitos de documento desde Otlet, na qual um documento consiste em uma simbologia, em um suporte que representa a realidade, o autor apresenta a visão de um documento musical enquanto um objeto da Semiótica com elementos que propicie a execução musical pretendida pelo compositor da obra.

O autor ainda delimita como documentos musicais apenas os que estejam diretamente ligados com a música em si, descartando, como mencionado no excerto anterior, aqueles produzidos a partir das obras musicais como: pesquisas, métodos de teoria musical, *folders* de divulgação, programas de apresentações..., o que neste ensejo se conecta com o recorte da presente pesquisa, por considerar em suas análises apenas as partituras do universo dos documentos musicais, deixando de incorporar os exemplo citados pelo autor assim como gravações diversas de apresentações musicais (independente do suporte), livros e demais produções que tenham a música como temática, mas não apresentem os signos responsáveis por sua execução.

Downie (2003) se dedica a estudar o tratamento informacional da música com relação à Recuperação da Informação Musical (*Music Information Retrieval* - MIR), e aponta a música categorizada em sete facetas, na qual cada uma tem um papel importante em termos de recuperação. São elas: (i) **Altura** (relacionado a característica do som entre grave e agudo); (ii) **Temporal** (relativo ao tempo de duração da música); (iii) **Harmônica** (quando duas ou mais alturas soam simultaneamente); (iv) **Timbre** (combinação de vibrações de acordo com a origem de sua produção); (v) **Editorial** (todas as indicações e orientações para a performance musical); (vi) **Textual** (letras das canções contidas na música) e (vii) **Bibliográfica** (todas as demais informações textuais contidas na música).

Para o autor, estas facetas carregam, para além de fatores comerciais, aspectos sociais quanto a MIR, pois têm a possibilidade de dar visibilidade a vários conjuntos de músicas que se encontram inacessíveis nos diversos acervos. Ainda de acordo com Downie (2003), a eficácia dos sistemas de recuperação da informação musical está atrelada a como é realizada a representação destas informações, no qual o autor divide os desafios para a representação da

informação musical em: Multiculturais, Multiexperienciais, Multirepresentacionais e Multidisciplinares, evidenciando como o tratamento da informação em música é complexo e específico.

Ao apresentar as considerações de um autor dedicado ao estudo da MIR, dar-se por se entender o processo de tratamento informacional em sua completude, isto é, o fato da representação descritiva da informação e sua recuperação estarem intrinsicamente conectadas, de modo que ambas as ações se completem.

Assim como Downie, outro autor da área da Biblioteconomia e CI que se dedica aos estudos sobre música na Organização do Conhecimento, especificamente com relação à Recuperação de Informações Musicais, é Richard P. Smiraglia. Dentre várias das contribuições que o autor agrega continuamente à temática, evidencia-se sua discussão sobre o conceito de obra para os documentos que compreendem as informações musicais. Como consequência desta reflexão, Smiraglia (2002) contempla a formação e importância do Título Uniforme em obras musicais, o que será detalhado no tópico que se destina a exemplificar alguns dos principais elementos musicais contidos nas partituras, possibilitando uma maior compreensão deste ponto.

Quanto ao conceito de obra, o autor descreve como um grupo de estudo da Federação Internacional de Associações e Instituições Bibliotecárias (*International Federation of Library Associations and Institutions* - IFLA), se dedicou a delinear os Requisitos Funcionais para Registros Bibliográficos (*Functional Requirements for Bibliographic Records* - FRBR), no qual o relatório criado em 1998, instaurou um modelo que “sugere a existência de um grupo de quatro entidades documentárias: obras, expressões, manifestações e itens” (SMIRAGLIA, 2002, p. 751). O modelo apresenta a obra e sua expressão (ou seja, como está se apresenta), para refletir o conteúdo intelectual ou artístico de seu criador. Por conseguinte, “uma manifestação incorpora a expressão de uma obra, que por sua vez é incorporada por um item. As entidades manifestação e item, então, refletem a forma física” (SMIRAGLIA, 2002, p. 751).

Alicerçado no modelo FRBR, o autor segue explicando que uma obra pode ser realizada por formas variadas de expressões, incorporadas em uma ou mais manifestações e exemplificadas em um ou mais itens (SMIRAGLIA, 2002, p. 750).

Como exemplo toma-se a obra **Sinfonia No.9 de Beethoven** que é expressa na forma de uma Sinfonia, que vem a ser definida como: “obra orquestral de grandes dimensões, geralmente em três ou quatro movimentos. É tradicionalmente considerada a principal forma de composição orquestral” (DICIONÁRIO, 1994, p. 868). Manifestada por meio de partituras e gravações de performances (por exemplo) e como item de cada manifestação exemplificada

tem-se: as partituras impressas em papel e os vídeos em *Digital Video Disc* (DVD) de um concerto., ou seja, considera-se **obra** todo o conjunto de instâncias, que derivam da criação intelectual e artística de um autor/compositor, o todo de expressões, manifestações e itens que se originam do pensamento primário e identitário de uma obra.

Neste contexto, Smiraglia (2002, p. 752) avança nas discussões com a seguinte contribuição:

Obras, em geral, contêm representações de conhecimento registrado. As obras são criadas deliberadamente para representar os criadores de pensamentos e para se comunicar através de várias fronteiras culturais e temporais para consumidores em potencial (como leitores, acadêmicos, etc.). É esse papel comunicativo das obras que revela seus papéis sociais. Obras são veículos que transportam ideias ao longo de um *continuum* humano, contribuindo para o avanço do conhecimento humano de maneiras específicas e para o avanço da condição social humana em geral.

Considera-se relevante este debate, por vislumbrar que o tratamento documental direcionado à Música, engloba grande contingente de tipologias atreladas a uma mesma obra musical. Em consequente, será descrito, ao tratar-se das especificidades musicais das partituras (a instância analisada nesta pesquisa), que mesmo dentro de uma mesma instância, uma obra musical congrega inúmeras séries de partituras que em um mesmo acervo devem ser representadas com a obra da qual procedem, ou mesmo a forma de uso desses conjuntos de partituras, pode ser ao manusear partes do todo, dependendo do interesse e finalidade da busca.

Smiraglia (2002, p. 753) acrescenta e descreve especificamente a obra musical como “uma concepção sônica intelectual. As obras musicais documentais são formadas em uma variedade de instâncias (por exemplo, uma delas como uma performance, ou sua representação na impressão como uma partitura)”, o que enfatiza a reflexão apresentada.

Os aspectos comunicacionais, culturais e sociais atribuídos às obras, perpassam pela análise semiótica, no qual “certas obras assumem um significado além de seus textos reais”, carregam um significado simbólico e são mutáveis (mesmo considerando-se um texto, por exemplo, com suas transformações ao longo do tempo como traduções, novas edições...), evidenciando o caráter subjetivo e particular que cada comunidade dedica a uma determinada obra, elas “são moldadas por seus públicos e refletem os requisitos funcionais de quem as usa. Portanto, as obras são artefatos das culturas das quais surgem” (SMIRAGLIA, 2002, p. 752-753).

Almeida (2007), fornece uma distinção característica entre obra e documentação musical. A autora considera a obra musical temporal e imaterial, somente possível de se

concretizar no ato de sua execução. Quanto à documentação musical, considera tudo o que engloba o registro da música e sua representação.

Neste sentido, observa-se um movimento para analisar a informação musical de acordo com a Semiótica, mas considerando a parte de sua natureza efêmera, o resultado exequível de uma composição musical.

Camila Barros (2021), expõe investigações no campo da Organização do Conhecimento (OC), nas quais reflete sobre como a formação e representação de uma área de conhecimento, no caso sobre a informação musical, passe a considerar outros aspectos para além dos linguísticos, utilizando-se de referências, de cunho emocional e subjetivo, através dos relatos dos ouvintes e de suas experiências particulares, para a estruturação de para a representação da música, especialmente no que tange os termos indexadores para a MIR.

Segundo Camila Barros, Café e Laplante (2016):

Tratando-se da música, que se manifesta sob um peculiar sistema sígnico, a análise do domínio desse tipo de informação ultrapassa sua esfera objetivada - que se caracteriza nos símbolos gráficos (como aqueles utilizados na partitura) e nos momentos de performance – e sua esfera estrutural - que se caracteriza na análise dos elementos (como compasso, harmonia, etc.) e regras que governam suas relações. Ao ultrapassar a esfera objetivada e estrutural, adentra-se na esfera que compreende a relação da música com o ouvinte – admitindo-se, todavia, que as esferas objetiva e estrutural compõem o conjunto único que permite a geração do significado.

Julga-se relevante os estudos das autoras e acredita-se representar um fator que careça ser incorporado também à catalogação descritiva e ao tratamento informacional da música na totalidade, o que enfatiza a pesquisa, o caráter intelectual e considerar-se a comunidade na qual se está inserido, elementos que o catalogador necessita congrega para realizar um trabalho que não se trata de uma atividade meramente mecânica e automática, como comumente se atribui a essa prática dentro da CI e Biblioteconomia, mas um trabalho que prime por atender as necessidades informacionais de seu público de forma excelente e eficaz.

Entretanto, não se pode deixar de salientar a importância das análises e discussões quanto ao que Camila Barros, Café e Laplante (2016), nomearam de “esfera objetivada”, como se propõem a presente pesquisa com a catalogação descritiva de partituras musicais, em razão de considerar-se uma temática ainda pouco explicitada na área de CI, apesar do aumento contínuo de iniciativas em prol do tratamento informacional de partituras e da música em suas diversas instâncias (fator que será discutido no capítulo 4 do estudo).

Outro fato indiscutível é que todo o processo de recuperação, acesso e uso da informação musical, assim como a possibilidade de sua execução e reprodução de forma atemporal,

perpassa majoritariamente pelas partituras, que desde a invenção da imprensa, a qual a música acompanhou essa evolução instaurada “na construção de todo um novo conceito gráfico que impulsionou o mundo musical, cada vez mais acessível em espaço público” (SOUSA, 2012, p. 13), ou seja, da disseminação em massa dos documentos musicais (antes produzidos apenas em manuscritos), é o formato que propicia à música sua salvaguarda, assim como “a representação da música no documento gera a permanência da memória, apresentando-se como recorte de um instante social” (CAVALCANTI, 2013, p. 35), para execuções futuras no decorrer dos tempos.

Com relação a partitura enquanto objeto notacional, Cavalcanti (2013, p. 36), apresenta que:

O documento deve ser entendido para além de uma memória instituída, fazendo-se como lugar de memória da criação estética para o qual a informação ordena estruturas simbólicas de conhecimentos. Neste contexto, como estatuto documental da obra musical, a partitura é trazida à condição de suporte de criação capaz de internalizar esteticamente a memória, permitindo a objetivação da subjetividade humana em uma cultura materializada na produção de sentidos e reflexões sociais.

Esta citação corrobora as reflexões expostas, no qual o estudo se pauta, na compreensão da relevância de pesquisas sobre a natureza subjetiva no entendimento da música na Organização da Informação, mas evidencia a importância da partitura enquanto informação musical registrada e, por conseguinte, de seu tratamento documental.

No caso da Música, as barreiras observadas pela língua (tomando as diferentes sociedades e povos), não se aplicam da mesma forma. Para a língua, muito de sua sedimentação pode ser entendida pelo aspecto geográfico, em que, de modo geral, têm-se países distintos com suas línguas características. Já a música de tradição ocidental, tem um sistema de símbolos universal, considerando sua “sociedade” àqueles que têm instrução para a leitura desses signos gráficos, o que se estende aos termos técnicos específicos, que podem configurar na partitura em línguas diferentes (italiano, inglês, alemão...), mas que após traduzidos (alguns de tão usuais foram até incorporados e padronizados em línguas estrangeiras sem a necessidade de tradução), revelam ao seu leitor imediatamente a ação que expressa e que este deve executar (exemplificações com as partituras serão apresentadas no tópico 3.2 que se segue).

Para esta exposição, acresce-se o que descreve Fiorin (2015, p. 58): “o significado não é a realidade que ele designa, mas sua representação, é o que quem emprega o signo entende por ele”, ou seja, a linguagem pressupõe uma convenção cultural, o signo é arbitrário em sua essência, apesar de em alguns aspectos ter a possibilidade de ser parcialmente motivado.

Em consequente, apresenta-se que “o signo é usado para transmitir uma informação, para indicar a alguém alguma coisa que um outro conhece e quer que os outros também conheçam” (ECO, 1973), ou seja, é necessário que o grupo sociocultural ao qual determinada estrutura linguística simbólica pertença, tenha conhecimento sobre as convenções dos signos utilizados para sua possível decodificação e compreensão para uma posterior transmissão e no caso da música, também execução.

Para encerrar esta reflexão, e que se faz bem pertinente para o estudo, que não se propõe tratar de forma aprofundada sobre a Semiótica, mas de forma ampla elencar conceitos que arraigam sua categorização como uma linguagem que pode ser entendida pela Semiótica, através de seu sistema simbólico e processo de comunicação: “assim, as frases são signos, os textos, são signos, qualquer produção humana dotada de sentido é um signo” (FIORIN, 2015, p. 60).

Ainda sobre o processo de comunicação em consequência da decodificação dos símbolos musicais, considera-se que, este sistema de comunicação seja entre o intérprete e o ouvinte, e até mesmo entre o músico ao executar e a decifração da partitura, em uma relação de comunicação com as ideias que o compositor deseja transmitir, assim como tudo neste processo é totalmente subjetivo, pois mesmo que o músico execute cada símbolo inscrito na partitura o mais tecnicamente perfeito, sempre utilizará de sua motivação pessoal ao executar a música com sua interpretação particular, bem como o destinatário/ouvinte, recebe e dá sentido à melodia da mesma maneira.

3.2 Terminologia e especificidades da Informação Musical

Após relacionar o sistema simbólico constituinte da informação e linguagem musical inscrito nas partituras, a Notação Musical, com a linguagem e a visão semiótica, objetiva-se apresentar um breve histórico sobre a Música e a Notação Musical, exemplificar as especificidades existentes nas partituras (através de figuras e quadros demonstrativos) e a terminologia musical considerando os elementos principais e relevantes ao que concerne a representação descritiva das partituras com vistas ao seu acesso e disseminação de forma democrática.

Assim como mencionado com relação às temáticas abordadas anteriormente, bem como a Linguagem, Linguística e a Semiótica, a música e os elementos da linguagem musical têm um vasto conteúdo a ser abordado, o que aqui não é o objetivo, mas porquanto apresentar os pontos selecionados como os principais que possam dar um panorama consistente sobre o

assunto, com ênfase nos considerados essenciais para a catalogação descritiva dos documentos musicais.

A terminologia da linguagem musical que se apresenta nesse subcapítulo, é elemento fundamental para o tratamento das informações contidas nas partituras com vistas a sua representação descritiva para futura recuperação, acesso, uso e disseminação.

A Terminologia enquanto ciência é tão antiga quanto a linguagem humana, assim como assinala Lidia Barros (2004, p. 28), desde os primórdios o homem nomeia as coisas à sua volta e então passa a buscar compreender o universo que outros homens nomearam.

Em um dos verbetes do dicionário Aurélio, na versão de 1972, traz a Terminologia enquanto campo como “tratado dos termos técnicos de uma arte ou ciência; conjunto desses termos [...]”. Na versão de 1986, a designação para terminologia é descrita como um “conjunto de termos próprios duma arte ou duma ciência [...]”, o que é possível verificar, no caso do presente estudo, com a linguagem musical.

Segundo Lidia Barros (2004, p. 31): “no século XVII, começam a se delinear, então, os elementos básicos de compreensão da terminologia como conjunto de termos de uma área técnica ou científica e como disciplina de natureza linguística que estuda esse conjunto”, ou seja, é a reunião dos termos componentes de uma determinada área sendo essencial para que seus especialistas possam se comunicar de forma eficaz.

Atualmente, conforme Pavel e Nolet (2002, p. 124 apud BARROS, L., 2004, p. 42), fala-se de “sistema de comunicação oral ou escrita usado por uma comunidade de especialistas de uma área particular do conhecimento”.

A padronização da linguagem, suas especificidades e a relação entre os conceitos de seus termos, possível através da Terminologia, é fundamental para a comunicação tanto no meio dos profissionais especialistas como do público em geral.

Tratando especificamente da terminologia da linguagem musical, sua importância ainda se evidencia por subsidiar que os profissionais da informação, responsáveis por seu tratamento documental, possam, ainda que sem um conhecimento aprofundado na teoria musical, ter elementos para sua representação de forma eficiente e eficaz, ou seja, com vias a dedicar à informação musical, um tratamento especializado que atenda às necessidades informacionais do público ao qual se destina, sejam músicos, professores de música, estudantes, pesquisadores e ouvintes.

É com esse foco que seguem as exposições sobre os termos específicos da música contidas nas partituras e todos os que fazem parte da terminologia musical, com destaque particular para àqueles essenciais responsáveis por auxiliar o tratamento informacional das

partituras, tanto no que abrange sua organização e representação na parte descritiva quanto com sua representação temática (relacionada especialmente com a indexação e recuperação da informação – MIR). Neste contexto, novamente enfatiza-se que o estudo compreende essencialmente a catalogação descritiva das partituras musicais, fixando-se, desse modo, nos termos que colaborem para este processo.

Ao se tratar sobre música, diversas temáticas específicas e correlatas podem ser abordadas. A música enquanto campo de conhecimento e em sua essência, são pontos de visões que se complementam e têm o mesmo objetivo que é a prática musical para sua apreciação, consumo e a comunicação que se estabelece entre seus atores: compositores, músicos, estudiosos, pesquisadores e ouvintes.

Para Med (1996, p. 11), “MÚSICA é a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo”, o que demonstra aspectos de ordem artística como também mais embasados na métrica e ordenação que a música enquanto ciência pressupõe.

Camila Barros (2012), em sua pesquisa abordou a institucionalização da música enquanto disciplina científica, apresentando que desde a Idade Média e Renascimento há fatores que ligam a música à Aritmética, Geometria, Astronomia (formando o *Quadrivium*), ou seja, relacionada diretamente com a matemática, o que se pode constatar com a teoria musical que estrutura a música (como a divisão de compassos, leitura de valores dos tempos de duração das notas e sua execução dentro de um tempo pré-estabelecido), ou ainda os estudos sobre as vibrações sonoras, por exemplo. A autora apresenta ainda como o campo foi ganhando maior ênfase em aspectos relacionados com o corpo e a emoção a partir do período Barroco (BARROS, C., 2012, p. 46), o que expressa a vasta gama de possibilidades de análises e estudos da música.

A música está presente na vida dos diferentes povos e culturas sem que se possa precisar qual a sua origem, mas segundo Sousa (2012, p. 19) “crê-se que desde que o Homem habita a terra, a música tenha sido desenvolvida, através de mecanismos e instrumentos rudimentares ou do canto, numa primeira fase, organizada e complexa *a posteriori*”, como pode-se observar com as pinturas achadas nas cavernas do período pré-histórico, da chamada arte rupestre e ainda esculturas em ossos que se pressupõem serem tipos de instrumentos, indícios de que já, desde este período, tinham suas expressões musicais.

A música foi evoluindo em conformidade ao crescimento das sociedades e suas culturas, e se fez presente em diferentes níveis hierárquicos se apresentando como tal, uma arte sem fronteiras, democrática e que expressa as ideias e tradições dos povos. Citam-se, como

exemplos, as execuções musicais nos palácios, nas aldeias dos cidadãos mais simples, nos povos originários das terras posteriormente colonizadas, nas igrejas, nos terreiros, nos palcos dos maiores teatros do mundo e nos palcos das ruas, uma música viva, que dá sentido e voz a todos que a utilizam como instrumento capaz de expressar transformação, resistência, luta, denúncia, orgulho, amor, alegria, culto, crença, adoração, reflexão, ensinamentos, relaxamento, felicidade, dor, cura..., um universo de sentimentos e ações que se materializam por meio dos corpos sonoros e que são eternizados e disseminados, em grande parte, por meio de seus registros e documentos.

Candé (2001, p. 5) descreve que “a música é uma antiga sabedoria coletiva, cuja longa história se confunde com a das sociedades humanas”, desse modo, realizar uma exposição sobre a História da Música na íntegra, seria uma tarefa impossível por estar intrinsecamente ligada com a própria História da Humanidade. O que se pretende com a breve exposição sobre a temática nesta seção é apresentar uma introdução, que dê subsídios para as reflexões seguintes.

Por muito tempo a música foi transmitida pela oralidade, com registros apenas fixados na memória de geração para geração. Sousa (2012, p. 20), aponta que apesar dos povos na Antiguidade já apresentarem alguns indícios da presença da música, com relação ao seu sistema de escrita notacional, nada se conhece neste período, “descobrimos, porém, diversas “tábuas” com uma escrita cuneiforme, referentes aos séculos XVIII a.C. e XV a.C., que deixam transparecer a presença de alguma teoria musical”, mas nada com uma organização sistemática identificado.

A música é uma prática atribuída aos homens, desse modo, o fato de dizer que algo se configura como uma música, como por exemplo: o som emitido pelos pássaros, ou o barulho dos ventos e dos rios, é uma ação humana (CANDÉ, 2001, p. 44), enfatizando o fato da música prever uma organização mínima para que assim seja reconhecida como tal.

Para Lacerda (1967), “a música é a arte do som”, já de acordo com Candé (2001, p. 10), música é um sistema de comunicações entre o emissor, àquele que está executando a música, e o ouvinte, como receptor que pode lhe agregar sentido.

Acrescenta-se a relação comunicacional que se estabelece entre o compositor, através de sua composição expressa nas partituras e o músico interpretante, o qual pode-se considerar até mesmo como um coautor, visto que o ato de executar uma música, por mais detalhada que a obra seja por seu criador (com todas as indicações de execução possíveis), assim como o empenho no músico em seguir todas as orientações descritas, sua interpretação pessoal e o fator emocional que se externaliza no momento que a música é tocada ou cantada, não há como ser excluído desse processo.

A gênese e evolução da notação musical ocidental é atribuída aos gregos, no período arcaico, “através da lírica monódica (*aulodia* e *citarodia*) e do canto coral” (SOUSA, 2012, p. 23), o que compreende os séculos VIII e VI a.C., mas autores como Massin, J. e Massin, B. (1997), indicam a descoberta dos primeiros documentos com escrita musical do Ocidental datando de III a.C. Candé (2001), indica o aparecimento dos primeiros registros de escrita musical, na Grécia por volta de 600 a.C. (que compreende o século VI a.C., assim como apresenta Sousa). O autor descreve haver indícios de um sistema notacional de música ainda mais antigo, datando de milênios antes, utilizado pelos chineses, mas não há nenhum documento comprobatório. Apresenta, ainda, um sistema interpretativo na época védica na Índia, entre 1.500 e 330 a.C., mas destinado a funções pedagógicas (CANDÉ, 2001).

Há muitas contradições em relação às datas de origem da notação musical, em se tratando da música ocidental (recorte utilizado no presente estudo), visto que a música oriental tem uma história e sistema que, apesar de comprovadamente ter germes presentes na música ocidental, não faz parte do escopo de análise da pesquisa e por si abarcaria um estudo por completo.

Com o objetivo de contextualizar os períodos para a música, apresenta-se o quadro elaborado por Bennett (1986, p. 11), com a divisão da música ocidental em seis grandes períodos, conforme segue na figura 1:

Figura 1 - Períodos da Música Ocidental

Música medieval	até cerca de 1450
Música renascentista	1450 – 1600
Música barroca	1600 – 1750
Música clássica	1750 – 1810
Romantismo do século XIX	1810 – 1910
Música do século XX	de 1900 em diante

Fonte: Bennett (1986, p. 11).

Neste contexto, para exemplificar os principais compositores da música ocidental, suas origens e obras em cada período, respectivamente, segue o Quadro 4:

Quadro 4 - Compositores e Períodos da Música Ocidental

PERÍODO	COMPOSITOR	ORIGEM	PRINCIPAIS OBRAS
MEDIEVAL (476 d.C.)	Pérotin (c.1160-1225)	Francês	Vidernp Omnes
	Afonso 10º, o Sábio (1221-1284)	Espanhol	Cantigas de Santa Maria
	Guillaume de Machaut (c.1300-1377)	Francês	Missa de Notre Dame, Motetos
RENASCENÇA (1450 - 1600)	Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594)	Italiano	Missa de Beata Vergine
	William Byrd (1543-1623)	Inglês	Missa a Três Vozes em Fá Maior, peças para cravo
	Giovanni Gabrieli (1553-1612)	Italiano	Motetos de Natal
	Heinrich Schutz (1585-1672)	Alemão	Oratório da Ressureição
BARROCO (1600 - 1750)	Claudio Monteverdi (1567-1643)	Italiano	Orfeo (ópera), Madrigais
	Henry Purcell (1659-1695)	Inglês	Sonatas, Fantasia (para cordas), The Fairy Queen (ópera), Dido and Aeneas (ópera)
	François Couperin (1668-1733)	Francês	Le Parnasse, peças para cravo
	Antonio Vivaldi (1678-1741)	Italiano	Concertos op.8 no. 1 a 4 (As Quatro Estações)
	Georg Philipp Telemann (1681-1767)	Alemão	Concerto para Três Oboés em Si Bemol Maior
	Johann Sebastian Bach (1685-1750)	Alemão	Concertos de Brandenburgo, A Arte da Fuga, Paixão Segundo São Mateus, O Cravo Bem Temperado
	Georg Friedrich Haendel (1685-1759)	Alemão	Música Aquática, O Messias, Suites para Cravo Solo
	José Joaquim Lobo de Mesquita (1746-1805)	Brasileiro	Responsório de Santo Antonio

PERÍODO	COMPOSITOR	ORIGEM	PRINCIPAIS OBRAS
CLÁSSICO (1750 - 1810)	Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788)	Alemão	Sonatas para Clavicórdio, Sinfonias Hamburgo
	Cristoph Willibald Gluck (1714-1787)	Alemão	Orfeu e Eurídice (ópera)
	Joseph Haydn (1732-1809)	Austríaco	Sinfonias Londres, Quartetos, A Criação (oratório)
	Domenico Chimarosa (1749-1801)	Italiano	Il Matrimonio Segreto (ópera)
	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Austríaco	Sonatas para Piano, Concertos para Piano e Orquestra, A Flauta Mágica (ópera), As Bodas de Fígaro (ópera)
ROMÂNTICO (1810 - 1900)	Ludwig van Beethoven (1770-1827)	Alemão	Fidelio (ópera), Concertos para Piano e Orquestra, Sinfonias (1 a 9)
	Franz Schubert (1797-1828)	Austríaco	Sinfonia 8 em si menor (inacabada), Improvisos para Piano, op 90
	Giacchino Rossini (1792-1868)	Italiano	O Barbeiro de Sevilha (ópera), Guilherme Tell (ópera)
	Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)	Alemão	Sinfonia 4 (Italiana), Sonho de uma Noite de Verão
	Frédéric Chopin (1810-1849)	Polonês	Noturnos, Prelúdios e Estudos, Concertos
	Franz Liszt (1811-1886)	Húngaro	Sonata em si menor, Rapsódias Húngaras
	Giuseppe Verdi (1813-1900)	Italiano	Rigoletto (ópera), La Traviata (ópera), Otello (ópera)
	Johannes Brahms (1833-1897)	Alemão	Sinfonias (1 a 4), Concertos
	Antônio Carlos Gomes (1836-1896)	Brasileiro	O Guarani (ópera), Fosca (ópera)
	Piotr Llyitch Tchaikovsky (1840-1893)	Russo	Sinfonia no.6 (Patética), Romeu e Julieta (Abertura-Fantasia)
	Antonin Dvorak (1841-1904)	Tcheco	Sinfonias no.8 e no. 9 (Novo Mundo), Quarteto para Cordas no. 10 (Eslavo)

PERÍODO	COMPOSITOR	ORIGEM	PRINCIPAIS OBRAS
PÓS-ROMÂNTICO / IMPRESSIONISMO (1890 - 1910)	Claude Debussy (1862-1918)	Francês	La Mer, Prélude pour l'Après-Midi d'un Faune, Prelúdios para Piano
	Maurice Ravel (1875-1937)	Francês	Rapsódia Espanhola, Bolero, Le Tombeau de Couperin (piano)
	Alberto Nepomuceno (1884-1920)	Brasileiro	Suíte Antiga, Sinfonia em Sol Menor
	Francis Poulenc (1899-1963)	Francês	Sonata para piano e flauta, La Voix Humaine
MODERNO (1910 -)	Richard Strauss (1864-1949)	Alemão	Morte e Transfiguração (poema sinfônico), O Cavaleiro da Rosa (ópera), Quatro Últimas Canções (lieder)
	Arnould Schoenberg (1874-1951)	Austriaco	A Noite Transfigurada (poemas sinfônicos), Moises e Aaron (ópera), Peças para Piano
	Charles Ives (1874-1954)	Americano	Sonata para Piano no. 1, Three Places in New England
	Igor Stravinsky (1882-1971)	Russo	A Sagração da Primavera, O Pássaro de Fogo, Petrouchka
	Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	Brasileiro	Nove Bachianas Brasileiras, Trenzinho do Caipira, Choros
	Sergei Prokofiev (1891-1953)	Russo	Sinfonia no. 1 (Clássica), Concerto para Violino e Orquestra no. 1
	Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948)	Brasileiro	Suíte Reisado do Pastoreio
	Francisco Mignone (1897-1986)	Brasileiro	Maracatu do Chico Rei
	Radámes Gnattali (1906-1988)	Brasileiro	Quarteto a Cordas no. 3
	Camargo Guarnieri (1907-1992)	Brasileiro	Dança Brasileira, Concerto para Piano e Orquestra no. 5
	Leonard Bernstein (1918-1990)	Americano	Sinfonia no.1, West Side Story (ópera), Candide
	Claudio Santoro (1919-1989)	Brasileiro	Ponteio

Fonte: Elaborado pela autora com base em História das Artes.

O quadro 4 intentou realizar a exposição de alguns dos principais compositores da música ocidental, evidenciando um panorama que possibilita relacionar e conhecer as características de cada período, bem como sua evolução histórica. Observa-se que os anos indicados para cada período histórico, bem como a divisão entre a figura 1 e o quadro 4, têm algumas distinções, o que se considera natural, exatamente por conta de a datação exata de períodos da história não ser algo convencionado, mas utilizou-se ambas as fontes por suas semelhanças nas datações.

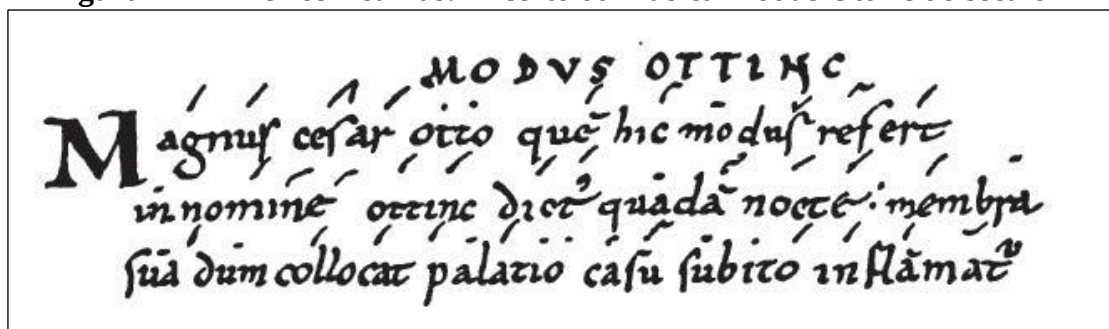
Segundo o Dicionário Grove de Música define-se **notação musical** como “um equivalente visual do som musical que se pretende um registro do som ouvido ou imaginado ou um conjunto de instruções visuais para intérpretes” (DICIONÁRIO..., 1994, p. 656). De acordo com Med (1996, p. 12), “NOTAÇÃO MUSICAL são os sinais que representam a **escrita musical**, tais como: pauta, claves, notas, etc.”, o que pode se entender como uma estrutura sistemática que congrega todos os elementos musicais descritos na partitura (seja em papel ou digitalmente), os sinais convencionados utilizados pelo compositor para expressar suas ideias e assim criar suas obras, com possibilidade de ser executada pelos músicos como intérpretes que dão vida a música.

Sousa (2012, p. 47), apresenta a seguinte reflexão sobre notação:

Quando nos referimos ao termo “notação”, mencionamos um ato de grafar através de símbolos uma determinada ideia ou indicação concreta. Deste modo, quando “anotamos” algo, seja de que matéria for, estamos acima de tudo a assegurar um dado conhecimento, o qual não necessita assim de ficar retido na nossa memória, visto ter encontrado já um suporte de preservação. A notação, tal como se sabe, não conheceu sempre a mesma forma, evoluindo ao longo da História consoante as necessidades do Homem para estabelecimento de comunicações e para garantir que determinadas tradições e saberes não fossem efémeros.

Durante a Idade Média, com o crescimento da música nas igrejas católicas, sobretudo os cantos sagrados, como o gregoriano, surgiam a necessidade de desenvolver métodos que possibilitasse a memorização das músicas, o que ocorreu no século IX com a criação dos neumas, que eram sinais como pontos, acentos e traços colocados nas palavras da canção, com a finalidade de lembrar e indicar ao cantor a melodia. Eram complexos e só podiam ser interpretados por quem já conhecia a música (SOUSA, 2012; PACHECO, 2016).

Figura 2 - Primeiros Neumas: Excerto da música Modus Ottinc do século X



Fonte: Sousa (2012, p. 50).

A evolução dos neumas ocorreu de diferentes maneiras nas diversas regiões, culminado na origem de uma grande variedade de notações na época, conforme Sousa (2012, p. 51), exemplifica com a figura 3 que segue:

Figura 3 - Diferentes Neumas Notacionais

Figura	ORIGINAL FORM	ST. GALL XI CENT.	GERMANY XII CENT.	CAMBRAI XII CENT.	ITALY XII CENT.
VIRGA.	/	7	7	7	1
PUNCTUM.	.	.	.	.	.
CLIVIS.	^	^	^	^	^
PODATUS.	✓	✓	✓	✓	✓
SCANDICUS.	./	./	./	./	./
SALICUS.	./	./	./	./	./
CLIMACUS.	1.	1.	1.	1.	1.
TORCULUS.	∪	∪	∪	∪	∪
PORRECTUS.	N	N	N	N	N
PODATUS SUBPUNCTIS.	✓.	✓.	✓.	✓.	✓.
CLIMACUS RESUPINUS.	1.	1.	1.	1.	1.
SCANDICUS FLEXUS.	./	./	./	./	./
SCANDICUS SUBPUNCTIS.	./.	./.	./.	./.	./.
TORCULUS RESUPINUS.	∪	∪	∪	∪	∪
PORRECTUS FLEXUS.	N	N	N	N	N
PORRECTUS SUBPUNCTIS.	N.	N.	N.	N.	N.

Fonte: Sousa (2012, p. 51).

Observa-se que a autora parte da notação original e apresenta algumas variações criadas como a alemã e a italiana, por exemplo.

A evolução da notação, com a elaboração inicial da pauta (linhas para escrita das notas musicais), teve origem com a inserção de apenas uma linha, que serviria de referência para delimitar as alturas das notas (intervalos). Logo em seguida adicionou-se mais uma linha, e no início de cada uma indicava-se a nota Fá e a nota Dó, respectivamente com as letras F e C (que depois viriam a ser transformadas em claves) (SOUSA, 2012, p. 52)

O monge beneditino Guido d'Arezzo (c. 995 – 1050), foi um grande desenvolvedor da notação ocidental durante o século XI, visto que os neumas não consistiam em uma notação exata, realizando contribuições e um sistema conhecido até a atualidade (SOUSA, 2012; PACHECO, 2016).

Algumas das principais contribuições elaboradas por Guido d'Arezzo, Pacheco (2016, p. 71), aponta as seguintes:

Colocou as neumas sobre um sistema de quatro linhas, aproveitando para indicar, além da direção em que se movia a voz, a amplitude exata do intervalo, ou seja, um sistema melódico definido por sílabas que hoje são conhecidas como notas musicais, um sistema rítmico detalhado que se fundamentava no ritmo do verso.

No século XIV instaurou-se a pauta de cinco linhas, como utiliza-se atualmente, então denominada além de pauta musical como pentagrama, que “é a disposição de cinco linhas paralelas horizontais e quatro espaços intermediários, onde se escrevem as notas musicais. Contam-se as linhas e os espaços da pauta de baixo para cima” (MED, 1996, p. 14). A figura 4 tem-se exemplos de pautas e de como se escrevem as notas:

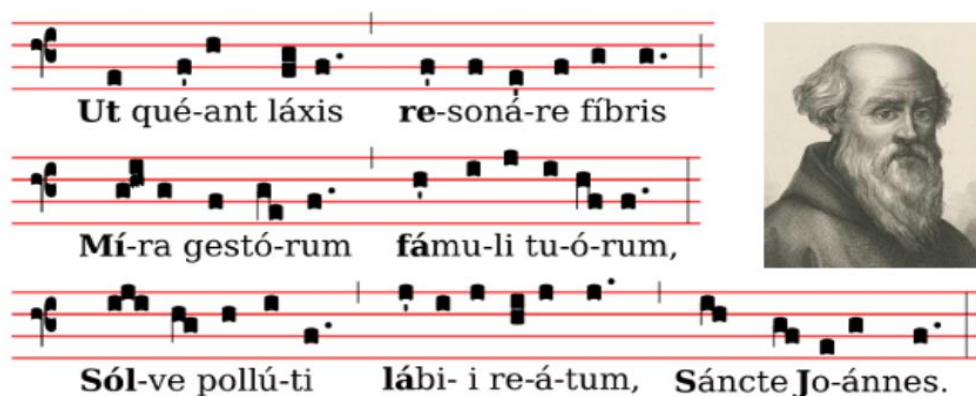
Figura 4 - Pentagrama e inscrição das notas



Fonte: Lacerda (1967, p. 2).

Guido d'Arezzo foi ainda o responsável por nomear as notas da escala musical, inventando os nomes a partir das sílabas iniciais dos versos da primeira estrofe do hino de São João Batista: *Ut, re, Mí, fá, Sól, lá, Sj*, ou seja, **Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si**.

Figura 5 - Hino de São João Batista: origem dos nomes das notas musicais



Fonte: Frequencias Sagradas.

A evolução da notação musical transcorreu de forma contínua com o passar dos anos, realizada por músicos teóricos que buscavam formas de sanar os problemas e as necessidades de maior precisão na escrita musical, na qual os intérpretes pudessem obter o maior conjunto de orientações na execução da obra descrita. Cita-se, por exemplo, o desenvolvimento dos

ritmos com a chamada notação mensural (ou notação “preta/negra”), em razão dos neumas não fornecerem nenhuma indicação sobre o tempo equivalente de cada nota (SOUSA, 2012, p. 55).

A partir do século XIII, diversos teóricos e compositores se debruçaram novamente sobre as questões relacionadas com o desenvolvimento de uma notação musical cada vez mais clara e que acompanhasse o progresso da música, inicia-se então a chamada notação da Ars Nova, com a criação de múltiplos tratados que versavam sobre novas abordagens e contributos à escrita musical (SOUSA, 2012, p. 57-58).

Durante o período da Renascença, a música e em especial, a notação, tiveram grandes inovações que acompanharam as transformações da época. A invenção da imprensa, atribuída à Gutenberg por volta do ano de 1473, impulsionou a disseminação de conhecimentos e tal qual ocorreu com os livros, deixando de ser reclusos a uma pequena parcela da sociedade, essencialmente nobreza e Igreja, as partituras passaram a ter uma maior circulação a partir do início da impressão por tipos que à princípio foram inventados por Ottaviano Petrucci, em 1501 tornando-se o primeiro editor de música (SOUSA, 2012; CANDÉ, 2001).

Para imprimir a notação musical, Petrucci realizava uma tripla impressão, na qual em primeiro imprimia-se as linhas da pauta, depois a letra da música e por último as notas, um processo lento e muito caro, somado ao alto valor do papel. Por estes fatores e por muitos ainda preferirem os manuscritos ou a xilografia, também por conta dos tipos criados até então, não englobarem todos os objetivos musicais das obras (SOUSA, 2012).

O encaminhamento para uma impressão singular, segundo Bernstein “foi executada pela primeira vez por John Rastell (1475-1536), em 1520, na sua tipografia em Londres, sendo que se atribui a Pierre Attaignant (1494-1552), a sua aplicação sistemática e em larga escala, sobretudo desde 1528, em Paris”, o que evidencia a formação de um novo campo de trabalho com o surgimento de diversos tipográficos especializados em música e que contribuíram para o crescimento da notação musical impressa (SOUSA, 2012, p. 85)

Ainda no Renascimento, buscou-se um aperfeiçoamento do aspecto da notação musical, adotando-se, por volta de 1425, a notação branca, em especial em razão da impressão das notas da antiga notação negra demandar muita tinta e tornar-se, assim, a escrita mais clara (SOUSA, 2012, p. 88).

Sousa (2012, p. 92), considera que:

Podemos desta forma compreender que, durante o Renascimento, e sobretudo devido à invenção da imprensa, a história da música conheceu diversas alterações, nomeadamente ao nível da notação musical. Esta viu assim o seu processo evolutivo desacelerado, caminhando para uma padronização e estabilidade que nos permite

reconhecer em cópias impressas naquela época, as figuras, claves, acidentes, ou seja, toda a diversidade da nomenclatura musical que utilizamos na atualidade.

São diversas, as modificações pelas quais, a notação musical ocidental atravessou durante os tempos. O que poderia ser apresentado detalhadamente a inserção de cada símbolo, mas para o que se pretende neste estudo, que não tem a música e a notação musical como único recorte, mas sim como parte das análises posteriores sobre como se dá sua organização com base na representação descritiva biblioteconômica, julga-se que a breve introdução sobre a história da notação musical se faz pertinente e suficiente para as explicações que seguem.

3.2.1 Partituras: tipos e elementos musicais constituintes

Considerando-se as definições descritas anteriormente sobre o termo Notação Musical, segue-se com as apresentações concernentes ao suporte, no qual se inscrevem a notação, ou escrita musical, que são as partituras. Este subcapítulo reúne alguns conceitos sobre partituras e termos relacionados, exposição dos principais tipos de partituras e símbolos da notação musical considerados essenciais para seu entendimento (ainda que de forma ampla) e que subsidiem as informações pertinentes à catalogação descritiva das partituras.

Segundo o Dicionário Grove (1994, p. 702), **Partitura** é definida como:

Forma de música escrita ou impressa em que pentagramas são normalmente ligados por barras de compasso alinhadas na vertical, de maneira a representar visualmente a coordenação musical. O termo, de origem italiana (*partire* significa “dividir”), alude à distribuição das diversas partes vocais e/ou instrumentais em diversos pentagramas (ou pautas) (DICIONÁRIO..., 1994, p. 702).

De acordo com Bennett (2001, p. 9): “A partitura é a escrita de uma música (impressa ou manuscrita), com todas as suas partes arranjadas em pentagramas distintos e superpostos, que estão unidos por traços verticais para que todo um conjunto seja apreendido de um só relance de olhos”.

Ambas as definições descrevem a partitura em sua essência específica, um documento no qual se registra todos os componentes de uma obra musical, ou seja, todas as linhas musicais escritas para os instrumentos e/ou vozes que compõem determinada música. É geralmente utilizada pelos maestros, pois congrega todas as partes dos diversos instrumentos/vozes integrantes da obra musical que será executada.

Cavalcanti (2013, p. 53), desenvolve um conceito de partitura que extrapola as definições puramente técnicas quando descreve que “a partitura é mais que um vestígio documental, é um monumento onde a história se cruza com a memória coletiva, um referencial de uma época em que o suporte musical se faz como lugar de memória”. Esta reflexão apoia o que se pretende nesta pesquisa ao tratar as partituras como um todo que circunscreve todos os documentos musicais enquanto registros notacionais da música, independentemente de sua tipologia.

Mas, julga-se importante salientar o termo partitura, para além do conjunto de registros da notação musical, também designa especificamente um tipo de documento, o que será melhor exemplificado adiante, com a apresentação e exemplificação dos principais tipos de partituras, com base nos documentos consultados e na experiência profissional e como estudante de música da autora do estudo:

- **Partitura / Partitura de regência / Grade** - Reúne a linha melódica de todos os instrumentos/vozes que compõem determinada obra. "Partitura para orquestra contendo detalhes completos de uma obra, tal como se pretende que ela seja executada" (DICIONÁRIO..., 1994, p. 702) (Figuras 6 e 7).

Figura 6 - Estrutura de uma Partitura de Regência

Uma partitura para orquestra sinfônica apresenta o seguinte aspecto:

Seção	Subseção	Instrumentos
SOPRO	MADEIRA	Piccolo
		2 Flautas
		2 Oboés
		Corno Inglês
		2 Clarinetas
		2 Fagotes
		Contra-Fagote
	METAIS	4 Trompas
		2 Trombetas
		Trombones I e II
		Trombone III e Tuba
		Tímpanos em dó e sol
		Triângulo
		Pratos
PERCUSSÃO	PERCUTIDA	Bombo
		Harpa
		Piano
CORDA	FRICCIONADA	Violinos I
		Violinos II
		Violas
		Violoncelos
		Contrabaixos

Fonte: Lacerda (1967, p. 136).

A figura 6 demonstra como é a estrutura de uma partitura de regência/grade, ou seja, a disposição em que cada instrumento (quando este faz parte da composição), ocupa.

Figura 7 - Partitura da “Suíte Sinfônica Minas Gerais”: Toada (II movimento)

Partitura **Suíte Sinfônica "Minas Gerais"** Silvio Baccarelli 1957

II - Toada

108 Calmo e espressivo $\text{♩} = 72$

Flautim

Flauta

Oboe *pp* solo

Corne Inglês

Clarinete em B $\flat$ Calmo e espressivo $\text{♩} = 72$ solo *pp*

Clarone *pp*

Fagote *pp*

Contrafagote

Trompa em F 1 108 Calmo e espressivo $\text{♩} = 72$

Trompa em F 2

Trumpete em B $\flat$ Sordine *pp*

Trombone

Tuba

Timpani 108 Sol $\sharp$ - Do $\sharp$ *p*

Harpa 108

Violino I 108 Calmo e espressivo $\text{♩} = 72$ *pp*

Violino II *pp*

Viola *pp*

Cello *pp*

Contrabaixo *pizz* *arco* *pp*

Baccarelli

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

Na figura 7 está destacado em vermelho a linha melódica que corresponde ao Violino I, no caso, os primeiros compassos, demonstrando que essa linha (com o restante da música nas demais páginas da Grade), comporá a parte de Violino I dessa obra, conforme exemplo a seguir:

- **Parte / Parte de execução / Parte cavada** - “O volume que contém somente a linha de um instrumento, mas esse instrumento é parte de um grupo onde vários outros instrumentos deverão executar juntos, cada um a sua parte, para que a somatória destes seja o resultado musical pretendido pelo compositor” (MATOS, 2007, p. 23) (Figura 8).

Figura 8 - Parte de Violino I da “Suíte Sinfônica Minas Gerais”: Toada (II movimento)

Suíte Sinfônica "Minas Gerais"
II - Toada

Silvio Baccarelli
1957

Violino I

Calmo e expressivo ♩ = 72

108 *pp*

114

122 *rall.* *a tempo* *p*

129 *f*

136 *allargando molto* *B* Poco piu mosso ♩ = 100

142

147 *f* *allargando* *a tempo*

152 *C* Meno - afetuoso ♩ = 92 *p* *expressivo*

157 *animando poco a poco* *rit.*

164 *allargando* *rall.* *dim.*

Baccarelli

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

As partes de execução podem ser a composição de diversos tipos de obras, seja uma grande sinfonia, ou peças para grupos menores, a chamada Música de Câmera, que será apresentada mais adiante.

- **Partitura de estudo** - Utilizada para desenvolver habilidades e aperfeiçoamento técnico pelo músico nas práticas com seu instrumento ou voz (no caso dos cantores). Incluem exercícios específicos diversos, solfejos, vocalizes, métodos de técnicas instrumentais/vocais e de teoria musical (Figura 9).

Figura 9 - Partitura de Estudo: *Snare Drum Method - Lesson 9*

LESSON 9

Lesson 9 is a short piece for percussion ensemble. Snare drum I should play with snares on, while snare drum II plays with snares off. Bass drum and cymbals each require one player. For class work, the snare drummers may be evenly divided between the two drum parts (I and II). However still use only one player for bass drum and one player for cymbals.

N4024

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

- **Partitura Solo** - Parte escrita para um instrumento/voz, que atua como solista, executante da melodia principal de uma obra. Pode ser um solista frente à uma Orquestra (como geralmente ocorre com a forma Concerto), uma peça para instrumento solo com acompanhamento de piano (contínuo), ou ainda uma obra para instrumento solo sem qualquer tipo de acompanhamento (Figura 10).

Figura 10 - Partitura Solo do Prelúdio da Suíte No.1 de J. S. Bach

Suite I
BWV 1007

Violoncelo Solo

PRÉLUDE

BA 320

© 1990 by Bärenreiter-Verlag, Basel

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

- **Partitura de coro** - "Apresenta a grade acompanhada de texto. Raramente é acompanhada de parte de execução com as vozes em separado (PACHECO, 2009, p. 41)" (Figura 11).

Figura 11 - Partitura de Coro: Sementes do Amanhã⁵

Arr. Juliana Ripke **Sementes do Amanhã** Gonzaguinha
SATB

$\text{♩} = 84$ *mf*

Soprano
ih ê uh_ ih ê uh_ So - nhar

Contralto
ih ê uh_ ih ê uh_ uh_ So - nhar

Tenor
so-nhar e ter fê uh_ So - nhar

Bass
so- nhar_ e ter fê uh_ So - nhar

7 3 3 3 3

S. uh_ So - nhar_ uh_

C. uh_ So - nhar_ uh_

T. uh_ So - nhar_ uh_

B. uh_ So - nhar_ uh_

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

- **Partitura de piano e canto** - Aquela que contém as partes de vozes com a redução para piano de uma obra escrita para Coro e Orquestra. Ou mesmo que seja uma obra apenas para Coro, é muito comum a parte de piano estar inserida, para que o instrumento, possa acompanhar o grupo vocal (aqui atua, pelo viés do pianista, como uma parte de acompanhamento/correpetição) (Figura 12).

⁵ A sigla "SATB" que aparece logo após o título, indica a divisão de vozes que compõem a música: Soprano, Alto - Contralto, Tenor e Baixo.

Figura 12 - Partitura de Piano e Canto: Sementes do Amanhã

Arr. Juliana Ripke **Sementes do Amanhã** Gonzaguinha
SATB

♩=84 *mf*

Soprano
ih ê uh___ ih ê uh___ So - nhar

Contralto
ih ê uh___ ih ê uh___ uh___ So - nhar

Tenor
so-nhar e ter fê uh___ So - nhar

Bass
so- nhar___ e ter fê uh___ So - nhar

Piano
mf
A7(sus4) A7(sus4) A7(sus4) Bbmaj7(add9) N.C. Dm7(add4)

7
S. uh___ So - nhar uh___

C. uh___ So - nhar uh___

T. uh___ So - nhar uh___

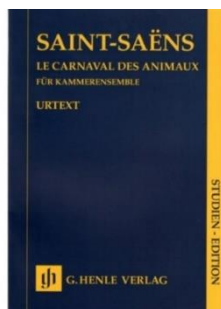
B. uh___ So - nhar uh___

Pno. C#m7(b9) C% D/C B7(sus4) Bb7(sus4) A7(sus4)

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

- **Partitura de bolso / Miniatura / Partitura de estudo** - Com o mesmo conteúdo de uma Partitura / Grade, mas impressa em formato menor, ou formato de bolso, para uso de estudo individual (Figura 13). A partitura de bolso do exemplo tem o tamanho de 17x24 cm.

Figura 13 - Partitura de Bolso: O Carnaval dos Animais de Saint-Saëns



Fonte: MusiMed.

Tem-se ainda alguns tipos de partituras, que seguem descritas no quadro 5, para ter-se um arcabouço maior:

Quadro 5 - Tipos de Partituras

TIPO DE PARTITURA	DESCRIÇÃO
Partitura Completa	Contém a Partitura de Regência (grade) e as partes de execução de todos os instrumentos e/ou vozes que compõem a obra em questão.
Partitura aberta	[...] é aquela que mostra cada parte de uma composição (normalmente polifônica) em uma pauta separada (DICIONÁRIO..., 1994, p. 702).
Partitura condensada	É aquela em que algumas linhas melódicas (instrumentais ou vocais), ocupam o mesmo pentagrama/pauta.
Redução	Consiste em reduzir uma composição escrita para um grupo maior de instrumentos/vozes em arranjos para um grupo menor que o da orquestração original. Por exemplo, uma obra para orquestra pode ser reduzida para um quinteto de cordas.
Redução para piano	É um arranjo em que o piano executa uma composição escrita originalmente para um grupo de instrumentos. Muito utilizada para acompanhamentos de coros nos ensaios, por exemplo.
Orquestração	Quando a orquestra executa uma obra escrita em seu original para um grupo menor de instrumentos.
Transcrição	“O termo transcrição deve ser entendido como o registro de um determinado evento em um meio que não seja o original” (RIBEIRO, 2018, p.1). É o ato de transcrever uma obra, em seu original, para um outro meio de expressão que não para o qual foi escrito.
Arranjo	“O arranjo pode sugerir uma parte nova criada pelo arranjador, que funciona como uma espécie de improviso ou de solo. Também é comum o arranjador criar introduções, pontes, conclusões ou fazer modulações em determinados trechos. É comum ter mudança de gênero em arranjos” (PACHECO, 2016, p. 97).
Adaptação	“São obras que passam por alterações tanto em aspectos estruturais quanto ferramentais, em maior ou menor nível, com mudança ou não de linguagem. São feitas em função de adequar a obra a algo, seja um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero” (PACHECO, 2016, p. 97-98).

Fonte: Elaborado pela autora com base nos autores citados.

Com o intento de exemplificar algumas tipologias a mais de partituras, apresenta-se a Música de Câmara, que vem a ser formações instrumentais ou vocais de pequenos grupos, com no máximo dez integrantes. Segundo Salles (2002):

O termo vem da acepção da palavra 'Câmara' ou 'Câmera' (da mesma origem que 'Câmera fotográfica') como sinônimo de 'sala', 'quarto', genericamente 'compartimento ou aposento de uma casa'. É, portanto, literalmente a música destinada a pequenos espaços, e por isso, a música escrita para pequenas formações.

Existe uma vasta diversidade de formações musicais e de obras escritas para música de câmara que remonta de muitos anos. Os agrupamentos mais comuns são: dueto, trio, quarteto, quinteto, sexteto e Camerata (uma pequena orquestra de cordas).

Para fins de organização das partituras, entender essa divisão, se faz relevante para a pesquisa o conhecimento sobre essas composições. Em consequente, apresentam-se alguns exemplos desse tipo de partitura e suas formações diversificadas:

Figura 14 - Sonata No.9 de Beethoven para Violino e Piano

Beethoven
Sonata No. 9 in A Major, Op. 47

Adagio sostenuto.

9.

Adagio sostenuto.

cresc.

p

sf

p cresc.

sf

13

17

Presto.

cresc. decresc. pp

21

Presto.

sf

25

cresc.

rallent.

sf

a tempo

pp

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

Figura 15 - Trio de Trombones: *Three Dances* de Louis Couperin

THREE DANCES
Louis Couperin

I. Canaries

Presso

Tezak Music Publ. Co. • The Big Book of Trombone Trios • MT 3328

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

Figura 16 - Quarteto de Cordas No.1 de Villa-Lobos

Quartet No. 1

1. Cantilena

H. VILLA-LOBOS

Andante

The musical score is written for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked *Andante*. The score consists of three systems of staves. The first system shows the initial entries of the instruments with dynamic markings *mf*, *p*, and *rit.*. The second system includes a first ending bracket marked with a circled '1'. The third system continues the melodic and harmonic development with a *mf* marking.

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

Figura 17 - Quinteto de Metais: Fanfarra de Calimerio Soares

1

FANFARRA

(Quinteto de Metais/Brass Quintet)

Calimerio Soares (1999)

Allegro comodo - $\text{♩} = 108$

Copyright 2000 by Calimerio A. Soares Netto
Todos os direitos são reservados / All rights reserved

Fonte: Musica Brasilis.

Figura 18 - Serenata Noturna para Cordas de Mozart

SERENADE IN G
Eine kleine Nachtmusik
KV 525
Wolfgang Amadeus Mozart
Datiert: Wien, 10. August 1787

Allegro

The image displays the beginning of the musical score for 'Serenade in G' (KV 525) by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written for a string quartet (Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso) and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system shows the initial measures for all instruments, with a forte (f) dynamic marking. The second system shows the piano accompaniment entering with a rapid sixteenth-note pattern. The third system continues the piano accompaniment and the string parts. The fourth system shows the string parts playing a melodic line, with a piano (p) dynamic marking.

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

Os exemplos de partituras de música de câmara, foram selecionados tomando a página inicial da grade de cada obra, ou seja, a partitura que contém todos os instrumentos que compõem cada peça e consequentemente formação apresentada. Para que fosse possível visualizar, na íntegra, a música e o grupo para qual se destina. Vale ressaltar que, assim como ocorre com formações e obras maiores, cada instrumento tem sua parte de execução separada, mesmo que em alguns casos se utilize a grade, assim como os exemplos expostos.

Para ampliar as exposições sobre os tipos de partituras, segue na figura 19 uma partitura manuscrita, que somente tem essa diferença em relação as demais digitadas expostas. E logo após uma partitura em tablaturas e cifras na figura 20.

Figura 19 - Manuscrito: *Panis Angelicus* de Silvio Baccarelli



Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

Figura 20 - Tablaturas e Cifras: O que é o que é de Gonzaguinha



Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

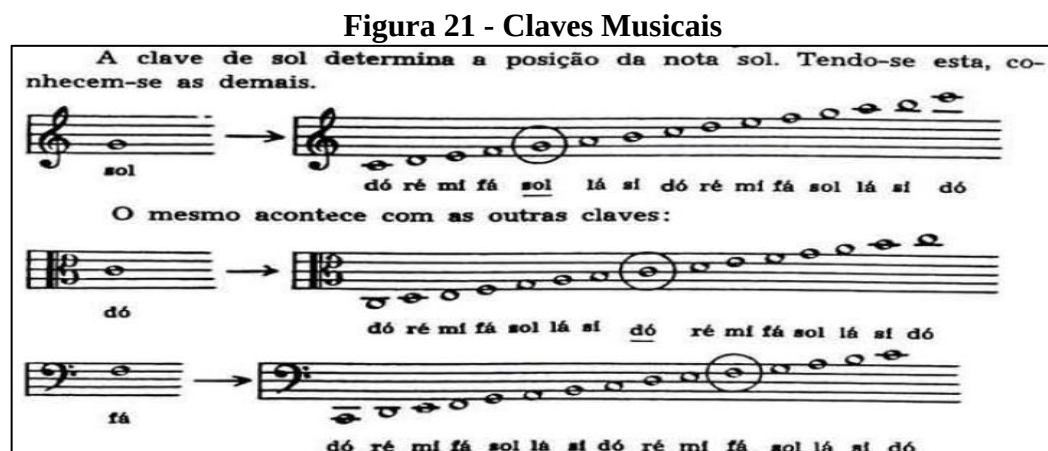
Tablaturas são os números e pontos que indicam as notas (acordes⁶) no traste do instrumento. Cifras são as letras seguidas por alguns acidentes em cima de cada tablatura, que também indicam os acordes a serem tocados.

⁶ Acorde - “é a combinação de três ou mais sons simultâneos diferentes. A combinação de dois sons se chama intervalo” (MED, 1996, p. 271).

Para conhecimento, seguem as cifras com suas correspondências de notas, identificação muito importante com relação à tonalidade e, em alguns casos, composição do título de uma obra musical: **A (lá); B (si); C (dó); D (ré); E (mi); F (fá) e G (sol)**. Lembrando que aqui são as principais e que ao lado podem ter acréscimos de sinais de alteração (como bemol e sustenido) e indicação do modo (maior e menor), por exemplo: **D#M (Ré#+)** que se lê: **Ré Sustenido Maior** ou **Ebm (Mib-)** que se lê: **Mi bemol menor**.

Outra forma organizar as partituras, está em identificar a qual instrumento/voz ela pertence. Não é incomum se deparar com partituras que não tenham a indicação do instrumento/voz escrito. Neste caso, uma forma de tentar realizar este reconhecimento é através da clave musical.

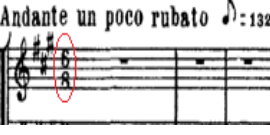
Para Med (1996, p. 16), “CLAVE é um sinal colocado no início da pauta que dá seu nome à nota escrita em sua linha. Nos espaços e nas linhas subsequentes, antecedentes ou descendentes, as notas são nomeadas sucessivamente de acordo com a ordem: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó”. O autor ainda apresenta que “a palavra CLAVE vem do latim e significa chave”. Segue na figura 21 os principais tipos de claves utilizadas: Sol, Dó e Fá:



Fonte: Lacerda (1967, p. 5).

Cada clave é utilizada por um instrumento ou voz de acordo com seu timbre, ou seja, a extensão que alcança do grave ao agudo. A clave mais utilizada é a de Sol e engloba os instrumentos/vozes com timbres mais agudos, por exemplo: violino, flauta e soprano. A clave de Dó abrange os timbres médios como: violas, contraltos e barítonos. E a clave de Fá dá conta dos timbres mais graves, a exemplo: violoncelos, contrabaixos, tuba, baixos. O quadro 6 expõe mais alguns sinais e termos constituintes das partituras:

Quadro 6 - Sinais e Termos Musicais

TERMOS MUSICAIS	DEFINIÇÃO	EXEMPLOS	ABREVIACÕES/JUNÇÕES	EXEMPLOS NAS PARTITURAS
TONALIDADE	“Termo que designa uma série de relações entre notas, em particular a nota central de uma obra musical” (DICIONÁRIO..., 1994, p. 953).	Ré Maior Sol Sustenido Menor Mi bemol Maior	Ré M (D +) Sol #m (G#-) MibM (Mib+)	Desenho da escala de Ré maior 
ANDAMENTO	Dita a velocidade em que a música deve ser executada. Pode-se juntar os termos que intensificam a velocidade de execução e também termos que indicam caráter.	Andamentos: Largo; Andante; Adagio; Allegro... Termos Intesificadores: assai; com moto; Troppo; enérgico; sostenuto Expressões de caráter: affetuoso, com anima, expressivo; festivo, calmo	Allegro Assai Andante Calmo Adagio Sostenuto Largo expressivo	Adagio sostenuto 
OPUS	É uma palavra latina que significa "obra" e é um "termo usado ao lado de um número para identificar um grupo de obras na produção de um compositor" (DICIONÁRIO..., 1994, p. 676).	Sinfonia No. 6 Op.74 em Si Bemol menor	Op.	Tschaikowsky Symphonie Nr. 6 h-moll „Pathétique” Op. 74
NÚMERO DE CATÁLOGO TEMÁTICO	Também conhecido como "índice temático". Alguns compositores tiveram as obras catalogadas por outras pessoas. Os catálogos podem conter letras e números.	Sinfonia No. 6 Op.60 B.112 em Ré Maior - Dvorak Pequena Serenata Noturna (<i>Eine kleine Nachtmusik</i>) K.525 - Mozart	B.112 (no catálogo de Dvorak) K.525 (no catálogo de Mozart)	MOZART SERENADE EINE KLEINE NACHTMUSIK K. 525
DINÂMICAS	"É a arte de graduar a intensidade sonora na execução musical. Os diferentes graus de intensidade são indicados por palavras e sinais apropriados" (LACERDA, 1967, p. 49).	Piano Mezzo piano Mezzo forte Forte Fortissimo Crescendo Decrescendo	p mp mf f ff cresc. (<) dim. (>)	
COMPASSOS	É a forma de divisão da música, que dita em que tempo esta irá ser tocada. É simbolizado por um traço vertical chamado barra de compasso ou travessão.	(a) Barra simples (b) Barra dupla (divisão de seção) (c) Barra dupla (final)		
FÓRMULA DE COMPASSO	São dois números que indicam a unidade de tempo e a unidade de compasso. Também estão relacionados com a divisão das notas nos compassos. Aparecem ao lado da clave no início do pentagrama.	Quatro por quatro Seis por oito Três por quatro	4/4 6/8 3/4	Andante un poco rubato ♩: 132 
ACIDENTES OU SINAIS DE ALTERAÇÃO	São sinais colocados na frente das notas que podem alterar suas alturas em meio tom ou um tom inteiro mais agudo ou mais grave.	Sustenido Dobrado sustenido Bemol Dobrado bemol Bequadro	# X b bb q	

Fonte: Elaborado pela autora com base nos autores citados.

Os termos e símbolos musicais presentes no quadro 6, foram selecionados ao considerar-se, assim como os demais termos e sinais apresentados no estudo, elementos pertinentes para a catalogação descritiva das partituras. Tonalidade, Andamento, Opus, Número de Catálogo Temático, Dinâmicas, Compassos, Fórmula de Compasso e Acidentes, estão diretamente ligados com a construção do Título Uniforme, que para música consiste em um tópico importante, por em sua maioria as partituras necessitarem de elementos característicos de sua composição para que sua identificação titular seja precisa e não se confunda com outras obras com nomenclaturas semelhantes e a identificação das partes que a música se divide.

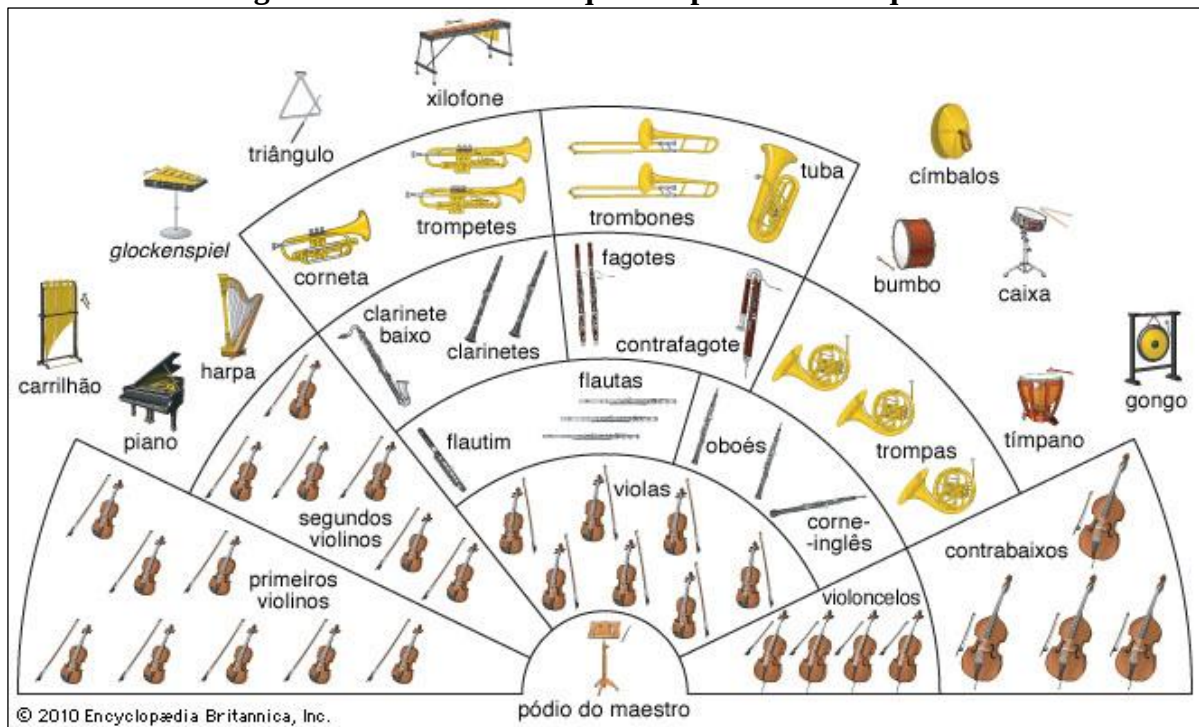
Sobre título uniforme, Smiraglia (2002, p. 758) descreve a seguinte definição:

Inserido entre colchetes entre o nome do compositor e a transcrição do título da instância física, o título uniforme consiste em um título bibliográfico significativo para a obra, baseado em seu original conforme dado pelo compositor. A isso são adicionados identificadores musicais (como número de opus e clave) para auxiliar na diferenciação e ordem em um arquivo que consiste em todas as obras do compositor. Os trechos são identificados pelo movimento ou título da seção, e a tudo isso podem ser adicionados termos que indicam variação na instância sonora da obra. Em conjunto, a citação do título uniforme de nome fornece os meios para uma ordenação alfabética das obras de um compositor em um local de recuperação de informações.

No capítulo 4, no qual as representações descritivas de partituras, segundo os códigos selecionados no estudo serão desenvolvidas, as discussões sobre título uniforme para música serão retomadas. Ressalta-se que alguns compositores já se utilizam dos termos apresentados no quadro 6 ao nomearem suas obras, e para o catalogador, ter conhecimento sobre estes termos, assim como ter a possibilidade de reconhecer onde cada movimento da música começa e termina (de acordo com as barras de compasso respectivas), como identificar os títulos de cada movimento e que várias letras e sinais gráficos nada mais são que dinâmicas, com toda certeza são pontos norteadores que contribuem para o desenvolvimento de seu trabalho no tratamento das partituras.

A divisão dos instrumentos musicais ocorre de acordo com suas famílias, que em suma dizem respeito na forma que são tocados e à sua construção. São eles: CORDAS: Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Harpa; SOPROS DE MADEIRA: Flauta, Piccolo, Oboé, Corne Inglês, Clarinete, Requinta, Clarone, Fagote e Contrafagote; SOPROS DE METAIS: Trompa, Trompete, Trombone e Tuba; PERCUSSÃO: Tímpanos, Caixa, Bombo, Pratos, Triângulo, Carrilhão, Xilofone, Marimba e Pandeiro; TECLADOS: Piano, Órgão, Cravo e Celesta. Existem muitos outros, mas aqui ateu-se aos principais que constituem uma orquestra.

Figura 22 - Instrumentos que compõem uma Orquestra



Fonte: Músicas e Livros.

A figura 22 demonstra como os instrumentos que compõem uma orquestra se dispõem no palco, além de atuar como um componente visual para o reconhecimento dos diversos instrumentos para os quais comumente as partituras são escritas e consequentemente os mais utilizados com relação ao que se refere à descrição das orquestrações (que podem conter tanto instrumentos como vozes e coros), que as obras musicais possuem.

Assim como os instrumentos, as vozes têm suas divisões de acordo com seus timbres (do agudo para o grave): Vozes femininas: Soprano, Meio-soprano e Contralto; Vozes masculinas: Tenor, Barítono e Baixo. A figura 23 expressa as divisões das vozes:

Figura 23 - Classificação das Vozes

CAPÍTULO XLI
CLASSIFICAÇÃO DAS VOZES

As vozes humanas se classificam da seguinte maneira:

- { quanto à idade: infantis e adultas
- { quanto ao sexo: femininas e masculinas

As vozes das crianças não apresentam, do ponto de vista musical, uma diferença sensível no que diz respeito ao sexo. Por isso, tanto as vozes de meninas, como as de meninos são agrupadas sob a denominação única de vozes *infantis*.

Sua tessitura é, normalmente, a seguinte:



As vozes adultas se dividem em femininas e masculinas. De acordo com certas diferenças de timbre e tessitura, as vozes femininas e masculinas se subdividem, respectivamente, em três tipos básicos:

		mais agudo
	↑	
vozes femininas	{ soprano meio-soprano contralto	
vozes masculinas	{ tenor baritono baixo	↓ mais grave

O quadro completo das vozes é, pois, o seguinte:

Vozes humanas	{	infantis			
		adultas	<table border="0" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"> <tr> <td style="vertical-align: middle; text-align: right;">femininas</td> <td style="vertical-align: middle;">{ soprano meio-soprano contralto</td> </tr> <tr> <td style="vertical-align: middle; text-align: right;">masculinas</td> <td style="vertical-align: middle;">{ tenor baritono baixo</td> </tr> </table>	femininas	{ soprano meio-soprano contralto
femininas	{ soprano meio-soprano contralto				
masculinas	{ tenor baritono baixo				

Cada tipo de voz tem uma tessitura própria.
Por ex.: o soprano canta, normalmente, qualquer nota compreendida entre estas duas:



Fonte: Lacerda (1967, p. 125).

A tessitura, conforme aparece na figura 23, diz respeito à extensão vocal que cada voz abrange. As partituras de coro, em sua maioria, se apresentam com todas as vozes, e as vezes até mesmo com a linha de acompanhamento do piano (instrumento mais comum de acompanhamento coral), como já mencionado, mas há algumas partes de execução com as vozes separadas também, cabendo ao profissional catalogador se atentar e moldar a cada obra em específico.

Um outro ponto relevante sobre as partituras, particularmente para os acervos acadêmicos e os base para as Orquestras e Grupos Musicais (ou seja, acervos de partituras em uso corrente), são as informações sobre as anotações existentes nas partes, sejam relacionadas

com as arcadas (no caso do instrumentos de cordas: violino, viola, violoncelo e contrabaixo, as direções – para cima ou para baixo, região e golpes/movimentos do arco), dinâmicas, andamentos, intenções de execução e demais orientações e indicações sobre a música realizada por músicos ou pelos regentes para além do que foi escrito pelo autor, são de suma importância, tanto relacionado com as pesquisas como para auxílio na performance, atuando como delimitador da escolha sobre qual partitura utilizar.

Em todos os exemplos de partituras apresentados até o momento, utilizou-se o que se chamam de “partituras limpas”, isto é, sem nenhuma marcação extra, que são comuns serem realizadas pelos músicos, seja por questões de estudo (lembretes e ênfase do que devem realizar na execução da música), ou ainda anotações das orientações feitas por seus professores ou mais comumente, os regentes de seus grupos. Para uma melhor compreensão do exposto sobre estas anotações, será apresentada uma partitura com diversas marcações de arcadas e indicações sobre a execução da música, mas antes, apresentam-se mais algumas reflexões sobre o assunto.

Para além das anotações já mencionadas, os próprios compositores podem fazer uso, após a composição já finalizada, desse tipo de anotação nas partituras, como por exemplo: dedicatórias, comentários sobre os movimentos da música e o que quis transmitir com cada parte e ainda novas indicações de execução (visto que alguns compositores são também regentes e costumam acrescentar essas informações após suas músicas serem executadas).

Ao pesquisar na literatura sobre como essas informações poderiam ser categorizadas e refletir sobre sua representação, buscou-se o termo “marginálias” por entender que, assim como nos livros e demais itens bibliográficos, sua definição poderia ser empregada para designar o que ocorre com as partituras musicais referente a esse tipo de anotações.

De acordo com Trézze e Machado (2019, p. 360):

O termo *marginália*, do adjetivo latino *marginalis*, significa “à margem de”. No campo da Bibliografia, *marginália* refere-se aos conjuntos de comentários ou às anotações escritas nas margens ou em outros espaços em branco próxima do texto de uma página impressa, nas folhas em branco ou nas folhas de guarda de um livro.

São estas informações extras, inseridas nas partituras de forma manuscrita, que se denominaram neste estudo de *marginália*. Todo esse arcabouço de informações é de grande importância para a música enquanto performance, mas também ao marcar sua história e fornecer ao seu público, a oportunidade de selecionar uma informação ainda mais particularizada. Para as autoras, “as anotações manuscritas nos itens revelam-se como um elemento valioso para a construção de uma identidade literária, que possibilita ampliar os

processos mentais do leitor”, e ainda possibilita que seja determinada como era a leitura de determinada época e configurar-se como “preservação do patrimônio e da memória”, (TRÉZZE; MACHADO, 2019, p. 360), o que pode-se aplicar a realidade das partituras.

Para exemplificação, segue uma partitura com marginálias:

Figura 24 - O Cavaleiro da Rosa: partitura com marginálias

2 *preparar sordina*

Suite
from the Opera
DER ROSENKAVALIER
RICHARD STRAUSS, Op. 59

1st Violin

*Stürmisch bewegt
Cresc. molto agitato*

agitato und sehr überschäumend im Vortrag

div. ff

a tempo

(Die ganze Steigerung von hier abwärts)

aus parodisch

sempre accel.

Erstes Zeitmass

In Tempo

*breiter werden
slargando*

molto più tranquillo

Copyright 1911 by Adolphe Kistner, Paris. Copyright renewed 1939 by Kistner Ltd., London.
Copyright assigned 1943 to Boosey & Hawkes Ltd., London, for all countries except Germany, Danzig, Italy, Portugal and the U.S.S.R.
New arrangement copyright 1945 by Boosey & Hawkes Ltd.
Sole Selling Agents: BOOSEY & HAWKES, Ltd. 295 Regent Street, London, W1
Printed in England PARIS NEW YORK SYDNEY TORONTO P. & E. 0071

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

A figura 24 apresenta a primeira página da parte de Violino I da Suíte da Ópera “O Cavaleiro da Rosa” (*Der Rosenkavalier*), obra de Richard Strauss. Esta obra foi executada pela Orquestra Sinfônica Heliópolis (OSH), principal grupo orquestral do Instituto Baccarelli, com as partituras cedidas pela Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), contendo as marcações de arcadas, dinâmicas e andamentos, ou seja, todas as anotações e indicações manuscritas (marginálias), elaboradas pelo violinista da OSB, Michel Bessler no ano de 2007.

Essas informações de autoria, constam nos controles de partituras do Acervo Musical do Instituto Baccarelli, e servem como base para a escolha de qual material utilizar no momento no qual essa obra for novamente executada, visto que o acervo conta com a partitura limpa (com possibilidade de um novo formato de anotações) assim como com marginálias realizadas por outros músicos.

Segundo a experiência da autora, assim como é comum a escolha de gravações de acordo com a orquestra ou mesmo regente e/ou solista que está executando a música, no meio musical, com as partituras ocorre de forma semelhante, pois as escolhas se dão com base nas marginálias de determinado autor ou grupo musical para fins acadêmicos ou de performance, ratificando a relevância da representação de suas informações, assim como sua importância na preservação e memória da história musical.

Figura 25 - Partituras com marginálias



Fonte: Elaborado pela autora com base no Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

A Forma e o Gênero musical estão relacionados com a estruturação que compõem as obras.

Segundo Bennett (1986, p. 9), forma vem a ser a maneira que um compositor organiza e apresenta suas ideias em uma composição. No Dicionário Grove forma é: “estrutura, formato ou princípio organizador da música. Indica a organização dos elementos em uma peça musical, para torná-la coerente ao ouvinte” (DICIONÁRIO..., 1994, p. 334).

Assim como um artigo científico tem sua estrutura, cada tipo de música tem sua configuração, ou forma de apresentação, como: Sonata, Poema Sinfônico, Suíte Orquestral ou mesmo a mais conhecida Sinfonia.

Com relação ao gênero, Hodeir (1970, p. 12) abarca duas definições: o espírito que está presente na concepção da obra e a reunião das formas que têm afinidades de caráter entre si. O autor ainda afirma que o gênero é muito flexível e que suas subdivisões podem se confundir com a forma, ficando difícil sua distinção.

No meio musical o gênero é comumente relacionado ao período em que a composição foi escrita, e assim como na Literatura, uma peça pode ser classificada e descrita como sendo do gênero romântico ou clássico, por exemplo, ou mais atualmente relacionado aos diversos ritmos, do gênero sertanejo, samba ou rock.

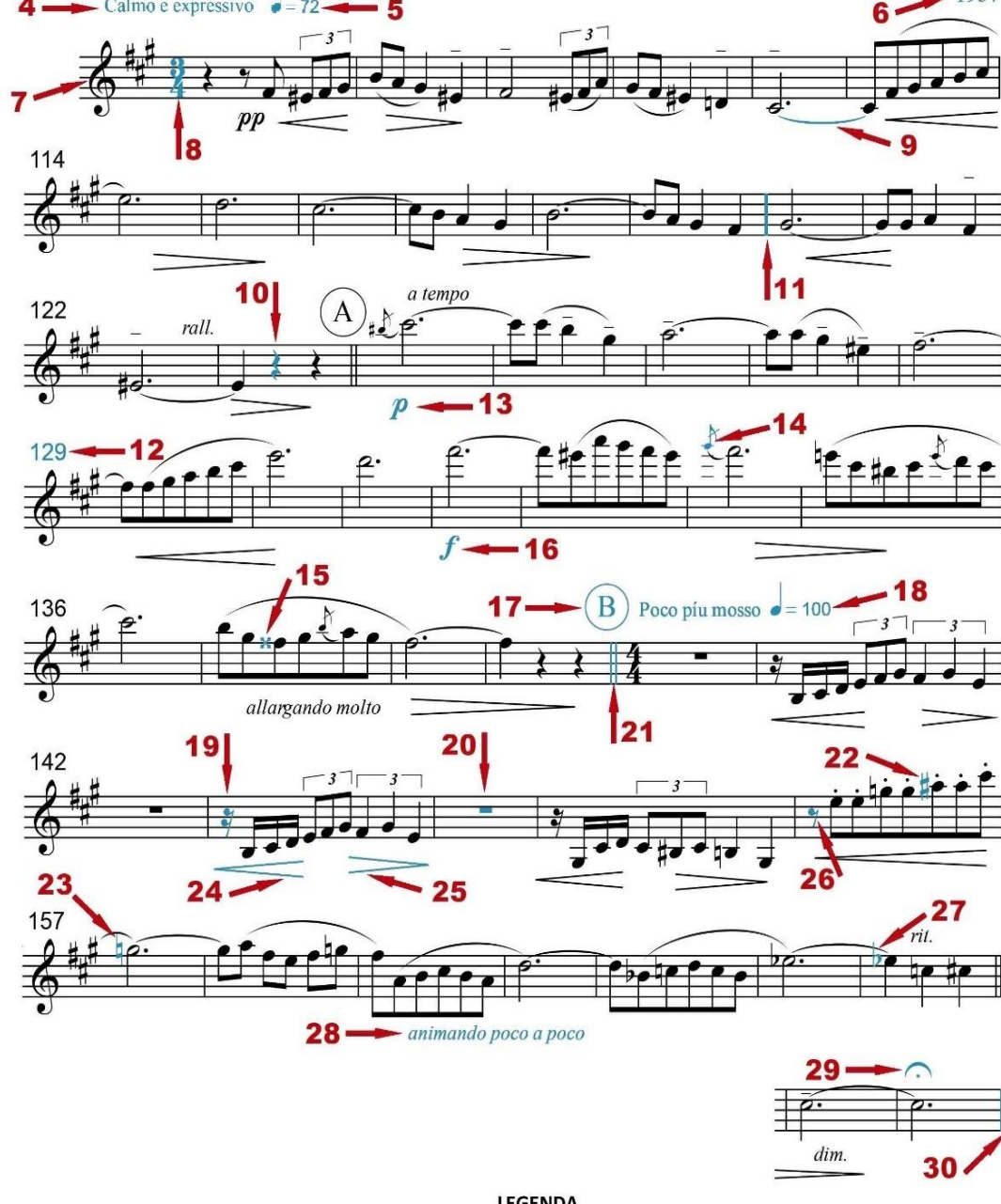
Para além das buscas por título e compositor (que semelhante aos itens bibliográficos, como os livros, constituem as principais formas de recuperação) é muito comum os usuários musicais pesquisarem pela orquestração das obras (quais instrumentos, vozes ou grupos, no caso da música camerística, a obra foi escrita), assim como pelo período (Barroco, Clássico, Romântico) e ainda a forma ou gênero da composição.

As pesquisas de Cruz (2008) e Teotônio (2012), que tratam das necessidades de informação musical de usuários não especializados e de alunos e professores de música, respectivamente, apontam para buscas realizadas por orquestrações e gênero musical, para além de título e autoria. A indicação de pesquisas por períodos é uma contribuição da autora do estudo de acordo com sua experiência à frente de um acervo musical e enquanto musicista.

Com o objetivo de apresentar os termos e sinais descritos neste capítulo, e congregando alguns a mais para um contato e conhecimento dos símbolos da notação musical, segue a figura 26 com os principais elementos indicados na parte:

Figura 26 - Principais elementos musicais indicados na parte

Suíte Sinfônica "Minas Gerais"
II - Toada
 Violino I
 Calmo e expressivo $\text{♩} = 72$
 Silvio Baccarelli 1957



114
 122
 129
 136
 142
 157

10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30

rall.
a tempo
p
f
allargando molto
Poco più mosso $\text{♩} = 100$
rit.
animando poco a poco
dim.

LEGENDA

1 Título	11 Barra de Compasso	21 Barra Dupla
2 Instrumento (parte)	12 Número de Compasso	22 Sustenido
3 Compositor	13 Dinâmica (piano)	23 Bequadro
4 Andamento	14 Apogiatura	24 Dinâmica Crescendo
5 Tempo de Andamento	15 Dobrado Sustenido	25 Dinâmica decrescendo
6 Ano da Composição	16 Dinâmica (forte)	26 Pausa de Colcheia
7 Clave (Sol)	17 Marca de Ensaio	27 Bemol
8 Fórmula de Compasso	18 Andamento	28 Andamento
9 Ligadura	19 Pausa de Semicolcheia	29 Fermata
10 Pausa de Semínima	20 Pausa de Semibreve	30 Barra de Finalização

Para melhor entendimento da figura 26, tomar-se-ão alguns dos termos e sinais musicais indicados na partitura: O número **1- Título:** já consta completo, como um título uniforme, ao considerar para além da nomeação realizada pelo compositor “Suíte Sinfônica Minas Gerais”, o movimento do qual a partitura foi extraída “II Toada”.

O número **2- Instrumento (parte):** aponta de qual instrumento a parte de execução pertence, no caso, “Violino I”. O número **3- Compositor:** indica a responsabilidade de autoria, ou seja, o nome do autor da obra.

O número **12- Número de Compasso:** descreve a numeração sequencial de compassos que a música tem (que é realizada desde o primeiro até o último compasso), escrevendo-se, geralmente, no início de cada pentagrama. Essa informação é importante, pois fornece um tipo de extensão da música (que se mede através de quantos compassos ela possui), e não medidas com relação ao tamanho físico das partituras, uma informação mais usualmente utilizada pelos serviços de informação.

O número **30- Barra de Finalização:** apresenta o símbolo que indica o término de uma música ou de um dos movimentos da obra. É relevante para que se possa verificar qual o início de cada movimento, assim possibilitando sua descrição, bem como o final da obra.

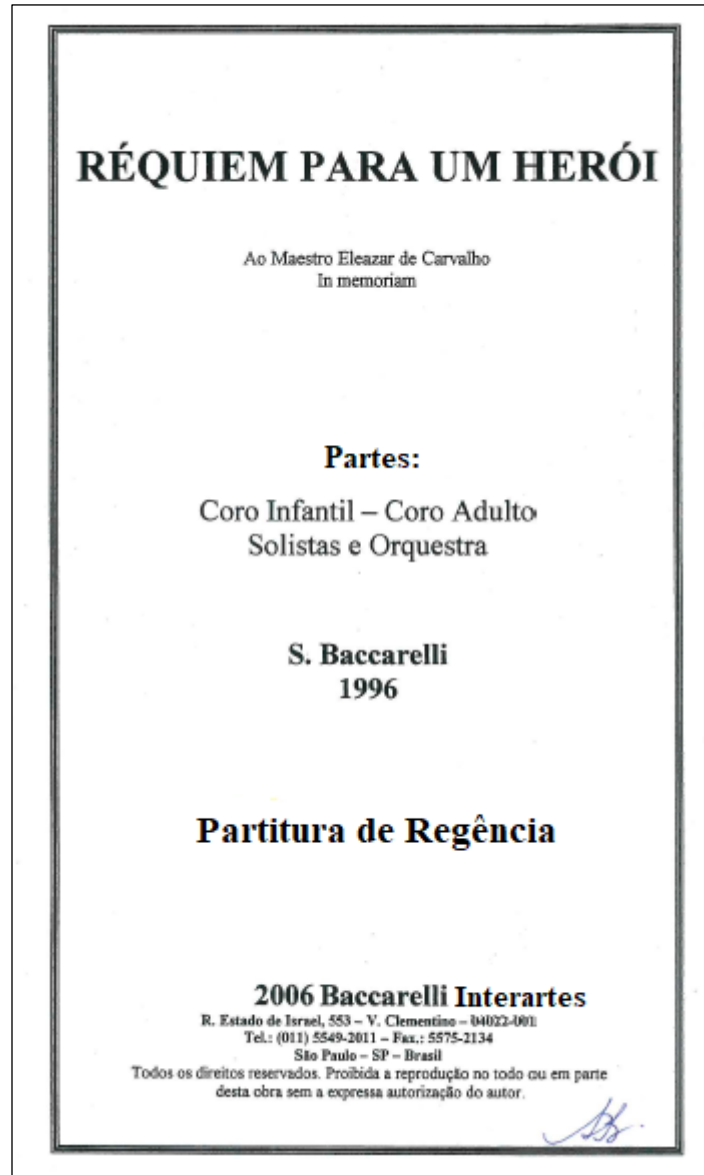
O universo da música, e consequentemente das partituras é vasto e carregado de detalhes e especificidades diversas. Um estudo que abranja todas os assuntos concernentes à esta temática considera-se uma tarefa árdua e que não se configura como foco da presente pesquisa, mas somente abordar de maneira introdutória com o objetivo de apresentar os principais elementos e tipos de partituras, para que as análises posteriores, que envolvem a representação descritiva de partituras musicais com base nos principais códigos de catalogação biblioteconômicos, tenham aparato para se desenvolverem.

3.3 Réquiem para um herói, Maestro Silvio Baccarelli

Para a aplicação da representação descritiva nos códigos, selecionou-se a partitura “Réquiem para um herói” do compositor e maestro Silvio Baccarelli (1931-2019). Sua escolha teve-se em razão da autora do estudo ter adentrado no mundo da música graças ao maestro Baccarelli, como integrante do primeiro grupo de alunos que iniciaram no projeto que deu origem ao Instituto Baccarelli, conforme será descrito adiante. Como uma singela forma de homenagear o maestro Baccarelli, que além de regente atuava como um reconhecido compositor da área em especial de Música Sacra, a autora apresenta mais esta obra de sua autoria nesta pesquisa (assim como já foram apresentadas a **Suíte Sinfônica Minas Gerais** nos

exemplos das figuras 7, 8 e 26 e a obra *Panis Angelicus* na figura 19), para as devidas análises constituintes do estudo.

Figura 27 - Capa da obra “Réquiem para um herói” do Maestro Silvio Baccarelli



Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

Maestro Silvio Baccarelli, mineiro natural de Monte Belo, que tinha muito orgulho de sua terra (ao qual lhe serviu de inspiração para muitas de suas composições), iniciou seus estudos musicais aos 12 anos de idade ao ingressar no Seminário em São Sebastião do Paraíso (Minas Gerais-MG), no qual se dedicou à vida religiosa. Já aos 15 anos atuou como regente do coro do seminário e seguiu seus estudos para tornar-se padre e especialista em música sacra (INSTITUTO BACCARELLI, 2022).

Figura 28 - Maestro Silvio Baccarelli e Orquestra Sinfônica Heliópolis



Fonte: Acervo do Instituto Baccarelli.

Em 1960, após deixar o sacerdócio, funda o Coral Baccarelli que por 20 anos chamou-se “Coral Clássico e Folclórico de São Paulo”. Com grande expressividade no cenário musical paulista e brasileiro, o Coral Baccarelli se apresentou em diversos países, ganhando vários prêmios, e para além de tornar-se um dos primeiros grupos especializados do Brasil em cerimônias de casamentos e demais eventos levando o melhor da música clássica (o que ainda permanece nos dias de hoje com a perpetuação da empresa de casamentos/eventos que leva seu nome), como na época a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - OSESP não tinha um coro próprio, o maestro Eleazar de Carvalho, regente titular da orquestra, se uniu ao maestro Baccarelli utilizando seu coral de grande qualidade musical para acompanhar a OSESP nas obras escritas para coro e orquestra.

Motivado por seu desejo de criar um projeto que pudesse realizar uma transformação social através da música, em 1996, após presenciar um incêndio na favela de Heliópolis, zona sul de São Paulo, o maestro Baccarelli entrou em contato com uma amiga que trabalhava como coordenadora pedagógica em uma escola pública da comunidade, Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior “Gonzaguinha” (que inclusive abrigou por alguns meses famílias afetadas pelo incêndio), relatou seu desejo em ensinar música para as crianças de Heliópolis e no mês de outubro daquele ano, selecionou os 36 alunos da escola e deu início a uma pequena orquestra de cordas que originou o Instituto Baccarelli. Hoje com 25 anos de história, o IB atende alunos

dos 4 aos 25 anos em grupos de Musicalização infantil, Corais e Orquestras de todas as idades, com um total de 1200 crianças e jovens atendidos (INSTITUTO BACCARELLI, 2022).

Mas concomitante à criação e direção do instituto, o maestro Baccarelli se mantinha ativo tanto enquanto regente à frente da orquestra principal do IB, a Sinfônica Heliópolis, como em alguns eventos de sua empresa, aliado ao seu contínuo exercício de compositor, do qual a obra “Réquiem para um herói” se apresenta como uma das grandes obras sacras de seu acervo de composições musicais.

A obra foi escrita em 1996 e dedicada ao maestro Eleazar de Carvalho que veio a falecer naquele ano, mas foi orquestrada em 2006, no décimo aniversário de sua morte. Eleazar de Carvalho foi um dos grandes maestros brasileiros, responsável, entre outros feitos, pela reconstrução da OSESP, em 1973 (após cinco anos de recesso), do qual foi o regente principal até seu falecimento e pela criação do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, um dos maiores do país (OSESP, 2022).

Figura 29 - Maestro Eleazar de Carvalho no festival de Campos de Jordão (1984)



Fonte: Site da OSESP.

O maestro Eleazar era amigo pessoal do maestro Baccarelli, para além do período que trabalharam juntos com a união da OSESP e o Coral Baccarelli, o que resultou nesta composição em sua homenagem.

Réquiem, do latim “descanso” ou “repouso”, é uma forma musical sacra, uma composição ritualística da igreja católica romana destinada a prestar uma súplica em favor da alma dos mortos. Conhecida como “Missa de Réquiem”, ou “Missa para os mortos” (*Missa pro defunctis* ou *Missa defunctorum* em latim), réquiem vem da primeira palavra da Introdução (*Intróito*) das preces da missa “**Requiem** aeternam dona eis, Domine (Dai-lhes, Senhor, o eterno repouso)” (ALMEIDA, 2016, p. 27, grifo nosso).

A composição de um réquiem se divide em movimentos conforme as partes principais de uma missa católica romana, de acordo com a tradição atual, mas com a intenção principal de celebrar aos mortos e suas almas. Ao analisar a divisão de uma missa, com relação as partes mais comumente musicadas, tem-se: Ritos Iniciais: Entrada do Sacerdote; Ato Penitencial; Glória (Hino de Louvor) e Oração da Coleta (Ofertório). O Rito de Comunhão: Pai-Nosso, Oração da Paz, Cordeiro de Deus e Comunhão. E por fim, os Ritos Finais: Saudação do Sacerdote e Canto Final.

O Réquiem para um herói apresenta estruturalmente: 1. Réquiem (canto de entrada); 2. Kyrie (canto de perdão, ou ato penitencial); 3. Tuba mirum (canto de apresentação no juízo final); 4. Pie Jesu (pedido à Jesus por piedade); 5. Hóstia et Preces (oração); 6. Sanctus (Hino de Louvor); 7. Agnus Dei (Cordeiro de Deus); 8. In Paradisum (oração final). O maestro Baccarelli, na contracapa da obra, descreve uma dedicatória ao maestro Eleazar, bem como apresenta uma pequena biografia sobre ele e logo após expõe todos os movimentos do réquiem com os textos de cada parte extraídos da Missa Tradicional para os mortos da Igreja Católica (assim como os descreve também em cada início de movimento no decorrer da partitura).

No **Anexo A - Partitura: “Réquiem para um herói” do Maestro Silvio Baccarelli**, apresenta-se as principais partes da obra: Capa, Contracapa e primeiras páginas de cada um dos oito movimentos, para que se possa visualizar a partitura (grade) como um todo.

Almeida (2016, p. 28), descreve sobre a Missa de Réquiem, que apresenta como um “gênero musical sacro” a seguinte reflexão: “[...] a Missa de Réquiem é uma expressão de luto, ou seja, é uma obra composta não com o objetivo de representar a morte, mas sim como uma prece de intercessão daqueles que ficaram em favor da alma do falecido [...]”, o que demonstra uma maneira de homenagear e lembrar daqueles que partiram dentro de um culto de fé, mas que através da música extrapola esses limites sem deixar de ter uma significação, atuar de maneira contemplativa e em tributo a alguém falecido, assim como o maestro Baccarelli realizou em sua obra e que hoje, com seu falecimento em 2019, pode igualmente servir de homenagem ao próprio compositor, que claramente foi e sempre será um grande herói no cenário musical brasileiro e para todos à quem apresentou e ensinou sua música.

Realizada as exposições julgadas como necessárias para a compreensão e contextualização da obra selecionada e de seu compositor, apresenta-se no capítulo 4, em consequente, a partitura “Réquiem para um herói” em todas as descrições catalográficas realizadas, com o objetivo de proporcionar análises comparativas mais evidentes entre os códigos utilizados.

4 REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA DE PARTITURAS NOS CÓDIGOS DE CATALOGAÇÃO

Este capítulo se dedica em tomar os códigos de catalogação biblioteconômicos selecionados, com o intuito de analisar especificamente o tratamento que as ferramentas normativas destinam à representação descritiva de partituras. Os códigos catalográficos definidos, por sua utilização em sistemas de informação bibliográficos da cultura anglo-americana, no qual o Brasil está inserido, são: *Anglo-American Cataloguing Rules, 2nd. Revised Edition* (AACR2r); *International Standard Bibliographic Description for Printed Music* (ISBD-PM); *International Standard Bibliographic Description, Consolidated Edition* (ISBD) e *Resource Description and Access* (RDA).

Não se objetiva realizar um aprofundamento sobre a história e desenvolvimento de cada código, por não se figurar como uma das finalidades do estudo, mas apresentar uma introdução sucinta sobre cada um, respectivamente, e fixar-se particularmente nos pontos relacionados e considerados relevantes para a descrição catalográfica de partituras musicais.

Como já exposto no capítulo anterior, para as aplicações descritivas nos códigos, elegeu-se a partitura “Réquiem para um herói” do compositor e maestro Silvio Baccarelli, da qual seus elementos principais (capa, contracapa e primeira página de cada movimento constituinte da partitura completa - grade), podem ser observadas no Anexo A e a parte de execução do Violino I, no Anexo B (representando as demais partes que constituem a obra).

Ressalta-se que ao considerar-se que alguma regra de determinado código é relevante para as discussões propostas na pesquisa, e não se tenha na partitura selecionada para as descrições (“Réquiem para um herói”), dados para exemplificar sua aplicação, optou-se por utilizar algumas das partituras apresentadas no capítulo 3 deste estudo, devidamente identificadas em cada exemplo, para que se contemple todos os elementos vistos como importantes na catalogação de partituras.

Na figura 30 tem-se a página de rosto da partitura selecionada para as representações descritivas aplicadas no estudo, salientando-se que a capa da obra está inserida na figura 27, assim como partes essenciais da obra no Anexo A. No quadro 7, na sequência, acrescentam-se algumas informações adicionais sobre o material catalogado para subsidiar as descrições subsequentes:

Figura 30 - Página de rosto da partitura “Réquiem para um herói”

“Réquiem para um herói”

Ao Maestro Eleazar de Carvalho (in memoriam)

Partitura de Regência

Partes para solos – coro infantil – coro adulto e orquestra

S. Baccarelli
(1931-2019)

“O Sertanejo é antes de tudo um forte”
[Sertão] ~~José de Alencar~~ *Euclides da Cunha*

Eleazar de Carvalho nasceu em Iguatú, interior do Ceará e teve seu primeiro aprendizado musical na corporação musical do navio da mairinha brasileira que o trouxe para o Rio de Janeiro. Ingressou no Conservatório Nacional de Musica onde fez todos os cursos e formou-se como Maestro-Regente e Compositor. Após alguns trabalhos no Brasil transferiu-se para os Estados Unidos onde estudou com Koussevitsky de quem foi regente assistente. Foi professor de Regência na Julliard School e dentre seus alunos destacam-se Zubin Metah e Seigi Osawa, grandes expressões da Regência orquestral mundial. Retornando ao Brasil, lutou com todas as forças para reconstruir a Orquestra Sinfônica do Estado, nunca desanimando apesar das péssimas instalações em que eram realizados os ensaios e concertos. Seus Ciclos de Beethoven, Wagner e Mahler marcaram a historia musica sinfônica no Brasil. É a este notável herói que é dedicado este Réquiem, no 10º. Aniversário de sua morte.

1. Réquiem aeternam - pág. 1 – coro duplo e coro infantil
2. Kyrie eleison - pág. 16 – tenor e coro infantil
3. Tuba mirum - pág. 24 – barítono e coro misto
4. Pie Jesu - pág. 31 – soprano e coro misto
5. Hóstia et Preces - pág. 38 – coro misto
6. Sanctus - pág. 47 – coro misto e coro infantil
7. Agnus Dei - pág. 54 – coro misto
8. In paradisum - pág. 60 – coro misto e coro infantil

Orquestrações: 1, 2 e 8 – Silvio Baccarelli
3,4,5,6 e 7 – Wilson Dobbins

Textos extraídos da Missa Tradicional para os mortos.

1. Descanso eterno dai-lhe Senhor e a luz perpetua os ilumine.
Salmo 64: A ti agrada Senhor um hino em Sião e a oferta de nosso voto em Jerusalém – Ouvi a minha oração, pois a ti retornará toda a carne.
2. Senhor tenha piedade de nós. Cristo tenha piedade de nós. Senhor tenha piedade de nós.
3. Uma Tuba admirável espalhará seu som por todas as regiões dos mortos, convocando-os para diante do Trono.
4. Piedoso Jesus daí-lhe o descanso eterno.
5. A Ti Senhor oferecemos hóstias e preces. Recebe-as pelas almas cuja memória hoje celebramos.
6. Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos. O Céu e a Terra estão cheios de tua gloria. Hosana nas alturas.
7. Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo tende piedade de nós. (bis)
Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo daí-nos o descanso sempre eterno.
Ao Paraíso te levem os anjos e na tua chegada te recebam os mártires e te conduzam à cidade santa de Jerusalém. O coro dos anjos te receba e com Lazaro mesmo pobre, recebas o descanso eterno.
8. Ao Paraíso te elevem os anjos e na tua chegada te recebam os mártires e te conduzam à cidade santa de Jerusalém. O coro dos anjos te receba e juntamente com Lázaro, mesmo pobre, recebas o descanso eterno.

Fonte: Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

Quadro 7 - Informações da obra “Réquiem para um herói”

Obra: Réquiem para um herói				
Partitura (Grade)	Informações			
Número de Páginas	70			
Ilustração	Sem ilustração			
Comprimento	33 cm			
Língua	Letra das canções em latim / Orientações musicais em italiano/ Textos introdutórios em português			
Partes de Execução	Quantidade de cópias			
Flauta 1	1	Madeiras <th rowspan="28">Sopros</th>	Sopros	
Flauta 2	1			
Oboé 1	1			
Oboé 2	1			
Clarinete 1	1			
Clarinete 2	1			
Fagote 1	1			
Fagote 2	1			
Trompa 1	1	Metais		
Trompa 2	1			
Trompa 3	1			
Trompa 4	1			
Trompete 1	1			
Trompete 2	1			
Trombone 1	1			
Trombone 2	1			
Trombone 3	1			
Tuba	1			
Timpanos	1	Percussão		
Percussão (Caixa, Gran Cassa)	2			
Coro Infantil	50	Coros		
Coro Misto / Solistas	30			
Órgão	1	Contínuo		
Violino 1	6	Cordas		
Violino 2	6			
Viola	6			
Violoncelo	5			
Contrabaixo	5			

Fonte: Elaborado pela autora com base na obra “Réquiem para um herói” do Acervo Musical do Instituto Baccarelli.

Deste modo, segue-se com as representações concernentes a cada código determinado:

4.1 Anglo-American Cataloguing Rules, 2nd. Revised Edition (AACR2r)

No século XX, as diversas iniciativas relacionadas com o Controle Bibliográfico Universal se consolidaram através de programas e projetos internacionais institucionalizados com foco na organização documental, que culminaram na elaboração de diretrizes em prol de uma uniformidade bibliográfica descritiva da produção de cada país. Uma das principais iniciativas foi a “Conferência Internacional sobre os Princípios de Catalogação”, que ocorreu em 1961 em Paris, com apoio da *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* - UNESCO e organização da *International Federation of Library Association* - IFLA, que resultou em 1967 na publicação do Código de Catalogação Anglo-Americano - AACR (CÓDIGO, p. v, 2004 [2002]).

Após esta primeira publicação do AACR, sucederam-se algumas revisões com o objetivo de atualizar as regras que se deram através do grupo de trabalho internacional que gere as revisões do AACR, o *Joint Steering Committee for Revision AACR* (JSC).

No Brasil, o desenvolvimento da área e dos trabalhos relacionados à catalogação tiveram como pioneira a bibliotecária da Universidade de São Paulo – USP, Maria Luísa de Monteiro Cunha, que participou da Conferência de Paris em 1961 e contribuiu com a divulgação do programa proposto nas escolas de Biblioteconomia e bibliotecas no Brasil (CÓDIGO..., p. v, 2004 [2002]). No quadro 8 segue a apresentação das edições e revisões do AACR e as relações com as traduções brasileiras desenvolvidas:

Quadro 8 - AACR: edições, revisões e traduções brasileiras⁷

AACR	Traduções Brasileira
AACR - 1ª Edição em 1967	AACR (CCAA) - 1969
AACR2 - 2ª Edição em 1978	AACR2 (CCAA2) - Volume 1 em 1983
	AACR2 (CCAA2) - Volume 2 em 1985
AACR2r - 2ª Edição Revisada em 1988	Tradução Não Publicada
AACR2r - 2ª Edição Revisada em 2002	AACR2r (CCAA2r) - 2004

Fonte: Elaborado pela autora com base no AACR2r (2004 [2002]).

⁷ CCAA é a sigla em português de “Código de Catalogação Anglo-Americano”. Apresenta-se neste quadro como forma de representar a tradução e por ser mais uma fonte pela qual o código pode ser reconhecido, mas novamente salienta-se que se optou por utilizar-se a sigla em inglês no estudo por esta ser mais abrangente e utilizada na área.

Assim como é prática da IFLA e demais órgãos internacionais da área, todas as iniciativas em prol de desenvolvimentos, neste caso, da catalogação, são realizadas através da formação de grupos de trabalhos que se dedicam ao estudo, discussão e atualizações necessárias.

No prefácio do AACR2r, evidencia-se a diligência quanto às mudanças e atualizações constantes das regras por parte do JSC que se empenharam nas investigações e reformas que o código atravessou, particularmente desde sua segunda edição, passando pela Conferência Internacional sobre Princípios e Desenvolvimentos Futuros do AACR em Toronto (1997) e posteriores reuniões regulares em vários países até as revisões de 2002, por acreditarem, como relata a então presidente do JSC que: “o aparecimento da Internet e a utilização e intercâmbio crescentes dos recursos eletrônicos causou um profundo impacto. As necessidades e expectativas dos usuários estão também evoluindo rapidamente” (CÓDIGO, p. xxvii, 2004 [2002]).

No Brasil, o sucesso da implementação, atualizações e traduções do AACR ocorreu em razão da formação de grupos de trabalhos, desde a primeira edição e no decorrer dos anos, com o objetivo de disseminar o código nos sistemas de informação em território nacional. São muitos os nomes que se dedicaram a este trabalho possibilitando que os bibliotecários brasileiros caminhassem concomitantemente com os padrões de representação bibliográfica internacionais.

Neste cenário, a FEBAB atuou com afinco nas tratativas que possibilitaram o desenvolvimento do trabalho de tradução e consequente disseminação do AACR na área biblioteconômica no Brasil, expondo seu objetivo, na apresentação da última tradução impressa do AACR2r no ano de 2004, por meio de sua então presidente, de:

[...] proporcionar à classe bibliotecária brasileira e de língua portuguesa um código sempre atualizado, a fim de manter um padrão de descrição bibliográfica equiparado aos demais países e compatível com os desafios de ambientes de alta tecnologia e de intercâmbio de informações, cada vez mais presentes em nossa realidade (CÓDIGO..., p. v, 2004 [2002]).

A segunda edição de 1978 do AACR, junção das versões britânica e norte-americana da publicação de 1967, apresentou como principal mudança a incorporação da *International Standard Bibliographic Description for Monographic Publications* - ISBD (M), como base

para a descrição bibliográfica de monografias e estendendo a utilização desse sistema para as demais tipologias documentais.

O AACR2r em sua revisão de 2002, “incorpora os dois conjuntos de revisões publicados como Emendas de 1999 e de 2001, inclui ainda as revisões aprovadas durante 2001 e finalizadas 2002” (SILVA, José, 2017a). As principais alterações, em relação as publicações anteriores, se concentram em três capítulos: capítulo 3 (Materiais Cartográficos), capítulo 9 (Recursos Eletrônicos) e capítulo 12 (Recursos Contínuos). É possível conferir a descrição dessas alterações, bem como as demais que se encontram em outras partes do código, no “Sumário das Revisões das Regras Posteriores à Revisão de 1998 da Segunda Edição do AACR”, logo após o “Prefácio à Revisão de 2002”, na tradução brasileira (SILVA, José, 2017a).

Segundo Silva (SILVA, José, 2017a), “deve ser realçado que o AACR2 foi substituído pela RDA, porém apesar de não ser mais atualizado segue sendo utilizado em bibliotecas brasileiras”, um fato que tem várias motivações, como questões relacionadas com a tradução e valor da RDA (como irá se detalhar no subcapítulo 4.3).

4.1.1 Catalogação descritiva de partituras segundo aplicação do AACR2

O AACR2r (tradução brasileira), divide-se em duas partes de acordo com a seguinte estrutura: **PARTE I - Descrição** e **PARTE II - Pontos de Acesso, Títulos Uniformes, Remissivas, Apêndices e Índice**. A primeira parte inicia-se pelo capítulo com as regras gerais e segue para os demais capítulos com as descrições particularizadas de cada item documental, totalizando treze capítulos.

O capítulo dedicado às regras para a descrição de música é o de número cinco. Este capítulo em específico diz respeito à descrição dos elementos somente para música publicada, com a orientação de utilizar o capítulo quatro para as partituras manuscritas, o capítulo seis para música gravada e o capítulo onze para reproduções de obras musicais em microforma (CÓDIGO, p. 5-2, 2004 [2002]).

A figura 31 apresenta uma visão geral do código com suas partes constituintes e discriminadas:

Figura 31 - Estrutura geral do AACR2r na tradução brasileira

Estrutura do AACR2r	
Parte I – Descrição	1 Regras Gerais de Descrição 2 Livros, Folhetos e Folhas Impressas 3 Materiais Cartográficos 4 Manuscritos (incluindo Coleções Manuscritas) 5 Música 6 Gravação de Som 7 Filmes Cinematográficos 8 Materiais Gráficos 9 Recursos Eletrônicos 10 Artefatos Tridimensionais e Realia 11 Microforma 12 Recursos Contínuos 13 Análise
Parte II - Pontos de Acesso, Títulos Uniformes, Remissivas	Apêndices A Maiúsculas e Minúsculas B Abreviaturas C Numerais D Glossário E Artigos Iniciais F Apêndice à Tradução Brasileira ÍNDICE

Fonte: Silva (SILVA, José, 2017b).

O desenvolvimento da descrição por meio do AACR2r ocorre a partir do item a ser catalogado com regras que caminham do geral (aspectos mais amplos do documento), para o específico (detalhamento dos elementos do item).

A descrição é dividida de acordo com as oito áreas definidas pela ISBD, contendo regras e orientações com profundidade de detalhamentos que podem ser aplicadas à catalogação, conforme as informações possíveis de serem identificadas e coletadas no item documental descrito, ou pelo nível de especificação que o catalogador responsável pela representação decidir implementar, decisão esta que deve ser baseada nos objetivos do catálogo e da instituição ao qual este pertence.

Como exposto anteriormente na figura 31, o primeiro capítulo do AACR2r apresenta as regras gerais de descrição e durante o manuseio do código, ao se fixar no capítulo específico do item a ser catalogado, no caso do objeto deste estudo, seria o capítulo cinco que abrange Música, todas as regras são descritas de forma pormenorizada e em diversos casos apontam para maiores informações nas descrições contidas no capítulo um de regras gerais. Para a exemplificação das regras do AACR2r à partitura selecionada, Réquiem para um herói de Silvio

Baccarelli, o percurso realizado seguiu cada uma das oito áreas. São muitas informações e especificidades apresentadas no código, desse modo, ateu-se às regras que contemplem a catalogação de partituras e como já mencionado, nos casos que se considerou algum outro ponto relevante, tomou-se algumas das partituras apresentadas no capítulo 3 do estudo para demonstrar essa aplicação.

Em consequente, no quadro 9, exibe-se as oito áreas e quais as fontes de informação prescritas para o desenvolvimento da descrição catalográfica:

Quadro 9 - AACR2r: áreas e fontes de informação prescritas segundo o capítulo 5

Área		Fontes de informação prescritas
Área 1	Título e indicação de responsabilidade	Fonte principal de informação
Área 2	Edição	Fonte principal de informação, título de partida, capa, colofão, outras preliminares
Área 3	Indicação de apresentação musical (área opcional)	Fonte principal de informação
Área 4	Publicação, distribuição, etc.	Fonte principal de informação, título de partida, capa, colofão, outras preliminares, primeira página da música
Área 5	Descrição física	Qualquer fonte
Área 6	Série	Página de rosto da série, página de rosto, título de partida, capa, colofão, outras preliminares
Área 7	Notas	Qualquer fonte
Área 8	Número normalizado e modalidades de aquisição	Qualquer fonte

Fonte: AACR2r (2004 [2002]).

Sobre a fonte de informação principal, assim como nos itens bibliográficos mais comuns, o código também indica a página de rosto para música. Por considerar que as partituras podem ter formatos diversos que não seguem um padrão específico, como os livros, por exemplo, o código já orienta que se utilize outras fontes em substituição da principal como: título de partida, capa, colofão, outras preliminares e outras fontes.

Segue o quadro 10 com a apresentação da estrutura para descrição de música segundo as regras do capítulo cinco do AACR2r:

Quadro 10 - Estrutura para descrição de música segundo o capítulo 5 do AACR2r

Ponto de acesso principal [Título uniforme] Título principal [DGM] = título equivalente : outras informações sobre o título / Primeira indicação de responsabilidade ; cada uma das indicações subsequente de responsabilidade. – Indicação de edição / primeira indicação de responsabilidade relativa à edição. – Indicação de apresentação musical. – Primeiro lugar de publicação etc. : Primeiro editor etc., data de publicação etc. – Extensão do item : outros detalhes físicos ; dimensão + material adicional. – (Título principal da série / indicação de responsabilidade relativa à série, número normalizado da série ; numeração dentro da série. Título da subsérie, número normalizado da subsérie ; numeração dentro da subsérie). – Nota (s). Forma de composição e meio de execução. Língua. Fonte do título principal. Variações do título. Títulos equivalentes e outras informações sobre o título. Indicações de responsabilidade. Edição e histórico. Notação. Publicação, distribuição etc. Duração da execução e descrição física. Material adicional. Série. Dissertações e teses. Público a que se destina. Outros formatos. Conteúdo. Número do editor e número de chapas. Exemplar que está sendo descrito, acervo da biblioteca e restrições ao uso. Notas iniciadas pela palavra “Com”. Número normalizado e das modalidades de aquisição. 1. Assunto (s) I. outros pontos de acesso

Fonte: Elaborado pela autora com base no AACR2r (2004 [2002]).

O quadro 10 sintetizou a estrutura com maior nível de detalhamento para a descrição de partituras conforme as regras previstas no quinto capítulo e no AACR2r de um modo geral.

Evidencia-se os dois termos em vermelho, a designação geral do material (DGM) e o correspondente à área 3 - Detalhes específicos do material (no caso do capítulo 5 trata-se da Indicação de apresentação musical), para destacar que ambos são elementos opcionais, conforme orientação do código.

Salienta-se que mesmo ao se optar por uma catalogação com maior nível de detalhamento, é de acordo com a partitura a ser descrita que as informações são selecionadas, com a consequente possibilidade de preencher mais ou menos descrições em cada área.

Na exposição do quadro 11 tem-se a descrição catalográfica da partitura Réquiem para um Herói em conformidade com as regras do AACR2r. Em seguida, se comenta a representação com destaque de algumas das áreas descritas para maiores reflexões:

Quadro 11 - Descrição da partitura “Réquiem para um Herói” segundo o AACR2r

Baccarelli, Silvio, 1931-2019.

[Réquiem, vozes infantis, vozes mistas, orquestra...]

Réquiem para um herói [música] / S. Baccarelli ; orquestrações: Wilson Dobbins.
– Partitura e partes de execução. – São Paulo : Baccarelli Interartes, 1996, c2006.

1 partitura (70 p.) + 28 partes ; 33 cm.

Para coro infantil, coro (SATBarB), vozes solistas (SBar), e orquestra.

Letra em latim, textos introdutórios em português.

Réquiem dedicado ao Maestro Eleazar de Carvalho (in memoriam).

Orquestrações dos movimentos 1, 2 e 8 realizadas por Silvio Baccarelli e de 3-7 por Wilson Dobbins.

Conteúdo: 1. Réquiem / 2. Kyrie / 3. Tuba mirum / 4. Pie Jesu / 5. Hóstia et Preces /
6. Sanctus / 7. Agnus Dei / 8. In Paradisum.

Exemplar da biblioteca assinado pelo compositor.

A biblioteca possui 1 exemplar de cada parte instrumental de sopro, 1 exemplar de tímpanos, 2 exemplares de percussão, 50 exemplares de coro infantil, 30 exemplares de coro misto, 6 exemplares de cada de violino 1, violino 2, viola e 5 exemplares de cada de violoncelo e contrabaixo.

Gratuito para membros da instituição.

I. Dobbins, Wilson. II. Carvalho, Eleazar de. III. Título.

Fonte: Elaborado pela autora com base no AACR2r (2004 [2002]).

Quanto às questões relacionadas com as pontuações indicadas pelo código, seguiu-se todas as orientações e regras prescritas à aplicação, mas não se ateve em sua descrição pormenorizada, por não se considerar pertinente ao desenvolvimento da pesquisa, focada nos elementos descritivos e por vislumbrar que em um ambiente automatizado (condição de grande parte das unidades de informação), as pontuações estão padronizadas, novamente, com a ênfase para a descrição dos componentes de cada área estabelecida.

Como Ponto de acesso principal, sem maiores dificuldades, escolheu-se a entrada pelo compositor da obra. Logo após, descreve-se o Título Uniforme, do qual as regras encontram-se na Parte II do código, com uma seção exclusiva destinada aos Títulos Uniformes em Música (do número 25-25 ao 25-35).

A regra empregada está compreendida no número 25.30 Acréscimos aos elementos iniciais do título que consistem de nome (s) de um ou mais tipo (s) de composição, especificamente a regra 25.30B Meio de Execução, no qual a regra geral 25.30B1 apresenta: “Se o elemento inicial do título consistir unicamente do nome de um tipo ou mais tipos de composição, acrescente uma indicação do meio de execução” (CÓDIGO, p. 25-42, 2004 [2002]).

Logo em seguida, o código indica que essa regra não deve ser acrescentada caso “o meio estiver implícito ao título”, como por exemplo ocorre com uma “Sinfonia”, que sabidamente é uma composição para uma orquestra.

O código expõe também, como exemplo, uma “Missa”, que implica em vozes com ou sem acompanhamento instrumental. Um réquiem é uma missa dedicada aos mortos, decidiu-se acrescentar este título uniforme por considerar que é um tipo de composição pouco conhecida, e por ter a possibilidade de enriquecer a descrição com mais informações como os meios de execução da obra, no caso: coro infantil, coro misto e orquestra, segundo as regras 25-30B6 e 25-30B9 e por constarem na fonte principal de informação da obra.

No título uniforme não foram inclusas as vozes solistas, pois o código em 20.30B8 (p.25-46, 2004 [2002]), orienta que não se faça esse registro caso a obra tenha coro também, mantendo somente os termos apropriados para coro e o acompanhamento, se houver, como foi elaborado. Além dessa orientação, o código ainda indica em 25.30B1, para não usar mais de três elementos como meio de execução, com exceção dos casos previstos em 25.30B3 - Combinações clássicas de instrumentos, no qual figuram as formações clássicas de música de câmara (trios, quartetos, quintetos...) (CÓDIGO, p. 25-43, 2004 [2002]).

Há vários empregos possíveis para a elaboração de títulos uniformes, mas como não é objetivo da pesquisa e seria uma tarefa exaustiva tratar sobre esse assunto com maior

profundidade, não serão apresentados mais exemplos, considerando-se, ainda, a aplicação na partitura “Réquiem para um herói”, adequada para ilustrar este elemento. Todavia, julga-se pertinente acrescentar a noção de “obra musical”, em uma contemplação mais ampla, na qual o código apresenta como:

Obra musical inclui 1) uma composição musical que é uma única unidade, destinada à execução como um todo, 2) um conjunto de composições musicais com um título para esse grupo (não necessariamente destinado à execução como um todo), 3) um grupo de composições musicais com um único número de opus (CÓDIGO..., p. 25-38, 2004 [2002]).

Em conformidade com esta citação, a obra “Réquiem para um herói” se enquadra na primeira inclusão, constituindo-se como uma obra com Título Individual, nomenclatura que o código apresenta.

O item dois do trecho citado, consiste em composições que podem ser reunidas sobre um título uniforme coletivo, como obras diversas de um mesmo compositor, por exemplo: como tem-se duas obras do maestro Silvio Baccarelli no estudo (a Suíte Sinfônica Minas Gerais e o Réquiem para um herói), na catalogação elas poderiam ser reunidas pelo título uniforme: **Silvio Baccarelli [Obras]**.

O item três refere-se a obras unidas por um número de *opus* ou Op. (que significa obra), que vem a ser a numeração designada por catalogadores (musicólogos em sua maioria), para identificar um grupo de obras na produção de um compositor. A figura 14 representa a “Sonata No.9, em Lá maior, Op.47” para Violino e Piano (acompanhamento) de Beethoven e compõe a série de Sonatas que o compositor escreveu para esta formação, conforme exposição na figura 32:

Figura 32 - Sonatas para Violino de Beethoven

As sonatas para violino de Beethoven

Da Wikipédia, a enciclopédia livre

Ludwig van Beethoven compôs as seguintes [sonatas para violino](#) entre 1798 e 1812.

- [Sonata para violino em lá maior \(Beethoven\)](#) , Hess 46 (fragmentário)
- [Sonata para violino nº 1 em ré, op. 12](#)
- [Sonata para violino nº 2 em A, Op. 12](#)
- [Sonata para violino nº 3 em mi bemol, op. 12](#)
- [Sonata para violino nº 4 em lá menor, op. 23](#)
- [Sonata para violino nº 5 em Fá, Op. 24 \("Primavera"\)](#)
- [Sonata para violino nº 6 em Lá, Op. 30](#)
- [Sonata para violino nº 7 em dó menor, Op. 30](#)
- [Sonata para violino nº 8 em sol, op. 30](#)
- [Sonata para violino nº 9 em lá, op. 47 \("Kreutzer"\)](#)
- [Sonata para violino nº 10 em sol, op. 96](#)

Fonte: Site *Wikipédia*.

Caso a biblioteca possuísse todas as sonatas, o título uniforme coletivo, de acordo com a regra 25.34C2, seria:

Beethoven, Ludwing van
[Sonatas, violino, piano]

Se a coletânea de sonatas estiver incompleta, a informação entre colchetes seria (regra 25.34C3):

Beethoven, Ludwing van
[Sonatas, violino, piano. Seleções]

E ainda segundo a regra 25.34C3, se a coletânea de sonatas estiver incompleta, mas em “um grupo numerado consecutivamente”, o título uniforme seria:

Beethoven, Ludwing van
[Sonatas, violino, piano, n. 8-10]

Sonata para violino nº 8 em sol, op. 30 ; Sonata para violino nº 9 em lá, op. 47 : Kreutzer;
Sonata para violino nº 10 em sol, op. 96

Em continuidade a análise da representação descritiva apresentada no quadro 11, indica-se que o título foi transcrito como figura na fonte principal de informação, assim como o nome do compositor (abreviado como aparece, de acordo com o que o código orienta inserir) e ainda com a função e nome do orchestrador de parte da obra.

Como não há informação sobre edição, apresenta-se a área três (que apesar do código colocar como opcional, considera-se de grande relevância para a descrição), que já aponta a obra constituída em mais de um item. Na sequência, as informações sobre publicação e descrição física, foram descritas sem maiores dificuldades e de forma clara, ressaltando que não há dados sobre a área de série.

A área de Notas foi descrita seguindo a ordem apresentada no código. As notas possibilitam a descrição de grande parte das informações constituintes da obra, como: o meio de execução (de forma mais detalhada); as letras dos textos que compõem a música; a dedicatória que consta como motivação para sua criação; dados sobre a estrutura da composição (a indicação de responsabilidade pelas orquestrações realizadas, que vêm a ser a escrita musical para os instrumentos da orquestra, apontando que originalmente a música foi escrita para vozes e órgão); o conteúdo da obra (exposição dos movimentos que compõem o Réquiem); detalhes sobre a partitura que a tornam única (como a assinatura de seu compositor); a quantidade de exemplares de cada partitura (a grade de regência e as partes de execução), informação importante para o controle do acervo e a possibilidade de uso pelos membros da instituição detentora da obra. Na descrição física indica-se somente a quantidade de partes considerando-se as vozes, e não os exemplares que o acervo possui. Ao final, indicou-se alguns pontos de acesso secundários: orchestrador, homenageado e o título.

Não houve a possibilidade de inserir alguns dados da obra, que se julga pertinente para a descrição, por limitações das regras, como: duração da execução (pois somente pode-se registrar a duração da obra se estiver indicada no item), informação que poderia ser inserida com outra fonte externa ao item (já que o mesmo não indica o tempo de execução), como uma gravação da obra, por exemplo.

Para além da duração de execução da obra completa, outro dado significativo seria as durações de cada movimento respectivamente, pois sabe-se que em muitos casos a obra não é executada na íntegra, pode-se apresentar apenas um ou alguns de seus movimentos. Outro fator considerável seria a descrição da orquestração da obra de forma detalhada, ou seja, indicar todos os instrumentos da orquestra, visto que as formações orquestrais podem variar de uma obra para outra.

Outras reflexões e discussões serão apresentadas no decorrer do estudo, em comparação com os demais instrumentos de catalogação selecionados e com a experiência da autora, com o objetivo principal de verificar se abarcam a representação de partituras, de modo a contemplar campos considerados expressivos na descrição catalográfica.

4.2 *International Standard Bibliographic Description (ISBD)*

O Encontro Internacional de Especialistas em Catalogação (RIEC), que ocorreu em 1969 em Copenhague, organizado pelo Comitê de Catalogação da IFLA, deu origem ao programa intitulado *International Standard Bibliographic Description* - Descrição Bibliográfica Internacional Normalizada (ISBD), com o objetivo de estabelecer um padrão para a forma e o conteúdo da descrição bibliográfica internacional. A primeira das ISBDs criada foi a *International Standard Bibliographic Description for Monographic Publications* - ISBD (M) publicada em 1971, dedicada a monografias (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991, p. 3).

A ISBD “pretende servir como o padrão primário para a promoção do controle bibliográfico universal”, com a finalidade principal de “fornecer consistência para o intercâmbio de informações bibliográficas”. Consiste em padronizar a ordem e os elementos de dados que devem ser selecionados para embasar as descrições do documento a ser catalogado. Se orienta através de uma pontuação prescrita para reconhecimento e apresentação desses elementos informacionais, o que resulta em uma compreensão que independe da linguagem utilizada na descrição (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. vii).

Posteriormente a essa primeira publicação, outras se seguiram, como a *International Standard Bibliographic Description* (ISBD-G), publicada no ano de 1975, após proposta do Comitê Gestor Conjunto para a Revisão das Regras de Catalogação Anglo-Americanas ao Comitê de Catalogação da IFLA de desenvolver um “padrão internacional geral de descrição bibliográfica adequado para todos os tipos de materiais de biblioteca” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991, p. 3).

No quadro 12, demonstra-se o desenvolvimento de cada ISBD e suas especificações, utilizando-se no campo “Ano de publicação”, a primeira edição de lançamento das ISBDs, levando-se em consideração as várias revisões pelas quais cada norma perpassou desde sua criação o que ocorreu de acordo com uma decisão do Comitê Permanente da Seção de

Catálogo da IFLA em 1977 durante o Congresso Mundial da IFLA, em Bruxelas, no qual todas as ISBDs teriam seus textos revistos a cada cinco anos (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991, p. 3).

Quadro 12 - Desenvolvimento das ISBDs e suas especificações

Ano de Publicação	ISBD	Dimensão
1971	<i>International Standard Bibliographic Description for Monographic Publications (ISBD-M)</i>	Monografias
1974	<i>International Standard Bibliographic Description for Serials (ISBD-S)</i> <u>alterada para</u> <i>International Standard Bibliographic Description for Serials and Other Continuing Resources (ISBD-CR)</i>	Publicações seriadas
1977	<i>International Standard Bibliographic Description for Cartographic Materials (ISBD-CM)</i>	Materiais cartográficos
1977	<i>International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials (ISBD-NBM)</i>	Todos os tipos de materiais <u>exceto</u> livros
1977	<i>General International Standard Bibliographic Description (ISBD-G)</i>	Todos os tipos de materiais
1980	<i>International Standard Bibliographic Description for Antiquarian</i> <u>alterada para</u> <i>International Standard Bibliographic Description for Older Monographic Publications (ISBD-A)</i>	Publicações monográficas antigas (Obras raras)
1980	<i>International Standard Bibliographic Description for Printed Music (ISBD-PM)</i>	Música Impressa (Partituras)
1991 (Revisão)		
1990	<i>International Standard Bibliographic Description for Computer Files (ISBD-CF)</i> <u>alterada para</u> <i>International Standard Bibliographic Description for Electronic Resources (ISBD-ER)</i>	Arquivos de computador
2011	<i>International Standard Bibliographic Description Consolidated (ISBD Consolidated)</i>	Todos os tipos de materiais (junção de todas as normas anteriores)

Fonte: Elaborado pela autora com base no AACR2r (2004 [2002]).

Destaca-se que apenas para a *International Standard Bibliographic Description for Printed Music* (ISBD-PM) apresentou-se o ano de sua revisão (utilizada no estudo), por ser, em conjunto com a *International Standard Bibliographic Description Consolidated* (ISBD Consolidated), as duas normas do programa das ISBDs selecionadas na pesquisa para as aplicações de descrições em partituras, conforme seguem:

4.2.1 *International Standard Bibliographic Description for Printed Music* (ISBD-PM)

A disseminação em 1973 da ISBD (M) em território nacional e em diversas traduções de seu texto, originalmente publicado em inglês, internacionalmente se consolidou como base para a reformulação nas regras descritivas de comitês de catalogação de vários países (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991, p. 3), suscitando as seguintes reflexões:

Por esta altura, também foi notado que a palavra impressa é apenas um dos meios de transmissão documental através do qual as necessidades de comunicação de indivíduos e instituições são servidas, e que uma estrutura descritiva padronizada para materiais documentais que não sejam livros deve ser abordada pelo programa de Descrição Bibliográfica Internacional Normalizada da IFLA. Nesse sentido, foi considerada a aplicação do conceito de ISBD à música e seu uso para a catalogação descritiva de publicações musicais impressas (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991, p. 3).

Neste cenário, em 1975 a *Cataloguing Commission of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* ou Comissão de Catalogação da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação de Música (IAML), propôs a implementação de um Grupo de Trabalho Conjunto com o Comitê de Catalogação da IFLA para elaborar uma Descrição Bibliográfica Internacional Normalizada para Música Impressa. Este grupo foi formado em 1976 dando início aos trabalhos com a produção de três rascunhos do texto completo para a nova norma (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991, p. 3).

O desenvolvimento da ISBD (PM), ocorreu em consonância e concomitantemente aos trabalhos da ISBD (G), destinada a abarcar todos os tipos de materiais de uma biblioteca e após revisões e análises, a publicação da primeira edição da ISBD para Música Impressa foi aprovada

e publicada em maio de 1980 (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991, p. 3).

Em seguimento ao estipulado sobre as revisões contínuas dos textos das ISBDs em Bruxelas, no Congresso Mundial da IFLA (1977), o Grupo de Trabalho Conjunto que realizou a elaboração da ISBD (PM), continuou ativo dentro da IAML, a fim de observar a utilização e possíveis contribuições para a revisão da norma. Este trabalho de verificação iniciou-se em 1984, na Conferência Anual da IAML, em Conto (Itália) e após a consideração de sugestões e colaborações de outras ISBDs, um rascunho final foi produzido em 1987, encaminhado à Seção de Catalogação da IFLA e após sua aprovação, o novo texto da ISBD (PM) foi publicado em 1991 (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991, p. 3).

Novamente, enfatiza-se como os grupos de trabalhos especializados contribuem para o desenvolvimento e atualização continuada de ferramentas destinadas à descrição de diferentes meios documentais e da promoção do crescimento da área através do intercâmbio de informações. Neste sentido, a ideia primordial da ISBD de construir um formato padronizado para a descrição bibliográfica universal, se constitui como um elemento essencial para que os sistemas de informação e os códigos de catalogação pudessem toma-las como base para o progresso de suas estruturas, como apresenta-se no excerto a seguir:

A descrição da ISBD faz parte de um registro bibliográfico completo e normalmente não é usada isoladamente. Os demais fatores que compõem um registro bibliográfico completo, tais como cabeçalhos, informações de assunto, títulos uniformes, dispositivos de arquivamento e rastreabilidade, não estão inclusos nas estipulações da ISBD. As regras para esses fatores são normalmente fornecidas em códigos de catalogação (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991, p. 7).

Ainda que se considere esse fator, para atender ao propósito de analisar a catalogação descritiva de partituras nos principais instrumentos de catalogação usualmente utilizados, segue-se com a representação da partitura “Réquiem para um herói” de acordo com a ISBD (PM).

4.2.1.1 Catalogação descritiva de partituras segundo aplicação da ISBD (PM)

A estrutura elementar do programa das ISBDs, se baseia na divisão da descrição em oito áreas, conforme já apresentado no AACR2r que incorporou essa organização. A norma também apresenta fontes de informação prescritas para cada área. Com algumas distinções de nomenclaturas em relação ao AACR2r (apesar de significarem o mesmo em essência), seguem as áreas e fontes de informação indicadas pela norma que compõem o quadro 13:

Quadro 13 - ISBD (PM): áreas e fontes de informação prescritas

Área		Fontes de informação prescritas
Área 1	Título e declaração de responsabilidade	Página de rosto
Área 2	Edição	Página de rosto, outras preliminares, primeira página da música, capa e colofão
Área 3	Declaração específica da música impressa (<i>opcional</i>)	Página de rosto, outras preliminares, primeira página da música, capa e colofão
Área 4	Publicação, distribuição, etc.	Página de rosto, outras preliminares, primeira página da música, capa e colofão
Área 5	Descrição física	A própria publicação
Área 6	Série	Página de rosto, outras preliminares, primeira página da música, capa e colofão
Área 7	Notas	Qualquer fonte
Área 8	Número padrão (ou alternativo) e termos de disponibilidade	Qualquer fonte

Fonte: ISBD (PM) (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS 1991).

Todas as áreas e fontes prescritas estão indicadas igualmente no AACR2r e na ISBD (PM), com exceção da Área 3, que no AACR2r prevê apenas a fonte principal de informação (ou seja, a página de rosto) e na ISBD (PM) compreende: “Página de rosto, outras preliminares, primeira página da música, capa e colofão”.

Semelhante ao AACR2r, a norma indica como fonte prescrita para a Área 1 a página de rosto. Mas em um texto com maior clareza, a ISBD (PM), apresenta que: “as informações encontradas na publicação, mas não na página de rosto, são fornecidas na área 1, entre

colchetes” e que “as informações encontradas **fora da publicação** são fornecidas na área 7” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991, p. 23, grifo nosso), o que possibilita que o catalogador pesquise fora do item informações pertinentes para sua descrição que não possa ser coletado no mesmo. Isto para a representação de partituras é importante por não haver uma padronização como ocorre com livros e demais itens bibliográficos mais comuns.

Um ponto de muita ênfase na norma, é a questão das pontuações (já mencionado como foram elaboradas com o propósito de normatizar os elementos e torna-los identificáveis e interoperáveis). Mas igualmente a como se procedeu na apresentação da descrição no AACR2r, a pontuação neste capítulo será obedecida, conforme a norma estabelece, mas não será tratada detalhadamente.

Segue o quadro 14 com a descrição segundo a ISBD (PM),

Quadro 14 - Estrutura para descrição de música segundo a ISBD (PM)

Título principal [DGM] = título paralelo : outras informações sobre o título / Primeira indicação de responsabilidade ; declaração de responsabilidade ; segunda declaração de responsabilidade ; terceira declaração de responsabilidade. – Declaração de edição / declaração de responsabilidade. – **Declaração específica da música impressa.** – Local de publicação: nome da editora, data. – Designação e extensão específicas do material: declaração de ilustração; dimensões + declaração de material acompanhante. – (Título próprio da série: outras informações do título da série / declaração de responsabilidade relativa à série; numeração dentro da série). –

Nota (s).

Notas sobre a forma musical e o meio de execução.

Notas sobre as declarações de responsabilidade.

Notas sobre as declarações de responsabilidade.

Notas na área de descrição física.

Notas relacionadas ao conteúdo.

Notas relacionadas à vinculação e disponibilidade.

Notas relacionadas à cópia em mãos.

Quaisquer outras notas consideradas importantes no contexto da agência bibliográfica ou organização de catalogação.

Termos de disponibilidade

Fonte: Elaborado pela autora com base na ISBD (PM) (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991).

De maneira geral, observa-se que a estrutura de descrição da ISBD (PM) e do AACR2r são muito semelhantes, o que era de se esperar em razão de seguirem o mesmo padrão. Observa-se algumas disparidades nas terminologias, como já assinalado anteriormente, que pode ser relacionado, em alguns aspectos, as diferentes traduções.

Os termos em vermelho foram destacados para detalhar alguns pontos: a DGM e a área 3: Declaração específica da música impressa, são informações indicadas como opcionais e conforme ocorreu com a descrição em AACR2r, relata-se que são dados considerados importantes para a representação das partituras.

A área de notas, também em destaque no quadro 14, apontou-se para relatar como esta se apresenta na norma. São muitas informações indicadas como possíveis para esta área, tornando sua descrição na íntegra inapropriada para a exemplificação e aplicação a que se pretende. Desse modo, elencou-se as notas que se adequam a descrição da partitura selecionada e para uma maior compreensão sobre sua abordagem na norma, tem-se o excerto a seguir:

As notas qualificam e ampliam a descrição formal onde as regras para tal descrição não permitem que certas informações sejam incluídas. Elas podem, portanto, lidar com qualquer aspecto da composição física da publicação ou de seu conteúdo. As notas, por sua natureza, não podem ser enumeradas de forma exaustiva, mas podem ser categorizadas em termos das áreas da ISBD (PM). Além das notas relativas a essas áreas, podem haver notas relativas à descrição da publicação que não correspondem a nenhuma área específica da ISBD. Exceto onde indicado de outra forma, as notas e sua ordem de apresentação são opcionais (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991, p. 56).

Para finalizar a descrição, com as informações correspondentes à área 8 - Número padrão (ou alternativo) e termos de disponibilidade, por visualizar que a partitura selecionada para a descrição não possui nenhum número padrão, aplicou-se somente informações relativas à disponibilidade da obra, de acordo com exemplo retirado da norma.

Após uma visão geral sobre a estrutura de elementos descritivos para música impressa, segundo a ISBD (PM), segue o quadro 15 com a descrição aplicada à partitura “Réquiem para um herói”, designada para as catalogações realizadas com os instrumentos analisados:

Quadro 15 - Descrição da partitura “Réquiem para um Herói” segundo a ISBD (PM)

Réquiem para um herói [música impressa] / S. Baccarelli ; orquestrações: Wilson Dobbins.
– Partitura e partes de execução. – São Paulo : Baccarelli Interartes, 1996, c2006. – 1 partitura (70 p.); 33 cm + 28 partes. –

Para coro infantil, coro (SATBarB), vozes solistas (SBar), e orquestra.

Composição e Orquestração: Silvio Baccarelli.

Orquestrações dos movimentos 1, 2 e 8 realizadas por Silvio Baccarelli e de 3-7 por Wilson Dobbins.

A biblioteca possui 1 exemplar de cada parte instrumental de sopro, 1 exemplar de tímpanos, 2 exemplares de percussão, 50 exemplares de coro infantil, 60 exemplares de coro misto, 6 exemplares de cada de violino 1, violino 2, viola e 5 exemplares de cada de violoncelo e contrabaixo.

Conteúdo: 1. Réquiem / 2. Kyrie / 3. Tuba mirum / 4. Pie Jesu / 5. Hóstia et Preces / 6. Sanctus / 7. Agnus Dei / 8. In Paradisum.

130 cópias impressas.

Assinado pelo compositor.

Réquiem dedicado ao Maestro Eleazar de Carvalho (in memoriam).

Letra em latim, textos introdutórios em português.

Missa escrita para Coro e Órgão em 1996 e Orquestrada em 2006.

Gratuito para membros da instituição.

Fonte: Elaborado pela autora com base na ISBD (PM) (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 1991).

Como relatado anteriormente, as ISBDs não prescrevem informações de pontos de acesso, assuntos e títulos uniformes e orientam a utilização de um código de catalogação para descrição de tais dados. A descrição dos elementos das áreas de 1 à 6 e 8 foram muito semelhantes a aplicação realizada com o AACR2r. A área de notas considerou-se com maiores possibilidades de descrições, o que enriqueceu a representação.

Registra-se com relação a nota “Missa escrita para Coro e Órgão em 1996 e Orquestrada em 2006”, que não se considera como diferentes edições porque tem-se o conhecimento que a composição da obra se iniciou com a formação de Coro e Órgão, mas não foi publicada ou executada neste formato, o compositor deu continuidade com a escrita das orquestrações (notação para os instrumentos da orquestra) quando pôr fim, em 2006, a composição foi publicada e executada. A data de 1996 figura na obra por marcar o ano de falecimento do homenageado pelo réquiem.

A norma oferece orientações detalhadas sobre a descrição de cada área, apresenta alguns exemplos, mas considerou-se que poderiam ser expostos mais exemplos, o que ampliaria a compreensão. Por conta do conhecimento e manuseio do AACR2r, traduzido para o português e que possui em sua estrutura base a incorporação da ISBD, infere-se que o entendimento e aplicação da norma, que neste caso foi utilizada em sua escrita original em inglês, foi facilitada por esta razão.

4.2.2 *International Standard Bibliographic Description, consolidated edition (ISBD)*

A versão consolidada em definitivo da ISBD foi publicada em 2011 (após a apresentação de uma versão preliminar em 2007) e consiste na reunião de todas as normas publicadas anteriormente, a geral e as específicas. Essa nova edição consolidada foi fruto das revisões constantes dos grupos de trabalhos do programa das ISBDs e tem como objetivos fornecer “regras consistentes para a descrição de todos os tipos de recursos publicados, uniformidade sempre que possível, bem como especificações características para determinados tipos de recursos, conforme exigido por sua descrição” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. vii).

No ano de 2009, a IFLA publicou uma nova Declaração dos Princípios Internacionais de Catalogação⁸, no qual a quinta seção, dedicada a descrição bibliográfica, enfatiza que os que “Dados descritivos devem ser baseados em um padrão internacionalmente acordado” e que possa englobar a toda comunidade de sistemas de informação, como os arquivos, museus e demais comunidades e não somente às bibliotecas, o que favorece para que a nova edição consolidada, com a descrição de todos os recursos abrangidos pelas ISBDs, possa se disseminar, ao que a norma apresenta que:

Embora o desenvolvimento desta norma tenha sido originalmente motivado pela automação do controle bibliográfico, bem como pela necessidade econômica de catalogação compartilhada, a ISBD continua sendo útil e aplicável para a descrição bibliográfica de todos os tipos de recursos publicados, em qualquer tipo de catálogo, manual ou automatizado. As agências que utilizam códigos de catalogação nacionais ou multinacionais podem aplicar este padrão aprovado internacionalmente da maneira mais conveniente em seus catálogos (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. vii).

⁸ Uma nova versão revisada e atualizada desta Declaração foi publicada em 2016 pela IFLA. A tradução para o português data de 2018 e está disponível em: < https://repository.ifla.org/bitstream/123456789/89/1/icp_2016-pt.pdf>.

A organização das regras da ISBD edição consolidada dispõe dos elementos gerais aplicáveis a todas as tipologias de recursos seguidas das orientações específicas adicionam informações necessárias para recursos especializados ou apresentam exceções à regra (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. viii).

A ISBD consolidada apresenta uma relação com o modelo conceitual *Functional Requirements for Bibliographic Records* ou Requisitos Funcionais para Registros Bibliográficos (FRBR), em um esforço de padronizar a descrição dos recursos para a terminologia utilizada pelos FRBR, ao que a norma apresenta que “é aplicada para descrever manifestações descrevendo o item em mãos como um exemplo de toda a manifestação” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. viii).

Apesar da consolidação das normas e das mudanças significativas apresentadas, a estrutura dos elementos das ISBDs se mantêm relativamente estáveis, o que para a pesquisa, em relação a aplicação para descrição de partitura apresentada pela ISBD (PM) no trecho anterior, não exibirá grandes modificações segundo à utilização da norma consolidada.

A principal inserção a está nova versão em relação à estrutura fundamental do programa das ISBDs é a incorporação de uma nova área à divisão das tradicionalmente oito áreas de descrição, a chamada **Área zero (0)** denominada **Área de Forma de Conteúdo e Tipo de Mídia**.

Esta nova área foi desenvolvida em substituição a Designação Geral de Materiais, a DGM, por estudos considerarem que sua localização logo após o título, causava uma ruptura com a sequência lógica das demais informações sobre o título, além de se misturar com informações pertencentes a outras áreas, como a de descrição física, por exemplo. Para a elaboração da área zero, “a minuta levou em consideração a versão 1.0 da Estrutura RDA/ONIX para Categorização de Recursos e as versões subsequentes da RDA” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. xiii).

Algumas das mudanças da edição foram: “o texto foi editado para evitar redundâncias e obter maior harmonia; os níveis obrigatório, opcional e condicional foram simplificados para indicar apenas quando um elemento é necessário; a base da descrição, que constitui o objeto da descrição bibliográfica, foi esclarecida; [...] a área 5 recebeu um novo nome, que agora permite que a descrição dos recursos impressos seja consistente com a descrição de outros materiais; o nome da área 6 foi ampliado” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. xiv).

Em relação à norma para música impressa, é notório a clareza e detalhamento do texto na versão consolidada. O fato de reunir todas as descrições de materiais diversos, não tornou a edição generalista no sentido de deixar a desejar nas orientações e exemplos, mas de forma contrária fornece à catalogação maiores subsídios e compreensão das normas estipuladas.

A área 5, antes denominada “Área de Descrição física” passou a ser “Área de descrição de material”, ampliando a descrição dos recursos impressos de forma consistente com outros tipos de materiais e a área 6 passou de “Área de Série” para “Área de série e recurso monográfico multipartes”, expandida para congregar além de informações sobre série, de recursos agregados e uma descrição para uma parte.

Outras alterações foram apresentadas na norma, mas ateve-se às que se considerou mais relevantes para as discussões propostas pela pesquisa, que ratificando, não visa um aprofundamento em cada ferramenta de descrição selecionada, mas expor um panorama e fixar-se nos elementos pertinentes à catalogação de partituras.

Com essa finalidade, apresenta-se as fontes de informação prescritas, uma breve exposição sobre a área zero seguida da aplicação das regras da ISBD consolidada à partitura “Réquiem para um herói”, pois apesar de considerar que a aplicação realizada se utilizando da ISBD (PM), se mantém relativamente semelhante nesta nova versão, como a própria norma de 2011 afirma sobre a relativa estabilidade dos elementos nas áreas das ISBDs em comparação com a nova edição consolidada, julga-se que essa representação contribui para as análises do estudo.

4.2.2.1 Catalogação descritiva de partituras segundo aplicação da ISBD edição consolidada

A edição consolidada da ISBD aponta que “para todos os tipos de materiais, todo o recurso constitui a base da descrição”, e orienta, após a seleção da unidade bibliográfica que será descrita, considerar se são: Recursos monográficos de uma única parte (abrange todo o recurso); Recursos monográficos multipartes (dar preferência a uma fonte que seja aplicável a todo o recurso, caso contrário, tomar a primeira edição ou parte disponível) ou se enquadram em Séries (tomar a primeira edição ou parte disponível, ou a mais antiga) (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. 23).

O quadro 16, na sequência, exhibe cada área (segundo a estrutura padrão da ISBD) e fonte de descrição correspondente na edição consolidada:

Quadro 16 - ISBD: áreas e fontes de descrição

Área		Fontes de descrição
Área 0	Forma do conteúdo e tipo de mídia	Todos os fascículos ou partes
Área 1	Título e Indicação de Responsabilidade	Primeiro fascículo ou parte (ou o mais antigo disponível)
Área 2	Edição	Primeiro fascículo ou parte (ou o mais antigo disponível)
Área 3	Material ou tipo específico de recurso	Todos os fascículos ou partes Para numeração (Publicações seriadas), primeiro e último fascículo de cada sistema ou sequência
Área 4	Publicação, produção, distribuição: lugar e editor, distribuidor. Lugar e fabricante Data	Primeiro fascículo ou parte (ou o mais antigo disponível)
Área 5	Descrição do material	Todos os fascículos ou partes
Área 6	Série e recursos monográficos multipartes	Todos os fascículos ou partes
Área 7	Notas	Todos os fascículos ou partes e qualquer fonte
Área 8	Identificador de recurso e condições de disponibilidade	Todos os fascículos ou partes e qualquer fonte

Fonte: ISBD (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. 24).

Observa-se uma maior amplitude na seleção das fontes descritivas, o que anteriormente, seja nas ISBDs ou no AACR2r, se constituem em uma síntese extremamente restrita, o que para a descrição, particularmente de recursos especializados como no caso das partituras, limitam a representação. A *International Federation of Library Associations and Institutions* (2011, p. 29), indica com relação a escolha da fonte de informação preferida, que ela pode variar por consequência do tipo de material, mas que há critérios gerais comuns.

A inserção da Área zero (em substituição a DGM, conforme exposto no fragmento anterior), objetiva indicar logo no início do registro, a forma do conteúdo por qual o recurso descrito se expressa e o tipo de mídia que utiliza para comunicar este conteúdo. Esta localização estratégica desses dados, visa auxiliar os usuários em suas demandas informacionais com uma seleção direcionada de recursos que atendam suas reais necessidades.

Segundo a *International Federation of Library Associations and Institutions* (2011, p. 39), “a crescente variedade e complexidade de conteúdo de recursos e tipos de mídia,

juntamente com a crescente diversidade de usuários com necessidades específicas de informação, exige maior especificidade na descrição da forma de conteúdo e tipo de mídia [...]”, com reflexos no acesso indiscriminado de todos os tipos de usuários, cooperação entre agências com a troca de registros e a interoperabilidade com outros padrões de metadados de acesso aberto.

São dois elementos que compõem essa área que representam a forma do conteúdo e o tipo de mídia, ambos retirados de listas definidas com a possibilidade de inclusão de um ou mais termos. Desse modo, tem-se:

(1) a **Forma do conteúdo**, um ou mais termos que refletem as formas fundamentais pelas quais o conteúdo de um recurso é expresso, ao qual um ou mais podem ser acrescentados termos de **Qualificação do Conteúdo**, especificando o tipo, a natureza sensorial, a dimensão e/ou a presença ou ausência de movimento no recurso que está sendo descrito; e (2) o **Tipo de mídia**, indica o tipo ou tipos de suporte utilizado para transmitir o conteúdo do recurso (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. 39).

O quadro 17 demonstra alguns modelos de pontuação e ordem dos dados constituintes da área zero:

Quadro 17 - Modelos de pontuação e ordem dos elementos da área zero

a)	Forma do conteúdo (qualificação do conteúdo) : tipo de mídia
b)	Forma do conteúdo (qualificação do conteúdo ; qualificação do conteúdo) : tipo de mídia
c)	Forma do conteúdo. Forma do conteúdo (qualificação do conteúdo) : tipo de mídia
d)	Forma do conteúdo (qualificação do conteúdo). Forma do conteúdo (qualificação do conteúdo) : tipo de mídia
e)	Forma do conteúdo (qualificação do conteúdo) : tipo de mídia + Forma do conteúdo (qualificação do conteúdo) : tipo de mídia

Fonte: ISBD (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. 40).

A seguir apresentam-se as listas de termos e qualificações da Forma de conteúdo e a lista de termos do Tipo de mídia, de acordo com a *International Federation of Library*

Associations and Institutions (2011, p. 41-49), descrevendo em detalhes ao final, no quadro 18, apenas os aplicáveis à representação de partituras musicais.

Termos da Forma de Conteúdo: Conjunto de dados; Imagem; Movimento; Múltiplas formas de conteúdo; **Música**; Objeto; Outras formas de conteúdo; Palavra falada; Programa; Sonoros e Texto.

Qualificações da Forma de Conteúdo:

Especificação de Tipo - Catalográfico; **Notado/a** e Interpretado/a;

Especificação de movimento - Em movimento; Fixa;

Especificação de dimensão - Bidimensional; Tridimensional;

Especificação sensorial - Auditivo/a; Gustativo/a; Olfativo/a; **Tátil; Visual**.

Tipos de Mídia: Áudio; **Eletrônico**; Estereográfico; Microforma; Microscópico; Múltiplas mídias; Outras mídias; Projetado; **Sem mediação**; Vídeo.

Em seguida, apresenta-se no quadro 18 os termos e qualificações dos elementos da Forma do conteúdo e do Tipo de mídia que compõem a Área zero, aplicáveis às partituras:

Quadro 18 - Termos e qualificações que compõem a área zero aplicáveis às partituras

Termo / Qualificação	Descrição
Termo de Conteúdo: MÚSICA	Conteúdo expresso através de tons ou sons ordenados em sucessão, em combinação e em relações temporais para produzir uma composição. A música pode ser escrita (notação), executada ou gravada em formatos analógicos ou digitais, como sons vocais, instrumentais ou mecânicos com ritmo, melodia ou harmonia. Os exemplos incluem música escrita, como partituras ou partes, e música gravada, como concertos, ópera e gravações de estúdio.

Termo / Qualificação	Descrição
Qualificação da Forma de Conteúdo: NOTADO/A	Conteúdo expresso por meio de um sistema de notação para fins artísticos (por exemplo, música, dança, encenação) destinado a ser percebido visualmente.
Qualificação da Forma de Conteúdo: TÁTIL	Conteúdo a ser percebido através do toque.
Qualificação da Forma de Conteúdo: VISUAL	Conteúdo a ser percebido através da visão.
Tipo de Mídia: ELETRÔNICO	<i>Para recursos acessíveis por computador</i> Meio usado para armazenar arquivos eletrônicos, projetado para uso com um computador. Inclui mídia acessada remotamente por meio de servidores de arquivos, bem como mídia de acesso direto, como fitas e discos de computador.
Tipo de Mídia: SEM MEDIAÇÃO	<i>Para recursos em que nenhum dispositivo de mediação é necessário.</i>

Fonte: Elaborado pela autora com base na ISBD (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011, p. 41-49).

Diante do exposto, representa-se a descrição de partitura, sob as normas que regem a versão da ISBD consolidada em um formato com as divisões das áreas mais evidente:

Quadro 19 - Descrição da partitura “Réquiem para um Herói” segundo a ISBD edição consolidada

Área	Estrutura ISBD de descrição	Descrição da Partitura
Área 0	Forma do conteúdo (qualificação do conteúdo ; qualificação do conteúdo) : tipo de mídia	Música (notada ; tátil) : sem mediação
Área 1	Título principal / indicação de responsabilidade ; segunda indicação de responsabilidade	Réquiem para um herói / S. Baccarelli ; orquestrações: Wilson Dobbins

Área	Estrutura ISBD de descrição	Descrição da Partitura
Área 2	Indicação de edição / indicação de responsabilidade, indicação de edição adicional / indicação de responsabilidade	
Área 3	Indicação de formato musical (música notada)	Partitura e partes
Área 4	Local de publicação ou produção : nome do editor ou produtor, data	São Paulo : Baccarelli Interartes, 1996, c2006
Área 5	Designação específica do material (extensão) ; dimensões + declaração do material acompanhante	1 partitura (70 p.) ; 33 cm + 28 partes
Área 6	(Título principal da série : outras informações sobre o título da série / indicação de responsabilidade pela série ; numeração da série)	
Área 7	7.0 Notas sobre a área da forma do conteúdo e do tipo de mídia e para tipos especiais de material. 7.1 Notas sobre a área do título e indicação de responsabilidade 7.2 Notas sobre a área de edição e história bibliográfica do recurso contínuo 7.3 Notas sobre a área específica do material ou tipo de recurso 7.4 Notas sobre a área de publicação, produção, distribuição, etc. 7.5 Notas na área de descrição do material 7.6 Notas sobre o recurso monográfico multipartes e a área de séries 7.7 Notas sobre o conteúdo 7.8 Notas sobre a área do identificador de recursos e condições de disponibilidade 7.9 Notas sobre o fascículo, parte, interação, etc., em que a descrição se baseia	Letra em latim, textos introdutórios em português.
		Composição e Orquestração: Silvio Baccarelli.
		Orquestrações dos movimentos 1, 2 e 8 realizadas por Silvio Baccarelli e de 3-7 por Wilson Dobbins.
		Para coro infantil, coro (SATBarB), vozes solistas (SBar), e orquestra.
		Missa escrita para Coro e Órgão em 1996 e Orquestrada em 2006.
		A biblioteca possui 1 exemplar de cada parte instrumental de sopro, 1 exemplar de tímpanos, 2 exemplares de percussão, 50 exemplares de coro infantil, 60 exemplares de coro misto, 6 exemplares de cada de violino 1, violino 2, viola e 5 exemplares de cada de violoncelo e contrabaixo.
		130 cópias impressas.
		Conteúdo: 1. Réquiem / 2. Kyrie / 3. Tuba mirum / 4. Pie Jesu / 5. Hóstia et Preces / 6. Sanctus / 7. Agnus Dei / 8. In Paradisum.

Área	Estrutura ISBD de descrição	Descrição da Partitura
Área 7	7.10 Outras notas 7.11 Notas sobre o exemplar que está sendo descrito	Assinado pelo compositor.
		Réquiem dedicado ao Maestro Eleazar de Carvalho (in memoriam).
Área 8	Condições de disponibilidade	Gratuito para membros da instituição.

Fonte: Elaborado pela autora com base na ISBD (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2011).

Em análise à descrição de partitura realizada sob as regras da ISBD consolidada no quadro 19, apontam-se as informações designadas para algumas das áreas com vistas a um maior detalhamento:

A área zero foi composta pelo termo de forma e conteúdo: MÚSICA, as qualificações de especificações de tipo “notada” e sensorial “tátil” e no tipo de mídia, empregou-se o termo “sem mediação”. Esse campo representou a partitura com a simbologia musical inscrita no suporte de papel que pode ser manuseado em mãos e sem necessidade de nenhum equipamento para mediação;

As áreas 1, 4, 5 e 8 seguiram diretrizes semelhantes as utilizadas na ISBD (PM);

As áreas 2 e 6 não apresentam informações a serem adicionadas na partitura descrita, mas no campo de descrição da estrutura ISBD no quadro, indicou-se um dos modelos de dados possíveis como forma de exemplificação;

Na área 7, apresentou-se todos os títulos das subdivisões que a norma apresenta (que são esmiuçados com diversos exemplos e formatos de aplicações possíveis). Destacou-se em negrito, os conteúdos de notas que foram utilizados na descrição do Réquiem para um herói, como:

7.1 Notas sobre a área do título e indicação de responsabilidade (regras 7.1.22 Nota de língua e 7.14 Nome completo do compositor e orquestrações);

7.4 Notas sobre a área de publicação, produção, distribuição, etc. (regra 7.4.1 Data de criação e *copyright*);

7.5 Notas na área de descrição do material (regra 7.5.1 Número de partes);

7.7 Notas sobre o conteúdo (regra 7.7.2 Conteúdo);

7.10 Outras Notas e 7.11 Notas sobre o exemplar que está sendo descrito (tudo que se julgar pertinente inserir).

A área 8, descreveu-se (segundo a regra em **8.3 Condições de disponibilidade**), a informação “Gratuito para membros da instituição”, visto que a obra não apresenta nenhum número ligado à sua identificação.

A catalogação descritiva seguindo a ISBD edição consolidada, apresenta um documento muito mais completo, com uma linguagem clara e maiores possibilidades e autonomia ao catalogador para descrever o item da maneira que julgar como ideal, de acordo com sua política interna, e as necessidades da comunidade a qual o catálogo se destina.

Por outro lado, o fato de ter todos os recursos englobados em uma mesma norma, apresentados de forma sequencial em cada área sem uma delimitação concreta, acarreta, especialmente para quem lida com recursos especializados, uma maior demanda de tempo para a leitura, análises e seleção das informações pertinentes a descrição almejada.

A barreira da língua aponta-se ainda como um fator que pode ser melhorado, pois mesmo utilizando-se como auxílio da norma em espanhol (mais próximo ao português), o entendimento de muitos campos onera maiores esforços, além de exemplos em português figurarem com maior clareza e poder de impulsionar novos empregos possíveis de descrições com base nessas experiências documentadas.

Um compilado de reflexões sobre as ferramentas utilizadas na pesquisa para as descrições de partituras compõe os capítulos cinco “Medley de Reflexões” e as Considerações Finais. Desse modo, encaminha-se o estudo para a descrição do último instrumento de catalogação selecionado, o RDA.

4.3 *Resource Description and Access (RDA)*

A catalogação descritiva atravessou grandes transformações ao longo da história. Observa-se um estudo e aperfeiçoamento nos aspectos teóricos e práticos e especialmente após a publicação das 91 Regras de Anthony Panizzi em 1839 (aprovadas em 1841), considerado o marco da catalogação moderna por sua estrutura de regras e forma de descrição, conforme apontam Machado e Zafalon (2020, p. 111), influenciados por estes novos avanços e reflexões, novos códigos surgiram, como o de Charles C. Jewett, com o Código do *Smithsonian Institution*

(1852) e particularmente, com Charles Ammi Cutter, em 1876 com suas *Rules for a dictionary catalog* (SILVA, José, 2019, p. 28).

O trabalho de Otlet e La Fontaine por volta do ano de 1900 com a criação do Instituto Internacional de Bibliografia e do catálogo bibliográfico *Repertoire Bibliographique Universel* (ao qual foi exposto no capítulo 2 do estudo), cita-se como mais uma iniciativa que tinha por objetivo a organização da informação para sua recuperação e uso, ou seja, por um Controle Bibliográfico Universal.

A *Library of Congress* (ALA) e a *Library Association* (Grã-Bretanha), também formularam um código internacional de catalogação publicado em 1908, conhecido como AA ou Código ALA. Com posteriores revisões datadas em 1941 e 1949, o então bibliotecário da ALA, Seymour Lubetzky, iniciou na década de 50 uma análise desta última revisão e recomendou que princípios orientadores fossem utilizados como base para as próximas versões do código (SILVA, José, 2019, p. 29).

Seguindo a cronologia da história da catalogação e da criação de instrumentos de organização da informação que está sendo retratada, em 1961 ocorre a “Conferência Internacional sobre os Princípios de Catalogação”, que iniciou as discussões sobre a criação do AACR no item 4.1 deste estudo, então, a partir desse ponto, considera-se todo o arcabouço descrito anteriormente sobre as ferramentas do AACR2r e das ISBDs (de 4.1 a 4.2.2.1), dando continuidade com a apresentação da adoção de uma nova norma descritiva ao universo biblioteconômico da catalogação, *Resource Description and Access*, identificada pela sigla RDA.

Revisitar e mencionar símbolos da história da catalogação moderna desde Panizzi, no começo deste tópico da pesquisa, mesmo após ter explanado outros momentos a partir da Declaração dos Princípios de Catalogação de Paris, tem por finalidade demonstrar que mesmo passando por toda a escala evolutiva que os códigos e normas catalográficas atravessaram até chegar no mais recente, o RDA, ainda assim as contribuições de todas as iniciativas são presentes e influenciam de maneira substancial a teoria e prática da área, ou seja, estudar e compreender o passado, verificar sua importância para então reconhecer como se chegou ao estágio atual.

O Comitê para Revisão AACR, o JSC, reconhecendo que o AACR2, que havia sido planejado com base em catálogos em fichas e agora se encaminhava para o ambiente digital, precisava sofrer uma revisão profunda, deu início aos trabalhos de uma nova versão do código a partir de sua última publicação, o AACR2r de 2002. O projeto conhecido no início como AACR3 teve reflexo dos principais atributos necessários para seu desenvolvimento e foi

nomeado como *Resource Description and Access*, tornando-se mais flexível para descrever recursos tanto analógicos como em meio digital com vistas a ser aceito em nível internacional, e não apenas em países anglo-americanos (como estava evidenciado em seu antigo nome) (SILVA, José, 2008).

E surge assim o RDA, que foi desenvolvido pelo *RDA Steering Committee (RSC)* ou Comitê de Direção da RDA (anteriormente JSC) como parte de seu plano estratégico (2005-2009) em substituição das Regras de Catalogação Anglo-Americanas, 2ª edição revisada, e teve sua primeira versão com disponibilização online através da ferramenta *RDA Toolkit* à partir de 2010 (RDA STEERING COMMITTEE, 2020).

Foi desenvolvido para abarcar também a catalogação de documentos em meio digital, com um formato menos rígido, uma aplicação com maior amplitude e que tenha o foco voltado para as demandas informacionais desse novo usuário, acompanhando as transformações que sua comunidade necessita. Assim, segundo o RSC “o RDA é um pacote de elementos de dados, diretrizes e instruções para criar metadados de recursos de bibliotecas e patrimônios culturais que são bem formados de acordo com modelos internacionais para aplicativos de dados vinculados focados no usuário” (RDA STEERING COMMITTEE, 2020).

O RDA pode ser utilizado para descrever qualquer tipo de recurso e salienta-se que não se trata de um esquema de metadados, mas um padrão normativo⁹.

Segundo Silva (SILVA, José, 2017a), o RDA:

[...] é compatível com princípios, modelos de relacionamentos, padrões de metadados e protocolos de interoperabilidade estabelecidos internacionalmente. Neste sentido, o RDA é compatível com uma variedade de esquemas de metadados descritivos, tais como: MODS (*metadata object description standard*, *Dublin Core*, *ONIX* e *MARC Format*).

Logo, deve-se observar que o RDA não é apenas um padrão de descrição bibliográfico, mas um padrão para conteúdos e mídias e os trabalha de forma integrada para que os usuários possam ter acesso e recuperar a maior quantidade de informações em suas pesquisas. Silva (SILVA, José, 2019, p. 35), aponta ainda que “o RDA não é apenas um novo rearranjo de regras catalográficas, mas uma reconceitualização dos processos descritivos e de construção de catálogos sob a luz do universo bibliográfico, na ambiência digital”, o que lhe compete uma maior abrangência na forma de se pensar a catalogação moderna.

⁹ Utiliza-se o termo “RDA” precedido do artigo “o” por considerar-se “o RDA” enquanto um padrão.

Ao se analisar as prerrogativas para as atualizações e revisões do AACR, a preocupação com o intercâmbio de informações, as demandas dos usuários e especialmente, os novos recursos (principalmente os eletrônicos) e o ambiente da Internet, já se configuravam como parte integrante dos trabalhos, ao que Machado e Zafalon (2020, p. 87), enfatizam quando retratam que “não há como negar, portanto, que a história do vínculo entre catalogação, catálogos e tecnologias se repete: a transição do AACR2 para o RDA é motivada pelos mesmos agentes das alterações anteriores: inovações tecnológicas e seus efeitos tanto na elaboração dos catálogos quanto no uso destes por parte dos usuários”, mas há de se considerar o aumento exponencial do volume e amplitude dessas inovações tecnológicas, dos tipos de suportes e da relação de uso no ambiente web por parte dos usuários, todos argumentos suficientes para a criação de novos olhares e processos na catalogação .

Além do comitê, o RDA tem acordos com os seguintes grupos: *FRBR Review Group*; *ISBD Review Group*; *ISSN International Centre* e *LC Network Development and MARC Standards Office*, e traz que “o acordo entre o RSC e cada outro grupo é um protocolo "leve" que exige que os dois grupos comuniquem planos para mudanças nos padrões relevantes; o acordo é frequentemente apoiado por uma lista de documentos compartilhados e unilaterais”, (RDA STEERING COMMITTEE, 2020), ou seja, por terem relação com o desenvolvimento do RDA, esses grupos participam de suas atualizações e revisões.

Sobre as atualizações e revisões contínuas pelas quais o RDA perpassa, após seu lançamento manteve atualizações anuais no período de 2012 a 2017, mas já em 2016 se discutia sobre a necessidade de uma reestruturação do RDA.

Neste sentido, de acordo com Machado e Zafalon (2020, p. 109):

A American Library Association e o RDA Steering Committee (RSC) decidiram, então, que se iniciaria em abril de 2017, o Project RDA 3R, nomeado por conta da reestruturação e redesenho do RDA (os 3R), cujo término foi previsto para abril de 2018, com a implantação do site reformulado. Ocorre que, em agosto de 2017, o RSC Steering Ccommittee fez um comunicado no qual indicava que não seria mais possível a conclusão do projeto na data prevista, e propôs a conclusão em junho de 2018, com lançamento entre agosto e setembro do mesmo ano. Além das propostas do Project RDA 3R também estava prevista a sua adequação ao modelo conceitual IFLA LRM.

Todas as alterações e atualizações pelas quais o RDA passa, são documentadas e disponibilizadas no *RDA Toolkit* como forma de manter a comunidade que o utiliza sempre informada e com a possibilidade de mapear as mudanças.

Também é possível se juntar à lista de discussão do RDA, a RDA-L (uma lista de e-mails para se discutir as práticas em RDA ou outros itens sobre a temática e a catalogação), e enviar propostas para serem analisadas pelo comitê.

Para acesso ao padrão, faz-se necessário, se inscrever através do *RDA Toolkit*, que conta também com as várias traduções às quais o RDA se encontra (originalmente foi publicada em inglês), nos seguintes idiomas: catalão, chinês, finlandês, francês, alemão, italiano, norueguês e espanhol e com outras em andamento. Há também acesso a recursos para treinamento, notícias e informações sobre eventos e temas relacionados com o RDA (JOINT STEERING COMMITTEE FOR DEVELOPMENT OF RDA, 2022).

Aqui no Brasil, surgiram algumas ações sobre a tradução do código, mas nenhuma se efetivou. Atualmente o Grupo de Catalogação da FEBAB, reabriu as discussões sobre a possibilidade de tradução para o português, assim como as tratativas necessárias para tal, mas ainda sem o início do processo de tradução aprovado e efetivamente iniciado.

O fato da ferramenta não abarcar todas as traduções, suas constantes atualizações (é possível acessar todos os documentos relacionados com a RDA, inclusive todas as atualizações, no site do *RDA Toolkit*), que demandam treinamentos igualmente frequentes com a equipe de catalogadores e ainda, e não menos importante, a precificação do acesso.

A assinatura estabelecida em dólar americano com o valor de tabela em janeiro de 2022 em torno de US\$197 ao ano para um usuário, cobrados de acordo com o câmbio do dia de efetivação da compra, o que seria hoje em torno de R\$ 996,82. Oferecem alguns pacotes para grupos de pessoas, o mais em conta seria para 20 ou mais pessoas no valor de US\$167 (por cada), o que ainda é uma quantia considerável (JOINT STEERING COMMITTEE FOR DEVELOPMENT OF RDA, 2022).

Estes são levantados como alguns dos principais pontos negativos bem como as dificuldades para sua implementação, em especial em países que não têm uma tradição em investir nessas áreas, o que infelizmente é o caso do Brasil, fazendo com que a evolução da catalogação fique em defasagem com relação aos contínuos avanços, conforme apresentado.

4.3.1 Os modelos conceituais da IFLA: a consolidação do IFLA-LRM

Como mencionado no fragmento anterior, o RDA mantém acordos com alguns grupos de trabalhos, e entre eles está o: *FRBR Review Group*, ou Grupo de Revisão FRBR que gere a

família FR (*Functional Requirements*, ou Requisitos Funcionais), de modelos conceituais da IFLA. Por em sua estrutura, o RDA utilizar os modelos conceituais para a catalogação dos recursos informacionais, exposição importante, ainda que de forma ampla, para as reflexões e aplicações que se seguem.

A seguir, realiza-se uma breve apresentação dos modelos conceituais da IFLA, culminando em seu mais recente documento, o IFLA *Library Reference Model* (IFLA-LRM) para que ao final deste subcapítulo, se possa estabelecer a relação entre o modelo IFLA LRM e o RDA e as considerações sobre como o desenvolvimento dessa dupla no tratamento da informação é essencial e significativa para a catalogação contemporânea.

A relação existente entre os modelos conceituais e as regras de catalogação é algo complexo e em constante desenvolvimento, conforme afirma Riva (2016). As regras de catalogação tradicionalmente se baseavam em atividades práticas, ou seja, não havia uma forma padrão para modelagem das estruturas, o que mesmo a IFLA, desenvolvedora dos modelos conceituais da família FR para recursos bibliográficos, contribuiu anteriormente com esse seguimento ao adotar os Princípios de Paris em 1961, que “foram atualizados conforme a Declaração de Princípios Internacionais de Catalogação (ICP 2009 e 2016)¹⁰ e ainda são utilizados pelos organismos que desenvolvem os códigos” (RIVA, 2016).

O primeiro modelo elaborado pela IFLA em 1998 foi o *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR) e que logo passou a incluir mais dois modelos separados, que foram constituídos à partir desse primeiro, o *Functional Requirements for Authority Data* (FRAD) em 2009 e o *Functional Requirements for Subject Authority Data* (FRSAD) em 2010.¹¹

Desde a finalização dos últimos modelos, o FRAD e o FRSAD, já se percebia que uma combinação ou consolidação dos três modelos em um, e se fazia necessário, visto que havia incompatibilidades entre os modelos e até abordagens distintas para mesmos processos, isso por conta de o desenvolvimento dos modelos ocorrerem por diferentes grupos de trabalho carregando disparidades em sua estrutura e conceituações.

Com as dificuldades suscitadas pelas diferenças entre os modelos da família FR, que impossibilitavam sua utilização e a compatibilidade em sua implementação, a harmonização dos três modelos foi a decisão seguida pela IFLA.

¹⁰ *International Cataloguing Principles* (ICP), sigla em inglês para Princípios Internacionais de Catalogação.

¹¹ Tradução das siglas em português: Requisitos Funcionais para Registros Bibliográficos (FRBR); Requisitos Funcionais para Dados de Autoridade (FRAD) e Requisitos Funcionais para Dados de Autoridade Assunto (FRSAD).

O *FRBR Review Group* iniciou os trabalhos em prol de um modelo consolidado a partir de 2010. O título do modelo em 2016 era *FRBR Library Reference Model* (ou FRBR-LRM), mas na reunião de 19 de agosto de 2016 o *FRBR Review Group* adotou o título *IFLA Library Reference Model* (IFLA LRM), com o documento final aprovado pelo Comitê da IFLA em agosto de 2017 (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2017)¹².

O objetivo do IFLA LRM foi de reparar incompatibilidades entre os três modelos que foram analisados, revisados e remodelados de forma que houvesse uma consolidação efetiva. Como resultado, obteve-se um modelo único que abarca todos os campos bibliográficos simultaneamente, atualizados e de forma simples. Segundo o Site da IFLA, o “IFLA LRM foi projetado para ser usado em ambientes de dados vinculados e para apoiar e promover o uso de dados bibliográficos em ambientes de dados vinculados” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2022).

Por conta das experiências fomentadas pela utilização dos modelos FRs, o IFLA LRM enquanto versão consolidada pôde contar com contribuições e avaliações críticas em relação aos outros modelos, e assim preencher lacunas deixadas.

Segundo Zumer e Riva (2017), “o LRM oferece um único e completo modelo que cobre todos os aspectos da informação bibliográfica, removendo barreiras à adoção de conceituações divergentes entre os modelos da família FRBR”.

Desse modo, “o IFLA LRM é um modelo conceitual de alto nível e, como tal, pretende ser um guia ou base para formular regras de catalogação e implementar sistemas bibliográficos” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2017), ou seja, não se destina a uma aplicação prática, mas atua no âmbito conceitual modelando as estruturas dos códigos e normas de catalogação e trabalhando em conjunto com estes.

O documento IFLA LRM (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2017), apresenta que “as definições de certos elementos-chave do IFLA LRM pretendem ser compatíveis com a operacionalização do modelo por meio de diversos códigos de catalogação”, e ainda que “uma ampla gama de decisões tomadas em regras de catalogação pode ser acomodada pelo modelo”, demonstrando que, este, atua em consonância com um padrão descritivo predeterminado.

¹² O IFLA LRM foi traduzido para o português em 2020 e está disponível em: < https://repository.ifla.org/bitstream/123456789/47/1/ifla-lrm-august-2017_rev201712-por.pdf>.

O IFLA LRM é um modelo conceitual baseado na modelagem entidade/relacionamento com foco nas tarefas dos usuários e possui compatibilidade com o CIDOC *Conceptual Reference Model* (CRM) e a versão orientada a objetos do FRBR (FRBRoo) (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2017).

Quanto às tarefas dos usuários, estas “foram examinadas primeiro, pois isso forneceu um foco e um escopo funcional para o restante das decisões de modelagem (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2017), que são as seguintes conforme quadro 20, traduzido com base na seção 3.3 do documento LRM:

Quadro 20 - Definições das Tarefas do usuário segundo o LRM

Definições das Tarefas do Usuário		
Tarefa	Definição	Comentário
Encontrar	Reunir informações sobre um ou mais recursos de interesse pesquisando em qualquer critério relevante	A tarefa de localização é sobre a pesquisa. O objetivo do usuário é reunir uma ou mais instâncias de entidades como resultado de uma pesquisa. O usuário pode pesquisar usando um atributo ou relacionamento de uma entidade ou qualquer combinação de atributos e / ou relacionamentos. Para facilitar essa tarefa, o sistema de informação busca possibilitar a busca efetiva, oferecendo elementos de pesquisa ou funcionalidade adequados.
Identificar	Compreender claramente a natureza dos recursos encontrados e distinguir recursos similares	O objetivo do usuário na tarefa de identificação é confirmar que a instância da entidade descrita corresponde à instância solicitada ou distinguir entre duas ou mais instâncias com características semelhantes. Nas buscas de “item desconhecido”, o usuário também busca reconhecer as características básicas dos recursos apresentados. Para facilitar essa tarefa, o sistema de informação procura descrever claramente os recursos que cobre. A descrição deve ser reconhecível pelo usuário e facilmente interpretada.

Definições das Tarefas do Usuário		
Tarefa	Definição	Comentário
Selecionar	Determinar a adequação dos recursos encontrados e estar habilitado para aceitar ou rejeitar recursos específicos	A tarefa de seleção é sobre reagir às possíveis opções. O objetivo do usuário é fazer escolhas, dentre os recursos apresentados, sobre quais deles seguir adiante. Os requisitos ou limitações secundários do usuário podem envolver aspectos de conteúdo, público-alvo, etc. Para facilitar essa tarefa, o sistema de informação precisa permitir / suportar julgamentos de relevância fornecendo informações apropriadas e suficientes sobre os recursos encontrados para permitir que o usuário faça essa determinação e aja de acordo com ela.
Obter	Para acessar o conteúdo do recurso	O objetivo do usuário na tarefa de obtenção é passar de consultar um substituto para interagir de fato com os recursos de biblioteca selecionados. Para cumprir essa tarefa, o sistema de informações precisa fornecer links diretos para informações on-line ou informações de localização para recursos físicos, bem como instruções e informações de acesso necessárias para concluir a transação ou quaisquer restrições de acesso.
Explorar	Descobrir recursos usando as relações entre eles e, assim, colocar os recursos em um contexto	A tarefa de explorar é a mais aberta das tarefas do usuário. O usuário pode estar navegando, relacionando um recurso a outro, fazendo conexões inesperadas ou se familiarizando com os recursos disponíveis para uso futuro. A tarefa de explorar reconhece a importância da serendipidade (Coisa descoberta por acaso) na busca de informações. Para facilitar esta tarefa, o sistema de informação procura apoiar a descoberta, tornando os relacionamentos explícitos, fornecendo informação contextual e funcionalidade de navegação.

Fonte: IFLA LRM (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2017, p. 16, tradução nossa).

As quatro primeiras tarefas são praticamente as mesmas correspondentes no FRBR, somente a tarefa explorar foi introduzida pela primeira vez no FRSAD.

Como definição formal do IFLA LRM, têm-se os três elementos usados nos modelos de relacionamento entre entidades, segundo o documento original do LRM: “**entidades**, as classes que são o foco de interesse, descritas na seção 4.1; **atributos**, os dados que caracterizam instâncias de entidades, descritos na seção 4.2 e **relacionamentos**, as propriedades que vinculam instâncias de entidades, descritas na seção 4.3” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2017).

Para melhor exemplificação, seguem no quadro 21 as definições de cada elemento da modelagem:

Quadro 21 - Definições dos elementos da modelagem LRM

Definições dos Elementos da Modelagem IFLA LRM	
Elementos	Definições
Entidades	As entidades definidas no modelo são aquelas identificadas como os principais objetos de interesse dos usuários dos sistemas de informações da biblioteca.
Atributos	Atributos caracterizam instâncias específicas de uma entidade. Nenhum dos atributos definidos no modelo é necessário para qualquer instância de uma entidade, mas os atributos podem ser registrados se aplicáveis e facilmente determináveis, quando os dados são considerados relevantes para o propósito da aplicação.
Relacionamentos	Relacionamentos são uma parte essencial do universo bibliográfico: eles conectam instâncias de entidades e fornecem contexto para elas. No modelo IFLA LRM, os relacionamentos são declarados de maneira geral e abstrata e, assim, permitem que os implementadores incluam detalhes adicionais de maneira consistente e coerente, introduzindo refinamentos adicionais.

Fonte: Elaborado pela autora com base em IFLA LRM (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2017).

No documento base IFLA LRM, bem como em alguns artigos que tratam sobre o tema, é possível visualizar todas as aplicações, nomenclaturas e formas de modelar as estruturas das diversas entidades com seus relacionamentos. O presente estudo não objetiva apresentar as exemplificações de cada elemento do modelo, mas conter uma apresentação ampla sobre sua constituição, destacar alguns pontos e em especial como se deu sua consolidação.

Além de todos os itens tratados de forma pormenorizada, é possível acessar um documento disponibilizado pela IFLA e lançado em 2017, em que é detalhada a transição e as principais diferenças entre os antigos modelos da família FR e o LRM denominado *Transition*

*Mappings*¹³, contendo tarefas do usuário, entidades, atributos e relacionamentos em FRBR, FRAD e FRSAD mapeados para seus equivalentes no IFLA LRM.

Em consequente, apresentam-se mais alguns pontos sobre o IFLA LRM em consonância com o RDA.

4.3.2 A RDA e o IFLA-LRM

De acordo com o site da *International Federation of Library Associations and Institutions* (2022), é possível verificar a seguinte afirmação: “o IFLA LRM foi projetado para ser usado em ambientes de dados vinculados, e para apoiar e promover o uso de dados bibliográficos em ambientes de dados vinculados”, o que corrobora sua estrutura baseada em relacionamentos, tão importantes para os chamados usuários finais, que o documento LRM engloba como: os usuários diversos com suas demandas informacionais e os bibliotecários que tratam as informações que serão buscadas por esses usuários.

O RDA se constitui em “um pacote de elementos de dados, diretrizes e instruções para criar metadados de recursos de bibliotecas e patrimônios culturais que são bem formados de acordo com modelos internacionais para aplicativos de dados vinculados focados no usuário” (RDA STEERING COMMITTEE, 2020), o que vai ao encontro do que objetiva o IFLA LRM e ambos com o foco principal para seu desenvolvimento alicerçados nas necessidades dos usuários.

Em 2016, antes do relatório final do LRM ser aprovado e publicado, o RSC já havia acordado em substituir os modelos IFLA, que figuravam na base para a modelagem de dados do RDA e adotar o novo modelo consolidado (RDA STEERING COMMITTEE, 2020).

Essa congruência entre os instrumentos se dá de forma orgânica, visto que têm objetivos em comum e que para a padronização de regras de catalogação, a modelagem do LRM subsidia as tomadas de decisão e o formato de tratamento da informação com o foco nos relacionamentos que além de proporcionar aos usuários finais uma gama maior e diversificada de resultados, que têm relação com suas pesquisas, em uma época de web semântica, os sistemas de informação se movem em direção ao que a internet há tempos faz e de forma cada vez mais natural, os dados ligados (hipertextos, links...) e saem dos catálogos arcaicos e que são verdadeiras “ilhas” nas quais cada acervo, em sua maior parte, se mantém fechado dentro de si.

¹³ Documento *Transition Mappings*. Disponível em: < https://www.ifla.org/wp-content/uploads/2019/05/assets/cataloguing/frbr-lrm/transitionmapping_20160225.pdf>.

Dadas às adaptações que todo código de catalogação necessita ao estabelecer um modelo conceitual como base, salienta-se que os modelos têm uma estrutura como modelos conceituais de alto nível, e não de dados completos. O LRM não tem uma lista extensa com todos os relacionamentos e atributos que podem ser aplicados, mas ao contrário do FRBR que continha uma lista considerável de atributos, este se ateve aos atributos essenciais ou representativos e também aos relacionamentos mais comuns (RIVA, 2016).

Segundo Riva (2016), citando parte do documento LRM seção 2.1, “o modelo é abrangente no nível conceitual, mas apenas indicativo em termos de atributos e relacionamentos. que estão definidos” (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS, 2017, p. 9), a autora ainda descreve que: “existem dois mecanismos opostos que podem ser usados conforme necessário na adaptação de um código de catalogação em torno de um modelo conceitual: omissão de partes específicas do modelo ou expansão do modelo” (RIVA, 2016), o que não sinaliza uma falta de conformidade com o mesmo. Desse modo, o RDA *Steering Committee* (2020), expõe que “os elementos atuais do RDA serão tratados como refinamentos dos relacionamentos de alto nível do LRM”.

O RDA *Steering Committee* (2020), ainda apresenta o seguinte sobre a implementação do LRM no RDA:

O LRM permite que atributos e relacionamentos sejam usados de maneira intercambiável. Isso oferece suporte à expansão completa do caminho de quatro dobras do RDA para identificar entidades relacionadas por meio de descrição, estruturação ou URI de dados vinculados ou não estruturados. Um novo atributo LRM, manifestação de manifestação, permite uma distinção clara entre dados transcritos de uma manifestação para refletir como ele se descreve de forma não estruturada e dados registrados de outras fontes. A nova entidade Nomen também apoiará a distinção entre descrições estruturadas na forma de pontos de acesso e identificadores associados a uma entidade. Esses desenvolvimentos expandirão a gama de cenários de captura de metadados cobertos pelo RDA, desde cartões de catálogo impressos ou manuscritos até transcrição de máquina, controle de autoridade e dados relacionais e vinculados (RDA STEERING COMMITTEE, 2020).

Considera-se fundamental que tanto o documento IFLA LRM, as informações do site RSC e do RDA *Toolkit*, bem como os artigos sobre a temática específica com as particularidades dessa junção entre as ferramentas, sejam consultados para que, com exemplos e situações práticas, o modo como essa adequação e sua funcionalidade na catalogação de forma efetiva, possa ser vislumbrado.

Considera-se que a utilização do RDA e do IFLA LRM em conjunto é um grande avanço para a catalogação contemporânea, visto todas as suas abordagens e em especial, o foco no

usuário final, razão do fazer biblioteconômico e ainda com o principal elemento comum aos dois instrumentos, um formato que prioriza os relacionamentos e novas formas de ver uma obra de um modo amplo, que vai muito além do item.

Um maior detalhamento e exemplificações sobre a família FR e particularmente sua versão consolidada, o IFLA LRM poderia ser realizada, o que ressalta-se não ser o cerne do estudo. No entanto, uma explanação ampla sobre aspectos considerados relevantes para se compreender a função que o modelo conceitual emprega no padrão estrutural do RDA, o que poderá ser percebido com a aplicação da descrição de partitura no subcapítulo a seguir:

4.3.3 Catalogação descritiva de partituras segundo aplicação do RDA

As diretrizes para descrição do RDA são transmitidas considerando as funções que o usuário precisa realizar para pesquisar algum recurso no catálogo, que são as funções já apresentadas no item anterior: encontrar, identificar, selecionar, obter e explorar.

A estrutura do RDA, está disposta em: 10 seções, 37 capítulos e 13 apêndices. Além de um capítulo inicial (0) de introdução. Segundo Silva (SILVA, José, 2019, p. 36) “observa-se que a representação descritiva, com o RDA tem início a partir das instruções e orientações da Seção 1, capítulos 1-4. O capítulo de introdução do RDA fornece os parâmetros de utilização e aplicação da norma”, ou seja, é um instrumento extenso e muito detalhado e conta ainda com uma aba de **Ferramentas** e outra de **Recursos**, que consistem em anexos com subsídios para auxílio na catalogação de recursos específicos, detalhamento de ações mais complexas, exemplos diversos e políticas internas.

A aba de Ferramentas dispõe dos seguintes títulos: RDA: conjunto de elementos; Mapeamentos RDA; Exemplos de Registros RDA (RSC); Registros completos; Livros da Bíblia; Meio de Desempenho; Meio de Desempenho; Equipe técnica; Índice RDA; Imprimir Índice RDA (Inglês); Fluxos de trabalho; Mapas; Diagrama de Relacionamento de Entidade de 2010 (Arquivo); Esquemas (arquivamento) (JOINT STEERING COMMITTEE FOR DEVELOPMENT OF RDA, 2022, tradução nossa).

Já a aba de Recursos congrega os títulos: AACR2; Diretrizes de inscrição para a área de língua alemã (D-A-CH AWR); Declarações de Política da Biblioteca Britânica (BL PS); A Prática Sueca da Biblioteca Real (KBSP); Declarações de Política da Biblioteca e Arquivos do Canadá (LAC PS); *Library of Congress*- Programa para Declarações de Política de Catalogação Cooperativa (LC-PCC PS); Práticas recomendadas da *Music Library Association*

(MLA BP); Declarações de Política da Biblioteca Nacional da Austrália (NLA PS); Políticas de bibliotecas finlandesas (SKL) e Outros recursos (JOINT STEERING COMMITTEE FOR DEVELOPMENT OF RDA, 2022, tradução nossa).

Para apresentar a descrição da estrutura organizacional do RDA, exibe-se na figura 33 o quadro geral das Seções, Capítulos e Apêndices:

Figura 33 - Estrutura organizacional do RDA

Seções e Apêndices	Capítulos e Apêndices
Seção 0	Introdução
Seção 1: Registro dos Atributos de Manifestação e Item	Cap. 1: Diretrizes Gerais para Registro dos Atributos de Manifestação e Item; Cap. 2: Identificação de Manifestação e Item; Cap. 3: Descrição de Suportes; Cap. 4: Provimento de Informação sobre Aquisição e Acesso.
Seção 2: Registro dos Atributos de Obras e Expressão	Cap. 5: Diretrizes Gerais para Registro dos Atributos de Obras e Expressão Geral; Cap. 6: Identificação de Obras e Expressão; Cap. 7: Descrição de Conteúdo;
Seção 3: Registro dos Atributos de Agentes	Cap. 8: Diretrizes Gerais para Registro dos Atributos de Agentes; Cap. 9: Identificação de Pessoas; Cap. 10: Identificação de Famílias; Cap. 11: Identificação de Entidades Corporativas.
Seção 4: Registro de Atributos de Conceitos, Objeto, Evento e Lugar	Cap. 12: Diretrizes Gerais para Registro de Conceitos, Objetos, Eventos e Lugares; Cap. 13: Identificação de Conceitos; Cap. 14: Identificação de Objeto; Cap. 15: Identificação de Eventos; Cap. 16: Identificação de Lugares.
Seção 5: Registro de Relações Primárias entre Obras, Expressão, Manifestação e Item	Cap. 17: Diretrizes Gerais para Registro de Relações Primárias;
Seção 6: Registro de Relações de Agentes	Cap. 18: Diretrizes Gerais para Registro das Relações de Agentes Associados com uma Obra, expressão, Manifestação e Item; Cap. 19: Agentes Associados a uma Obra; Cap. 20: Agentes Associados a uma Expressão; Cap. 21: Agentes Associados a uma Manifestação; Cap. 22: Agentes Associados a um Item.
Seção 7: Registros das Relações para Conceitos, Objetos, Eventos e Lugares	Cap. 23: Diretrizes Gerais sobre o Registro de Relacionamentos entre Obra e Assuntos;

continua...

Seções e Apêndices	Capítulos e Apêndices
Seção 0	Introdução
Seção 8: Registro das Relações entre Obras, Expressões, Manifestações e Itens	Cap. 24: Diretrizes Gerais sobre Registros das Relações entre Obras, Expressões, Manifestações e Itens; Cap. 25: Obras Relacionadas; Cap. 26: Expressões Relacionadas; Cap. 27: Manifestações Relacionadas; Cap. 28: Itens Relacionados.
Seção 9: Registro das Relações entre Agentes	Cap. 29: Diretrizes Gerais sobre Registro das Relações entre Agentes; Cap. 30: Pessoas Relacionadas; Cap. 31: Famílias Relacionadas; Cap. 32: Entidades Corporativas Relacionadas.
Seção 10: Registro das Relações entre Conceito, Objetos, Eventos e Lugares	Cap. 33: Diretrizes Gerais sobre Registro das Relações entre Conceitos, Objetos, Eventos e Lugares; Cap. 34: Conceitos Relacionados; Cap. 35: Objetos Relacionados; Cap. 36: Eventos Relacionados; Cap. 37: Lugares Relacionados.
Apêndices	A: Uso de Maiúscula; B: Abreviações e Símbolos; C: Artigos Iniciais; D: Sintaxes de Registros para Dados Descritivos; E: Sintaxes de Registros para Controle do Ponto de Acesso; F: Instruções Adicionais sobre Nomes de Pessoas; G: Títulos de Nobreza, Termos relativos a Hierarquia, etc.; H: Datas no Calendário Cristão; I: Designadores de Relacionamentos: Relações entre uma Obra, expressão, Manifestação ou Item e Agentes; J: Designadores de Relacionamentos: Relações entre Obras, Expressões, Manifestações e Itens; K: Designadores de Relacionamentos: Relações entre Agentes; L: Designadores de Relacionamentos: Relações entre Conceitos, Objetos, Eventos, e Lugares; M: Indicações de Relacionamentos: relacionamentos de Assuntos.

Fonte: Silva (SILVA, José, 2019, p. 36).

Os apêndices relacionados com o formato de apresentação dos registros bibliográficos são o D - Sintaxes de Registros para Dados Descritivos e o E- Sintaxes de Registros para Controle do Ponto de Acesso., de modo que “o apêndice D fornece a codificação dos dados segundo a ISBD e o formato MARC 21; e o apêndice E centra-se na apresentação e codificação dos pontos de acesso” (GONZÁLEZ ALASTUEY, 2011).

A disponibilidade e acesso das informações por meio da Internet é um ponto fundamental do debate, no qual se pautam as teorias e práticas da catalogação moderna. O formato de intercâmbio bibliográfico *Machine Readable Cataloging* ou Catalogação Legível por Computador, *MARC21* é um dos mais utilizados para a catalogação automatizada (por esta

razão encontra-se presente nas formulações do RDA), apesar de seus limitadores com relação a descoberta dos catálogos na web, mas como a pesquisa tem o recorte específico na análise dos aspectos descritivos das ferramentas e sua a catalogação de partituras, o formato não será detalhado.

Algumas particularidades sobre tópicos do RDA, que tenham correspondência com seus aspectos descritivos, foco da pesquisa, serão apresentadas a seguir, de acordo com as áreas da ISBD (ainda que o RDA as apresente, mas não seja algo fixo como era no AACR2r e nas próprias ISBDs), finalizando com a aplicação efetiva da catalogação à partitura “Réquiem para um herói”.

Quanto a sua terminologia, o RDA utiliza os originados no FRBR, substituindo os antigos termos tradicionais da área, como por exemplo: “entrada principal”, recomendando-se que no ambiente on-line utilize-se “ponto de acesso preferido”, ou ainda o termo “cabeçalho controlado” por “ponto de acesso autorizado” que também é o termo que substitui “título uniforme” (que representa uma obra ou expressão), assim como as remissivas “ver” e “ver também” que tornaram-se “pontos de acesso variantes” (SILVA, José, 2019, p. 39), entre outras designações que podem ser identificadas ao longo da descrição.

O objetivo do RDA é o de buscar uma terminologia que mesmo especializada, seja clara e de fácil compreensão.

Silva (SILVA, José, 2019, p. 40), expõe três mudanças na descrição bibliográfica na forma que o RDA dispõe as informações registradas: “(1) a informação pode ser retirada de qualquer lugar do recurso descrito, sem indicação especial; (2) a informação é para ser transcrita como aparece no recurso; e (3) todos os nomes que aparecem na indicação de responsabilidade devem ser indicados”, o que já se configura como transformações de peso em relação aos instrumentos anteriormente analisados.

Para além da liberdade em retirar as informações de qualquer lugar do recurso, o catalogador só precisa utilizar colchetes para informar o que retirou de fontes externas, como sites e etc., enquanto no AACR2r, por exemplo, tudo o que não estivesse na fonte de informação prescrita, teriam que ser inserido dentro de colchetes, assim como uma possível nota explicativa para tal ação (SILVA, José, 2019, p.40).

Outras diferenças pontuais são: as informações devem ser transcritas da forma que aparecem no recurso, mesmo que haja erros de digitação, por exemplo, deve-se transcrever da forma que figura. Não se abrevia as palavras, a não ser que apareçam desta forma no recurso (SILVA, José, 2019, p. 41).

Quanto a área do Título e Indicação de Responsabilidade, uma forte mudança é com relação às obras com mais de três autores. De acordo com o *Joint Steering Committee for Development of RDA* (2022) em 2.4 Declaração de Responsabilidade, para uma “declaração nomeando mais de um agente: registre uma declaração de responsabilidade nomeando mais de um agente como uma única declaração, independentemente de esses agentes desempenharem a mesma função ou funções diferentes” (Regra 2.4.1.5) e ainda sobre a opção de omissão de alguma indicação de responsabilidade:

Omissão Opcional: Se uma única indicação de responsabilidade nomear mais de três agentes desempenhando a mesma função (ou com o mesmo grau de responsabilidade), omita qualquer um, exceto o primeiro de cada grupo de tais agentes. Indique a omissão resumindo o que foi omitido em um idioma e escrita preferidos pela agência que elabora a descrição. Indique que o resumo foi retirado de uma fonte fora da própria manifestação (ver 2.2.4) (JOINT STEERING COMMITTEE FOR DEVELOPMENT OF RDA, 2022, tradução nossa).

A área da Edição também comenta sobre as abreviações, que devem ser evitadas ao máximo, a menos que, apareçam assim no recurso. Sobre a área da Informação da Publicação, o destaque está na inutilização das abreviações, em especial as tradicionais em latim *sine loco* [sl] e *sine nomine* [sn], por frases mais claras e na língua do recurso ou do catálogo como [local de publicação não identificado] e [editor não identificado] (SILVA, José, 2019, p. 43).

A área da Descrição Física, ou no RDA, Descrição do Suporte, também se ressaltava sobre questões de abreviações, com duas exceções: as medidas de centímetros e polegadas, que continuam a serem representadas de forma abreviada, respectivamente (cm) e (pol.), por serem convenções internacionais. A abreviação de centímetros não tem o ponto (.) (SILVA, José, 2019, p. 46).

Segundo descreve Silva (SILVA, José, 2019, p. 46), a área da Série (um dos principais elementos no RDA junto ao Título Principal), “registra-se a numeração do recurso dentro da série, tal como aparece na fonte de informação”, sem abreviações.

Ainda de acordo com Silva (SILVA, José, 2019, p. 47), sobre a área de Notas, autor descreve que:

Não há seção especial sobre as notas no RDA. Orientações sobre as mesmas estão espalhadas por todo o documento normativo. Os pontos de acesso do RDA não precisam ser justificados no corpo do registro, por isso notas dos catalogadores compostas segundo AACR2 simplesmente para justificar uma entrada adicional não precisam ser feitas da mesma forma no RDA.

Semelhante ao trabalho desenvolvido com a Área zero na ISBD edição consolidada, no RDA tem-se o Tipo de Conteúdo, Mídia e Suporte. Nesta divisão, que também substitui a DGM aplicada no AACR2r, incorpora uma lista de termos controlados que preenchem os tipos de conteúdo, mídia e suporte conforme o recurso catalogado. Para exemplificar o que cada um representa, respectivamente, Silva (SILVA, José, 2019, p. 49), aponta:

O tipo de conteúdo é um atributo do nível da Entidade Expressão (os outros dois tipos são do nível da Entidade Manifestação), e indica a forma de comunicação em que o conteúdo é expresso, e pelo sentido humano através do qual o elemento bibliográfico se destina a ser percebido. Exemplos incluem: performance musical; texto; e imagens em movimento bidimensionais. O tipo de mídia refere-se ao tipo de dispositivo intermediário que seja necessário para visualizar, operar ou executar o conteúdo do recurso. Os exemplos incluem: áudio; computador; microforma; vídeo; e não mediada. O tipo de suporte é considerado uma categoria mais específica do que o tipo de mídia. Refere-se ao formato do meio de armazenamento ou container do veículo de informação em combinação com o tipo de dispositivo de intermediação necessário para visualizar, operar e executar o conteúdo de um recurso. Os exemplos incluem: disco de áudio; recurso on-line; microficha; videocassete; e volume (para texto).

No RDA o Capítulo 3 - Descrição de Suportes, indica como elaborar a representação do Tipo de Suporte (em 3.0 e em 3.3) e o Tipo de Mídia (em 3.2). O Capítulo 7 apresenta a Descrição de Conteúdo.

De acordo com o tópico 0.6.2 da norma, intitulado “Elementos Centrais”, indicam-se os principais elementos para a descrição utilizando-se o RDA, ao que Silva (SILVA, José, 2019, p. 50), aponta as semelhanças com os elementos preconizados pelo *Program for Cooperative Cataloging's* (PCC), e são, conforme figura 34:

Figura 34 - Principais elementos de descrição dos atributos de manifestação ou obra do RDA

- Título principal
- Indicação de responsabilidade relacionados ao título principal (se há mais de uma indicação, somente o primeiro registrado é necessário)
- Indicação do nome do revisor da edição
- Data de produção (para um recurso em formato não publicado)
- Local de publicação (se há mais de um, somente o primeiro registrado é necessário)
- Nome do editor (se há mais de um, somente o primeiro registrado é necessário)
- Data de publicação
- Local de distribuição
- Nome do distribuidor (para um recurso publicado, se o editor não é identificado; se houver mais de um, apenas o primeiro registrado é necessário)
- Data da distribuição (se a data de publicação não é identificada)
- Local de fabricação
- Nome do fabricante (se nem o editor e nem o Distribuidor é identificado; se houver mais de um, apenas o primeiro registrado é necessário)
- Data de fabricação (se a data de publicação, a data da distribuição, e a data de copyright não é identificada)
- Data de Copyright (se a data de publicação, e nem data de distribuição é identificada)
- Título principal da série
- Numeração dentro da série
- Título principal da subsérie
- Numeração dentro da subsérie
- Identificador para a manifestação (se há mais de um, prefira um identificador internacionalmente reconhecido, se aplicável)
- Tipo de suporte
- Extensão (somente se o recurso está completo ou se é conhecida a extensão total)

Fonte: Silva (SILVA, José, 2019, p. 50).

Essa listagem é apenas um modelo possível, a qual o RDA orienta que se necessário o catalogador deve inserir elementos adicionais, de acordo com as demandas do recurso descrito ou mesmo a política da agência catalogadora ao qual pertence.

Após as explanações sobre a descrição em RDA, antes da catalogação da partitura selecionada, apresenta-se um dos recursos oferecidos pelo RDA *Toolkit*, fruto da colaboração conjunta do RDA *Music Implementation Task Force*, *Bibliographic Control Committee* and *Music Library Association* (MLA), o documento “*Supplements to Best Practices for Music Cataloging - Using RDA and MARC21*”, versão de 2017.

O documento suplementar destina-se a acompanhar a versão 1.7 conforme link das instruções RDA no *Toolkit* e é composto por: Suplemento 1. Diretrizes para Descrever e Codificar Atributos de Suportes de Gravação de Áudio; Suplemento 2. Gravando Dados Paralelos Usando ISBD em MARC e Suplemento 3. Exemplos Completos de Registro MARC (RDA MUSIC IMPLEMENTATION TASK FORCE; BIBLIOGRAPHIC CONTROL COMMITTEE; MUSIC LIBRARY ASSOCIATION, 2017). Utilizou-se as orientações dos suplementos 2 e 3, visto que o primeiro, compreende a música enquanto gravações de áudio, o que não abrange o recorte da pesquisa, fixado especificamente nas partituras musicais.

Com o respaldo necessário segue-se com a representação descritiva da obra “Réquiem para um herói”, de Silvio Baccarelli no quadro 22:

Quadro 22 - Descrição da partitura “Réquiem para um Herói” segundo o RDA

Regras	Atributo	Descrição da Partitura
2.3.2	Título Principal	Réquiem para um herói
2.4.2	Indicação de responsabilidade	S. Baccarelli
2.8.2	Lugar de Publicação	São Paulo
2.7.6	Data de Produção	1996
2.8.6	Data de Publicação	2006
2.11	Data de Copyright	2006
3.2	Tipo de Mídia	Não mediada
3.3	Tipo de Suporte	Volume
3.4.3	Extensão de Música Notada	1 Partitura (70 páginas) e 28 Partes
3.5	Dimensões	33 cm

Regras	Atributo	Descrição da Partitura
7.20	Tipo de Conteúdo - Formato de Música Notada	Música Notada
7.20 / 7.20.1.3	Tipo de Conteúdo – Registro do Formato de Música Notada	Partitura e Partes
7.21	Meio de Execução de Conteúdo Musical	A biblioteca possui 1 exemplar de cada parte instrumental de sopro, 1 exemplar de tímpanos, 2 exemplares de percussão, 50 exemplares de coro infantil, 60 exemplares de coro misto, 6 exemplares de cada de violino 1, violino 2, viola e 5 exemplares de cada de violoncelo e contrabaixo.
6.15.1.6.1	Número de partes ou intérpretes para cada instrumento ou voz	
7.10	Tipo de Conteúdo - Resumo do Conteúdo	Conteúdo (Movimentos da Obra): 1. Réquiem / 2. Kyrie / 3. Tuba mirum / 4. Pie Jesu / 5. Hóstia et Preces / 6. Sanctus / 7. Agnus Dei / 8. In Paradisum.
7.20.1.4 /	Detalhes do formato da música notada	Para coro infantil, coro (SATBarB), vozes solistas (SBar), e orquestra.
Apêndice B	Abreviaturas do alfabeto latino	
7.12	Língua do Conteúdo	Letras em Latim
7.12	Língua do Conteúdo	Textos Introdutórios em Português
4.5	Restrição de Uso	Gratuito para membros da instituição.
19.2	Criador	S. Baccarelli
18.5	Indicador de Relacionamento	Compositor-Orquestrador (expressão)
20.2	Colaborador	Wilson Dobbins
18.5	Indicador de Relacionamento	Compositor-Orquestrador (expressão)
7.29	Nota sobre a Expressão	Réquiem dedicado ao Maestro Eleazar de Carvalho (in memoriam).
3.22	Nota sobre Característica do Suporte de Item Específico	Partitura assinada pelo compositor.

Fonte: Elaborado pela autora com base no RDA (2022) e Apostila Didática RDA (SILVA, José, 2017c).

O quadro 22 com a descrição da partitura segundo o RDA, exhibe as regras utilizadas em cada informação registrada, para que seja possível vislumbrar número diverso de possibilidades e especificação que o padrão proporciona. Salienta-se que se trata de um exemplo, uma possível catalogação para a partitura Réquiem para um herói, com a compreensão que o RDA comporta tranquilamente um maior aprofundamento e consequente nível de detalhamento.

O “*Supplements to Best Practices for Music Cataloging - Using RDA and MARC21*”, segue um formato que apresenta:

- **Suplemento 2** - Exemplos de partituras de algumas obras, com a apresentação da fonte principal de informação (capa ou primeira página da partitura), os elementos RDA selecionados para a descrição, as informações de acordo com as áreas da ISBD aplicadas nas etiquetas MARC e uma seção para discussões, nas quais o documento ressalta que, “Como esses exemplos não são exaustivos, uma breve seção de discussão segue a maioria dos exemplos, para que o leitor possa aplicar os conceitos subjacentes a cada situação única “ (RDA MUSIC IMPLEMENTATION TASK FORCE; BIBLIOGRAPHIC CONTROL COMMITTEE; MUSIC LIBRARY ASSOCIATION, 2017, p. 21).
- **Suplemento 3** - Exibe exemplos completos de música (não somente partituras), com base nos elementos do RDA e aplicados a etiquetas MARC.

Os exemplos contidos no “*Supplements to Best Practices for Music Cataloging - Using RDA and MARC21*”, mesmo que não abarquem todas as possibilidades de descrições, foram importantes para nortear a catalogação realizada no quadro 22, assim como ampliam os conhecimentos para a representação de partituras com outras peculiaridades.

Para realizar um resumo comparativo das descrições catalográficas aplicadas, segundo o AACR2r, as ISBD’s PM e Consolidada e o RDA, segue o quadro 23 com os pontos positivos e negativos, que a autora elenca, de acordo com as reflexões suscitadas no estudo:

Quadro 23 - Resumo comparativo das descrições catalográficas aplicadas

Código / Norma	Aspectos Positivos	Aspectos Negativos
AACR2r	Tradução para o Português	Desenvolvido para o meio analógico
	Código de catalogação mais utilizado no Brasil	Regras muito engessadas, sem possibilidades de inserções de novos campos
	Muitos exemplos de aplicação	Necessidade de exemplos também em português
	Detalhamento dos Títulos Uniformes	Utilização de abreviações Maior parte das informações descritas na área de Notas
ISBD-PM	Estrutura das Áreas	Não tem tradução para o português
	Maiores possibilidades de inserção de informações em Notas	Não tem Pontos de Acesso, Assunto ou Títulos Uniformes (precisa ser utilizado em conjunto com um código de catalogação)
	Pode-se retirar informações fora do item e inserir na área de Notas	
	Familiaridade em razão da utilização do AACR2r (estruturado segundo as áreas da ISBD)	Maior parte das informações descritas na área de Notas
ISBD Consolidada	Criação da Área Zero (Forma de Conteúdo e Tipo de Mídia)	Não tem tradução para o português
	Substituição da DGM (que vinha no meio da descrição) pela Área Zero (no início do registro)	Não tem Pontos de Acesso, Assunto ou Títulos Uniformes (precisa ser utilizado em conjunto com um código de catalogação)
	Integração das ISBD's	Maior parte das informações descritas na área de Notas
	Amplitude na seleção das fontes descritivas	Falta de delimitação dos recursos (todos descritos segundo as áreas)
RDA	Pensada para o meio digital	Não tem tradução para o português
	Formato mais completo (detalhamentos na descrição dos recursos e uma estrutura interligada por hiperlinks)	Precificação (valor em dólar para acesso a ferramenta)
	Terminologia pensada para uma maior compreensão dos usuários (sem a utilização de abreviações)	Configura-se em uma grande mudança na catalogação nas Unidades de Informação brasileiras (há muitos anos seguem o sistema do AACR2r e estrutura das ISBD's)
	Pode-se retirar a informação de qualquer lugar do recurso e de fontes externas	
	Inserção de todos os autores da obra	Recursos para aplicação e treinamento das equipes
	Maior autonomia para o catalogador	

Fonte: Elaborado pela autora.

Julga-se que a intenção primordial pretendida, de realizar a descrição de partituras segundo cada instrumento catalográfico selecionado no estudo, foi concretizada, e ainda que algumas considerações tenham permeado este capítulo, um apanhado geral com a análise de dados compõe o próximo capítulo intitulado “Medley de Reflexões”.

5 MEDLEY DE REFLEXÕES

A catalogação de partituras musicais, apesar de não atingir a notoriedade dos recursos bibliográficos mais tradicionais da área biblioteconômica, como os livros, periódicos e até mesmo gravações de áudio e filmes, vem crescendo tanto no sentido prático (reflexo da necessidade dos catalogadores ao lidarem com os acervos de partituras de suas instituições) e especialmente com os trabalhos acadêmicos, o que se consolida como alicerce para as aplicações práticas efetivas.

No Brasil, o aumento nesse fluxo também é percebido, mas em relação ao cenário internacional, ainda se encontra em defasagem. Para além das discussões e reflexões que emergem por meio da produção acadêmica, e de relatos de experiências do cotidiano de profissionais nos acervos musicais, a constituição de Grupos de Trabalho (ou de Estudo, Pesquisa) especializados são de grande contributo para o desenvolvimento da área, conforme pode-se corroborar com a leitura do capítulo 4 desta pesquisa, no qual todas as transformações pelas quais a evolução da catalogação atravessou e atravessa, são pautadas pela reunião de pesquisadores e profissionais dedicados a causa.

Em uma pesquisa simples no site do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), na Plataforma de Diretórios dos Grupos de Pesquisa no Brasil Lattes, com termos que retratassem linhas de pesquisa sobre música e organização da informação, apenas oito resultados foram encontrados. Dentre estes: 4 são da área de Artes (com 3 grupos ativos e certificados e 1 excluído); 1 é da área de Ciências da Computação (que se encontra não atualizado); 1 grupo é da área de Linguística (também se encontra não atualizado) e 2 na área de Ciência da Informação (1 ativo e certificado e 1 não atualizado). A relação e endereços de cada grupo pesquisado pode ser consultada no Apêndice A - Grupos de Pesquisa do CNPq sobre Música e Organização da Informação.

Esse contexto demonstra como se faz necessário a formação de Grupos de Pesquisa especializados, particularmente, no que tange as discussões sobre a organização da informação em música, no qual as partituras estão inseridas. Revela também que a área de Ciência da Informação pode investir e avançar nos estudos sobre esta temática, assim como o aspecto multidisciplinar, essencial para o desenvolvimento deste conteúdo. Um outro fator considerável a se comentar e como exemplo, cita-se a participação da *Music Library Association* (MLA) no comitê organizacional do RDA, a perfeita união entre especialistas em música e bibliotecários.

Em prosseguimento às reflexões suscitadas pelo estudo, seguem os apontamentos de acordo com cada instrumento de representação exposto:

O AACR2r é a ferramenta mais utilizada pelas bibliotecas brasileiras (em conjunto com o formato MARC21), o que requer, por parte do catalogador, um maior esforço para a descrição de uma partitura musical. Corrobora-se esta afirmação com a observação da descrição apresentada no quadro 11, com a concentração de maior parte das informações contidas no registro na área de Notas (o que significa que não há campos específicos para sua descrição).

O acesso ao código traduzido para o português é o principal aspecto positivo, apesar de grande parte dos exemplos (referindo-se aqui especialmente aos de música contidos no capítulo 5) permanecerem em inglês ou em outras línguas. Uma possível contribuição, após esta consideração, seria a elaboração de suplementos com exemplos e aplicações em português, assim como ocorre com o RDA.

Outro complicador que se analisa com as descrições na área de notas no AACR2r, relaciona-se com a recuperação da informação, que neste caso não é possível, limitando os usuários que para conseguirem acesso a este conteúdo precisam selecionar o registro na íntegra.

Pondera-se também, as questões relacionadas com equipe, tempo e investimentos, ou seja, requerer do catalogador um registro completo, com análises detalhadas (isso contando que ele entenda minimamente sobre aspectos musicais), acarretaria esses tipos de demandas, o que não é a realidade da maioria das instituições.

As ISBDs integram a pesquisa principalmente pelos aspectos históricos da catalogação, a contribuição inegável da estrutura de áreas e, em particular a edição consolidada, a criação da área zero, que possibilita aos usuários uma informação importante e clara sobre o recurso pesquisado, auxiliando em sua tomada de decisão.

Por outro lado, como já mencionado, não possuem orientações sobre pontos de acesso, assuntos e títulos uniformes (são concebidas para serem utilizadas em conjunto com um código de catalogação), também não tem tradução para o português e as informações na edição consolidada sobre itens especializados, como por exemplo música, são difíceis de encontrar, fazendo-se necessário uma leitura exaustiva.

O RDA apresenta um formato mais completo, com diversas possibilidades de detalhamento da descrição e com uma estrutura organizada com orientações ligadas (conforme os outros instrumentos), mas que no ambiente digital são melhores exploradas em razão da facilidade de navegação no acesso do link de uma regra para outra que a complementa e/ou pormenoriza.

O fato de ser a evolução dos códigos e normas anteriores, e carregar muito em sua estrutura dessa herança, oferece confiança ao catalogador que inicia o uso do padrão, e assusta pelo volume de informações e novo conceito de modelagem que o rege, mas que após uma experimentação, prática e em especial, imersão no estudo de seus conceitos e funcionalidades, se consolida como uma ferramenta de alto padrão para a catalogação contemporânea.

O padrão é composto por muitos exemplos, o que auxilia no entendimento e aplicação das regras, foi concebido com foco principal no usuário final e confere ao catalogador maior liberdade e poder de decisão, com as bases teóricas necessárias para uma descrição eficaz, de modo a contemplar as demandas de sua instituição e da comunidade atendida. As ferramentas e os recursos que o RDA disponibiliza, enriquecem a compreensão e atendem a uma variedade de questões concernentes a cada recurso ou agência catalogadora.

O RDA se preocupou de forma particular com a catalogação musical, para além de suas diretrizes, ainda formulou em conjunto com a MLA um documento específico para o tratamento das informações musicais (conforme citado anteriormente). E os resultados ao se utilizar de suas orientações demonstram como a informação pode ser organizada abarcando mais dados e de maneira mais clara e objetiva.

Outro fator relevante é a indicação que o RDA deve ser utilizado de acordo com a realidade da organização, sendo as decisões de crivo do catalogador assim como considera as diretrizes de outros padrões, o que só vem a enriquecer a descrição, mas por conta de seus altos custos de implementação, além da necessidade de um intensivo e contínuo treinamento da equipe de catalogação (visto que suas atualizações on-line são periódicas), o torna inviável em muitos sistemas de informação, principal motivo de sua falta de adesão no Brasil (como apontado os aspectos com relação à tradução, precificação e consequente falta de acesso ao padrão).

Para além das ferramentas de descrição biblioteconômicas analisadas, com o objetivo de enriquecer as reflexões em torno da catalogação de partituras musicais, apontam-se alguns instrumentos elaborados para atender a essa finalidade.

Segundo Assunção (2005, p. 8), o desenvolvimento de práticas com vias à catalogação de partituras, no contexto internacional, data de logo após a Segunda Guerra Mundial, antes mesmo dos primeiros trabalhos com relação à coordenação das regras gerais dos Princípios de Catalogação.

Neste contexto, ainda de acordo com Assunção (2005, p. 8), têm-se os seguintes eventos que foram realizados visando uma padronização nas regras de catalogação de partituras (o principal processo no tratamento da informação), são eles: os congressos da *International*

Musicology Society (IMS), em Basiléia ocorrido em 1949 e da *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* (IAML), em Florença, realizado no mesmo ano, tendo por base o estabelecimento de regras de descrição de fontes musicais, que culminou na criação do projeto *Répertoire Internationale des Sources Musicales*¹⁴ (RISM), em 1952. Desse modo, o RISM foi desenvolvido no seguinte cenário:

Como nesta época ainda não haviam sido estabelecidas quaisquer normas de aplicação internacional para descrição de documentos, as regras do Projeto RISM se desenvolveram independentemente de normas biblioteconômicas e se basearam nas necessidades de informação específicas da investigação musicológica (ASSUNÇÃO, 2005, p. 8).

O RISM é uma norma internacional criada para a organização de música impressa, ou seja, de partituras. O projeto não contou com nenhum aparato biblioteconômico, o que é perceptível por sua organicidade não prever uma hierarquização. Contém 94 campos, que constam no Anexo C com base em Cotta (2000, p. 155-157), que musicólogos, em especial, definiram para representar as partituras. Por contar com esses profissionais em sua elaboração, há um grande nível de detalhamento. Cada campo diz respeito a apenas uma informação, fica bem claro e simples, mas estas não se relacionam, são informações sedimentadas (COTTA, 2000, p. 206).

Retornado ao campo da Biblioteconomia, dois trabalhos construídos de forma interdisciplinar são apresentados: o Manual de Catalogação de Partituras da Biblioteca da ECA (2010) e as Diretrizes para a gestão e o processamento técnico do acervo de partituras do Sistema de Bibliotecas da Universidade de Brasília (Sib-UnB, 2018).

O manual de catalogação de partituras da ECA-USP foi escrito pelas bibliotecárias Analúcia dos Santos Viviani Recine e Marina Macambyra. É composto por vários elementos que são apontados nos códigos de catalogação apresentados, em especial do AACR2r mesmo que não haja indicação dessa fonte de informação no manual.

Detalha e exhibe alguns exemplos de aplicação, como: Meio de execução; Descrição física; Partes de execução e Normalização do Títulos de Música, o que demonstra a organização e o grau de aprofundamento do recurso. O Anexo D apresenta o Sumário do Manual, para uma percepção geral sobre os elementos selecionados para a descrição.

¹⁴ RISM - “Repertório Internacional de Fontes Musicais” (tradução nossa).

As Diretrizes do Acervo de partituras do SiB-UnB, se constitui em um documento mais elaborado. Foi desenvolvido por um Grupo de Estudo sobre o Acervo de Partituras, composto por bibliotecários, docentes e discentes do Departamento de Música. Em suas referências indicam o uso do AACR2r e do formato MARC21, além de utilizarem em grande parte dos exemplos do Manual da ECA, que claramente influenciou este documento.

As Diretrizes incorporam a catalogação descritiva de partituras impressas, mas dedicam-se também em aspectos de conservação e restauração de partituras e em procedimentos técnicos do cotidiano do acervo. Expõem vários exemplos de registros catalográficos de outras bibliotecas, fontes úteis para a catalogação de partituras e uma tabela guia de tonalidades e modos musicais. O Sumário deste documento consta no Anexo E do estudo.

Ambas as iniciativas da Biblioteconomia, assim como o RISM na Musicologia, são consideradas relevantes para os estudos em catalogação de partituras, ao passo que suas contribuições devem ser estudadas (assim como outros documentos e ações dentro dessa temática), para comporem novos documentos em prol do desenvolvimento da área e da catalogação de partituras musicais.

Nas Considerações Finais, que se apresentam no capítulo 6 a seguir, figuram as reflexões sobre os pontos abordados no estudo sobre catalogação de partituras musicais com ênfase ao tratamento catalográfico dedicado por cada ferramenta selecionada para as aplicações às partituras. Destaca-se, ainda, a importância do aprofundamento e discussões com relação a teoria e prática da catalogação, especialmente a de partituras, foco do estudo e a formação de grupos de pesquisa com este objetivo. Finaliza-se realçando o relevante papel do bibliotecário frente à organização, representação, disseminação e acesso às informações e indicam-se sugestões para trabalhos futuros no âmbito da temática da pesquisa, a catalogação de partituras musicais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A catalogação é o processo de representação da informação com o objetivo de organização para sua recuperação, acesso e uso. A produção e circulação de informações cresceu drasticamente com o passar dos anos, impulsionadas de forma vertiginosa pelos avanços tecnológicos que perpassam a criação do papel e a invenção da imprensa até a atualidade após o aparecimento da Internet em um novo mundo com as diversas sociedades majoritariamente guiadas pelo ambiente digital.

É neste contexto, que a catalogação embasou suas transformações. Orientada em atender as recentes e crescentes demandas dos sistemas e de seus usuários, no qual o analógico, de modo isolado, deixou de fazer sentido.

A breve história sobre a trajetória dos instrumentos de catalogação contada na pesquisa, retrata marcos importantes na evolução da estrutura de regras, em sua teoria e prática alicerçadas na pesquisa e dedicação de profissionais comprometidos. Este cenário desencadeou-se paralelamente com a busca por responder à questão central norteadora da pesquisa: A catalogação de partituras musicais encontra nos principais códigos catalográficos utilizados na área da Biblioteconomia e Ciência da Informação, suporte para o seu tratamento informacional?

Para responder a esta pergunta, apresenta-se primeiramente as hipóteses e objetivos do estudo, que em conjunto com algumas considerações fomentadas até este ponto, se consolidam como arcabouço consistente para as exposições que seguem.

Acredita-se que as hipóteses desta dissertação: 1) Os códigos de catalogação bibliográfica da tradição anglo-americana necessitam de ajustes no tratamento de partituras; 2) A catalogação de partituras requer conhecimentos musicais prévios; 3) A catalogação de partituras consiste em uma possibilidade de práxis e aprofundamento por parte dos bibliotecários e 4) A representação descritiva de partituras possibilita a disseminação e o acesso indiscriminado de uma informação especializada e pouco difundida em comparação aos demais itens documentais catalogados pelas unidades informacionais, foram confirmadas.

Os códigos de catalogação analisados, assim como pode-se inferir sobre qualquer instrumento de catalogação descritiva, não devem ser utilizados de forma restrita. O catalogador deve observar o seu contexto, ou seja, embasar sua tomada de decisão sobre os elementos descritivos selecionados, a forma de apresentação e suas contribuições, para além das regras e até mesmo do recurso exclusivamente. Os códigos não abarcam todos os exemplos e formas de

representação, mas atuam como orientadores à sua organização e devem atuar em sincronia com as políticas internas de catalogação e a comunidade atendida pela instituição.

Como apontamentos realizados no final de cada tópico do capítulo 4 e especialmente no capítulo 5, todas as ferramentas aplicadas no estudo apresentam limitações, o que pressupõe que ajustes sejam realizados para adequar a catalogação aos objetivos propostos pelo catálogo. De forma direcionada, com a descrição de partituras, o AACR2r e as ISBDs requerem maiores adaptações do que o RDA, visto que muitas informações específicas e relevantes aos usuários, contidas nas partituras, não são previstas pelos códigos, como citaram-se as durações dos movimentos que compõe uma obra, as orquestrações detalhadas com todas as vozes e instrumentos (não apenas indicar coro e orquestra, pois há disparidades nas formações dependendo de cada composição), ou ainda as marcações (conhecidas como marginais), mas que para partituras de cordas, são imprescindíveis para a execução da música (anotações como direções de arcos, intenções de frases musicais...).

A hipótese 2 considera-se respondida com a exposição do capítulo 3 Linguagem e Informação Musical, que mesmo com a tentativa de demonstrar as partes mais relevantes para a descrição de partituras do universo da teoria musical, ainda há muito o que expor, e o capítulo foi concebido exatamente para servir como fonte norteadora para os bibliotecários em geral, não especialistas em música, identificarem as informações nas partituras para sua catalogação. É sim possível catalogar partituras sem ser um especialista, mas alguns conhecimentos mínimos são necessários para o desenvolvimento desta atividade. Com isso, a importância dos manuais e exemplos em português se corroboram como essenciais para a área.

Julga-se significativo salientar novamente a formação de grupos de trabalho e treinamentos para as pesquisas e práticas de catalogação de partituras, o que responde a hipótese 3 afirmativamente. É uma realidade que já faz parte do cotidiano de muitos profissionais responsáveis por acervos musicais em universidades e faculdades de música e mesmo nos acervos dos grupos orquestrais e corais diversos. No Brasil há algumas iniciativas, mas longe de se equiparar ao contexto internacional. Como uma das recomendações de trabalhos futuros, a criação de um grupo de pesquisa, se possível, nacional será sugerida.

A hipótese 4 permeou partes do estudo, quando se apontou como os itens bibliográficos mais tradicionais dos acervos (como os livros, periódicos...), têm vantagens em seu tratamento informacional se comparados com as partituras. É compreensível, visto que o manuseio desses recursos ocorre há muito mais tempo, além de consistirem em maior número. O que não se pode é manter essa distinção que só poderá ser sanada com a dedicação e aprofundamento em estudos e práticas de descrição de partituras.

Os objetivos específicos da dissertação foram elaborados para a construção e alcance do objetivo geral, que consiste na pergunta principal da pesquisa.

Cada um corresponde a um capítulo do estudo, ou seja, a estrutura foi desenvolvida com este propósito, retratar os objetivos específicos, que são: a) Apresentar conceituações de documento, informação e o estabelecimento relacional com as partituras; b) Evidenciar as principais especificidades da Linguagem musical, Informação musical e da terminologia da área; c) Apresentar e analisar a representação descritiva de partituras nos códigos e normas de catalogação selecionados e d) Refletir sobre a importância e possíveis contribuições ao tratamento informacional destinado às partituras musicais.

O desenvolvimento de cada capítulo, e principalmente, as aplicações descritivas realizadas com o auxílio de cada instrumento catalográfico, conferiu a autora uma nova visão, que ampliou as possibilidades para a representação de partituras musicais. Esse cenário só se efetivou em razão da dedicação ao estudo e aprofundamento dos códigos (inerente para a consolidação da dissertação), mas ratificou a importância de se debruçar sobre os aspectos teóricos dos documentos da área e não somente fixar-se nas práticas.

Desse modo, responde-se ao questionamento cerne do estudo de forma afirmativa, os códigos e normas de catalogação biblioteconômicos selecionados abarcam a representação de partituras, de modo a contemplar campos considerados importantes na descrição catalográfica desta tipologia documental especializada, com a condição de que sejam utilizados como aparato para o tratamento documental destinado às partituras, no qual o catalogador, enquanto agente atuante e criador, impute suas decisões e se empenhe para buscar formas de embasá-las, seja nos códigos ou política de catalogação interna, ao passo que se mantenha em constante atualização com os avanços da área.

A pandemia mundial do Coronavírus reconfigurou as formas de relacionamentos e convivência das sociedades. A informação continua a atuar de maneira decisiva, com os estudos e produção de vacinas, orientações de protocolos sanitários, literalmente esteve no entrave de vida ou morte, pois foi através da informação que a humanidade pôde caminhar para a busca de soluções. Neste contexto nasceu um ambiente, em um primeiro momento totalmente digital que se encaminhou para o híbrido, conforme encontra-se atualmente e acredita-se que será definitivo.

A importância dos bibliotecários e essencialmente da catalogação, se evidencia ao passo que as demandas aumentam significativamente. A organização de informações fidedignas em um novo normal contaminado por falsas informações, congregam à área maiores responsabilidades e comprometimento.

É dessa maneira que a catalogação deve ser retratada, como uma ação intelectual e que demanda dedicação e aprofundamento e não um ato mecânico e engessado de seguir regras sem nenhum crivo, como infelizmente se dissemina mesmo dentro da própria área.

Mey e Silveira (2009, p. 7), descrevem a catalogação como:

O estudo, preparação e organização de mensagens, com base em registros do conhecimento, reais ou ciberespaciais, existentes ou passíveis de inclusão em um ou vários acervos, de forma a permitir a interseção entre as mensagens contidas nestes registros do conhecimento e as mensagens internas dos usuários (MEY; SILVEIRA, 2009, p.7).

Em muito esse excerto se assemelha com o objetivo das partituras e da música, transmitir mensagens que se comunicam com as mensagens internas de seus usuários. O estudo se pautou na descrição de partituras musicais especialmente as impressas, mas poderiam ser em diversos suportes e essa distinção não foi feita por ter como intuito analisar os elementos de descrição do recurso, o que mudaria apenas, no caso de uma partitura em meio digital, a informação do tipo de suporte.

A justificativa para o desenvolvimento da pesquisa, perpassa um ponto importante para a autora, por ser o que acredita e razão pela qual dedica seus estudos em particular na área de catalogação: a disseminação de informação, qualquer que seja o recurso ou suporte, para todos que a buscarem, sem acepção e de forma acessível, seja para um musicólogo pesquisador especializado ou para uma criança de uma ONG de música.

Como recomendações de trabalhos futuros, apontam-se: o mapeamento dos trabalhos acadêmicos na temática de tratamento informacional dedicado às partituras musicais; pesquisas sobre grupos de trabalhos em organização da informação e música; o tratamento informacional de partituras musicais nos acervos culturais no âmbito museológico, arquivístico e biblioteconômico; aprofundamento exaustivo na catalogação de partituras segundo o RDA e a elaboração de um manual de catalogação de partituras de acordo com os últimos avanços dos instrumentos descritivos da área.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Ágata Yozhiyoka. **Música, religião e morte: recorrências tópicas na missa de réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal**. 2016. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-15032017-152743/publico/AGATAYOZHIYOKAALMEIDA.pdf> . Acesso em: 03 mar. 2022.
- ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. A informação nas áreas de arte: um olhar além das práticas. In: LARA, M. L. G.; FUJINO, A; NORONHA, D. P. (Org.). **Informação e contemporaneidade: perspectivas**. Recife: Néctar, 2007.
- ANTÔNIO, Irati. **Informação e música no Brasil: memória, história e poder**. 1994. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. **Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia e Ciência da Informação: o diálogo possível**. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2014. 200 p. ISBN 978-8585637545.
- ASSUNÇÃO, Maria Clara Rabanal da Silva. **Catálogo de documentos musicais escritos: uma abordagem à luz da evolução normativa**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Évora, Lisboa, 2005. Disponível em: <http://dited.bn.pt/30964/1952/2427.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- BAIRRAL, Adeilton; LOURENÇO, Néria (orgs.). **Diretrizes para a gestão e o processamento técnico do acervo de partituras do SiB-UnB**. Brasília: UNB, 2018.
- BARROS, Camila Monteiro. **Representação da informação musical: subsídios para recuperação da informação em registros sonoros e partituras no contexto educacional e de pesquisa** 2012. 150 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina.
- BARROS, Camila Monteiro. Os caminhos informacionais da representação da música. In: AMORIM, Igor Soares.; SALES, Rodrigo de. (org.). **Ensaio em organização do conhecimento**. Florianópolis: UDESC, 2021. p. 141-162. ISBN-e 978-65-88565-20-9. Disponível em: < <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000084/000084d4.pdf> >. Acesso em: 2 set. 2021.
- BARROS, Camila Monteiro; CAFÉ, Lígia Arruda; LAPLANTE, Audrey. Análise semiótica da informação musical e as implicações para a organização do conhecimento. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 17., 2016, Bahia. **Anais...** Bahia: ENANCIB, 2016.
- BARROS, Lidia Almeida. **Curso básico de terminologia**. São Paulo: Edusp, 2004.
- BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. 82 p. Tradução de: History of music.

BENNETT, Roy. **Como ler uma partitura**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 103 p. Tradução de: Score-reading.

BENVENISTE, Émile. Vista d'olhos sobre o desenvolvimento da linguística. In: BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral, I**. São Paulo : Ed. Nacional ; EDUSP: 1991.

BRIET, Suzanne. **O que é a documentação?** Tradução de: Maria de Nazareth Rocha Furtado. Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 2016. xvii, 118 p. Título original: Qu'est-ce que la documentation? (Formato eletrônico), 1951. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5389052/mod_resource/content/1/O_que_%C3%A9_a_documenta%C3%A7%C3%A3o_Parapublicar.pdf>. Acesso em: 2 maio 2019.

BUCKLAND, Michael. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science**, New York, v. 42, n. 5, Jun. 1991. p. 351-360. DOI: [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1097-4571\(199106\)42:5<351::AID-ASI5>3.0.CO;2-3](https://doi.org/10.1002/(SICI)1097-4571(199106)42:5<351::AID-ASI5>3.0.CO;2-3) Disponível em: < <https://asistdl.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/%28SICI%291097-4571%28199106%2942%3A5%3C351%3A%3AAID-ASI5%3E3.0.CO%3B2-3>>. Acesso em: 2 maio 2019.

CAFÉ, Lúcia Arruda; BARROS, Camila Monteiro. Panorama da produção nacional e internacional sobre informação musical. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 26, n. 2, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/93093>. Acesso em: 2 set. 2021.

CALDAS, Sergio Eduardo Silva de. **Organização e Recuperação da Informação Musical: o incipit como elemento de representação**. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-13032019-102308/pt-br.php>. Acesso em: 03 set. 2021.

CANÇÃO Nova. Disponível em: <https://formacao.cancaonova.com/igreja/catequese/voce-sabe-quais-sao-as-partes-da-missa-e-seus-elementos/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. Tradução de Eduardo Brandão, revisão da tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 2 v.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. O conceito de informação. Tradução de: Ana Maria Pereira Cardoso; Maria da Glória Achtschin Ferreira e Marco Antônio de Azevedo. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 12, n. 1, p. 148-207, jan./abr. 2007. Título original: The concept of information as we use in everyday, 2003. Disponível em: <https://www.brapci.inf.br/index.php/res/v/33134>. Acesso em: 2 maio 2019.

CAVALCANTI, Hugo Carlos. **Da partitura musical: um olhar estético à preservação da memória**. Recife, 2013. 156 f. Dissertação (mestrado) - UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, 2013. Disponível em: < <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/10425>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPq). 2022. Disponível em: < <https://www.gov.br/cnpq/pt-br>>. Acesso em: 11 fev. 2022.

CÓDIGO DE CATALOGAÇÃO ANGLO AMERICANO. 2. ed., rev. 2002; tradução para a língua portuguesa sob a responsabilidade da FEBAB. São Paulo: FEBAB/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004 2 v. – (AACR2r).

COTTA, André Guerra. **O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros**. 285p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação da Escola de Biblioteconomia da UFMG, 2000. Disponível em: < <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-A4RFM9>>. Acesso em: 15 out. 2019.

CRUZ, Fernando William. **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.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. **Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008. xvi, 451 p. ISBN 9788585637354. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34113>. Acesso em: 3 maio 2019.

DICIONÁRIO Grove de música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 1048 p. Tradução de: The Grove Concise Dictionary of Music.

DOWNIE, John Stephen. Music information retrieval. **Annual Review of Information Science and Technology**, v. 37, n. 1, p. 295--340, 2003. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1002/aris.1440370108> >. Acesso em: 15 ago. 2013.

ECO, Umberto. Premissa; O processo sógnico: Delineamentos de uma teoria unificada do signo. In: ECO, Umberto. **O signo**. 4 ed. Lisboa: Ed. Presença, 1973.

ESCARPIT, Robert (1981). **Teoría general de la información y de la comunicación**. Barcelona: Icaria. (Tradução de: L'information et la communication: théorie générale. Paris: Hachette Supérieur, 1976. 222 p. Também publicado em 1991 pela mesma editora na série Hachette Université Communication).

FIORIN, José Luiz. Teoria dos signos. In: FIORIN, J. **Introdução à linguística**: I. Objetos Teóricos. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

FONSECA, João José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UECE, 2002. Apostila. Disponível em: <http://197.249.65.74:8080/biblioteca/bitstream/123456789/716/1/Metodologia%20da%20Pesquisa%20Cientifica.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2019.

FRANCKE, Helena. What's in a name? Contextualizing the document concept. **Literary and Linguistic Computing**, v. 20, n. 1, p. 61--69, 2005. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/bc58/c0d8469583fb8e41350f0e24424169a6d691.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2019.

FREQUÊNCIAS Sagradas. Disponível em: <
<http://frequenciassagradas.blogspot.com/2014/12/um-pouco-de-historia-sobre-as.html>>.
 Acesso em: 02 set. 2021.

FUTRELLE, Joe.; DOWNIE, John Stephen. Interdisciplinary Research Issues in Music Information Retrieval: DBLP COMPUTER SCIENCE BIBLIOGRAPHY 2000–2002. **Journal of New Music Research**, v. 32, n. 2, p. 121-131, 2003. Disponível em: <
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1076/jnmr.32.2.121.16740>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002. p. 175. ISBN 85-224-3169-8.

GONZÁLEZ ALASTUEY, Evelyn. RDA: un acercamiento a las nuevas normas de catalogación. **Infoconoxión**: Revista Chilena de Bibliotecología, n. 2, p.1-11, 2011. Disponível em:
<http://eprints.rclis.org/15776/1/Infoconexion%20N%C2%B02%2C%202011%2C%20Gonzalez%20Evelyn.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2021.

HISTÓRIA das Artes. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/som-camera-acao/musica/periodos-compositores-e-obras/>. Acesso em: 01 set. 2021.

HJØRLAND, Birger. Documents, memory institutions and information science. **Journal of documentation**, v. 56, n. 1, p. 27-41, jan. 2000. DOI: 10.1108/EUM0000000007107. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/235287518_Documents_memory_institutions_and_information_science. Acesso em 10 maio 2019.

HJØRLAND, Birger. What is Knowledge Organization (KO)? **Knowledge Organization**, v.35, n. 2/3, p. 86-101, 2008. DOI: 10.5771/0943-7444-2008-2-3-86. Disponível em: <
https://www.researchgate.net/publication/277803483_What_is_Knowledge_Organization_KO>. Acesso em: 10 maio 2019.

HODEIR, André. **As formas da música**. Tradução M. A. Videira. Lisboa: Arcadia, 1970. 192 p. Tradução de: Les formes de La musique.

HOMULOS, Peter. Museums to libraries: a family of collecting institutions. **Art Libraries Journal**, v. 15, n. 1, p. 11-13, 1990. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307472200006581>
 Disponível em: < <https://www.cambridge.org/core/journals/art-libraries-journal/article/abs/museums-to-libraries-a-family-of-collecting-institutions/CF90F42CE12624AE184E91EE036CAE2D>>. Acesso em: 10 maio 2019.

IMSLP. Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven%27s_violin_sonatas>. Acesso em: 5 jan. 2022.

INSTITUTO BACCARELLI. Disponível em: <https://www.institutobaccarelli.org.br/>. Acesso em: 03 mar. 2022.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **ISBD(PM)**: International Standard Bibliographic Description for Printed Music. Second revised edition. [München]: K. G. Saur, 1991. Disponível em: < https://archive.ifla.org/VII/s13/pubs/ISBDPM_Nov10_2004.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2018.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **ISBD**: International Standard Bibliographic Description consolidated edition. 2011. Disponível em: < https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/isbd/isbd-cons_20110321.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2018.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **ISBD**: Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada. Ed. Consolidada. [Madrid]: Biblioteca Nacional de España, 2011. Revisión de la traducción y actualización con respecto a la edición consolidada de ISBD de 2011 por Elena Escolano Rodríguez. Disponível em: < <https://repository.ifla.org/bitstream/123456789/790/1/ifla-isbd-international-standard-bibliographic-description-2011-es.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. **IFLA Library Reference Model (LRM)**: a conceptual model for bibliographic information. Netherlands: IFLA, 2017. Disponível em: <https://www.ifla.org/wp-content/uploads/2019/05/assets/cataloguing/frbr-lrm/ifla-lrm-august-2017.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2018.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS (IFLA). 2022. Disponível em: < <https://www.ifla.org/>>. Acesso em: 17 fev. 2022.

JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (dir.). **O poder das Bibliotecas**: memória dos livros no Ocidente. Tradução de Marcela Mortara. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p. 45-73.

JOINT STEERING COMMITTEE FOR DEVELOPMENT OF RDA. **RDA**: resource description & access. Chicago: American Library Association, 2022. Disponível em: <https://www.rdatoolkit.org/>. Acesso em: 03 mar. 2022.

LACERDA, Osvaldo. **Compêndio de Teoria Elementar da Música**. 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1967.

LOPES, Edward. Definição do campo. In: LOPES, Edward. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1987.

LUND, Niels Windfeld. Document theory. **Annual Review of Information Science and Technology**, Maryland, v. 43, n.1, p. 1-55, 2009. Disponível em: <http://goo.gl/Np1kIB>. Acesso em: 10 maio 2019.

MACHADO, Raildo de Souza; ZAFALON, Zaira Regina. **Catálogo: dos princípios e teorias ao RDA e IFLA LRM**. João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva. **Representação da informação em acervos culturais**: reflexões em torno do diálogo museológico, arquivístico e biblioteconômico. 2016. 192 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. DOI: 10.11606/D.27.2017.tde-15022017-164922. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-15022017-164922/pt-br.php>. Acesso em: 15 abr. 2019.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

MATOS, Alexandra Linda Herbst. **Documentação musical**: discussão sobre a representação temática de partituras a partir de um enfoque interdisciplinar. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MEY, Eliane Serrão Alves. **Introdução à catalogação**. Brasília: Briquet de Lemos, 1995. p. 123. ISBN 95-4379.

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

MOLA. Major Orchestra Librarian's Association. **Music preparation guidelines for orchestral music**. Philadelphia, 2006.

MÚSICA Brasilis. Disponível em: < <https://musicabrasilis.org.br/partituras/calimerio-soares-fanfarra-para-quinteto-de-metais> >. Acesso em: 13 ago. 2021.

MÚSICAS e Livros. Disponível em: <https://musicas-e-livros10.webnode.com/musica/musica-erudita-ou-classica/>. Acesso em: 02 set. 2021.

MUSIMED. <https://www.musimed.com.br/le-carnaval-des-animaux-studien-edition-p74772/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

ORTEGA, Cristina Dotta; LARA, Marilda Lopes Ginez de. Documento e informação, conceitos necessariamente relacionados no âmbito da Ciência da Informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: diversidade, cultura e políticas de informação, 9., 28 set. a 1 out. 2008, Marília. **Anais...** Marília. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/ixenancib/paper/view/2981/2107>. Acesso em: 18 maio 2019.

OSESP. **Linha do tempo OSESP 1954 / 2014**. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=linhadotempo>. Acesso em: 27 jan. 2022.

OTLET, Paul. **Tratado de documentação**: o livro sobre o livro teoria e prática. Tradução de: Taiguara Villela Aldabalde *et al.* Brasília: Briquet de Lemos / Livros, 2018. xlv, 698 p., il. Título original: *Traité de documentation: le livre sur le livre: théorie et pratique*. 1934. Disponível em: < <https://repositorio.unb.br/handle/10482/32627> >. Acesso em: 2 maio 2019.

PACHECO, Kátia Lúcia. **Manifestações de obras musicais: o uso do título uniforme**. 2009. 159 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)- Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pci/v15n1/27.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2018.

PACHECO, Katia Lucia. **Obra e instâncias na organização da informação musical: estudo da adequação do modelo conceitual FRBR**. 2016. 242 f. Dissertação Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.

PINTO, Maria. **El resumen documental: paradigmas, modelos y métodos**. 2. ed. corr. e atual. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2001. (Biblioteca del libro).

RDA MUSIC IMPLEMENTATION TASK FORCE; BIBLIOGRAPHIC CONTROL COMMITTEE; MUSIC LIBRARY ASSOCIATION. **Supplements to Best Practices for Music Cataloging: Using RDA and MARC21**, Version 1.71. Middleton, 2017.

RDA STEERING COMMITTEE (RSC). 2020. Disponível em: < <http://www.rda-rsc.org/>>. Acesso em: 14 jul. 2020.

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

RENDÓN ROJAS, Miguel Ángel. **Bases teóricas y filosóficas de la bibliotecología**. 2 ed. México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2005.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **Transcrição musical: qual a sua importância, qual o seu futuro**. Não publicado. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Transcricao_importancia_futuro.pdf. Acesso em: 02 nov. 2021.

RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES (RISM). Disponível em: < <https://rism.info/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

SALLES, Filipe. **Música de Câmara**. 2002. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/filipe/chamber.htm>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SILVA, José Fernando Modesto da. O AACR2 não dá, mas o RDA dará vitaminação ao catalogador. **Infohome**, São Paulo, jan. 2008. Disponível em: < http://www.ofaj.com.br/colunas_conteudo.php?cod=334>. Acesso em: 20 out. 2018.

SILVA, José Fernando Modesto da. Viva RDA – AACR2 virou zumbi. **Infohome**, São Paulo, jun. 2017. Disponível em: http://www.ofaj.com.br/colunas_conteudo.php?cod=1058. Acesso em: 20 out. 2017.

SILVA, José Fernando Modesto da. **Anglo American Cataloguing Rules (Código de Catalogação Anglo Americano)**: introdução ao AACR2r. São Paulo: Departamento de Informação e Cultura (Curso de Biblioteconomia), ECA-USP, 2017. Material elaborado para a disciplina de Representação Descritiva I.

SILVA, José Fernando Modesto da. Recursos: Descrição e Acesso (RDA): estrutura esquemática. São Paulo: Departamento de Informação e Cultura (Curso de Biblioteconomia), ECA-USP, out. 2017. Apostila didática elaborada para a disciplina de Representação Descritiva I.

SILVA, José Fernando Modesto da. RDA: introdução e comentários sobre as mudanças na representação descritiva. In: SILVA, José Fernando Modesto da; PALETTA, Francisco Carlos (orgs.). **Tópicos para o ensino de biblioteconomia**: volume II / São Paulo: ECA-USP, 2019. p. 27-56.

SILVA, Juliana Rocha de Faria. **Diretrizes para organização de informação musical brasileira**. 2017. xiii, 287 f., il. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: < <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31859>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

SMIRAGLIA, Richard P. Musical works as information retrieval entities: epistemological perspectives. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 2001, Bloomington (USA). **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://ismir2001.ismir.net/pdf/smiraglia.pdf>. Acesso em: 10 maio 2019.

SMIRAGLIA, Richard P. "Musical Works and Information Retrieval." Notes, vol. 58, n. 4, **Music Library Association**, 2002, p. 747-64. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/900532>. Acesso em: 16 set. 2021.

SMIT, Johanna Wilhelmina. O documento audiovisual ou a proximidade entre as 3 Marias. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 26, n. jan./jun. 1993, p. 81-85, 1993. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/000866736.pdf>>. Acesso em: 3 maio 2019.

SMIT, Johanna Wilhelmina. A informação na Ciência da Informação. InCID: **Revista de Ciência da Informação e Documentação**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 84-101, 2012. DOI: 10.11606/issn.2178-2075.v3i2p84-101. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/48655>>. Acesso em: 2 maio 2019.

SOUSA, Maria de Nazaré Valente de. **A Evolução da Notação Musical do Ocidente na História do Livro até à Invenção da Imprensa**. 2012. 127 f., il. Dissertação (Mestrado em Ciências Documentais) - Universidade da Beira Interior, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.6/3407>. Acesso em: 11 fev. 2021.

TEOTÔNIO, Mara Karoline Lins. **Necessidades de informação musical dos alunos e professores da Escola de Música de Brasília**. 2012. 141 f., il. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/11911>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

TORRES MULAS, Jacinto. El documento musical: ensayo de tipología. **Cuadernos de documentación multimedia**, v. 9, p. 743-748, 2000.

TRÉZZE, Luziana Jordão Lessa; MACHADO, Elisa Campos. A descrição de marginália em obras especiais e raras. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 15, p. 359-372, dez. 2019. ISSN 1980-6949. Disponível em: <https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/1359/1190>. Acesso em: 20 nov. 2021.

YEE, Martha M. What Is a Work? Part 1:. **Cataloging & Classification Quarterly**, vol. 19, n.1, p. 9-28, 1994. DOI: 10.1300/J104v19n01_03. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J104v19n01_03. Acesso em: 10 maio 2019.

APÊNDICE A - GRUPOS DE PESQUISA DO CNPQ SOBRE MÚSICA E ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO

Grupo	Instituição	Área	Situação	Endereço
Mineração de Dados e Aplicações - MIDAS	UFSCAR	Ciência da Computação	NÃO-ATUALIZADO	http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupu/470997
Metarrepresentações Informacionais em Ciência da Informação	UEL	Ciência da Informação	NÃO-ATUALIZADO	http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupu/458277
Música brasileira: texto, contexto, práticas e modos de difusão	UnB	Artes	CERTIFICADO (ATIVO)	http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupu/339490
NOMOS - Núcleo de Musicologia do Instituto de Artes da Unesp	UNESP	Artes	CERTIFICADO (ATIVO)	http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupu/4687
Organização do conhecimento e uso de tecnologias digitais em museus, arquivos e bibliotecas	IBICT	Ciência da Informação	CERTIFICADO (ATIVO)	http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupu/41716
Semiótica: modelos teóricos e descritivos	USP	Linguística	NÃO-ATUALIZADO	http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupu/11475
Sistemas de Informações Musicais	UNIRIO	Artes	EXCLUÍDO	http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupu/19362
TRAMA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL	USP	Artes	EM PREENCHIMENTO	http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupu/256763

- 16 -

2 - Kyrie

Senhor tende piedade de nós,
Cristo tende piedade de nós,
Senhor tende piedade de nós.

The musical score is for a piece titled "2 - Kyrie". It features a variety of instruments and voices. The instruments include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bb. Cl.), Fagot (Fag.), Trumpets 1 & 2 (Tpx. 1, 2), Trumpets 3 & 4 (Tpx. 3, 4), Trombones 1 & 2 (Tbn. 1 & 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Cello (Cello), Double Bass (G. cello), Timpani (Timp.), Contrabassoon (Cr. inf.), Soprano (Sop. I & II), Alto (C. F.), Contralto (Contr. I & II), Tenor (Ten. I & II), Cello/Double Bass (C. M.), and Bass/Double Bass (Br. / Bx.). The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "80". The score includes various musical notations such as dynamics (p, p8), articulation (pizz, arco), and phrasing (solo). The lyrics are in Portuguese: "Senhor tende piedade de nós, Cristo tende piedade de nós, Senhor tende piedade de nós." The score is divided into measures, with a large bracket indicating a section starting at measure 80.

5 - Hóstia et Preces

A Ti Senhor oferecemos hostias e preces.
Recebe-as pelas almas cuja memória hoje
celebramos

- 38 -

Andantino

A

Flauta

Oboe

Clarinete

Fagote

Trompas 1, 2

Trompas 3, 4

Trumpetes

Trombone

Tuba

Prato

Timpanos

Andantino

A

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Orgão

Andantino

A

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

*Santo, Santo, Santo, é o Senhor dos exércitos.
 Os céus e a terra estão cheios de Tua glória.
 Hosana nas alturas.*

6 - Sanctus

- 47 -

Maestoso

Flautas 1 e 2 *f* *cresc.*

Oboes 1 e 2

Clarinete Bb 1 e 2 *f* *cresc.*

Fagotes 1 e 2

Maestoso

Trompas 1, 2 *mf* *cresc.*

Trompas 3, 4 *mf* *cresc.*

Trompetas Bb 1 e 2 *mf* *cresc.*

Trombones 1 e 2 *f* *cresc.*

Trombone 3 *mf* *cresc.*

maraca *f* *prato*

percussão

Timpanos *f*

Maestoso

Soprano Contralto

Coro Infantil

Contralto

Soprano Contralto *f* San - - - - - dus San - - - - - dus San - - - - - dus San - - - - - dus

Coro Adulto

Tenor Baixo

Maestoso

Orgão *f* *cresc.*

ped.

Maestoso

Violino I *f* *cresc.*

Violino II *f* *cresc.*

Viola *f* *cresc.*

Cello *f* *cresc.*

Contrabaixo *f* *arco* *cresc.*

ANEXO B - PARTE DE VIOLINO I: “RÉQUIEM PARA UM HERÓI” DO MAESTRO SILVIO BACCARELLI

Violino I

1 - Réquiem (Introitus)

*1 - Descanso eterno dai-Ihes Senhor, e a luz perpétua os ilumine
Salmo 64 - A ti agrada Senhor nossos hinos em Sião, e a oferta do nosso voto em Jerusalém
Ovi a minha oração, pois a ti virá toda a carne.*

Lento Pesante

Handwritten annotations: *Sord.*, *pp*, *poco cresc.*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *crescendo*, *rit.*, *p*, *rall.*, *mf*, *f*, *p*.

Markings: **A**, **B** Salmo Maestoso, **C**, **D**.

Tempo/Style: *Lento Pesante*, *meno rallentando*.

ANEXO C - CAMPOS DO RISM

Nº	Código	Informação
1	RISM 50	Nome do compositor normalizado
2	RISM 60	Nome do compositor
3	RISM 70	Nome do compositor não normalizado
4	RISM 82	Outro compositor ao qual remete a obra
5	RISM 90	Número de composições
6	RISM 100	Título uniforme
7	RISM 110	Seleção, esboços e fragmentos
8	RISM 120	Arranjos
9	RISM 130	Nome diplomático da forma musical
10	RISM 140	Forma musical normalizada
11	RISM 150	Título alternativo ao uniforme
12	RISM 160	Relação abreviada de vozes e instrumentos 1
13	RISM 180	Relação abreviada de vozes e instrumentos 2
14	RISM 190	Relação abreviada de vozes e instrumentos 3
15	RISM 200	Catálogo de obras do compositor (sigla)
16	RISM 210	Catálogo de obras do compositor (vol. e pág.)
17	RISM 220	Catálogo de obras do compositor (tonalidade)
18	RISM 240	Número de opus
19	RISM 260	Tonalidade da obra
20	RISM 320	Título próprio (transc. Diplomática do título)
21	RISM 420	Nome do autor literário
22	RISM 440	Nome do arranjador (datas de nasc. E morte)
23	RISM 450	Nome do co-autor musical
24	RISM 460	Nome dos intérpretes
25	RISM 480	Dedicatória
26	RISM 490	Outros nomes
27	RISM 500	Coleções. Relações de conteúdo
28	RISM 510	Obra individual. Identificação da coleção
29	RISM 520	Autógrafo
30	RISM 540	Datação do manuscrito

31	RISM 560	Nome do copista
32	RISM 600	Número de partituras
33	RISM 610	Número de volumes, exemplares e observações sobre a partitura
34	RISM 620	Número de fólhos ou páginas da partitura
35	RISM 630	Número de reduções
36	RISM 640	Número de volumes, exemplares e observações sobre a redução
37	RISM 650	Número de fólhos ou páginas da redução
38	RISM 660	Número de livros de coro
39	RISM 670	Número de volumes, exemplares e observações sobre o livro de coro
40	RISM 680	Número de fólhos ou páginas do livro de coro
41	RISM 700	Número de partes
42	RISM 710	Número de fólhos ou páginas de cada uma das partes
43	RISM 720	Relação de vozes e instrumentos
44	RISM 740	Material incompleto
45	RISM 750	Medidas
46	RISM 760	Marcas d'água
47	RISM 780	Identificação dos fragmentos de uma obra
48	RISM 800	Ordenação numérica dos incipits
49	RISM 801	Voz ou instrumento correspondente ao incipt
50	RISM 802	Nome do personagem correspondente ao incipt
51	RISM 806	Epígrafe do incipt
52	RISM 807	Tempo do incipt
53	RISM 810	Incipit literário
54	RISM 811	Incipit literário de textos sacros em latim
55	RISM 820	Clave
56	RISM 822	Tonalidade do incipt
57	RISM 823	Compasso do incipt
58	RISM 824	Medida real do compasso do incipt
59	RISM 826	Incipit musical
60	RISM 827	Comentário ao incipt musical
61	RISM 830	Outros nomes de personagens (sem incipt)
62	RISM 832	Solistas vocais

63	RISM 834	Outros solistas vocais
64	RISM 836	Distribuição dos coros
65	RISM 838	Outras vozes dos coros
66	RISM 848	Instrumentos solistas
67	RISM 852	Instrumentos de corda
68	RISM 854	Instrumentos de sopro - madeiras
69	RISM 856	Instrumentos de sopro - metais
70	RISM 858	Outros instrumentos
71	RISM 862	Instrumentos de tecla
72	RISM 864	Instrumentos de corda pulsada ou pinçada
73	RISM 866	Baixo contínuo
74	RISM 868	Observações sobre o Baixo contínuo
75	RISM 912	Proveniência – Pessoa
76	RISM 914	Proveniência – Instituição, lugar
77	RISM 915	Proveniência – Instituição, nome
78	RISM 932	Código antigo
79	RISM 942	Data de composição
80	RISM 944	Estreia
81	RISM 946	Outras execuções
82	RISM 948	Data de edição
83	RISM 952	Referências à Série RISM A/I
84	RISM 954	Referências à Série RISM B
85	RISM 956	Nome do editor/editorial
86	RISM 957	Local da edição
87	RISM 958	Nome do impressor
88	RISM 960	Número da prancha
89	RISM 962	Outras informações da fonte
90	RISM 972	Informações de fontes secundárias
91	RISM 974	Bibliografia
92	RISM 976	Precisão bibliográfica
93	RISM 982	Cidade e nome da biblioteca ou arquivo
94	RISM 984	Código atual

ANEXO D - SUMÁRIO DO MANUAL DE CATALOGAÇÃO DE PARTITURAS DA BIBLIOTECA DA ECA

SUMÁRIO

1	ORIGENS	1
2	ARMAZENAMENTO E ARRANJO FÍSICO	2
2.1	Conservação do material	3
3	CRITÉRIOS DE ENTRADA	5
3.1	Partituras encadernadas juntas	5
3.2	Coletâneas	6
4	CATEGORIAS DE INFORMAÇÃO	9
4.1	Autor	11
4.2	Autores de texto	12
4.3	Título	12
4.4	Título original	14
4.5	Meio de expressão	16
4.6	Assunto	24
4.7	Conteúdo	24
4.8	Local de publicação	25
4.9	Editora	25
4.10	Ano de publicação	25
4.11	Notas	26
4.12	Descrição física	29
4.13	Partes de execução	30
4.14	Série	30
4.15	Dados de aquisição	30
4.16	Data de catalogação	30
4.17	Imagem da partitura	30
5	NORMALIZAÇÃO DOS TÍTULOS DE MÚSICA	32
5.1	Idioma do título	32
5.2	Ordem dos elementos constitutivos do título	33
5.3	Pontuação do título	35
6	CODIFICAÇÃO DA INSTRUMENTAÇÃO DE PARTITURAS COM PARTES PARA ORQUESTRA	36
7	PARA MELHORAR A RECUPERAÇÃO DA INFORMAÇÃO	40
	REFERÊNCIAS	42
	ANEXO I - LISTAGEM DE MEIOS DE EXPRESSÃO	43
	ANEXO II - LISTAGEM DE ASSUNTOS	49

**ANEXO E - SUMÁRIO DAS DIRETRIZES PARA A GESTÃO E O
PROCESSAMENTO TÉCNICO DO ACERVO DE PARTITURAS DO SIB-UNB**

DIRETRIZES PARA A GESTÃO E O PROCESSAMENTO TÉCNICO DO ACERVO DE
PARTITURAS DO SIB-UNB

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - Musicologia e Biblioteconomia	13
CAPÍTULO 2 - Histórico do acervo de partituras da Biblioteca Central da UnB	17
CAPÍTULO 3 - Procedimentos gerais e critérios para a formação do acervo de partituras	24
CAPÍTULO 4 - Segurança: disponibilização ao usuário e carimbagem	34
CAPÍTULO 5 - Definição de critérios e ações para a conservação e a restauração das partituras	41
CAPÍTULO 6 - Catalogação de partituras em formato impresso	45
REFERÊNCIAS	69
ANEXOS	73
Anexo A – Exemplos de registro em outras bibliotecas	73
Anexo B – Fontes úteis para catalogação de partituras	79
Anexo C – Tabela de tonalidades e modos	81
Anexo D – Anotações do curso Música: objeto sonoro, objeto documental	83
Lista de figuras	87
Sobre os Autores	88