



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

**Obra e instâncias na organização da informação musical:
estudo da adequação do modelo conceitual FRBR**

Kátia Lúcia Pacheco

Belo Horizonte
2016

Kátia Lúcia Pacheco

**Obra e instâncias na organização da informação musical:
estudo da adequação do modelo conceitual FRBR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Ciência da Informação.

Linha de pesquisa: Organização e uso da informação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cristina Dotta Ortega

Belo Horizonte
2016

Ficha catalográfica

P116o Pacheco, Kátia Lúcia

Obra e instanciações na organização da informação musical: estudo da adequação do modelo conceitual FRBR [manuscrito] / Kátia Lúcia Pacheco. – 2016.

242f.: il., enc.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristina Dotta Ortega.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

Referências: f. 227-242.

1. Documentos musicais – Teses. 2. FRBR (Modelo conceitual) – Teses. 3. Obras musicais. I. Título. II. Ortega, Cristina Dotta. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Ciência da Informação.

CDD: 025.3488



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

FOLHA DE APROVAÇÃO


"OBRA E INSTANCIÇÕES NA ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL:
ESTUDO DA ADEQUAÇÃO DO MODELO CONCEITUAL FRBR"

Kátia Lúcia Pacheco

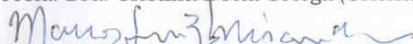
Tese submetida à Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos à obtenção do título de "**Doutora em Ciência da Informação**", linha de pesquisa "**Organização e Uso da Informação**".

Tese aprovada em: 16 de maio de 2016.


Por:



Profa. Dra. Cristina Dotta Ortega (Orientadora)




Prof. Dr. Marcos Luiz Cavalcanti de Miranda/UNIRIO



Profa. Dra. Lidia Alwarenga - Aposentada/UFMG

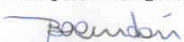


Prof. Dr. Eduardo José Wense Dias - Aposentado/UFMG



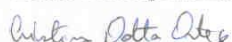
Profa. Dra. Maria da Conceição Carvalho - ECI/UFMG

Aprovada pelo Colegiado do PPGCI



Profa. Beatriz Valadares Cendón
Coordenadora

Versão final Aprovada por



Profa. Cristina Dotta Ortega
Orientadora



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

ATA DA DEFESA DE TESE DE **KÁTIA LÚCIA PACHECO**, matrícula: 2011710841

Às 15:00 horas do dia 16 de maio de 2016, reuniu-se na Escola de Ciência da Informação da UFMG a Comissão Examinadora aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação em 03/05/2016, para julgar, em exame final, o trabalho intitulado **Obra e instâncias na organização da informação musical: estudo da adequação do modelo conceitual FRBR**, requisito final para obtenção do Grau de DOUTORA em CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, área de concentração: Produção, Organização e Utilização da Informação, Linha de Pesquisa: Organização e Uso da Informação. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Dra. Cristina Dotta Ortega, após dar conhecimento aos presentes do teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

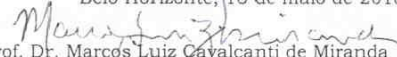
Profa. Dra. Cristina Dotta Ortega - Orientadora	APROVADA
Prof. Dr. Marcos Luiz Cavalcanti de Miranda	APROVADA
Profa. Dra. Lídia Alvarenga	APROVADA
Prof. Dr. Eduardo José Wense Dias	APROVADA
Profa. Dra. Maria da Conceição Carvalho	APROVADA

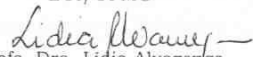
Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ATA que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 16 de maio de 2016



Profa. Dra. Cristina Dotta Ortega
ECI/UFMG


Prof. Dr. Marcos Luiz Cavalcanti de Miranda
UNIRIO


Profa. Dra. Lídia Alvarenga
Aposentada/UFMG


Prof. Dr. Eduardo José Wense Dias
Aposentado/UFMG


Profa. Dra. Maria da Conceição Carvalho
ECI/UFMG


Profa. Beatriz Valadares Condón
Coordenadora do Programa Pós-Graduação
em Ciência da Informação - ECI/ UFMG

Obs: Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo da Coordenadora.

AGRADECIMENTOS

O percurso para a elaboração deste trabalho foi marcado por muitas surpresas! Continuei a caminhada com a presença de Deus e de amigos visíveis e invisíveis que providenciaram luz, serenidade e força para a conclusão deste trabalho. Quero aqui registrar meu profundo agradecimento a todos que estiveram presentes durante minha caminhada.

A minha querida orientadora, Prof^a Dr^a Cristina Dotta Ortega, por ter tido muita paciência comigo. Com seu encanto intelectual sempre me incentivou e encorajou! Obrigada pelos ensinamentos seguros e precisos e pela oportunidade concedida de poder aprender com uma Mestre competente e dedicada.

Aos professores das bancas examinadoras, do momento da qualificação e da conclusão desta pesquisa: Prof^a. Dr^a Lídia Alvarenga; Prof^o Dr. Fausto Borém; Prof^a Dr^a Maria Conceição Carvalho; Prof^o Dr. Marcos Miranda, Prof^a [Benildes Maculan e o Prof^o Dr. Eduardo Wense;

A meu marido Flávio, e aos meus filhos, Anna Karoline, Ana Flávia e Gustavo Augusto por me apoiarem e compreenderem minha necessidade de crescimento;

A todos meus familiares, em especial, minha mãe, minha irmã Cristina por torcerem por minha conquista;

As amigas Nina e Soraia, pelo incentivo, pelas revisões de textos e por estarem sempre presentes;

Aos colegas da Escola de Música da UFMG, principalmente da Biblioteca (Elizabeth, Felipe, Jorge, Marilene, Rachel e Valdete), que souberam compreender minhas falhas e ausências durante a realização desta pesquisa;

A Prof^a Dr^a Beatriz Valadares Cendon, que soube compreender minha aflição e permitiu o meu voo;

Aos professores e funcionários, do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da ECI/UFMG e aos colegas do doutorado pela agradável convivência e troca de experiências;

Aos Conselheiros Federais da 16^a e 17^a Gestões do CFB, pelo apoio e incentivo;

E a todas as pessoas, que de alguma forma, contribuíram para a construção deste trabalho e que torceram por minha vitória.

O meu carinhoso, muito obrigada!

RESUMO

Esta pesquisa se propõe como tema explorar o universo bibliográfico da música, e delimita-se pelo entendimento da entidade obra e suas instanciações na organização da informação musical, sob o viés das premissas do modelo conceitual *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR) e o aporte do discurso da Filosofia da Música sobre a noção de obra. Pretendeu-se estabelecer conexões entre estes discursos a fim de elaborar idéias e definições que contribuam para a produção de conhecimento sobre organização da informação musical e fornecer subsídios ao aprimoramento da prática da representação bibliográfica dos documentos musicais em sistemas de recuperação da informação. O estudo teve por objeto a organização da informação no que tange à obra musical e às relações bibliográficas de suas instanciações. A discussão sobre obra musical sob o domínio da Música, no campo filosófico e musicológico, é necessária à compreensão das atividades práticas da catalogação dos documentos musicais e apresenta potencial para o aprimoramento da prática de criação de registros bibliográficos. A pesquisa associou-se, também, à perspectiva da intencionalidade das atividades bibliográficas relacionadas a uma obra musical, em especial à atividade de descrição dos documentos musicais, sob o ponto de vista de seu papel no ciclo de informação. Esta pesquisa, de cunho qualitativo, abrangeu procedimentos de natureza descritiva e empregou, também, investigação do tipo empírica. Foi moldada para processar-se em duas etapas interligadas. A primeira etapa baseiou-se inteiramente em pesquisa bibliográfica de documentos brasileiros e estrangeiros de interesse na área, para o estabelecimento do marco teórico da pesquisa e o estado da arte da aplicação do modelo FRBR. A segunda etapa propôs a utilização do Sistema de Descoberta em Música *Scherzo*, produto do projeto *Variations/FRBR: Variations as a Testbed for the FRBR Conceptual Model*, da Universidade de Indiana dos Estados Unidos, para análise das relações bibliográficas entre obras musicais e suas instanciações. As abordagens sobre a conceituação de obra musical, tanto por parte dos autores que examinaram o tema sob o ponto de vista da ontologia e da análise musical, quanto dos autores que consideraram a obra sob o viés da recuperação da informação, apontaram para a ambiguidade na definição do termo e a dificuldade de elaborar uma definição que leve em conta as variedades das instanciações da obra musical, abordando ao mesmo tempo as múltiplas dimensões da notação escrita, da *performance* ao vivo e do som gravado. Os resultados demonstraram que o Sistema *Scherzo* ainda não está projetado para acomodar todas as estruturas de relações bibliográficas e conjuntos complexos de entidades emergentes do modelo FRBR, por meio de uma exibição gráfica.

Palavra-chave: Catalogação de documentos musicais. Documentos musicais. Modelo FRBR. Obras musicais

ABSTRACT

This research aims at exploring the theme music bibliographic universe, and limits to the understanding of the work organization and its instantiations in the organization of musical information, under the bias of the premises of the conceptual model of FRBR and the philosophy of music speech input on the notion of work. It is intended to establish connections between these discourses in order to find attributes and settings that contribute to the production of knowledge about the organization of musical information and provide subsidies to improve the practice of bibliographic representation of musical documents in information retrieval systems. The object of study is the organization of information regarding the musical work and bibliographic relations of its instantiations. The discussion about the nature of the musical work under the rule of Music, in the philosophical and musicological field, although theoretical, has direct relevance to the practices of cataloging activities of musical documents and also the potential to improve the practice of creating bibliographic records. The research associates also the prospect of understanding the intent of bibliographic activities related to a musical work and its importance for the chain of information and the description of musical documents. This qualitative research will cover procedures descriptive in nature and will employ also the type empirical research. It was shaped to take place in two stages. The first step is based entirely on literature of Brazilian and foreign documents of interest in the area, for the establishment of the theoretical research framework and state of the art of applying FRBR model. The second stage proposes using the Discovery System Music Scherzo, Product Variations / FRBR project: Variations as a Tested for the FRBR Conceptual Model of the University of Indiana in the United States for analysis of bibliographic relationships between musical works and their instantiations. The approaches on the conceptualization of musical work, both on the part of the authors who examined the theme from the point of view of the ontology and the musical analysis, and from the authors who considered the work under the bias of the information retrieval, pointed to the ambiguity in Definition of the term and the difficulty of elaborating a definition that takes into account the varieties of instantiations of the musical work, addressing at the same time the multiple dimensions of written notation, live performance and recorded sound. The results showed that the Scherzo System is not yet designed to accommodate all structures of bibliographic relations and complex sets of emerging entities of the FRBR model, through a graphic display.

Key-words: Cataloguing Music. Musical documents. FRBR Model. Musical works.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Modelo Tripartido de Jean-Jaques Nattiez	44
Figura 2 – Esquema clássico de comunicação	45
Figura 3 - Esquema de comunicação musical segundo Nattiez	45
Figura 4 - Neumas ingleses, "Burial Office", c.1000, Winchester	70
Figura 5 - Neumas Aquitanianos: "Gradual", início do séc.XI, St. Michel-de-Gaillac ...	71
Figura 6 - Sinais neumáticos, notação quadrada e moderna	72
Figura 7 - Partitura de regência	75
Figura 8 - Parte de execução.....	76
Figura 9 - Partitura completa.....	77
Figura 10 - Partitura parte de regente – pianista.....	78
Figura 11 - Partitura de bolso.....	79
Figura 12 - Partitura de estudo	80
Figura 13 - Partitura de estudo	81
Figura 14 - Partitura piano vocal	82
Figura 15 - Partitura de coro	83
Figura 16 - Partitura solo	84
Figura 17 - Partitura de Música de Câmara	85
Figura 18 - Partitura para duas mãos.....	87
Figura 19 - Partitura para piano a 4 mãos.....	88
Figura 20 - Partitura de notação gráfica. John Cage- Fontana Mix (1958)	89
Figura 21 - Partitura de instrução verbal	90
Figura 22 - Partitura com bula.....	91
Figura 23 - Partitura notação aproximada.....	92
Figura 24 - Partitura sem definição de voz ou instrumento	94

Figura 25 - Tablatura de Stairway to Heaven / Led Zeppelin.....	95
Figura 26 - Cifra de Para não dizer que não falei das Flores / Geraldo Vandré.....	96
Figura 27 – Fac-símile fotográfico colorido - The Capirola Lute Book compilado em 1520 por Vitale.....	103
Figura 28 - Edição de partitura impressa que reproduz a notação original.....	104
Figura 29 - Partituras interpretativas - Ciaccona BWV 1004, comp. 49-51. Edições para violão de Abel Carlevaro (1989, pentagrama superior) e de Andrés Segovia (1934, pentagrama inferior).....	105
Figura 30 - Edição do compositor: Semelé, L'Ile de Delos, Le Sommeil d'Ulisse, Cantates francoises, aquelas on a joint Le Raccommodement Comique (Paris: L'Auteur et al, [1715]), p. 77.....	107
Figura 31 - Edição crítica de Mary Cyr: Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre, Secular Vocal Works, The Collected Works 4 (New York: The Broude Trust, 2005), p. 91.	108
Figura 32 - Edição crítica com tradução de Carolyn Raney: "Raccommodement comique de Pierrot et de Nicole,"Nine Centuries of Music by Women 4 (New York: Broude Brothers Limited, 1978), p. 1	109
Figura 33 - Entidade bibliográfica como documento, obra e texto.....	112
Figura 34 - Diagrama do Modelo FRBR: entidades e relacionamentos gerais	137
Figura 35 - Definição das entidades do modelo FRBR.....	139
Figura 36 - Atributos da entidade Obra	143
Figura 37 - Atributos da entidade Expressão	147
Figura 38 - Atributos da entidade Manifestação	150
Figura 39 - Atributos da entidade Item	155
Figura 40 - Ficha catalográfica de <i>Eine Kleine Nachtmusik</i> de Mozart.....	160
Figura 41 - Relacionamentos entre as entidades do Grupo 1 dos FRBR	164
Figura 42 - Relacionamentos "Responsabilidade" entre as entidades dos Grupos 1 e 2 dos FRBR.....	166
Figura 43 - Relacionamento "Assunto" entre as entidades do Grupo 3 e a entidade Obra do Grupo 1 dos FRBR.....	167
Figura 44 - Interface de busca do sistema <i>Scherzo</i>	184
Figura 45 - Resultado de busca no sistema <i>Scherzo</i>	185
Figura 46 - Registro bibliográfico do Item Il Guarany no IUCAT da Universidade de Indiana, EUA.....	186

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Instanciações de obras.....	056
Quadro 2 -	Relacionamentos de Obra para Obra.....	169
Quadro 3 -	Relacionamento Todo-Parte em nível de Obra.....	172
Quadro 4 -	Relacionamentos de Expressão para Expressão da mesma Obra.....	174
Quadro 5 -	Relacionamento todo-parte em nível de Expressão.....	175
Quadro 6 -	Relacionamentos de Manifestação para Manifestação.....	176
Quadro 7 -	Relacionamento todo-parte em nível de Manifestação.....	177
Quadro 8 -	Relacionamentos de Item para Item.....	178
Quadro 9 -	Relacionamento todo-parte em nível de Item.....	179
Quadro 10 -	Campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação da entidade Obra	188
Quadro 11 -	Campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação da entidade Expressão.....	181
Quadro 12 -	Campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação da entidade Manifestação.....	190
Quadro 13 -	Campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação da entidade Item.....	192
Quadro 14 -	Campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação das entidades dos Grupos 2 e 3 do Modelo FRBR.....	193
Quadro 15 -	Resultado de busca no sistema <i>Scherzo</i> da obra <i>Missa de Santa Cecília de Padre José Maurício Nunes Garcia</i> reordenado por meio da Expressão.....	196
Quadro 16 -	Resultado de busca no sistema <i>Scherzo</i> da obra <i>Il Guarany</i> de Carlos Gomes reordenado por meio da Expressão.....	199
Quadro 17 -	Resultado de busca no sistema <i>Scherzo</i> da obra <i>Prole do bebê nº 1: família do bebê de Villa-Lobos</i> reordenado por meio da Expressão.....	205
Quadro 18 -	Resultado quantitativo de buscas para a obra <i>Garota de Ipanema</i> de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes no	

sistema *Scherzo*..... 211

Quadro 19 - Resultado de busca no sistema *Scherzo* da obra *Garota de Ipanema* de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes reordenado por meio da Expressão..... 213

LISTAS DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AACR2	<i>Anglo-American Cataloguing Rules, 2nd Edition</i>
BWV	<i>Bach Werke Verzeichnis</i>
CCAA2	Código de Catalogação Anglo Americano – 2ª Edição
CD	<i>Compact Disc</i>
DVD	<i>Digital Video Disc</i>
FRAD	<i>Functional Requirements for Authority Data</i>
FRANAR	Functional Requirements and Numbering of Authority Records
FRBR	<i>Functional Requirements For Bibliographic Records</i>
FRBR-LRM	<i>Functional Requirements For Bibliographic Records -Library Reference Model</i>
FRSAD	<i>Functional Requirements for Subject Authority Data</i>
GARE	<i>Guidelines for Authority and Reference Entries</i>
GSARE	<i>Guidelines for Subject Authority and Reference Entries</i>
ICCP	<i>International Conference on Cataloguing Principles</i>
IFLA	<i>International Federation of Library Association</i>
ISBD	<i>International Standard Bibliographic Descriptions</i>
ISMIR	<i>International Conference on Music Information Retrieval</i>
MARC	<i>Machine Readable Cataloging</i>
MGG	<i>Musik in Geschich und Gegenwart</i>
MIR	<i>Music Information Retrieval</i>
MLA	<i>Music Library Association</i>
ME-R	Modelo Entidade Relacionamento
MPB	Música Popular Brasileira
NDMSO	<i>Network Development and MARC Standards Office</i>
OP	Opus
RDA	<i>Resource Description and Access</i>
RILM	<i>Répertoire International de Littérature Musicale</i>
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i>
SRI	Sistema de Recuperação da Informação
UBCIM	<i>Universal Bibliographic Control and International Marc Programme</i>
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

UFOD	<i>Union Française des Organismes de Documentation</i>
UNESCO	<i>United Nations of Educational, Scientific and Cultural Organization</i>
V/FRBR	<i>Variations as a Testbed for the FRBR Conceptual Model</i>
XML	<i>eXtensible Markup Language</i>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
1.1	Objetivos.....	24
1.1.1	Objetivo Geral.....	25
1.1.2	Objetivos Específicos.....	25
1.2	Justificativa e Contextualização.....	25
1.3	Metodologia: caracterização.....	29
1.4	Estrutura da tese.....	33
2	CONCEPÇÃO DE OBRA	35
2.1	Obra no domínio da ontologia e estética musical.....	35
2.2	Obra no universo bibliográfico.....	49
3	DOCUMENTO E DOCUMENTOS MUSICAIS.....	60
3.1	Conceituação de documentos.....	60
3.2	Documentos musicais.....	67
3.2.1	Notação musical e partituras.....	69
3.2.2	Edição de partituras.....	99
4	REPRESENTAÇÃO E RECUPERAÇÃO DE DOCUMENTOS MUSICAIS.....	113
5	MODELO FRBR.....	119
5.1	Modelo e modelo conceitual.....	120
5.2	Origem dos FRBR.....	123
5.3	Entidades, atributos e relacionamentos.....	137
5.3.1	Entidades.....	138
5.3.2	Atributos.....	141
5.3.3	Relacionamentos.....	159
6	APLICAÇÃO DO MODELO FRBR: SISTEMA SCHERZO.....	180
6.1	O Sistema Scherzo.....	180
6.2	Descrição dos procedimentos para análise das obras.....	186

6.3	Análise dos dados e discussão dos resultados.....	195
6.3.1	Missa de Santa Cecília para grande orquestra e coro de José Maurício Nunes Garcia.....	195
6.3.2	<i>Il Guarany</i> de Antônio Carlos Gomes.....	198
6.3.3	A prole do bebê nº 1: família do bebê de Heitor Villa-Lobos.....	204
6.3.4	Garota de Ipanema de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.....	219
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	218
	REFERÊNCIAS.....	227

1 INTRODUÇÃO

A música, enquanto área de conhecimento, se estabelece sobre um complexo sistema de regras que tem sua origem nas propriedades do som (duração, intensidade, altura e timbre) e em sua rede de múltiplas relações. É um fenômeno complexo e multidimensional, presente em praticamente todos os espaços sociais. A música pode ser vista como o reflexo do próprio pensamento humano, uma maneira de expressão feita de sons e algumas vezes também de palavras. Uma obra musical é, invariavelmente, elo de um conjunto de fatos ou fenômenos que ocorrem sucessivamente.

A heterogeneidade conceitual presente no domínio da música relaciona-se ao fato de que a criação, a *performance*, o significado e até mesmo a definição de música variam de acordo com a cultura e o contexto social. Há diferentes definições de música em decorrência da diversidade de pontos de vista de estudiosos e pesquisadores de várias épocas, que a retratam como uma forma de representar e relacionar-se com o mundo, e a associam com a arte, as ciências, a estética, a comunicação. Há ainda definições que enfatizam a música como uma forma culturalmente organizada do fenômeno sonoro.

Como apontam Lima e Oliveira (2005), o desenvolvimento da música se dá a partir de suas formas, de sua técnica, do seu estilo, dos modos de expressão, e também a partir das tecnologias e dos diversos meios de experimentação que modificam sua linguagem.

Castro (1988) nos mostra três momentos que se colocam como decisivos para a transformação dos modos de produzir, utilizar e intercambiar música: a) invenção da escrita musical, bem como o desenvolvimento da leitura e da literatura musical que trouxeram a possibilidade de registro; b) a conquista da impressão musical e o estabelecimento de uma indústria, bem como de um comércio editorial musical e; c) a invenção dos meios de gravação e reprodução fonomecânicos e o estabelecimento de uma indústria fonográfica. A história da música está arraigada à história das tecnologias de registro, reprodução e disseminação musical.

A música pode ser considerada uma língua global e independente que ultrapassa as barreiras do tempo e do espaço, pois uma obra musical, necessariamente, não precisa de qualquer alteração para se espalhar da

dimensão local para a mundial, do ponto de vista da apreciação. Óperas de Verdi ou Rossini são realizadas e apreciadas no Japão ou no Brasil como foram criadas na Itália. Não é obrigatório traduzir o texto literário cantado a partir da língua original para a língua local, para que o público aprecie a obra. Pode-se citar, também, a Nona Sinfonia de Beethoven que foi declarada pela *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO) herança de toda a humanidade.

Concomitantemente à difusão mundial da música está a disseminação de documentos musicais que se apresentam carregados de características próprias dos elementos musicais, de uma enorme variedade de tipologias e formatos que servem a uma diversidade de usos (estudo, *performance*, análise, apreciação, inspiração, roteirização, etc.) que tem estimulado indagações de engenheiros, analistas de sistemas, educadores, bibliotecários, sobre a organização da informação musical em sistemas de recuperação da informação.

Presume-se que a música caminha de um campo visível (notação e seus signos) em direção ao invisível (interpretação e experiência com o som). E, por trás de ambos (a notação e a interpretação), está o conceito abstrato de obra da própria música. Nesse percurso emergem questões que aguçam o interesse de pesquisadores e estudiosos do objeto musical, tais como: a relação entre a variedade das execuções de uma obra e a concepção original da obra; a relação entre música, como objeto artístico, e som, como dado natural; a figura do intérprete que se coloca entre o compositor e sua obra, etc. Em outra perspectiva, e tendo por base as questões citadas, pesquisadores se debruçam sobre a representação dos documentos musicais ante as necessidades informacionais dos usuários, a obra musical e suas instanciações, a música como informação e conhecimento, sistema de recuperação de informação musical, dentre outras questões.

Várias pesquisas têm sido desenvolvidas no intuito de mitigar os problemas advindos da organização da informação musical que indicam, a partir de uma análise, caminhos que atendam ao diapasão das necessidades informacionais dos usuários.

É consenso entre estudiosos da Biblioteconomia e Ciência da Informação que o sucesso de um sistema de recuperação da informação é

dependente da capacidade de conceber e moldar, bem como de implementar conceitualmente o conteúdo destes sistemas de acordo com as necessidades de busca informacional de seus usuários. As obras musicais percebidas como entidades para a recuperação da informação são constituintes de instanciações.

Smiraglia (2005) define instanciação como sendo aquilo que integra a teoria da representação da obra, de documento, de artefato e de sistema. Na Biblioteconomia e Ciência da Informação, a instanciação é fenômeno que se discute no âmbito de relacionamentos bibliográficos e ocorre sempre que a obra é realizada no tempo ou se manifesta de alguma forma.

Cada instanciação da obra musical requer envolvimento de várias pessoas que fazem escolhas com base em seu conhecimento, experiência e formação. Instanciação pode ser entendida como a concretização ou realização de uma obra no tempo. Uma instanciação de obra, então, existe sempre que a obra é realizada no tempo (como uma *performance*) ou quando é manifestada na forma física (em uma notação musical) com potencial para várias interações.

As instanciações da obra musical são fortemente dependentes do discurso em torno delas. O ciclo de informação é afetado pelos discursos cultural e institucional e pelas escolhas dos atores (compositor, editor, *performer*, catalogador, ouvinte, musicólogo, educador, pesquisador, etc.) dentro do seu domínio.

No espaço multidimensional do universo bibliográfico nos encontramos entre muitos padrões de tratamento da informação e nos guiamos com regras específicas respondendo ao "como fazer". Contudo, a esses padrões desenvolvidos e sedimentados no tempo não correspondem teorias que tratem do "por que fazer". Neste contexto, os modelos conceituais parecem ser um pré-requisito, a fim de delimitar o universo nos quais esquemas e regras específicas obtêm o seu significado, que é posterior e envolve sua produção. As correlações dialéticas entre a teoria e a *práxis* nem sempre são encontradas no exercício da Biblioteconomia; falta explicitá-las, objetivá-las.

Nos últimos 17 anos os *Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR)* tem sido fonte de diálogo significativo na comunidade da Biblioteconomia e Ciência da Informação, desde a publicação de seu relatório

final, pela *International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA)*, desenvolvido para lidar com as ambiguidades percebidas na prática de catalogação das unidades documentais, frente à ascensão das inovações tecnológicas.

A proposta dos FRBR, segundo a IFLA (1998, p.7) foi, primeiramente, fornecer um quadro estruturado, claramente definido, para relacionar dados especificados em registros bibliográficos às necessidades informacionais dos usuários e, em segundo lugar, recomendar um nível básico de funcionalidade para registros criados por entidades bibliográficas nacionais.

Segundo Ríos Hilario (2003, p. 26), um registro bibliográfico pode ser definido como “um conjunto de elementos informativos, organizados de acordos com normas, que permitem identificar uma unidade documental de maneira unívoca em vistas a sua recuperação e posteriormente localização”. É composto pela descrição bibliográfica, pontos de acessos e outras informações, geralmente dados de caráter local, utilizados para organizar um catálogo.

O modelo FRBR é definido, em seu relatório final, como um modelo conceitual do tipo entidade-relacionamento para representação do universo bibliográfico, estabelecendo um entendimento em nível internacional sobre o mínimo de elementos que um registro bibliográfico deve ter para que sejam executadas as funções básicas dos usuários em uma busca: encontrar, identificar, selecionar e obter uma unidade documental de uma coleção.

O modelo conceitual FRBR é composto por dez entidades que são apresentadas em três grupos distintos:

Grupo 1 representa o recurso que está sendo descrito, produto de esforço intelectual ou artístico e tem quatro entidades: Obra, Expressão, Manifestação e Item; Grupo 2 representa agentes que têm relações com a entidade do Grupo 1, ou seja, responsáveis pela produção e disseminação ou pela guarda das entidades do Grupo 1: pessoas, entidades coletivas; e, Grupo 3 abarca os elementos adicionais de representação de conteúdo dos registros bibliográficos, as informações relacionadas aos pontos de acesso por assunto, contemplando o tema das obras: conceito, objeto, lugar e evento.

Cada uma das entidades relacionadas acima é caracterizada por um número de atributos, ou seja, elementos de informação que servem para identificar e caracterizar a entidade.

O relatório final (IFLA, 1998) indica explicitamente que o modelo FRBR não se trata de dados concretos a serem diretamente utilizados em sistemas de informação e sim de um modelo conceitual para o universo bibliográfico, descrevendo as entidades e os atributos que compõem as bases de dados, reunindo-os e interligando-os, por meio dos relacionamentos bibliográficos das dez entidades propostas.

Os relacionamentos entre as entidades servem como um veículo para descrever ligações entre uma entidade e outra, e assim como um mecanismo de ajuda ao usuário para “navegar” no universo que é representado em uma bibliografia, catálogo, ou base de dados bibliográficos (IFLA, 1998, p. 55). Estes relacionamentos podem ocorrer entre obras, entre expressões da mesma obra, entre expressões de diferentes obras e entre manifestações, sendo subdivididos em tipos, e auxiliam os usuários a percorrerem pelas entidades que desejam buscar e por outras entidades relacionadas.

Geralmente, o usuário formula uma pergunta utilizando um ou mais atributos da entidade que procura e por meio desses atributos ele encontra a entidade. As relações refletidas no registro bibliográfico proporcionam mais informações ao usuário, ajudando-o a estabelecer conexões entre a entidade encontrada e outras entidades relacionadas com a mesma.

Um dos maiores teóricos da área de catalogação, Seymour Lubetzky, afirmou, em 1977, que “a resposta de um bom catálogo não é dizer ‘sim’ ou ‘não’... o catálogo tem que responder para você mais do que você perguntou, tem que dizer o que a biblioteca possui, em quantas edições e traduções, e você escolhe” (LUBETZKY, 1977). Ao pesquisar, por exemplo, uma ópera, o catálogo deve mostrar ao usuário todas as reelaborações e reescritas existentes para esta obra, tais como, partitura completa para orquestra, partes vocais, libretos, grade, redução para canto e piano, etc. bem como os suportes Compact disc (CD), Digital Video Disc (DVD), papel, fitas de vídeo, recurso eletrônico, etc. e as diversas publicações e *performances* e, ainda as obras correlacionadas, enfim, todas as informações que possam ser úteis e contribuam para a escolha do usuário.

Ao reconhecer quatro entidades simultâneas estabelecendo diferenças entre obra, expressão, manifestação e item, o modelo FRBR tem potencial para ser considerado como um verdadeiro ponto de partida para um movimento de mudança da compreensão do universo bibliográfico, subsidiando tanto as atividades dos catalogadores quanto o cumprimento de tarefas do usuário de encontrar, identificar, selecionar e obter informação. No âmago destes princípios coloca-se a questão do que constitui uma obra e as relações entre as suas diferentes instâncias.

Para catalogadores de documentos musicais, talvez a parte mais intrigante do modelo FRBR é o conjunto de entidades do Grupo 1. Estes profissionais, mesmo sem conhecer as premissas do modelo conceitual, provavelmente, estão familiarizados, pela experiência, a identificar a obra em seus registros bibliográficos, utilizando mecanismos - como títulos uniformes - para indicar aos usuários que uma obra de música pode existir por uma multiplicidade de materiais. Os FRBR formalizam conceitualmente estas entidades, definindo obra e expressão como entidades abstratas (conteúdo intelectual ou artístico) e manifestação e item como algo que é identificado pela instância física, incluindo a fisicalidade.

Particularmente no domínio da música, em que a obra musical é uma entidade fundamental para a recuperação da informação e toma forma documental em uma variedade de instanciações (o som de uma determinada *performance*, a representação em partitura impressa ou manuscrita ou o registro digital produzido em estúdio), as diretrizes do modelo conceitual FRBR podem contribuir para o entendimento do universo bibliográfico da informação musical.

Partituras e gravações de *performances* representam instâncias de obra musical, porém nenhuma destas instâncias pode ser equiparada integralmente à própria obra, ou seja, nenhum objeto físico pode ser entendido como obra. A obra, portanto, só pode ser reconhecida nas semelhanças com a sua expressão. Por exemplo, a música Garota de Ipanema de Tom Jobim, composta em 1962, existe como uma obra por causa das *performances* que foram executadas, ou por ter sido registrada em forma de notação musical.

A entidade obra reúne todas as expressões do próprio conjunto. Além disso, uma nova expressão de uma obra é criada cada vez que ela é realizada.

Uma *performance* do violonista Gilvan de Oliveira, em 1993, de Garota de Ipanema, e a mesma obra, executada em 1965 por Percy Faith e sua orquestra, são diferentes expressões.

A entidade expressão também incorpora todas as manifestações relativas à mesma expressão. Um bom exemplo, a se aplicar neste contexto, seria a mesma *performance* de Garota de Ipanema, interpretada pela cantora Nara Leão, disponível em um CD e em um arquivo MP3. Os FRBR referem-se à instanciação como as entidades “Expressão” e “Manifestação” de forma sequencial, de modo que uma expressão deve existir antes de sua manifestação.

Como extensões do modelo FRBR, foram publicadas, pela IFLA, em 2009, o *Functional Requirements for Authority Data* (FRAD), modelo direcionado ao controle de dados de autoridade (Pessoa, Entidade Coletiva, Família) ou título da obra quando utilizado como entrada principal e, em 2011, os *Functional Requirements for Subject Authority Data* (FRSAD), objetivando o controle de autoridade de assunto, relativo às entidades do Grupo 3 do modelo FRBR. Portanto, podemos dizer que o modelo FRBR e suas extensões (FRAD e FRSAD) são modelos conceituais que reestruturam o registro bibliográfico, reorganizando os seus elementos através da análise de entidades, atributos e relacionamentos.

Encontra-se em fase de testes o *Library Reference Model* (FRBR-LRM) elaborado com a proposta de unificar os três modelos conceituais (FRBR, FRAD, FRSAD), desenvolvidos pela IFLA separadamente, em um único modelo, cobrindo todos os aspectos de dados bibliográficos. FRBR-LRM pretende ser um modelo, consistente, de referência conceitual de alto nível, isto é, uma linguagem com um nível de abstração elevado, apresentando uma sintaxe mais próxima da linguagem natural, criado dentro da estrutura de modelagem entidade-relacionamento.

Neste estudo, abordaremos as questões pertinentes ao modelo FRBR aplicado ao universo bibliográfico da informação musical, priorizando as entidades do Grupo 1 (Obra, Expressão, Manifestação e Item) e seus relacionamentos bibliográficos.

A relação de obra musical e suas representações físicas, no contexto das tecnologias de informação e comunicação, estão sujeitas a debates

contínuos. Smiraglia (2005) aponta que no cerne do debate existe um conflito inerente ao universo bibliográfico que possui itens físicos em uma base estática e o universo da música que precisa existir no tempo para ser apreendida pela audiência. Krummel (1988) explica que a música é uma entidade que acontece no tempo e não no papel. A instanciação mais precisa da obra musical é provavelmente sua *performance*.

Para empreendermos a discussão sobre a entidade bibliográfica obra musical e suas instanciações na organização da informação musical é que se desenvolve o presente estudo, que prosseguirá respondendo às seguintes questões:

- quais relações entre a entidade obra preconizadas no modelo FRBR e o entendimento de obra no domínio da música que contribuem à aplicação em organização da informação musical?
- quais relacionamentos podem ser mapeados entre obras musicais e suas instanciações no universo bibliográfico?
- quais as vantagens proporcionadas pelo modelo conceitual FRBR, quando aplicados em sistemas de recuperação de informação musical?

A compreensão das relações bibliográficas existentes entre as obras musicais e suas instanciações e a investigação sobre a adequação do modelo FRBR para o mapeamento destas relações sugerem, a necessidade de um entendimento da definição de obra e obra musical.

1.1 Objetivos

Esta pesquisa se propõe a explorar o universo bibliográfico da música, e delimita-se pelo entendimento da entidade obra e suas instanciações na organização da informação musical sob o viés das premissas do modelo conceitual dos FRBR e o aporte do discurso da filosofia da música sobre a noção de obra. Pretendeu-se estabelecer conexões entre estes discursos a fim de elaborar ideias e definições que contribuam para a produção de conhecimento sobre organização da informação musical e forneça subsídios ao aprimoramento da representação bibliográfica dos documentos musicais em sistemas de recuperação da informação.

1.1.1 Objetivo Geral

Esta pesquisa tem por objetivo geral estudar a organização da informação musical, na perspectiva do entendimento de que a obra musical é entidade fundamental para a representação do documento, refletindo sobre a aplicação do modelo conceitual FRBR, no universo bibliográfico da área de música.

1.1.2 Objetivos Específicos

- identificar as tipologias dos documentos musicais, observando as dificuldades recorrentes na organização da informação que interferem na recuperação da informação musical;
- observar como o modelo FRBR incorpora as definições de obra musical e suas instanciações, e as implicações para a organização da informação;
- investigar os benefícios e limitações do modelo FRBR para a organização dos documentos musicais, e;
- avaliar as relações bibliográficas de obras musicais e suas instanciações exibidas no Sistema de Descoberta *Scherzo*, sob o ponto de vista das entidades preconizadas nos FRBR.

1.2 Justificativa e contextualização

A motivação para o desenvolvimento deste estudo aflorou durante o caminho percorrido pela autora no Mestrado em Ciência da Informação, com a reflexão sobre os documentos musicais e o ponto de acesso título uniforme. O título uniforme foi trabalhado de acordo com a definição de Smiraglia (2002), como um mecanismo de ordenação, consistindo em um título bibliograficamente significativo para a obra, baseado no título original atribuído pelo compositor e acrescido de identificadores musicais que ajudam na diferenciação e ordenação dos registros bibliográficos em catálogos e bases de dados por reunir todas as manifestações de uma obra musical de um determinado compositor em um só lugar.

Evidenciou-se, na dissertação intitulada “Manifestações das obras musicais: o uso do título uniforme”, desenvolvida sob a orientação da Prof^a. Dr^a Lídia Alvarenga, a necessidade de aprofundamento dos conceitos, expressos nas entidades do Grupo 1 do modelo FRBR, especialmente da entidade obra.

Notou-se, no trajeto da investigação do mestrado que, no ambiente acadêmico da música no Brasil, dispomos de cursos de graduação e de pós-graduação em música, altamente gabaritados e conceituados e com acervos de qualidade nas bibliotecas. Porém, o estudo demonstrou que parte dos bibliotecários brasileiros está desafinada quanto à compreensão do universo bibliográfico da informação musical e sobre o domínio da música.

Soma-se ao impulso inicial desta investigação a experiência adquirida, pela pesquisadora, na prática profissional como bibliotecária, por 20 anos, com o convívio cotidiano com usuários e documentos musicais em biblioteca de música, e ainda, testemunhos, discussões, avaliações e momentos de diálogos com músicos, compositores, estudantes, professores e grupos de pesquisadores de música participantes do ecossistema de informação musical.

Durante anos, os usuários de informação musical têm realizado suas buscas informacionais em termos das 4 entidades do Grupo 1 dos FRBR – obra, expressão, manifestação e item – sem expressarem necessariamente estes termos. A maioria das perguntas de usuários de informação musical tende a cair facilmente nas entidades dos FRBR, como já reconhecido por Le Boeuf (2005), tais como: “Você tem Aída de Verdi?” (para pedir uma obra) ou “Você tem a redução para canto e piano de Aída de Verdi?” (para pedir uma expressão) ou “Você tem a Redução de Aída de Verdi da Ricordi?” (para pedir uma manifestação) ou “Você pode me fornecer a partitura M784 Canto/Piano Verdi?” (para pedir um item).

Num primeiro olhar, os FRBR parecem óbvios, redundantes e irrefutáveis correspondendo, quase que perfeitamente, à noção que obtive baseada na experiência do que um catálogo de biblioteca de música é ou deveria ser. Em geral, uma obra bem conhecida, como Aída, tem várias expressões, cada uma das quais sendo incorporada em diferentes manifestações, e um acervo específico pode possuir pelo menos um item, o que reflete de forma muito simplista as quatro principais entidades do modelo conceitual FRBR.

No entanto, é recorrente que os catálogos *online* de acesso público exibem uma estrutura linear, apresentando apenas a hierarquia entre manifestações e itens. Este é um resultado direto da entrada de dados bibliográficos que geralmente é feita neste nível: catalogadores descrevem manifestações, incluindo alguns atributos de obras e expressões, com base em um determinado item pertencente a um acervo.

A aparente obviedade percebida esboça parte da complexidade da organização das obras musicais e suas instanciações. A problematização sobre o “óbvio” se tornava, aos meus olhos, um desafio ainda mais instigante, pois os FRBR apresentam nova perspectiva e, com outros tons, a organização da informação musical. O primeiro contato com o modelo FRBR despertou, também, a impressão de que, provavelmente, os modos atuais de organização de documentos musicais em sistemas de recuperação da informação traduzem a não observação dos contextos e processos específicos pelos quais as demandas dos usuários de música são atendidas.

No entanto, a compreensão de como a organização de documentos musicais pode se beneficiar dos preceitos dos FRBR e indicar relações bibliográficas para além das já usuais nos catálogos de hoje, coadunada com os pressupostos teóricos da catalogação, e de teorias sobre obra e obra musical que lhe são externas, pode imprimir uma visão mais próxima das necessidades dos usuários de informação musical e dos Sistemas de Recuperação da Informação (SRI) que lhes correspondem.

Os documentos musicais oferecem grandes desafios para os bibliotecários catalogadores. Esses documentos apresentam uma crescente variedade de formatos, pois assumem uma multiplicidade de formas derivadas de uma mesma obra musical, o que eleva o nível de complexidade na catalogação desses documentos. Exibem uma alta proporção de inter-relações, com ligações servindo a diversas finalidades (estudo, desempenho ou investigação, por exemplo), mas que nem sempre são explicitadas em registros bibliográficos.

Isto é relevante, porque, na maioria dos casos, um usuário que busca por um documento musical pode requerer uma peça de música para um instrumento ou para um conjunto de instrumentos de uma edição ou arranjo específico, ou ainda uma partitura em miniatura para estudo, uma partitura

completa para orquestra (grade mais partes) visando à execução, uma redução para piano ou a partitura vocal com a finalidade de ensaio, de uma mesma obra.

O que compõe uma obra musical é questão complexa e bastante discutida na literatura. Porém, é consenso entre a comunidade da Biblioteconomia e da Musicologia que a entidade obra representa um conceito abstrato. A obra musical realiza-se, atualiza-se, nas suas diversas execuções e audições transformando-se então em música. Contudo, até que se dê essa transformação, a obra musical não é música, não é uma coisa real com propriedades determinadas independentemente da sua percepção, mas algo virtual e intencional. Um exemplo para melhor elucidar a questão, baseado em Maxwell (2008), seria o entendimento de obra musical da seguinte maneira: o tema das Bachianas Brasileiras n. 1 de Villa-Lobos pode ser cantarolado, assoviado, executado por uma orquestra ou um octeto de violoncelos, publicado em forma de notação musical, ou ainda, representado como o manuscrito da partitura original de Villa-Lobos, porém nenhum desses eventos é considerado a obra musical, mas todos, apesar disso, têm relação com a obra musical. A obra musical é reconhecida porque temos estas *performances* e documentos. Quando falamos nas Bachianas Brasileiras n. 1 como obra, não estamos pensando em uma *performance* ou publicação em especial, e sim na criação intelectual que está por trás desses eventos.

A discussão sobre a natureza da obra musical no domínio da Música, nos campos da musicologia e filosofia da música, é necessária à compreensão das atividades práticas da catalogação dos documentos musicais e apresenta potencial para o aprimoramento da prática de criação de registros bibliográficos. Bibliotecários necessitam entender o contexto e aspectos temporais de obras musicais, e identificar e controlar as entidades bibliográficas musicais, a fim de prestarem serviços significativos para os usuários.

A pesquisa, que ora me seduz, se associa, também, à perspectiva da intencionalidade das atividades bibliográficas relacionadas a uma obra musical, em especial a atividade de descrição dos documentos musicais, sob o ponto de vista de seu papel no ciclo de informação. Impõe-se, portanto, como

fundamental, um movimento teórico-epistemológico e metodológico no sentido de se aprofundar nos estudos sobre a organização da informação musical.

No âmbito dessa experiência, podem vir à tona uma série de outras questões, cuja pesquisa pode denotar, não apenas os aspectos particulares da organização de informação musical, mas o que nela há de universal. O estudo tem como objeto a organização da informação no que tange à obra musical e às relações bibliográficas de suas instanciações.

1.3 Metodologia: caracterização

A metodologia de pesquisa científica pode ser definida como o caminho do pensamento e a prática exercida na abordagem da realidade. Esse conceito inclui as concepções teóricas de abordagem e o conjunto de técnicas que possibilitam a construção do trabalho sobre essa realidade, apoiada pelo potencial criativo do investigador. Envolve uma série de procedimentos sistemáticos e racionais aplicados com a finalidade de alcançar os objetivos propostos. De acordo com Lakatos e Marconi (2010), os métodos científicos de pesquisa pautam um caminho mais seguro e econômico para o pesquisador, permitindo a identificação de erros e facilitando o seu percurso.

Esta pesquisa de cunho qualitativo abrangeu procedimentos de natureza descritiva, pois segundo Gil (2010), as pesquisas descritivas possuem como objetivo a descrição das características de uma população, fenômeno ou experiência. A pesquisa descritiva pode estabelecer relações entre variáveis e sua grande contribuição é proporcionar novas visões sobre uma realidade já conhecida. Quando o aprofundamento da pesquisa descritiva permite estabelecer relações de dependência entre variáveis, é possível generalizar resultados.

A pesquisa emprega, também, investigação do tipo empírica, uma vez que pretendeu chegar a novas conclusões a partir da maturidade experimental de outros. De acordo com Demo (2000, p.21), a pesquisa empírica trata da “face empírica e factual da realidade, produz e analisa dados, procedendo sempre pela via do controle empírico e factual”. As observações de Franco (1998) sugerem que a realidade é que torna compreensíveis as ideias e teorias

elaboradas, pois a teoria não nasce de uma observação neutra e sim da realidade. Desta maneira, esta pesquisa, além de uma prospecção na literatura, incluiu dados obtidos por meio da pesquisa empírica, contribuindo com a argumentação e aludindo à prática.

Esta pesquisa foi moldada para processar-se em duas etapas. A primeira etapa baseou-se inteiramente em pesquisa bibliográfica de documentos brasileiros e estrangeiros de interesse na área, para o estabelecimento do marco teórico da pesquisa e o estado da arte da aplicação do modelo FRBR. Na segunda etapa, como metodologia pertinente para completar a anterior, utilizou-se o Sistema de Descoberta em Música *Scherzo*, produto do projeto *Variations/FRBR: Variations as a Testbed for the FRBR Conceptual Model*, da Universidade de Indiana dos Estados Unidos, como objeto empírico, para análise das relações bibliográficas entre obras musicais e suas instanciações, de obras selecionadas intencionalmente.

A primeira etapa desta pesquisa baseou-se no levantamento de bibliografia nacional e internacional sobre os assuntos considerados essenciais para o embasamento da fundamentação teórica da pesquisa. A pesquisa bibliográfica foi realizada em bases de dados do Portal de Periódicos, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que conta com um acervo de mais de 37 mil títulos com texto completo, 126 bases de dados referenciais, além de livros, enciclopédias e obras de referência, normas técnicas, patentes, estatísticas e conteúdo audiovisual. É importante ressaltar que o Portal de Periódicos disponibiliza para consulta *online* a principal obra de referência da área de Música, o *Grove: dictionary of music and musicians*. Também foram pesquisadas outras fontes de informação, como catálogos de bibliotecas de universidades nacionais e estrangeiras, o sítio da *International Federation of Library Associations and Institutions* (IFLA), o sítio da *Music Library Association* (MLA) e o sítio da *International Society for Music Information Retrieval* (ISMIR).

Procurou-se delimitar o objeto de estudo dando prioridade aos trabalhos científicos que poderiam colaborar ativamente com o alcance dos objetivos propostos. O discurso sobre o controle bibliográfico de documentos musicais e do conceito de obra e obra musical no contexto da organização da informação foi representado, basicamente, por estudos dos pesquisadores Richard

Smiraglia, Patric Le Boeuf e Martha Yee, e outros autores com artigos científicos divulgados recentemente.

A análise da ontologia de obra musical foi tratada sob a perspectiva de diversos autores, como Andrew Kania, Jerrold Levinson e Lydia Goehr. A pesquisa bibliográfica sobre a conceituação de obra musical indicou uma diversidade de autores e de posições muitas vezes contrastantes, que ajudaram a estruturar um quadro teórico básico sobre essa temática. A semiologia musical, desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez, foi abordada por se preocupar com os processos que cercam a realidade material da obra. O campo da notação musical e edição de música foram representados por Brigitte Massin, Jean Massin, Ronald Broude, James Grier e John Caldwell.

O modelo conceitual FRBR, publicado pela IFLA, em 1998 e os relatórios dos grupos de revisão e implantação do modelo foram analisados, tanto em seus aspectos teóricos, quanto para a análise das relações bibliográficas entre a entidade obra musical e suas instanciações.

A segunda etapa da pesquisa se concentrou na parte empírica, com o objetivo de analisar as relações bibliográficas de registros bibliográficos de obras musicais e suas instanciações, selecionadas intencionalmente, no sistema *Scherzo*, que foi desenvolvido de acordo com os princípios do modelo conceitual FRBR.

O *corpus* desta pesquisa foi constituído por registros bibliográficos de 4 obras e suas instanciações, selecionados a partir de critérios da representatividade, intencionalidade e conveniência, o que torna a pesquisa mais rica em termos qualitativos, pois pressupõe um conhecimento da população dos elementos selecionados.

Para estabelecer uma amostra intencional, foi considerado o universo de obras musicais e suas instanciações em congruência entre os paradigmas teóricos abordados e os registros bibliográficos disponibilizados no sistema *Scherzo*.

Todas as obras foram escolhidas por representarem, sob algum aspecto, as controvérsias abordadas a partir da revisão de literatura, por apresentarem uma variedade de expressões e manifestações, podendo demonstrar as relações entre os atributos das entidades bibliográficas, preconizadas nos

FRBR e, ainda, evidenciar relações bibliográficas que não puderam ser adequadamente mapeadas de acordo com o quadro atual dos FRBR.

As obras e suas instanciações, que compuseram o *corpus* desta pesquisa para análise dos registros bibliográficos e seus relacionamentos, do repositório do sistema Scherzo, foram assim selecionadas:

- 1) música sacra - algumas formas musicais consideradas música sacra são os *motetes*, peças baseadas em textos religiosos, quase sempre em latim, os *salmos*, forma particular de *motetes* baseadas no “Livro dos Salmos”, a *missa*, oriunda da liturgia católica e geralmente dividida em seis partes básicas (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei*) e o *réquiem*, ou *missa dos mortos*, que inclui as partes básicas da missa e mais outras (*Dies Irae, Confutatis, Lacrimosa, etc.*). Foi selecionada a “*Missa de Santa Cecília para grande orquestra e coro*” do Padre José Maurício Nunes Garcia, um dos maiores compositores do período colonial brasileiro;
- 2) ópera - é um drama para ser cantado e encenado com acompanhamento de instrumentos, por cantores, geralmente, trajando figurino próprio. As árias¹ podem existir como uma unidade completa, fora do contexto da ópera, assim como a abertura.² Geralmente, o criador da música é diferente do criador do libreto. Foi selecionada a ópera *II Guarany* de Antônio Carlos Gomes, considerado o mais importante compositor de ópera brasileiro;
- 3) obra para piano, com partes independentes – foi selecionada a “A prole do bebê nº 1: família do bebê”, para piano, de Villa-Lobos, considerado o maior expoente da música do modernismo no Brasil; e
- 4) música popular - o termo é amplamente usado para se referir à música que é facilmente acessível para um grande número de ouvintes. Foi selecionada a obra “Garota de Ipanema” de Vinícius de

¹ Aria: termo normalmente usado para expressar qualquer peça lírica fechada para voz solo (excepcionalmente, por mais de uma voz), com ou sem acompanhamento instrumental, independente ou fazendo parte de uma ópera, oratório, cantata ou outra obra grande. (GROVE online)

² Abertura: denota a peça em duas ou mais seções que formaram uma introdução solene de um balé, ópera ou oratório, no século 17. O uso do termo, no século 18, foi estendido para obras do tipo sinfonia, ou prelúdios para obras dramáticas. No uso moderno denota uma parte substancial da música orquestral concebida para preceder uma obra dramática.

Moraes e Antônio Carlos Jobim, do repertório da Música Popular Brasileira (MPB).

Os registros bibliográficos das obras e suas instanciações foram analisados visando:

- 1) identificar os atributos de cada entidade preconizados no modelo FRBR. Para isto foram analisadas as informações dos campos variáveis de controle e dados do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 e;
- 2) identificar os relacionamentos bibliográficos internos (que ocorrem dentro do registro bibliográfico) e externos (por meio dos pontos de acesso) entre as entidades mapeados pelo sistema *Scherzo*.

Todos os registros bibliográficos foram examinados em Formato para Dados Bibliográficos Marc 21.

1.4 Estrutura da tese

O conteúdo textual desta tese encontra-se organizado em 7 capítulos, dedicados a elucidar as questões que impulsionam a tessitura do texto, traçando discussão teórica a respeito do conceito de obra musical e em que medida este conceito adapta-se às práticas da catalogação bibliográfica, de documentos musicais. A organização do texto se apresenta da seguinte forma:

O capítulo 1, de caráter introdutório, discorre sobre: a temática da pesquisa, abordando alguns de seus elementos gerais; a gênese do problema, delimitando as perguntas norteadoras da pesquisa; os objetivos geral e específicos; a contextualização da justificativa e o objeto, a definição e caracterização da metodologia da pesquisa e a estrutura da tese.

No capítulo 2, a concepção de obra musical foi apresentada no domínio da música, nos campos da estética e filosofia e, também a partir de estudiosos da Biblioteconomia e Ciência da Informação. Este enfoque torna-se necessário pela importância da entidade obra na organização da informação musical. Uma multiplicidade de vozes e conceitos de obra musical foi contemplada, o que demonstrou que, apesar de não existir um consenso entre as concepções teóricas a cerca do conceito, muitas das questões levantadas no domínio da música possuem questionamentos semelhantes na Biblioteconomia e Ciência da Informação.

No que diz respeito ao capítulo 3, este trata do conceito de documento e de documento musical, apresentando a tipologia, características e funções deste último. As discussões sobre documento, no âmbito da Ciência da Informação, foram realizadas a partir dos estudos de Paul Otlet, Suzanne Briet, Michael Buckland, e de documento musical, pelo viés do conceito proposto por Torres Mulas. Entre as seções e subseções que compõem este capítulo, destacam-se os apontamentos sobre notação musical, tipos de partituras e edição de partituras.

O capítulo 4 está centrado na questão da representação e recuperação de documentos musicais e as reflexões sobre organização da informação acumuladas nas seções anteriores.

A estruturação do capítulo 5 contou com a apresentação do relatório final do modelo conceitual FRBR, que foi particularmente analisado sob a ótica de documentos musicais.

O capítulo 6 apresenta o Sistema Scherzo, os procedimentos de análise e discussão dos resultados, a partir do experimento empírico, à luz dos fundamentos teóricos e conceituais abordados nos capítulos anteriores. São comentadas as dificuldades encontradas para a aplicação dos procedimentos metodológicos.

No oitavo e último capítulo são tecidas as considerações finais, examinando e refletindo acerca dos principais resultados obtidos em consonância com os objetivos traçados e as questões levantadas para a pesquisa. São apresentadas, também, as perspectivas abertas decorrentes dos resultados da presente pesquisa, arrolando recomendações para trabalhos futuros.

2 CONCEPÇÃO DE OBRA

Este capítulo enfoca a conceitualização de obra, inicialmente a partir dos aspectos filosóficos do domínio da música, e em seguida, no âmbito do universo bibliográfico. Apresenta a multiplicidade de vozes e conceitos de obra e obra musical, a fim de ampliar a compreensão do ciclo de informação e avaliar a possibilidade de definições com o propósito do controle bibliográfico e recuperação de informação. Pretende compreender de que forma as ideias filosóficas e os pressupostos da natureza da obra podem sustentar a organização da informação musical.

2.1 Obra no domínio da ontologia e estética musical

Partindo do pressuposto de que uma obra musical pode ser uma concepção sonora intelectual que tem uma estrutura complexa, propriedades rítmicas, harmônicas, tímbricas, entre outras, a análise filosófica e conceitual nos permite ampliar o entendimento da intencionalidade das atividades relacionadas a uma obra musical, da variedade de instanciações da obra musical quando tomam forma documental e da sua importância para o ciclo de informação, incluindo a descrição dos documentos.

É em função da definição apresentada acima que muitas das questões levantadas por musicólogos, no contexto dos estudos da ontologia musical, correm nas mesmas vertentes das questões propostas pela comunidade bibliotecária, como por exemplo, o conflito entre a *performance* e a partitura como obra, e o compositor e o intérprete como criadores de uma obra.

Do ponto de vista ontológico, a obra musical constituiu-se uma das questões mais difíceis para se pensar filosoficamente a música. Caron (2011) apresenta as seguintes dificuldades: temporalidade da obra musical; caráter efêmero da *performance*; dependência ou independência entre partitura e *performance*; multiplicação de instâncias que poderiam chamar-se “Obra” e; a própria prática musical como proponente constante de novas situações entre documento e evento, artista e público, compositor e intérprete.

O conceito de obra musical tem sido abordado sob os mais diversos prismas e enfoques ao longo do século XX. Há uma profusão de autores

podem existir sem partituras, então não é necessária identificação direta com elas, mesmo quando as partituras estão disponíveis para consultas.

Então, um segundo candidato à identificação da obra musical é uma *performance*. Porém, seguindo o raciocínio de Kania (2005), qualquer *performance* acontece em um lugar particular, enquanto a obra não existe em nenhum lugar em particular. Cada *performance* termina em algum ponto no tempo, mas a obra (geralmente) sobrevive ao fim de cada atuação. Obras musicais podem existir sem receber qualquer *performance*.

Para que se possa dar prosseguimento ao raciocínio exposto, faz-se necessário a apresentação das tendências em ontologia musical, por ora levando em conta a música clássica ocidental.

O olhar ontológico não se dissocia da visão da prática musical. A possibilidade de identificação de obra musical se apóia na capacidade de uma obra se atualizar de forma reconhecível em cada uma de suas *performances*, ou seja, de ser repetida. Esta premissa se baseia, em última instância, em certa atitude com relação à notação musical enquanto garantidora de uma identidade para a obra musical.

De acordo com Kania (2005), entre as categorias de teorias sobre a natureza das obras de música erudita ocidental destacam-se:

- a. Nominalismo — uma obra é um conjunto de partituras e/ou interpretações;
- b. Idealismo — uma obra é um tipo de entidade mental ou uma entidade mental particular. Não se relaciona à prática musical; é o produto ou mesmo a expressão de uma experiência humana e é projetada para ocasionar certos tipos de experiências;
- c. Eliminativismo — não há obras musicais, pois estas são abstratas, sem existência material; foi proposta por Rudner (1950), sem grande acolhimento posterior;
- d. Teoria performativa — uma obra é um tipo de ação, ou uma ação particular, realizada pelo artista;

- e. Platonismo — uma obra é um objeto abstrato eterno, e;
- f. Criacionismo — uma obra é um objeto abstrato criável.

Estas diferentes abordagens filosóficas, baseadas em uma variedade de pressupostos epistemológicos, exploram a relação entre a *performance*, as intenções do compositor e a partitura, ou seja, entre a obra musical e suas instanciações. Este debate é exposto a seguir aproximando-se de um relacionamento com as entidades bibliográficas.

Kania (2005) observa que estas abordagens suscitaram questionamentos sobre a natureza da ação performística em música, tais como, se a interpretação tem que ser perfeitamente exata à partitura original do compositor, referindo-se às notas tocadas, se há uma relação intencional entre o intérprete e o compositor e, a questão das interpretações imperfeitas. Os intérpretes pretendem seguir todas as instruções na partitura e, no entanto, podem cometer alguns erros. Por causa da ambiguidade inerente à notação musical, um intérprete deve tomar decisões importantes sobre o significado e realização dos aspectos de uma obra que o compositor não pode prescrever claramente. Este pode incluir escolhas discretas sobre a dinâmica, tempo, fraseado, ou julgamentos de grande escala relativos à articulação das divisões formais, andamentos, e assim por diante. Estas determinações refletem o entendimento do executor da obra, condicionado pelo seu conhecimento musical e personalidade, o que o conduz a uma interpretação.

Todas as execuções de obra musical são um evento único, uma vez que a reprodução exata de todos os elementos de um desempenho é impossível; exceto por meio de uma gravação, uma interpretação pode ser repetida. Não há meios pelos quais um compositor possa indicar a um *performer* a forma precisa em que sua música deve ser cantada ou tocada.

A seguir, ressaltam-se as ideias que foram pontos de reflexão das teorias sobre a natureza das obras de música erudita, mencionadas por Kania (2005).

A concepção nominalista apresenta a ideia de obra musical como classes de *performances* que são compatíveis com uma partitura. Parte do pressuposto de que a função de uma partitura é identificar uma obra. Assim, todas as *performances* deveriam manter identidade entre si, para que cada

uma delas mantenha identidade com a obra, tal como apresentada em uma partitura (GOODMAN, 1976). A partitura passa a ter uma importância fundamental, pois a obra musical está completamente identificada com ela. É preciso que o conjunto de *performances* siga a risca aquilo que é indicado pela partitura, pois senão a identificação da classe (ou seja, da própria obra) fica comprometida.

Na abordagem nominalista a obra não pode existir se não for executada: falar em obras é falar nas *performances* concretas e nas partituras.

Esta visão tem sido a resposta ao problema da relação entre a obra e as suas execuções, pois nesta linha de pensamento, uma obra pode ser identificada com o conjunto de *performances*, ou seja, de todas as *performances* possíveis.

Neste ponto de vista, aparentemente paradoxal, uma obra parece vir a existir, não no momento da sua composição, mas sim com a sua primeira *performance*. O criador da obra, então, é atribuído ao *performer* e não ao compositor. Além disso, todos os artistas subsequentes (e possíveis) da *performance* da obra parecem desempenhar papéis mais importantes na criação da obra do que o compositor. Isso é diferente, no sentido bibliográfico, de atribuir algum nível de autoria aos músicos que interpretam a obra, enquanto o compositor tem um papel privilegiado na autoria.

Na visão platônica, ou no conceito de obras musicais como tipos estruturalistas, as obras musicais devem ser diferenciadas de suas *performances*, pois é possível atribuir um conjunto de propriedades para a obra e um conjunto diferente de propriedades para a *performance* da obra. A obra é um ente abstrato (um tipo), e sua execução concreta - sua *performance* - é denominada instância. As instâncias (as execuções concretas) dependem do tipo da obra, mas o tipo não depende das instâncias. Em síntese, uma obra musical existe independente da sua execução prática.

Na perspectiva platônica, a obra musical é um tipo ou espécie estrutural identificado pelo compositor, isto é, descoberto entre as muitas possibilidades de combinar elementos musicais, e registrado numa partitura. O tipo é abstrato, no sentido em que o são as relações lógicas e os entes matemáticos. As execuções, entidades concretas espacial e temporalmente situadas, são as instâncias desse tipo. Uma obra musical pode existir sem ser executada.

Assim, se dois compositores selecionam a mesma sequência sonora (o mesmo tipo), eles simplesmente compõem a mesma obra, como dois matemáticos podem chegar independentemente a um mesmo resultado. Os meios de expressão definidos pelo compositor podem ser alterados, mantendo-se a identidade da obra, desde que os timbres resultantes do uso dos meios alternativos sejam muito similares aos que resultam do emprego dos meios originalmente definidos. Em síntese, para os platonistas, a obra está vinculada à ideia de incorporação em um objeto concreto, quais sejam, a partitura e a *performance*, decorrente da composição e podendo prescindir destes objetos concretos.

Os problemas da intemporalidade das obras e da descoberta de obras em vez de criação são geralmente tratados por estas teorias defendendo que a descoberta em causa na composição é altamente criativa, e do ponto de vista prático, a quase totalidade das “descobertas” artísticas musicais só se torna possível em certos contextos históricos e culturais e, dentro destes, por certos indivíduos em certo momento das suas carreiras (p. ex., por um sem número de razões evidentes seria, na prática, perfeitamente impossível a Monteverdi, no início do século XVII, descobrir criativamente a sonata *Hammerklavier*³. (WOLTERSTORFF, 1975, KIVY, 2002, DODD, 2007).

As ideias Levinson (1980) marcaram significativamente a discussão sobre a ontologia musical, a partir de uma perspectiva histórico-contextual e da *performance*, pois o autor entende que as propriedades estéticas e artísticas exibidas pelas obras musicais são largamente dependentes do modo como essa associação é levada a cabo pelos compositores. O autor considera que a definição de obra musical deve satisfazer a três condições básicas:

- criabilidade - obras musicais não existiriam antes da atividade composicional do autor, pois são trazidas à existência por essa atividade;
- individuação fina: obras musicais distintas, composições compostas em diferentes contextos musicos-históricos, com estruturas sonoras idênticas, e;
- inclusão de meios de execução: obras musicais devem conter meios específicos de execução ou produção de som.

³ Hammerklavier é a Piano Sonata, nº 29, op. 106 de Ludwig van Beethoven, composta em 1818

Contudo, entendemos que os critérios estabelecidos por Levinson (1980) não levam em consideração as obras anônimas ou as de tradição oral.

Exemplos concretos podem colaborar para esclarecer as ideias de Levinson. Assim como é apresentada por Lopes (2004), a sonata *Hammerklavier* de Beethoven deixaria de possuir mérito no grau que possui, se realizada por meios eletrônicos em vez de por um piano; e a sensação de diálogo no concerto para dois violinos de Bach transformar-se-ia em insistência e ênfase se a obra for tocada por um único solista realizando ambas as partes. Deste modo, podemos ter instâncias da estrutura sônica pura da obra sem termos uma instância da obra, e qualquer alteração da estrutura, quer na vertente sonora, quer na instrumental, equivale a uma transcrição da obra, uma nova estrutura, e logo, a uma obra diferente.

Levinson (1980) defende que as transcrições são, em sentido restrito, obras diferentes das originais, embora sejam subsidiárias em relação à obra que seria “primária”. Porém, em sentido amplo, as transcrições seriam a mesma obra, na medida em que partilham e pertencem ao mesmo tipo de “estrutura tonal que forma o núcleo da obra original”. Os arranjos seriam “variantes de segundo plano” de uma obra, ou seja, envolvem pequenas alterações, e não implicam como as transcrições, uma “diferente concepção” da obra, “exigida pela nova confrontação com as capacidades e limitações de um meio de execução” (LEVINSON, 1980, p.6)

O autor destaca as consequências de adotar a sua visão de obra musical:

- os compositores mantêm status de criadores no senso estrito;
- a composição musical é revelada como necessariamente personalizada;
- a composição musical não pode deixar de ser vista como atividade historicamente originada, cujos produtos devem ser entendidos com referência aos seus pontos de origem;
- reconhece-se que a estrutura sonora pura da obra musical, ainda que compreendida isoladamente, não esgota a obra estruturalmente, então os meios de *performance* devem ser levados em consideração para que a obra seja estimada corretamente (Levinson, 1980, p.28).

O autor embasa sua argumentação na crença de que a obra musical é criada efetivamente pelo seu compositor, com características expressas claramente na partitura, e condicionadas pelo seu contexto histórico.

Levinson (1980) acrescenta que obras musicais têm núcleos: composicionais – o objeto principal da atenção e intenção do autor; de reconhecimento – aspectos que mais se fixam à “música” quando outros são alterados; e práticos – o que sobrevive a toda a transcrição executável. Para o autor, muitas vezes é a estrutura sonora que desempenha o tríplice papel desses núcleos, sendo, portanto, geralmente, a parte mais importante de uma obra.

No entanto, a obra não é apenas o seu núcleo, ou seja, a estrutura sonora. Conforme assinala Lopes (2008), não é apropriado relacionar a identidade artística da obra e das suas instâncias aos critérios de reconhecimento da relação entre várias execuções, transcrições, arranjos e a obra. Para o autor, é possível reconhecer a estrutura sonora pura, ou partes dela, de um prelúdio de Bach numa transcrição para meios eletrônicos, assim como, é possível reconhecer o prelúdio numa realização com um terço das notas a menos, sem que isso nos remeta à ideia de que todas essas notas são contingentes à obra.

Ainda na abordagem platônica, o polonês Roman Ingarden apresenta importantes contribuições à discussão sobre obra musical, sob a perspectiva da Fenomenologia⁴. Ingarden examina o papel da partitura na mediação entre o compositor, o *performer* e o ouvinte. Para o autor, o conceito de obra musical se equilibra numa linha tênue entre o real e o ideal, um objeto que é concreto (produzido num determinado momento) e abstrato (por ter essência que transcende o tempo). Completa a ideia, afirmando que a existência da obra musical se dá por meio da intenção criativa do compositor (ao fixá-la numa partitura) e da intenção do ouvinte (ao receber a obra).

Para o autor, a obra é algo cuja identidade é dada por um “processo de descoberta e atualização de possibilidades sempre novas a partir de formas potenciais que contêm o esquema da obra” (INGARDEN, 1986, p.14). Ressalta Ingarden (1986) que a obra musical não pode ser reduzida à partitura (pela sua falta de especificidade) e à *performance* (pela sua contingência excessiva) e

⁴ A Fenomenologia é uma corrente filosófica originada na obra de E. Husserl (1859-1938). Para a Fenomenologia (literalmente, “estudo dos fenômenos”), a reflexão filosófica deve aplicar-se a descrever aquilo que se dá à nossa consciência, considerado como “objeto intencional” da mesma. Ver: HUSSERL, Edmund G. A. *Idéias para uma Fenomenologia Pura*, 1913. DARTIGUES, André. *O que é a Fenomenologia?* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

caracteriza a obra musical como um objeto puramente intencional (construto mental). A obra é algo moldado por um compositor num esforço criativo, durante certo período de tempo.

O autor destaca, ainda, que a obra sempre transcenderá a partitura, embora esta garanta sua identidade no decorrer da história, desde que sua notação seja conhecida e associada ao seu período histórico. Ingarden (1898, p 24) enfatiza que, uma página impressa é referida como partitura, ganha as propriedades de um sistema de signos, com as qualidades de intencionalidade e funcionalidade ligadas a ela. A partitura e a *performance* são instâncias específicas de uma obra, envolvendo múltiplos atores. A ideia de uma obra deixa a mente de um compositor (por escrito ou *performance*), está exposta a todo tipo de interpretação possível (notação, *performance*, análise, apreciação, edição) e pode ser reinterpretada pelo compositor.

A partitura, o som, a nota, o compositor, a interpretação, a melodia, o ritmo, a harmonia e a emoção são as categorias manipuladas por Ingarden (1989) em busca do estatuto ontológico da música.

A forma musical, os valores estéticos, os temas sugeridos no título das obras, a emoção e o estado emocional do intérprete ou do compositor configuram, todos, casos de momentos não-acústicos que representam, para Ingarden, o papel de essência da música.

Ingarden (1989) nos convida a repensar a obra musical como um objeto puramente intencional, subjetivo, cuja identidade nos é doada por meio de várias perspectivas, pois não é um objeto real, na medida em que não se situa no tempo e no espaço, e tampouco, não é um objeto ideal ou absoluto, na medida em que não é imutável e nem atemporal, visto que foi criada por alguém em determinado tempo histórico.

Outro enfoque é dado pela semiologia musical, desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez (1990), com base nos pressupostos de Molino (s.d.) que se preocupa com os processos que cercam a realidade material da obra. O autor apresenta um modelo conduzido em três diferentes níveis, das relações entre o compositor, a obra e o ouvinte: o poético (o ato da criação que corresponde à visão do compositor); o estético (concernente à percepção e compreensão do ouvinte) e; o neutro (objetiva definição das características da obra em si, ou seja, objeto e suas relações formais) (FIGURA 1).



Figura 1 - Modelo Tripartido de Jean-Jaques Nattiez
 Fonte: Nattiez, (1990, p. 54)

De acordo com Nattiez (1990) este modelo tripartido se sustenta nos seguintes princípios:

- a obra musical é o produto de uma atividade composicional criadora, específica, isto é, o processo poiético;
- este processo poiético deixa um traço, uma onda sonora, a partitura;
- este traço (a partitura), quando executado, provoca processos perceptíveis no ouvinte. A percepção é um processo ativo em que a mensagem é reconstruída. Não há transmissão para o ouvinte (receptor) das intenções do compositor, em alguma medida, por meio da obra executada.

Na abordagem semiológica de obra musical, diferentemente da ideia de emissor e receptor da teoria da comunicação, criador e ouvinte não partilham uma mensagem única, não fazem intercâmbio. Nattiez opõe-se firmemente à ideia da obra musical como um processo de comunicação. O autor compreende a obra musical como multidimensional, considera a mutabilidade das obras, pois as obras musicais encontram a sua realização nas *performances*, cada uma das quais é criada e exclusivamente percebida de forma privada.

No lugar do clássico esquema de comunicação baseado na ligação unidirecional do emissor, mensagem e receptor, representado graficamente abaixo na Figura 2,

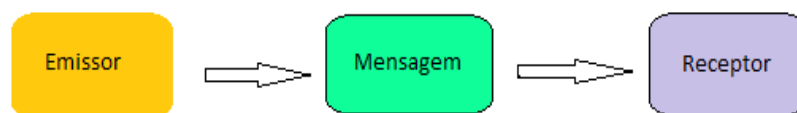


Figura 2 – Esquema clássico de comunicação
Fonte: o autor.

Nattiez (1990) altera a direção da segunda seta (FIGURA. 3):



Figura 3 - Esquema de comunicação musical segundo Nattiez
Fonte: NATTIEZ, 1990, p. 54

Apresentando este esquema, o autor tenciona demonstrar que o processo poiético visa à construção de uma mensagem que carrega informação e que o receptor não assimila simplesmente, mas reconstrói a mensagem a partir do “traço” que, para Nattiez (1990, p. 12), designa o objeto ou gesto resultante do processo criativo, face à inadequação da palavra mensagem.

A mensagem musical é posta como uma organização simbólica que apresenta uma estrutura organizada, mas que não contém uma mensagem específica, pelo contrário, pode ser interpretada de múltiplas maneiras, dependendo de quem seja o receptor. Em outras palavras, Nattiez sugere que os objetos de estudo e apreciação são constantemente reformados e as mudanças no processo estético estão intimamente enraizadas no ambiente cultural e social do receptor. Neste sentido, uma gravação de *performance* musical ou uma partitura de uma obra é um traço físico de atividades centradas em torno de uma obra musical, ao invés de representar um objeto focado em uma leitura completa e perfeita das intenções do compositor.

A Biblioteconomia e a Ciência da Informação consideram o usuário, em seu fluxo de organização da informação, ou seja, o receptor (o ouvinte), como

um sujeito moldado por teorias e práticas definidas, refletindo os seus modos de utilização dos documentos, e por meio deles, as várias interpretações das obras. A abordagem desta área não segue o fluxo tradicional da comunicação baseado na linearidade e ordenação estabelecida segundo os elementos: emissor, mensagem e receptor. Lara (2002) afiança que a elaboração da informação documentária é definida pela relação entre o pólo da produção e o pólo da recepção, tendo na mensagem a possibilidade de efetivar o processo de mediação.

Taruskin (1995), citado por Cupani (2006), com seu didatismo, simplifica a discussão sobre obra musical, reduzindo-a a três vertentes de pensamento, dependendo do seu foco:

1) obra musical é a partitura: a identidade da obra é definida pela sua partitura, que determina a sua execução correta e autêntica. Aqui se destaca o pensamento de Nelson Goodman.

2) obra musical é a sua primeira *performance*: alguns autores defendem que a primeira *performance* de uma obra determina a sua identidade; a obra é aquilo que se apresentou naquela situação primeira. A partitura, em lugar de ser o aspecto mais definitivo, é vista como “meio de *performance*”. Para Taruskin (1995), essa é a alternativa mais tênue, pois há muitos fatores contextuais de uma primeira *performance* que podem influenciar a execução.

3) obra musical é algo além do som: há autores que rejeitam as duas posições anteriores e consideram a obra musical algo mais que seus sons. Afirmam que uma obra não pode ser inteiramente identificada nem pela sua partitura (o “plano” da obra), nem pela sua *performance* (uma instância da obra).

Outra forma de versar sobre a questão da obra musical, conforme Goehr (1992a, 1992b) assinala, dar-se por meio das abordagens analítica e histórica. A abordagem analítica engloba as diversas teorias que analisam a obra musical do ponto de vista da sua ontologia; “a ideia é encontrar a melhor descrição do tipo de *objeto* que uma obra é” (1992a, p.04), como no caso das teorias já mencionadas. A abordagem histórica explora a gênese, o conteúdo e a função de conceitos musicais; a intenção é “... descrever a maneira em que o conceito de obra emergiu na prática da música clássica e como tem funcionado ali” (Goehr, 1992a, p.04). Na abordagem histórica não se exclui a ontologia da

obra que vem repensada e reconceituada sendo ligada intrinsecamente à história.

Goehr (1992) apresenta um conceito de obra musical a partir do exame de processos históricos de implantação de conceitos regulativos de práticas sociais e elabora as seguintes características para o conceito de obra:

1) o conceito de obra musical é um conceito aberto: há sempre a possibilidade de novas aplicações que poderão modificar a definição do conceito que não podem ser exaustivamente elucidados;

2) o conceito de obra é correlacionado com os ideais de uma prática musical tal como ela se constituiu em uma época;

3) é um conceito regulativo: tem por função a unificação da prática a partir dos ideais que eles personificam;

4) o conceito de obra é projetivo: o conceito-obra é resultado de importantes transformações ocorridas na prática musical na virada do século XVIII para o século XIX, passando então a orientar a ação subsequente ao seu surgimento, projetando-se na produção musical, que se torna produção de obras, e;

5) o conceito de obra é emergente: o conceito-obra tornou-se claro em certa época da história; é a síntese, apreendida a *posteriori*, de diferentes momentos de um processo histórico.

Estas particularidades traduzem então o conceito de obra tal como Goehr o compreende: aberto, regulativo, projetivo e emergente. Goehr (1992) indica que o conceito de obra musical se torna mais preciso e ganha um status maior após a transição para o século XIX, respaldado pela filosofia da época, uma vez que a música começa a ser vista como pertencente ao campo das Belas Artes.

O conceito de obra musical tradicional configura a música enquanto “produto”: um objeto autônomo, inteiramente acabado, cuja forma definitiva e fechada é dada por uma partitura à qual se deve um compromisso rigoroso para que a sua execução esteja de acordo com a intenção do compositor. Uma obra musical é a criação de seu compositor e só ele pode alterá-la, adaptando-a às circunstâncias específicas e produzindo versões (BROUDE, 2012). O autor leva em conta as situações em que o compositor altera um mesmo material musical, mais de uma vez, até encontrar sua forma final, nomeando

estas fases por que passou a obra de versões, diferentemente de transcrições, arranjos ou adaptações, pois quando foram produzidas ainda não existia uma obra autônoma a ser reelaborada.

A obra musical como processo é vista como uma entidade viva que pode sofrer transformações, uma arte de *performance* em que o criador e o intérprete são necessários para sua realização. A obra é formada de uma série de estados em aberto que se estendem desde a sua criação até o seu futuro. Agentes de todos os tipos podem criar novos estados e, assim, contribuir para o processo e suas contribuições são consideradas legítimas.

No fenômeno musical, por música entende-se a dimensão real, sonora (o que se ouve) diferente da dimensão conceitual, virtual (obra musical). A obra musical tem como princípio: a composição; a percepção do ouvinte e; o suporte, sendo a sua percepção feita por meio do estudo desse suporte (MONTEIRO, 2012).

Dada a complexidade e amplitude do tema obra musical, cientes de não abarcarmos a questão em todo o seu espectro, apontamos algumas considerações no intuito de contribuir com o debate acerca do conceito de obra musical, resultando numa melhor compreensão dessa temática, principalmente sobre a tríade obra musical / *performance* / partitura e a díade compositor / *performer*. É importante compreender que se trata de problemas em aberto , acerca dos quais não há uma teoria consensualmente aceita.

Trazendo estas reflexões para o nosso campo de estudo, neste trabalho, podemos dizer que as principais tendências sobre o debate do conceito de obra musical ocorrem sob duas abordagens: analítica, que apresenta a obra musical como objeto, e; histórica, que descreve a obra musical enquanto um conceito surgido na prática social.

A princípio, permanece a ideia de obra musical como um objeto abstrato, assumindo a posição de Goehr (1992). Deste modo, as obras não são objetos físicos, pois não existem concretamente e tampouco são objetos mentais, visto que não se limitam à mente privada de um compositor ou de um *performer*.

Então as melodias, harmonias, ritmos, dinâmicas, propriedades instrumentais constituem a obra musical e se adaptam em uma estrutura que é representada simbolicamente pelo compositor, em uma notação musical ou *performance*. Uma vez criada, a obra musical continua existindo perenemente,

mesmo após a morte do compositor ou se nunca tiver sido executada ou ouvida em algum momento. Ainda que todos os seus registros sejam destruídos, a obra musical continuará existindo como um objeto imaginário coletivo.

A obra musical não mantém uma relação de identidade com a notação musical (partitura) ou a *performance*, embora se realize por meio destas expressões. A obra musical não é idêntica a nenhuma de suas partituras (autógrafa, impressa, transcrições, arranjos, etc.), pois existem propriedades expressivas, atribuídas à *performance* e não à partitura, como por exemplo, modificação passageira no andamento (velocidade das pulsações), andamento, altura, e afinação de uma obra durante sua execução.

Também, como vimos, não podemos dizer que a obra musical é idêntica às suas *performances*, pois estas são efêmeras, acontecem no tempo real. Por conseguinte, uma mesma obra executada por *performers* diferentes terá interpretações diversas, e até mesmo o compositor, ao interpretar sua própria obra, torna-se um intérprete entre os demais.

Importa-nos, sobretudo, reconhecer que a obra musical é uma entidade abstrata que se realiza por meio de sua escrita e de suas performances e se materializa por meio das partituras e gravações.

2.2 Obra no Universo Bibliográfico

A identificação moderna de obra, em Biblioteconomia, pode ser rastreada em Lubetzky (Estados Unidos, primeira metade do século XX) que se reporta a Antonio Panizzi (Inglaterra, *British Museum*, século XIX), em seu relatório sobre os princípios de catalogação quando discute as duas funções básicas de um catálogo bibliográfico: encontrar um item em particular e; informar ao usuário quais as outras edições e ou traduções, ou seja, quais as representações de obra existem no catálogo e quais obras possuem de um autor. A distinção de Lubetzky entre encontrar um item específico e encontrar uma manifestação de uma obra prefigurou a maior parte da literatura sobre catalogação bibliográfica do final do século XX e início do século XXI. Lubetzky (1969) esclareceu a natureza dicotômica das entidades bibliográficas,

distinguindo livros de obras e fornecendo uma lista das reelaborações e reescritas de uma obra que constituiriam uma unidade documental. Enquanto as várias edições e traduções de uma obra foram presentes nas metas dos catálogos bibliográficos, mas não desenvolvidas o bastante, a definição de obra não tem apresentado uma consensualidade, não há acúmulo, porque poucas propostas foram desenvolvidas.

A Conferência de Paris em 1961 publicou uma definição formal de obra: “qualquer expressão do pensamento em linguagem ou símbolos ou outro meio para registro e comunicação”. Essa definição afirmou a propriedade intelectual da obra e também observou a probabilidade da obra ocorrer em uma variedade de formas intelectuais ou literárias.

Os estudiosos Domanovsky, Tanselle e Wilson, de acordo com Smiraglia (2001), ampliaram o conceito de obra, documentando suas propriedades e sugerindo maneiras de definir as relações entre os membros de um grupo de instâncias relacionadas a uma obra.

Domanovsky (1974), em seu tratado sobre os fundamentos teóricos da catalogação descritiva, abordou diretamente o problema da definição de obra. Para o autor a obra apresenta característica material e intelectual inseparáveis e, também, é abstrata e imaterial e pode mudar livremente de suporte material, pois sua existência é independente de cada materialização.

Ao examinar a relação entre a catalogação descritiva e a descrição bibliográfica, Tanselle (1977) refletiu sobre a incoerência, presente no Código de Catalogação Anglo-Americano, que utiliza os termos obra e item indistintamente em muitos casos. Discutiu a obra em termos práticos da catalogação, reforçando o uso do título uniforme para identificá-la. O autor também assinalou em seus estudos a mutabilidade dos textos – os quais são a representação de obras em símbolos no papel. Tanselle (1992) identifica cada texto como um símbolo que deve ser realizado para a ocorrência da obra. O autor foi determinante ao afirmar que não pode existir uma cópia idêntica de um livro (ou de qualquer outra coisa): “cada instanciação é única, quer pelo seu conteúdo semântico e ideacional, pelas suas características físicas inerentes, ou mesmo, talvez unicamente, por sua relação cronológica com seus antecessores e sucessores” (TANSELLE, 1992, p.54). O autor salientou a singularidade das instanciações de cada obra e concluiu dizendo que cada

leitor, ao aproximar-se de um texto, deve ter em mente que todo texto pode ser afetado por sua transmissão física, e que cada cópia de cada texto é uma parte separada de provas da história desse texto.

Wilson (1968, 1983) define obra como um grupo ou família de textos. Prefere falar sobre textos e textos relacionados: versões e derivados, do que falar de obras ou unidades documentais. Porém, considera que a obra é abstrata, uma cadeia ou conjunto ordenado de símbolos que é o texto da obra, ou seja, o texto de uma obra é a obra. O autor considera que a tradução de uma obra é uma obra diferente. Assim, ele estabelece uma categoria hierárquica dos elementos que constituem a obra. Na concepção de Wilson uma família de obras pode incluir vários tipos distintos de instanciações: traduções (mesmo conteúdo ideacional e conteúdo semântico diferente); edições; obras dependentes e; obras derivadas. Na visão de Wilson (1968, 1983), a biblioteca cresce não só em número de volumes, mas com a adição de volumes das famílias bibliográficas. Cada adição à biblioteca potencialmente aumenta os relacionamentos familiares existentes, e assim cada nova unidade documental pode alterar a natureza da família bibliográfica já existente.

Wilson (1983) deixa como legado o conceito de obra sem fronteiras nítidas, que mais tarde se justifica em sua descrição do poder explorador, que é individual e contextual e, portanto, não pode ser definido com precisão absoluta.

Em sua investigação sobre a conceituação de obra, dividido em quatro partes, Martha Yee (1994-1995) fornece uma análise da miríade de diferentes possibilidades de definição para obra, como as implícitas no Código de Catalogação Anglo-Americano, e as baseadas em estudos de teóricos da catalogação que utilizaram distintos critérios para a concepção de obra, tais como: criatividade e/ou autoria pessoal simples; conteúdo; texto ou símbolo em cadeia; meio; produto; identidade e representação; e, intercambialidade ou preferência. A autora rejeita muitas das definições antes de optar pelo conceito de obra como entidade abstrata com manifestações concretas.

Para Yee (1995) uma definição ideal de obra deve considerar alguns pontos, como:

- incluir não apenas as obras de autoria pessoal simples, mas abranger obras de autoria múltipla e mista;

- reconhecer que uma obra pode mudar de título ou autoria sem necessariamente se tornar uma nova obra;
- reconhecer que uma obra pode ser criada por um grupo, nomeado ou não, e que este grupo pode sofrer alterações, e;
- reconhecer que uma obra pode ser traduzida para um idioma diferente do seu idioma original, sem se tornar uma nova obra.

Considerando os pontos elencados acima, Yee (1995) elabora a seguinte proposta de definição para obra:

produto da atividade intelectual ou artística de uma pessoa, ou pessoas, ou de um grupo nomeado ou não, expresso de uma forma particular. A obra possui um nome de publicação; no entanto, seu nome pode ser alterado sem necessariamente se tornar uma nova obra. A pessoa ou grupo responsável pela obra podem sofrer mudanças sem necessariamente constituir uma nova obra. A obra pode ser traduzida para outra língua sem necessariamente se tornar uma nova obra. Se dois itens são representados como a mesma obra, deve-se considerá-los ao menos que haja alguma razão imperiosa para não fazê-lo. Como regra geral, considere dois itens como sendo a mesma obra, se eles são considerados permutáveis pela maioria dos usuários, ou se um usuário busca encontrar um item preferível (como no caso de uma edição revisada). Não considere dois itens sendo a mesma obra, se o modo particular em que a atividade intelectual ou artística é expressa foi modificado a fim de adaptá-lo para um novo meio de expressão, como por exemplo, a novelização de um filme ou a dramatização de um romance. (YEE, 1985, p. 21)

Esta proposta de definição para obra apresentada por Yee (1985), que termina com a indicação de considerar dois itens, modificados para um novo meio de expressão, serem considerados realização de obras diferentes, destoa da concepção de obra musical e suas instanciações apresentadas anteriormente, considerando que uma *performance* de uma partitura, ou um arranjo instrumental para um instrumento musical diferente do original da obra, representa uma nova expressão de uma mesma obra e não uma nova obra. Dificilmente esta nova expressão pode ser considerada uma “adaptação” da mesma forma que a novelização de um filme é uma adaptação. A autora não apresenta uma resposta a esta questão em seus estudos.

Smiraglia (2001) fornece a mais substantiva discussão sobre a concepção de obra no contexto da Biblioteconomia e Ciência da Informação, em seu livro *“The nature of “a work”: implications for the Organization of*

Knowledge". O autor define obra como um "significante, conjunto concreto de concepções ideacionais que encontram realização por meio da expressão semântica ou simbólica". Para o autor, obra é um conceito abstrato, embora tenha instanciações como objetos físicos. É uma nova síntese – única no momento da sua criação – que consiste de: conteúdo de representações (ideias e conceitos abstratos); e conteúdo semântico (textos e imagens simbólicas). Smiraglia (2001) também considera que as obras podem se transformar ao longo do tempo, pois são um produto construído socialmente, e evoluem tanto no conteúdo ideacional quanto no conteúdo semântico, para eventualmente se transformarem em novas obras.

Nas palavras de Smiraglia (2002), no modelo FRBR, a entidade Obra é um conjunto de impressões (conceitos ideacionais) na mente de seu criador, é a intenção autoral. Para o autor, uma vez que o criador tem intenções suficientemente refletidas para formular uma apresentação ordenada das idéias, então elas podem assumir características de expressão. (Entidade apresentada no capítulo 4 deste trabalho).

Smiraglia (2001) utiliza o sistema de Saussure, a semiologia, para demonstrar o papel cultural das obras, pois, na sua visão, as obras funcionam de maneira analógica aos signos, unindo o conceitual com a semântica e demonstrando as propriedades da imutabilidade e mutabilidade. As obras, para o autor, funcionam na sociedade da mesma forma que os signos funcionam na linguagem, pois sofrem mutações ao longo do tempo por meio da influência da cultura que as envolvem. As obras são moldadas pelo seu público e refletem os requisitos funcionais das pessoas que iram utilizá-las. Smiraglia (2001) observa que as obras contêm representações do conhecimento registrado e servem como veículos para comunicar um ou mais aspectos de novos conhecimentos para potenciais consumidores (leitores, acadêmicos, etc.), e estes podem, muitas vezes, usá-los para informar suas próprias obras que também servem como veículos para comunicar conhecimento em tempo e espaço para novos consumidores. Desta forma, o autor considera o papel social das obras, como veículos que transportam ideias ao longo do tempo, contribuindo para o avanço do conhecimento humano de formas específicas e da condição social humana de maneira mais geral.

A obra, como um veículo de comunicação entre o seu criador e seus consumidores, é inerentemente volátil, estando sujeita a mudanças, tanto no seu conteúdo semântico, quanto ideacional. Para Smiraglia (2001), a obra, como a maioria das entidades abstratas, tem uma ambiguidade inerente. Volatilidade e ambiguidade derivam em parte do papel da obra como signo e como meio de transporte cultural. Uma vez transportada e aceita por um público, a obra torna-se uma concatenação de significados que derivam de seus usos, seus papéis com vários suportes, e daqueles que utilizam a obra e provocam mudanças.

Adotando uma perspectiva semiótica, Smiraglia (2001, 2002, 2007) inclui o usuário em sua visão da obra, e oferece a obra em si, com um papel cultural e comunicativo que muda em cada leitura (ou ver, ou ouvir). Em sua visão, inclui comunicação e cultura a sua teoria, que leva em conta algumas das características particulares de diferentes tipos de obras, como a música que tem a faceta adicional da *performance*. Considerando a perspectiva semiótica, podemos dizer que o sentido da obra musical se dá pelo dispositivo da partitura mais a subjetividade interpretativa que acompanha sua formulação, proporcionando outra dimensão à obra musical. A leitura musical é sempre um movimento relacional que vai do compositor ao *performer* e do *performer* ao ouvinte, marcado pela linguagem de um e de outro e pela expectativa do encontro significativo.

Smiraglia (2001) define obra musical como uma concepção intelectual sonora e destaca que o conteúdo intelectual de uma obra musical é separado da sua instanciação material, como uma gravação ou *performance*. O autor, assim como Kania (2005), enfatiza a necessidade de distinguir as características de uma *performance* de uma obra das características de uma gravação de som de uma *performance* de uma obra. Uma *performance* como um evento singular é um antecedente da gravação que é repetível, indicando que a definição de obra musical pode ser dependente do meio específico no qual uma composição musical é materializada, como é o caso da música popular que a gravação contribuiu decisivamente para sua formatação.

Smiraglia (2002), diferentemente de Yee (1985), considera que a obra musical, do ponto de vista de entidade para a recuperação da informação,

constitui-se de conjuntos complexos de variadas instanciações físicas e sonoras, todos derivados de um progenitor comum.

Smiraglia realizou uma pesquisa quantitativa, entre os anos de 1992 e 1999, para descobrir a extensão das relações bibliográficas de obra em bibliotecas, utilizando os bancos de dados da OCLC *WorldCat*, Biblioteca Bobcat da Universidade de Nova York, Biblioteca da Universidade de Georgetown e Biblioteca Teológica Burke. Como resultado de suas análises de famílias bibliográficas, em suas amostras cuidadosamente selecionadas, concluiu que as famílias bibliográficas se desenvolvem ao longo do tempo. Elas também tendem a desenvolver mais para alguns gêneros, como ficção e drama, do que para trabalhos científicos. Muitas das instâncias físicas de uma obra podem ou não existirem juntas no mesmo espaço do universo bibliográfico.

Smiraglia (2001) define família bibliográfica como sendo o conjunto de obras relacionadas umas com as outras, que possuem o mesmo conteúdo semântico e ideacional. Relações bibliográficas derivativas existem entre os membros de uma família bibliográfica - entre qualquer nova concepção de uma obra e sua fonte original (o progenitor), ou seu sucessor, ou ambos - entre as várias obras que compõem um relacionamento bibliográfico. Smiraglia (2001) reconhece os seguintes relacionamentos bibliográficos derivativos: derivações simultâneas, sucessivas, traduções, ampliações, extrações e performances.

Para o autor, algumas instâncias em uma família bibliográfica são simplesmente reimpressões e, em suas reflexões, apresenta o Quadro 1 a seguir demonstrando o desenvolvimento de aproximações ao conceito de instanciações de obras, sob o ponto de vista dos principais autores modernos da Biblioteconomia.

Quadro 1 - Instanciações de obras

AUTOR	INSTÂNCIAÇÕES
Verona (1959)	originais, edições, traduções e adaptações
Lubetzky (1969)	várias edições, traduções e suporte
ICCP (1961)	versões: formas intelectuais tomadas pela mesma obra; adaptações: re-apresentação em outra forma intelectual
Domanovsky (1975)	conteúdo intelectual; formas diversas; traduções simples; re-edição, com material adicionado por um novo autor; revisão aumentada pelo autor original, edições separadas
O'Neill e Vizine-Goetz (1987)	edição: um conjunto de impressões produzidas substancialmente do mesmo tipo de imagem; impressão: um conjunto de livros impressos na mesma data ou em datas diferentes, contendo pequenas variações; livro: manifestação física individual de uma entidade bibliográfica
Smiraglia (1992)	famílias bibliográficas (todas as obras derivadas de um progenitor comum): traduções, ampliações, reduções, adaptações e <i>performance</i>
Yee (1994)	manifestações; títulos das manifestações; novas equivalências
IFLA FRBR (1998)	manifestações incorporando expressões
Leazer e Furner (1999)	rede de identidade textual: conjunto de textos associados a uma obra
Smiraglia (2001)	família bibliográfica: (todas as obras derivadas de um progenitor comum); derivações: simultâneas, sucessivas, ampliações, reduções; mutações: traduções, adaptações e <i>performance</i>

Fonte: SMIRAGLIA, 2002, p.153-154

Nessas abordagens, termos como, versão, manifestação, edição, família bibliográfica, formas diversas, derivações, indicam alteração do fenômeno ou fisicalidade. O conceito de instanciação, fenômeno de realização no tempo, existe quando a obra é realizada no tempo (como uma *performance* ou uma

leitura) ou quando é manifesta em forma física (em partitura, por exemplo), ou seja, uma concretização ou realização de uma abstração.

Em que pese as inúmeras possibilidades de entendimento do termo instanciação no âmbito da Biblioteconomia e Ciência da Informação, ele tem gerado muitos estudos para possibilitar a recuperação da informação. Os estudos empíricos e reflexões de Smiraglia (2002), em contextos bibliográficos, sugerem que dois terços das obras possuem uma extensa rede de instâncias, e remetem a dois tipos de instancicações: mutação e derivação.

As instancicações produzidas por mutação são aquelas em que o conteúdo semântico ou aspectos fundamentais foram alterados. Estas são muitas vezes descritas como traduções, adaptações, *performances*, etc. Os autores apresentados neste capítulo, tanto os que trataram da ontologia da obra musical, quanto Smiraglia (2001), seguindo Nattiez, sustentam a ideia da distinção objetiva das diferentes *performances* de uma obra musical, considerando a mutação enquanto a obra é representada: duas interpretações diferentes podem produzir sons com frequências e durações diferentes, ou seja, a interpretação de uma obra é sempre uma interpretação de uma interpretação. Instrumentistas executam geralmente o que está contido na partitura, que no caso de partitura impressa, passou pelas mãos de um editor. Duas execuções de uma obra podem, então, ser diferentes interpretações de partituras apresentando diferenças consideráveis. Ou seja, mesmo que os artistas utilizem a mesma edição da partitura, eles podem realizar execuções diferentes (isto é, frequências e durações distintas).

Nas instancicações documentais geradas por derivação, o conteúdo ideacional e semântico de uma obra permanece inalterado ou apresenta pouca alteração, como a edição simultânea, edição sucessiva, novas edições, em geral, revistas ou atualizadas; edição ampliada, etc.

Tanto Wilson quanto Smiraglia enfatizam que uma nova obra pode dar nascimento a uma grande família de obras por meio de uma variedade de alterações, tais como revisões, *performances*, adaptações.

Pietras e Robinson (2012) apresentam três visões diferentes para a obra musical sob o prisma da Musicologia, da indústria editorial e da Biblioteconomia e Ciência da informação. No primeiro ponto de vista, os autores consideram a música como um fenômeno cultural, um produto da

cultura na qual foi produzida, mas também um produto da cultura do qual é recebida. Do ponto de vista editorial, os autores questionam a noção de partitura *urtext*, em que uma edição é considerada superior. Na esfera da Biblioteconomia e Ciência da Informação, concluem que os bibliotecários devem determinar o que constitui instâncias da mesma obra e criar registros bibliográficos que revelem as relações entre essas instâncias. Eles reconhecem que a aplicação do modelo conceitual FRBR ao domínio da Música pode efetivamente proporcionar mais aprendizado para a aplicação do modelo em outras áreas.

No contexto da organização da informação musical as discussões sobre as conceituações filosóficas de obra musical, mostradas neste capítulo, nos levam às seguintes reflexões:

- o valor da *performance* ou de um texto (composição) em particular se dá por meio de sua recepção e das atividades críticas em torno deles. Uma vez que os artistas estão a interpretar as intenções do compositor, a *performance* tem que possuir certo nível de técnica e envolvimento intelectual, pois a questão da validade, referência, intencionalidade e avaliação crítica ocorrem com a qualificação de "*performance* autêntica". O ponto crucial para os usuários seria apontar o que uma expressão em particular (*performance*, ou partituras impressas) é ou não é no contexto histórico de um discurso;
- considerando o contexto do controle bibliográfico, no registro bibliográfico de performances é essencial considerarmos elementos como data da apresentação, local, nomes dos intérpretes, tempo de duração da performance, bem como a partitura que deu origem à *performance*, pois são elementos fundamentais que registram o histórico da obra e permitem identificar a origem e as instanciações da obra musical;
- reunir gravações de várias interpretações é atividade meritória, pois elas podem ser comparadas e historicamente analisadas, adicionando-se outra dimensão ao modo de existência da obra musical;

- considerando o papel das partituras como o de identificação, instrução e ou exemplificação de uma obra, elas seriam mais bem reconhecidas por meio de análise histórica da notação e prática composicional. Deveríamos reunir o maior número possível de reelaborações e reescritas (partituras publicadas e não publicadas) de uma obra de um determinado compositor para potencializar a obra musical do compositor;
- cada instanciação da obra musical requer participação de vários atores que fazem escolhas e interpretações com base em seus pontos de vistas, formação, experiência e percepção sendo a obra musical, em si, a fonte dessa complexidade;
- a obra musical viaja através do tempo em duas tradições paralelas, uma tradição textual e outra de *performance*. Tanto as partituras quanto os registros de som e vídeo são essenciais para a formação e organização da informação musical.

3 DOCUMENTO E DOCUMENTOS MUSICAIS

Neste capítulo, como ponto de partida para a discussão sobre as relações bibliográficas das instanciações de obra musical, apresenta-se abordagens sobre os aspectos conceituais de documentos e a definição de documentos musicais. O objetivo deste capítulo é fazer um levantamento da tipologia da documentação musical, à luz da abordagem científica e da concepção empírica sobre organização de documentos musicais em ambientes de biblioteca.

O rastreamento proposto pretende obter da literatura científica a noção que fundamenta a base para um construto teórico sobre a conceituação, tipologia e função dos diversos tipos de documentos musicais, sob a ótica da organização da informação, observando os elementos da informação bibliográfica musical (compositor, títulos, intérpretes, escala, tonalidade, forma musical, instrumentação original, arranjos, etc.) que os diferenciam dos demais documentos. Conhecer a estrutura dos documentos musicais torna-se válido para a organização de sistemas de recuperação da informação musical, pois as instanciações da obra musical podem assumir uma multiplicidade de formas derivadas da mesma obra e se materializam em uma variedade de formatos documentais, com diversas funções frente às necessidades dos usuários.

Contudo, na informação bibliográfica musical é que reside justamente a garantia da recuperação de documentos musicais em consonância às necessidades dos usuários, pois ela proporciona aos catalogadores a apropriação de informações intrínsecas ao universo musical, que possibilita uma análise crítica, influenciando na tomada de decisão, principalmente, no momento da seleção de informações a serem descritas para a representação bibliográfica dos documentos musicais.

3.1 Conceituação de documentos

Na Ciência da Informação o estudo sobre o conceito de documento orienta-se basicamente pela história de formação dos campos da Documentação e da própria Ciência da Informação, no que tange a este objeto

empírico de estudo e pela constituição do objeto informação a partir de sua materialidade e ou imaterialidade.

De acordo com González de Gomez (2011), autores contemporâneos como Michael Buckland, Ronald Day, Bernd Frohmann, denominados pela autora de neodocumentalistas, em uma visão crítica da informação, enfocam o valor da tradição documentalista, que remonta a Paul Otlet (1934) e Suzanne Briet (1951).

Cabe ressaltar que o ponto de vista de Paul Otlet sobre documento influenciou vários estudiosos, em especial na França que, a partir de 1970, intensificou as pesquisas na área da Documentação, sobressaindo os estudos de Robert Escarpit e Jean Meyriat (COUZINET, 2004, citado por LARA; ORTEGA, 2012, p. 374).

Otlet e Briet ressaltaram a abordagem do documento pela sua importância nas práticas sociais. A partir das ideias destes documentalistas tradicionais, esboça-se a definição de documento, perpassando pela recuperação histórica da relação entre o documento e suas funcionalidades, como tratado por Lund (2009).

Lund (2009) assinala que o termo documento na Antiguidade foi utilizado principalmente a partir de suas características de ensino e instrução. Em meados de 1214, de acordo com o autor, a forma latina "*documentum*" reportava-se a exemplos, modelos, palestras, etc. O enfoque nesta funcionalidade do documento permaneceu até por volta do século XVII.

Posteriormente, o documento passa a ser entendido como escrita, servindo como prova ou algo que fornece evidências, dando início à concepção jurídica. A escrita é considerada um testemunho da razão, da ordem e das idéias. A validade do documento é atestada não apenas pela autoridade do notário que o compilou, mas principalmente pela estrutura técnica e material da sua composição. Evidencia-se, a partir de então, questões como autenticidade e a capacidade do documento em fornecer informações (MACNEIL, 2000, p.19).

A criação do telégrafo, telefone, rádio, cinema e novos meios de gravação da informação e fotografia mudaram para sempre as formas de registro de informações, gerando, então, novos tipos de documentos, como

gráficos, áudio, imagens estáticas e em movimento, muito diferente das formas fixas tradicionais para registrar informações.

Neste cenário, Henri La Fontaine e Paul Otlet, fortemente influenciados pelas abordagens positivistas, fundaram o Instituto Internacional de Bibliografia, entre outras iniciativas, com a idéia de controle bibliográfico universal em uma perspectiva pacifista, objetivando organizar documentos para fornecer ferramentas úteis para os pesquisadores.

Considerado personagem principal do movimento bibliográfico do final do século XIX, Paul Otlet definiu documento como tudo que inclui sinais representativos de certos dados intelectuais, como por exemplo, obras impressas ou manuscritos literários, brochuras, volumes, folhetos, revistas, artigos, cartas, diagramas, fotografias, estampas, certificados, estatísticas, além dos discos e filmes.

De acordo com Ortega (2010) pode-se considerar a obra de Paul Otlet, *Traité de Documentation*, de 1934, como básica para iniciar a compreensão da noção de documento em Ciência da Informação.

Ortega (2010), reportando-se aos escritos de Otlet (1934, 1996), nos diz que, segundo este autor, a importância dos livros ou dos documentos está no fato de armazenarem a memória da humanidade ou o que impressionam a razão do homem; além disso, estes objetos se converteram em órgão de transporte de idéias.

Para Otlet (1996) documento é o ponto de convergência dos processos de comunicação, acumulação e transmissão do conhecimento, da criação e desenvolvimento das instituições. O autor considera o termo “documento” como um objeto capaz de proporcionar a construção de novos conhecimentos científicos.

Otlet estabelece um equilíbrio entre as ciências técnicas e ciências sociais, fundamentando uma metaciência (ciência das ciências) que designou de Documentação, cuja abordagem é moldada a partir de uma visão mais ampla do que representa um livro (Montilla Peña, 2013).

Pela ótica de Paul Otlet (1996, p. 46) os documentos apresentam como seus componentes: elementos materiais (substância, forma e acabamento), ou seja, a apresentação física do objeto; elementos gráficos (textos, imagens reais

ou convencionais, notações) e; os elementos intelectuais. O autor considera os elementos intelectuais

os mais importantes; mas sua possibilidade de expressão está, porém, em função dos dois primeiros. Trata-se, sempre, de dar forma a qualquer fragmento retirado da realidade, de exprimi-la tal qual ela é, ou de maneira tal que a imaginação possa representá-la. Para esse fim escolhe-se (elimina-se, retém-se, deforma-se, amplifica-se, diminui-se, exagera-se ou atenua-se) e agrupa-se em certa ordem. A escolha e o agrupamento são determinados pelos fins que podem ser: ou registrar objetivamente o que é, ou o de fazer compreender por certa categoria dada do espírito, ou o de persuadir a fim de obter tal adesão ou tal ato voluntário, ou, ainda, o de distrair, divertir, exaltar, encorajar, consolar. (OTLET, 1937)

Nota-se que, para Otlet, necessariamente, o documento precisa de um suporte, uma apresentação material e gráfica para que se possa conceber dele os elementos intelectuais, que darão sentido ao documento e o contextualizarão em sua função de ser. O autor justifica-se afirmando que um documento vem a ser um suporte de certa matéria e dimensão, onde se incluem sinais representativos de dados intelectuais. É importante notar que na proposta de Otlet, os elementos intelectuais do documento estão estreitamente ligados a uma construção social, por um indivíduo específico, ou pela coletividade social, pois os documentos são postos como elementos extraídos da realidade, objetivando a representá-la, de tal maneira que possa ser apreendida pela mente. Para que essa representação realmente exista, são aplicadas as formas de organização, compreendidas por Otlet como as tarefas de selecionar e agrupar em certa ordem, sendo estas determinadas apenas por algum interesse específico daquele que o faz.

Suzanne Briet, dando continuidade aos trabalhos de Otlet, contribuiu com as discussões teóricas sobre os documentos, definindo documento como prova. Briet parte da definição da UFOD (*Union Française des Organismes de Documentation*) que indica documento como toda base de conhecimento, fixada materialmente, suscetível de ser utilizado para consulta, estudo ou prova (ORTEGA; LARA, 2010).

Mais tarde, provavelmente com forte influência da semiótica de Charles Sanders Peirce, Briet reformula sua definição para: “documento é todo signo

indicial (ou *Índice*) concreto ou simbólico, preservado ou registrado para fins de representação, de reconstituição ou de prova de um fenômeno físico ou intelectual” (ORTEGA; LARA, 2010).

A particularidade do conceito de Briet reside na oposição entre sinais concretos e sinais simbólicos, como demonstra por meio das questões: É uma estrela um documento? É um animal um documento? Não, mas as fotografias e os catálogos de estrelas e animais são documentos. O que diferencia as estrelas e animais da fotografia e dos catálogos é que os primeiros são objetos concretos não ligados a qualquer sinal específico e os segundos são representações de algo.

Para explicar o que possa vir a ser um documento, Briet usa o antílope como exemplo, ao considerar o animal no zoológico (vivo é enjaulado e catalogado) um documento primário e tudo o que se diz dele em qualquer materialidade (livro, fotografias, etc.) passa a ser documento secundário. Conforme assinalam Ortega e Lara (2010), Briet adota a expressão produção documentária:

para indicar a produção de documentos secundários pelas organizações de documentação a partir dos documentos iniciais (os quais seriam criados pelos autores e apenas conservados pelas organizações de documentação). Considera como documentos secundários as traduções, análises, boletins de documentação, arquivos, catálogos, bibliografias, dossiês, fotografias, microfilmes, seleções, sínteses documentárias, enciclopédias, guias de orientação.

Assim, Briet admite uma diversidade de documentos secundários acompanhando os documentos iniciais primários. A autora inicia uma fase hermenêutica na Documentação, pois compreende o documento como um produto de uma ação interpretativa, ou seja, a qualidade ou o valor de um documento dá-se *a posteriori*, fruto de uma conjuntura social e cultural.

De acordo com Ortega (2010) os postulados de Otlet e Briet renunciavam os aspectos de promoção e acesso à informação, pois os termos documento e Documentação já possuíam em sua origem a noção de informação, semelhantemente como é percebida nos dias atuais. Estes postulados influenciaram, sobremaneira, a discussão sobre o tema na Europa e, em menor parcela, no mundo anglo-saxão.

O conceito de documento (ou unidade da documentação) passou a ser visto pelo estudioso anglo-saxão, Buckland (2014), como uma ferramenta, um meio para ensinar e informar algum assunto, desde que este fosse comunicado.

Buckland (1991) apontou os diversos usos da palavra "informação", classificando-a em três categorias distintas:

- informação como conhecimento, ou seja, os conhecimentos transmitidos pela comunicação;
- informação como processo, ou seja, o processo de tornar-se informado;
- informação como coisa, ou seja, qualquer coisa material ou apresentação (como anúncio de rádio ou documentário televisivo) percebida como instrutivo.

A terceira categoria se refere à Ciência da Informação, pois a informação como coisa é a informação registrada, é tangível por ser algo expresso, descrito ou representado em alguma forma física e, nesse sentido, o conceito de informação é elemento intrínseco ao conceito de documento. Um documento sempre portará algum tipo de informação, sendo sua função precípua a transmissão de informação, não importando seu conteúdo.

Prosseguindo, Buckland (2014, p.179) identifica três pontos de vista sobre documento:

- a) visão material convencional. Envolve documento como registro gráfico, geralmente de forma textual, inscrito ou exibido em uma superfície plana (argila *tablet*, papel, microfilme, tela de computador) que é material, local, e, em geral, transportável. Estes objetos são produzidos como documentos;
- b) visão instrumental. Deste ponto de vista, quase qualquer coisa pode ser feita para servir como um documento, para significar algo, representar algum tipo de evidência. Modelos, brinquedos educativos, coleções de história natural, e vestígios arqueológicos incluem-se nesta categoria, e;
- c) visão semiótica. Os dois pontos de vista anteriores enfatizam a criação de documentos e implicam intencionalidade. Na visão semiótica o documento é visto como objeto social, não há intenção

criativa. Apresenta o documento como um signo, um objeto que possui forma e conteúdo, e representa algo para alguém, sob algum aspecto.

Embora os documentos, normalmente, desempenham um papel social, a percepção semiótica, de acordo com Buckland (2014), é inerentemente individual e pode ser bastante idiossincrática. Para o autor, esta definição é inadequada para documentos estritamente privados, tais como um diário secreto, lista de compras, dentre outros, pois possivelmente não são inteligíveis para alguns. Desta forma, o autor propõe substituir o termo “social” para “cultural”, pois a cultura engloba tanto o comportamento individual quanto o social.

Ao abordar o conceito de documento elege-se a idéia de documento como uma variação da informação e que ganha uma distinção devido à especificidade de sua função social. Observa-se que a questão do suporte onde o documento se encontra fixado é de caráter determinante para sua definição. Portanto, acolhe-se aqui, também, a definição de Rodríguez Bravo (2002, p.138) de documento como qualquer informação fixada sobre um suporte. Podemos dizer, que falta a essa definição a intencionalidade, pois o documento, assim como a informação, não é prévio, é uma construção.

Nesta perspectiva, Pédaque (2003) analisa o documento sob três ângulos: o documento como forma, signo e meio.

O documento como forma é posto como um objeto (material) ou uma inscrição de um objeto (imaterial) de comunicação entre um emissor e um receptor. Ou seja, os documentos são compostos de dados estruturados inscritos em um suporte material que permitem a sua propagação, a disponibilização de informação entre um produtor e um leitor, geralmente por regras comuns ao processo, independente do fim a que se propõem. Documento como signo é visto como o conteúdo, dependente do contexto de recepção e das condições de interpretação. Desta forma, o documento não se limita pela leitura sequencial definida pelo autor no momento da criação, ele incorpora a visão do usuário, sua interpretação. O documento como meio de interação social, para Pédaque (2003), abrange todas as aproximações que analisam documentos como um fenômeno social, um elemento tangível de uma comunicação entre seres humanos demarcada pela sociabilidade.

Considerando o documento como informação em um suporte, é possível relacionar e, conseqüentemente, classificar os documentos de forma genérica tendo em conta o componente material, seu suporte, e o tipo de informação nele inserido, que determinará sua função e uso, sobretudo quando nos referimos a documentos de informação musical.

3.2 Documentos Musicais

As estruturas lógicas de um tipo de documento, de acordo com Lafuente López e Garduño Vera (2001 apud ORTEGA, 2011), são construídas a partir da abstração de suas características essenciais que permitem distinguir um tipo de outros, sendo que, certa tipologia é delimitada conceitualmente a partir de parâmetros relativos à perspectiva de quem determina a abstração do documento.

Como enunciar um conceito é mapear primeiramente seu significado mais geral, é pelo viés do conceito proposto por Torres Mulas (2000) de que documento especificamente musical é aquele que contém música propriamente dita e não palavras sobre ela, que se torna viável um delineamento estrutural da tipologia e funções de documentos musicais.

Por ser uma arte do tempo, a música só existe enquanto soa, ou seja, enquanto a sequência de vibrações sonoras está ocorrendo. Resta depois, a partitura, o instrumento, o músico, isto é, os meios que a criaram. Nessa perspectiva, Torres Mulas (2000), em seu ensaio, estabelece a tipologia dos documentos musicais baseando-se em critérios de racionalidade e especificidade. Partindo do pressuposto que a música é algo que soa, e considerando a natureza do fenômeno sonoro como característica básica da música, Torres Mulas (2000) fundamentou e propôs um entendimento do que é música em um documento. Considerando as teorias e definições de documento desde Paul Otlet, o autor aponta que estes estudos têm em comum a noção básica de que um documento se constitui de signo sobre um suporte e da idéia de uma realidade.

Torres Mulas (2000) aduz então, como documento musical, todo suporte material cujos signos ali registrados representem uma realidade ou potencialidade musical, ou seja, o conteúdo semiótico que seja capaz de

fornecer os elementos para a execução da música. O autor ressalta a diferença sutil que orienta a noção fundamental para documento musical, apontando que documentos de caráter estritamente musical são aqueles que remetem à música propriamente dita. Exclui-se desta noção os documentos da literatura musical cujos conteúdos aludem a entidades ou atividades conceitualmente relacionadas à música, idéias sobre a música, palavras sobre a música, signos de caráter musical, porém não música, tais como as monografias, tratados teóricos, periódicos, cartazes, programa de concertos, folhetos, etc.

Embora aparentemente simples, esta abordagem sustenta fundamentação para estabelecer critérios relativos à tipologia dos documentos musicais, levando em conta os aspectos bibliográficos, arquivísticos e museológicos, sua natureza e função permitindo determinar os critérios a serem adotados na gestão e organização de uma coleção de documentos musicais.

Plaza-Nuevas e Cuende (1999), descrevendo os documentos musicais espanhóis ante os desafios tecnológicos, e baseando-se nas contribuições de Torres Mulas (2000) descritas acima, consideraram como documento musical as partituras impressas ou manuscritas, os registros sonoros, os registros audiovisuais, e também, as ferramentas que permitem a interpretação, audição ou visão da música, como os instrumentos musicais e os aparelhos de reprodução.

Em seu ensaio sobre documento musical, Torres Mulas (2000) apresenta uma proposta tipológica para documentos musicais agrupando-os em duas categorias:

a) notação musical compreendendo os manuscritos e os diversos tipos de partituras impressas e;

b) música gravada dividida em: gravações musicais de execução mecânicas (rolos, fitas, discos em vinil, cilindros dentados, cilindros gramofônicos); gravações analógicas de execução eletromagnética (fios e fitas magnetofônicas ou magnetoscópias, trilhas sonoras ópticas), e; gravações musicais digitais (discos óticos, magnéticos e magnetos-óticos, *softwares*, *firmware*).

Esta categorização foi elaborada, de acordo com Torres Mulas (2000), em 1992/93, para o programa do curso “*Documentación Musical*” da *Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación*, da *Universidad Complutense de Madrid*. O autor justifica a tipologia proposta da seguinte forma:

A presente proposta tipológica nasce de um planejamento fundamental, pois procura investigar a raiz das realidades musicais e sua representação documental, e pretende ser uma tentativa séria de compreender a natureza material, formas, assim como, a função dos diversos tipos de documentos musicais. É, em suma, uma abstração intelectual que abre caminho para a realidade concreta de cada música e os documentos que a representam. (TORRES MULAS, 2000, p. 746, tradução do autor).⁵

O esquema proposto por Torres Mulas, baseado em música impressa e música gravada (áudio e audiovisual), reflete a diversidade de formatos, conteúdos e apresentação de meios de execução encontrados nos documentos musicais.

A seguir discorre-se especialmente sobre as partituras musicais, por sua importância no domínio da Música e por se tratar de um documento com características próprias e particularidades em sua produção, circulação, uso e forma de organização. Apresentam-se dados que ajudarão na identificação deste documento e questões históricas com o propósito de contextualizar a discussão.

3.2.1 Notação Musical e Partituras

A música, durante muito tempo, foi transmitida oralmente, sendo registrada apenas na memória. Cada *performance* era única, não era representada por qualquer sistema de notação. Notação musical, de acordo com o Dicionário Grove, é um equivalente visual do som musical, que se pretende um registro do som ouvido ou imaginado, ou um conjunto de

⁵ Texto original: Arranca la presente propuesta tipológica de un planeamiento radical, por cuanto procura indagar en la propia raíz de las realidades musicales y su representación documental, y pretende ser una tentativa seria de racionalización acerca de la naturaleza material y formal, así, como de la función de los diversos documentos musicales. Es, en suma, una abstracción intelectual que trata de abrirse camino hacia las realidades fácticas de la música y los documentos que la representan. (TORRES MULAS, 2000, p. 746)

Esta notação não era precisa havendo, portanto, necessidade de aperfeiçoá-la. Guido D'Arezzo, no século X, desenvolveu o sistema de notação musical conhecido até os dias de hoje. 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 (FIGURA 5).

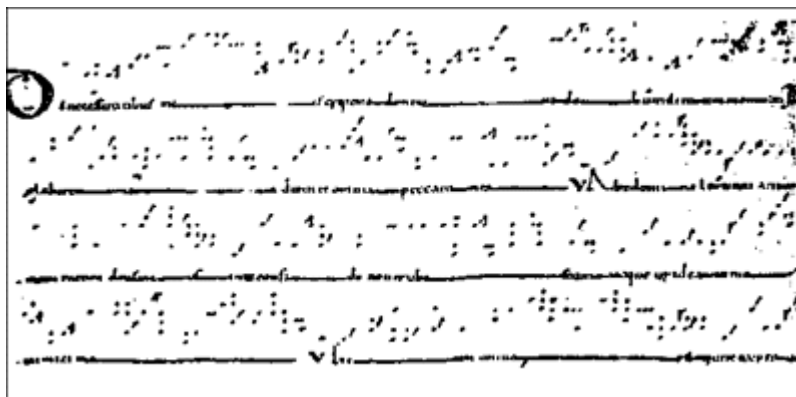


Figura 5 - Neumas Aquitanianas: "Gradual", início do séc.XI, St. Michel-de-Gaillac
 Fonte: *THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*. London: Macmillan, 1980

Tornava-se cada vez mais clara a necessidade de sistematizar as durações. As neumas sobre as linhas foram sofrendo modificações de forma, pois se sentiu a necessidade de tornar mais grossas as extremidades para indicar com maior clareza o ponto de chegada da voz. A notação quadrada adaptou-se de certo modo à concepção modal do ritmo. De acordo com Massin, J. e Massin, B. (1997), a notação quadrada foi codificada no século XIII por teóricos como Francon de Colônia, para atingir seu pleno desenvolvimento no século XIV, com a *Ars Nova*.

Por volta de 1450 as notas pretas sólidas de períodos anteriores foram substituídas por notas vazias, pois o pergaminho foi substituído pelo papel, e era elevada a concentração de tinta necessária para a notação preta. Também houve um declínio no uso de ligaduras, devido em parte, à criação de partitura impressa, em 1501 (FIGURA 6).




















Neuma	Tradução	Grafia do século 9	Grafia do século 13	Equivalência atual
Punctum	Ponto			
Virga	Vara			
Cirrus	Citavi			
Pes/peditus	Pé			
Torculus	Torcido			
Porrectus	Esticado			
Ulimacus	Escada			
Scandicus	Subido			
Quintana	Afastar-se no céu			

Figura 6 - Sinais neumáticos, notação quadrada e moderna
 Fonte: MASSIN, J. e MASSIN, B., 1997, p. 104

O uso consistente de marcas de ritmo, na notação musical, começou no século 16. Mas, foi na música instrumental e música vocal secular, durante os séculos 16 e 17, que ocorreram os experimentos de longo alcance na notação musical. A clave de sol ganhou ampla aceitação na música francesa e inglesa. Em 1789, houve uma tentativa de fazer com que as claves de sol e de fá se tornassem padrão para todas as músicas.

Ao longo dos últimos 200 anos, a separação gradual do papel do compositor e do intérprete foi planejada para aumentar o nível de instrução explícita na música, e a partitura impressa tornou-se um intermediário fundamental entre compositor e público. A atividade do intérprete tornou-se distinta da do compositor. Ao compositor caberia a tarefa de escrever detalhadamente o que gostaria que fosse executado e ao intérprete caberia, cada vez mais, submissão ao texto escrito, servindo como um mediador entre o compositor e o público.

Além disso, o *layout* de partituras tornou-se mais padronizado, com tratados sobre orquestração sendo escrito por Berlioz, Rimsky-Korsakov, e outros.

A notação musical que é usada atualmente se reporta ao século XIX. O vocabulário de sinais para dinâmica, acentuação e articulação foi grandemente expandido. É importante, por conseguinte, destacar que a notação musical, isto

é, o equivalente do som musical, que se pretende um registro do som ouvido ou imaginado, ou um conjunto de instruções visuais para intérpretes, na visão de Massin, J. e Massin, B. (1997), cobre diversas funções como: orientar a execução do intérprete; proporcionar um repertório em que o compositor busca as ferramentas necessárias para comunicar o que ainda está somente em projeto; conservar o que deve aparecer como arcabouço da obra; e possibilitar a análise e a classificação da obra.

No século XX alguns compositores sentiram a necessidade de integrar, em suas experiências, materiais sonoros inusitados na música tradicional. Estas alterações estéticas cunharam tendências que não se enquadravam na rigidez da notação tradicional. Instituem-se, então, as notações ditas contemporâneas em termos não-convencionais e a liberdade do intérprete em improvisar sobre padrões musicais, instruções verbais ou mesmo sobre impressões pictóricas ou algumas linhas literárias. Desta maneira, na busca da liberdade expressiva, a notação musical sofreu alterações para adaptar-se às novas tendências poéticas.

A notação musical desenvolveu-se juntamente com os estilos musicais, incorporando um grau de complexidade cada vez maior, considerando o registro e a preservação desejada da composição em qualquer nível de detalhamento, para uma futura interpretação.

O Dicionário Grove de Música (1999, p. 702) define partitura como "forma de música escrita ou impressa que abriga todo um conjunto de elementos da notação musical, de maneira a representar visualmente a coordenação musical, garantindo com maior ou menor precisão a sua execução". Formada por signos musicais, dentro de um código específico e próprio, ligada ao contexto cultural em que foi concebida "a partitura é um texto que o intérprete deve ler, compreender e transformar em um processo relacional de sons, na ordem estética dada pelo compositor no âmbito da forma" (REIS, 2001, p.496).

As partituras possuem tipos e tamanhos diferenciados, com características próprias e representam as diferentes manifestações das expressões de uma obra. A identificação da tipologia da partitura pode ser encontrada na folha de rosto, na disposição dos instrumentos, no pentagrama musical ou, ainda, na identificação da instrumentação utilizada. Assim,

conhecer a tipologia das partituras é importante para direcionar a organização dos documentos musicais da categoria música notada ou pautada, fornecendo elementos para a organização da informação.

Cabe aqui, com base em definições de musicólogos, do apêndice D do Código de Catalogação Anglo-Americano (2002), de definições encontradas no Dicionário Grove de Música (1999) e da concepção da autora deste estudo, obtida por meio da experiência profissional e do estudo da música, indicar os principais tipos de partituras, a depender do tipo de obra e escolha da forma de execução:

- partitura de regência - também conhecida como “grade”. Mostra a pauta musical com a linha harmônica de todos os instrumentos de uma orquestra ou grupo musical, contêm detalhes completos de uma obra, tal como se pretende que ela seja executada. No caso de partitura para orquestra, os instrumentos se acham dispostos verticalmente nas páginas da partitura de acordo com os quatro naipes da orquestra, ou seja, madeiras, metais, percussão e cordas, nessa ordem. Quando houver harpa, sua parte virá entre as partes da percussão e das cordas. Quando houver um instrumento solista, ou vozes, as pautas dessas partes serão inseridas imediatamente acima às das cordas. Na primeira página consta o nome dos instrumentos por extenso, dentro de cada naipe, com suas pautas correspondentes. Nas demais páginas, no entanto, são apresentadas apenas as abreviações dos nomes dos instrumentos (FIGURA 7);

5

Swan Lake Suite

I. Scene

Pyotr Il'yich Tchaikovsky
Op.20

Moderato

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

I, II

4 Corni in F

III, IV

2 Trombe in F

2 Tromboni

Trombone basso e tuba

Timpani

Arpa

Moderato

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Figura 7 - Partitura de regência

Fonte: <http://www.free-scores.com/shop/piotr-ilyich-tchaikovsky-swan-lake-suite-sheetmusic--716444>

- parte de execução - partitura que mostra a pauta de um só instrumento, ou instrumentos tocados pelo mesmo instrumentista, como percussão,

flauta e flautim, etc., que fazem parte de um grupo maior. É utilizada por um intérprete, ou um grupo de intérpretes, quando da execução de uma obra musical para grupos (FIGURA 8);

Swan Lake
Act II, No. 10

VIOLIN I Piotr Ilyich Tchaikovsky
Arranged by Michael Hopkins

Moderato

38401

© 2012 HELWIN MILLS PUBLISHING CORP. (ASCAP),
a division of ALFRED MUSIC PUBLISHING
All Rights Reserved including Public Performance

mp3
Purchase a full-length
performance recording!
alfred.com/downloads

Figura 8 - Parte de execução

Fonte: <https://www.primamusic.com/digital-download>

- partitura completa - contém a grade e as partes de execução individualizadas de uma obra musical para grupos. A partitura completa é publicada em volumes ou com as partes soltas reunidas à grade (FIGURA 9);



Figura 9 - Partitura completa
 Fonte: TCHAIKOVSKY, 1970

- partitura parte de regente – pianista (camerista, correpedidor, acompanhador ou colaborador) representa a parte de um instrumento que permite ao intérprete dirigir um conjunto musical mediante as anotações das entradas dos outros instrumentos. Na música de câmara é admitido o solo vocal com acompanhamento de piano e de duos, trios e quartetos vocais com acompanhamento de piano ou de pequenos grupos instrumentais (FIGURA 10);

Swan Lake Op. 20
Scène Finale

Tchaikovsky
arr. DN

Andante

Clarinet in B \flat

Piano

p dolce espress.

pp

6

9 Λ

73

mf *p*

mp *pp*

Sheet music from 8notes.com © Copyright 2013 Red Balloon Technology Ltd.

Figura 10 - Partitura parte de regente – pianista
Fonte: <http://www.8notes.com/scores/11444.asp>

- partitura miniatura ou de bolso - partitura de regência impressa em tamanho reduzido para uso individual, não destinada, a princípio para ser executada. Esse tipo de partitura é mais utilizado para análise musical ou acompanhamento enquanto se escuta a execução da peça (FIGURA 11);

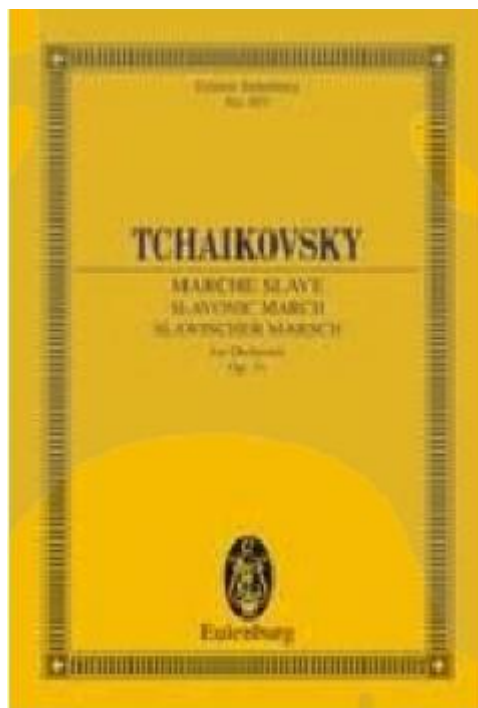


Figura 11 - Partitura de bolso
Fonte: Tchaikovsky, 1979

- partitura de estudo - apresenta peça instrumental ou vocal destinada basicamente a explorar e aperfeiçoar uma faceta particular da técnica de execução, sem fim estético. Incluem-se os solfejos, vocalizes, ditados rítmicos, exercícios e os métodos para instrumentos (FIGURAS 12 e 13);

Estudo para iniciação ao violão - 01

Baseado na canção “Eu Sei Que Vou Te Amar” Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Arquivado em juarezbarcellos.com

Toque a melodia alternando os dedos *i* e *m* da mão direita, ou com a palheta, alternando movimentos para baixo e para cima. Os algarismos 1, 2, 3, e 4, ao lado das notas, representam os dedos da mão esquerda, e o 0 (zero) representa corda solta.

8 si

1 2 3 4 2ª corda 1ª casa 1 2 3 4 2ª corda 3ª casa

6 1 2 3 4 1ª corda solta 1 2 3 4 1ª corda 3ª casa 2ª solta 1ª corda 1ª casa

8 mi sol si fá

12 3ª corda 2ª casa 1ª corda solta 1ª corda 1ª casa 2ª corda 3ª casa 2ª corda 4ª casa

8 lá mi fá ré mi bemol

17 2ª corda solta 1 2 3 4 2ª corda 1ª casa 1 2 3 4 2ª corda 3ª casa

8 si dó ré

22 1 2 3 4 1ª corda solta 1 2 3 4 1ª corda 7ª casa 1 2 3 4

8 mi si

27 1ª corda 3ª casa 1 2 3 4 2ª corda 1ª casa 1 2 3 4 2ª corda 3ª casa 2ª corda 1ª casa

8 sol dó ré dó

Figura 12 - Partitura de estudo

Fonte: <https://juarezbarcellos.wordpress.com/2013/04/14/eu-sei-que-vou-te-amar-estudo-para-iniciacao-em-leitura-no-violao/>



Figura 13 - Partitura de estudo

Fonte: <http://professorashirleymusicalizacao.blogspot/praticandosolfejo-ritmico.html>

- partitura piano vocal - mostra todas as partes vocais (geralmente de uma ópera ou música para coral) em pautas separadas, com as partes orquestrais reduzidas a um arranjo para piano ou órgão. A finalidade desse tipo de partitura é possibilitar que um cantor de uma ópera, por exemplo, possa ensaiar sua parte com acompanhamento de um piano, sem a necessidade de reunir os instrumentistas da orquestra (FIGURA 14);

femininas e masculinas ou femininas, masculinas e infantis); coro concertante (constituído de dois grupos idênticos de vozes iguais ou mistas, geralmente colocados um em frente ao outro, cantando alternadamente e reunido num só conjunto); coro uníssono (executando simultaneamente a mesma melodia sem ou com acompanhamento instrumental); coro harmônico ou polifônico (conjunto executando obra em várias partes ou melodias e acordes diversos, a sem ou com acompanhamento instrumental); coro a capela (sem acompanhamento instrumental); coro com solistas (uma ou mais vozes em solo, duo, etc., acompanhadas pelo coro com ou sem acompanhamento instrumental); e coro recitativo (conjunto que recita um texto, alternando solistas e grupos, empregando os timbres vocais, nuances de expressão e ritmo, de acordo com as exigências da letra), demonstrado na Figura 15;

Ach Herr, laß dein lieb Engelein
 BWV 245, Johannespassion, Schlußchoral Nr. 40 Johann Sebastian Bach
 (1685-1750)

Sopran
 Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End die
 Den Leib in sein'm Schlaf - käm - mer - lein gar sanft, ohn' ein - ge

Alt
 Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End die
 Den Leib in sein'm Schlaf - käm - mer - lein gar sanft ohn' ein - ge

Tenor
 Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End die
 Den Leib in sein'm Schlaf - käm - mer - lein gar sanft, ohn' ein - ge

Bass
 Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End die
 Den Leib in sein'm Schlaf - käm - mer - lein gar sanft ohn' ein - ge

Figura 15 - Partitura de coro
 Fonte: BACH, J.S., 1962.

- partitura solo - termo que identifica, numa partitura, uma passagem que deve ser executada por um só intérprete (em vez de dobrada por outros), ou aquelas partes, de um concerto, dominadas pelo solista. O termo também é usado para uma peça executada por um único instrumentista, ou, por um único instrumento com acompanhamento do contínuo (FIGURA 16);

Game of Thrones Main Theme

Transcribed by Alexandra Taylor

Violin

Figura 16 - Partitura solo

Fonte: <http://itsanidiom.deviantart.com/art/Game-of-Thrones-Main-Theme-215341444>

- partitura de música de câmara - é aquela escrita para um reduzido número de músicos. É geralmente aplicada à música instrumental para dois a oito executantes, nomeados, duetos ou duos, trios, quartetos, quintetos, sextetos, septetos, octetos e nonetos com uma parte específica para cada um deles. Com exceção do quarteto de cordas, que tem uma formação padronizada (dois violinos, viola e violoncelo), os demais necessitam de uma discriminação específica dos instrumentos utilizados, já que podem ocorrer inúmeras variações. Alguns autores esclarecem que quando se diz, por exemplo, "quinteto para piano"

(como o famoso Quinteto op.44 de Schumann), significa que é um quarteto de cordas acompanhado por um piano. O mesmo ocorre com o Quinteto para Clarinete de Mozart. Quando não há especificações em Trios, entende-se que a formação é piano, violino e violoncelo. Há uma grande variação na formação de Sextetos. Em geral, os sextetos são compostos por dois violinos, duas violas e dois violoncelos, mas algumas obras musicais foram compostas para um contrabaixo no lugar do segundo violoncelo ou, ainda, para instrumentos de sopro. Nas demais formações camerísticas são comuns obras serem compostas por um quarteto de cordas como base e com acréscimos de outros instrumentos. O Octeto clássico, por exemplo, nada mais é que a união de dois quartetos, como o Octeto em Mi bemol maior de Mendelssohn (FIGURA 17);

HERNÉ PASTELLE
ÉDITEUR DE MUSIQUE
10000 PARIS 12^e

TRIO POUR FLÛTES

Raphaël FUMET
(1868-1979)

Andante

© 2001 by Editions DELATOUR FRANCE
Email : editions.delatour@free.fr

DLT 0123

Tous droits réservés pour tous pays
Toute réimpression doit être faite dans
le cadre de la Société des Auteurs
Cette œuvre est soumise au dépôt
et ne fait pas partie du domaine public.

Figura 17 - Partitura de Música de Câmara
Fonte: FUMET, 2001.

- partitura para duas mãos - geralmente possuem duas pautas, uma para a mão esquerda e outra para a mão direita, já que as duas mãos trabalham separadamente para a produção do som (exemplo: partituras para teclado e harpa). Os demais instrumentos exigem que as duas mãos trabalhem conjuntamente para a produção do som (ex. violão, clarinete, flauta, etc.) apresentando uma só pauta em suas partituras. Em partituras para piano a quatro mãos, a página esquerda corresponde ao pianista sentado à esquerda e a página direita ao pianista à direita do piano (FIGURAS 18 e 19);

Vem, Ó Pródigo

Harpa Cristã 76

P. L. M. (Chas. H. Gabriel)

1-88

Andante

The musical score is written for two hands on a harp. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'Andante'. The first system (measures 1-4) features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The second system (measures 5-8) continues the accompaniment and melody. The third system (measures 9-12) shows the bass staff with rests, while the treble staff has a long melodic line. The fourth system (measures 13-16) also has rests in the bass and a long melodic line in the treble.

Repete 3 Vezes

Figura 18 - Partitura para duas mãos

Fonte: http://partiturashc.blogspot.com.br/2014/07/blog-post_21.html



Figura 19 - Partitura para piano a 4 mãos
 Fonte: MICHEUZ, G., 19--

- partitura de notação gráfica - tipo de notação usado por alguns compositores da segunda metade do século XX que não dá indicação precisa de que notas devem ser tocadas, ou quando, utilizando meios gráficos ou simbólicos para sugerir o que o executante poderia tocar. O músico se vê confrontado com uma escrita em que não existe qualquer sinal convencional. Algumas partituras por gráficos são acompanhadas de instruções verbais, chamadas de bula, para explicar e decifrar seus sinais, uma espécie de “modo de usar” a partitura, Estas partituras são consideradas como mapas que permitem estabelecer novas estratégias de interpretação e estimulam a criatividade (FIGURA 20);

Fragmento da partitura gráfica de Fontana Mix, John Cage (1912-1992)

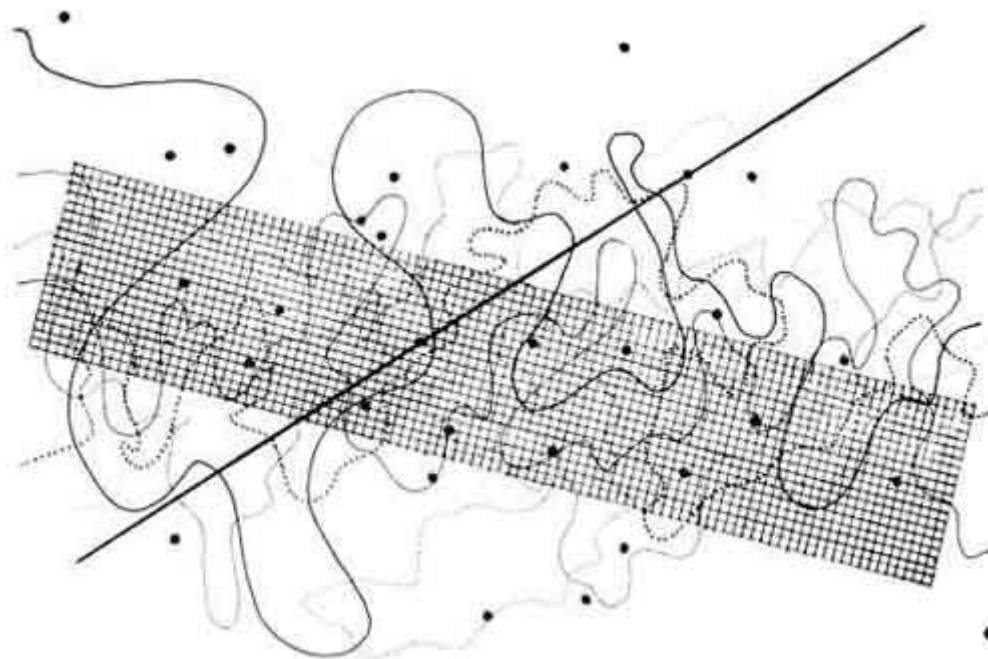


Figura 20 - Partitura de notação gráfica. John Cage- Fontana Mix (1958)
 Fonte: www.medienkunstnetz.de/works/fontana-mix

- partitura de instrução verbal - partituras escritas com palavras, em que somente instruções verbais são escritas para que o (s) músico (s) possa (m) se inspirar em seu conteúdo, geralmente filosófico ou poético. A partitura se torna um cenário possível de acontecimentos e improvisações musicais (Caznok, 2003). A partitura verbal torna-se simplesmente uma instigação à produção do ato musical, fornece indicações, informações sobre um itinerário possível apresentado ao indivíduo e o compositor aparece na qualidade de “regulador” da *performance*. A importância conferida à palavra na partitura revelou uma nova maneira de encarar a escrita musical, provocando entre os intérpretes um tipo de comunicação original, menos formalizada, e estimulando muito mais a personalidade musical do intérprete. (Massin, J. e Massin, B., 1997, p. 120). Entre os compositores que se utilizaram desse recurso estão Luc Ferrari, C. Wolf, Pierre Mariétan e K. Stockhausen. Deste último, a obra *Aus den sieben Tagen* [Dos sete dias] para sete músicos é bastante conhecida. A Fig. 24 mostra um exemplo de composição de um brasileiro, Gilberto Mendes (FIGURA 21);

SON ET LUMIÈRE

de Gilberto Mendes

para Marcia Mendes

maio de 1968

para um manequim feminino e dois fotógrafos masculinos

SOM de piano gravado e fita magnética e LUZ de flashes fotográficos

seqüência de execução da música:

1. SEM SOM - Entra em cena o manequim, seguido pelos 2 fotógrafos, que tentam bater um instantâneo. Rodeia o piano, ergue sua tampa, senta-se à banquetta e olha por alguns segundos o teclado. Depois se levanta.
2. SEM SOM - O manequim desfila desorientadamente, sempre se esquivando dos fotógrafos. Às vezes dá a impressão de que vai ficar imóvel, posar para a fotografia, mas volta a se movimentar, como se não tomasse conhecimento dos fotógrafos.
3. COM SOM - Súbito ouve-se a fita magnética, no volume máximo possível sem distorção, e os três intérpretes se imobilizam. Quatro segundos após o acorde gravado soar, os flashes das máquinas fotográficas são disparados desencontradamente, em distanciamentos temporais desiguais, compondo um pontilhismo de luz em contraponto ao bloco de som e decrescendo; e contra o público, a fim de que ele seja ofuscado pela claridade. Durante toda esta parte o manequim e fotógrafos permanecem imobilizados. Voltam a se movimentar quando não houver mais som.
4. Igual a 2.
5. Igual a 3.
6. Igual a 2.
7. Igual a 3.
8. Igual a 2.
9. Igual a 3, porém nesta parte o manequim já está imóvel, sentado junto ao piano, com as mãos sobre o teclado, como se tivesse tocado o acorde que é ouvido.
10. Igual a 2. O manequim e fotógrafos voltam a se movimentar e após alguns segundos deixam a cena. Termina a música.

Acorde a ser gravado:

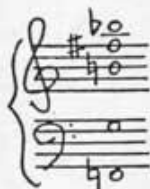
dinâmica *fff* / manter o pedal aberto e os dedos pressionando as teclas até a extinção do som.

Figura 21 - Partitura de instrução verbal
Fonte: MENDES, 1968.

- partitura com notação aproximada - adota a grafia tradicional, indicando, porém, aproximações intervalares e rítmicas. De acordo com Caznok (2003) na notação deste tipo de partitura, são mais importantes os efeitos timbrísticos resultantes da região frequencial (grave/agudo) na qual se encontra um som do que sua determinação em termos intervalares. O compositor sugere, por exemplo, por meio de sinais específicos, que o cantor emita a nota mais aguda ou mais longa que puder realizar ou, então, que um instrumento execute algumas notas o mais rápido que conseguir em torno de um eixo de frequência localizado em determinada região. *Sprechgesang* [canto falado] pode ser considerado um exemplo de partitura com notação aproximada, presente já no ciclo de canções op. 21, *Pierrot lunaire* (1912) de Schoenberg (FIGURA 23).

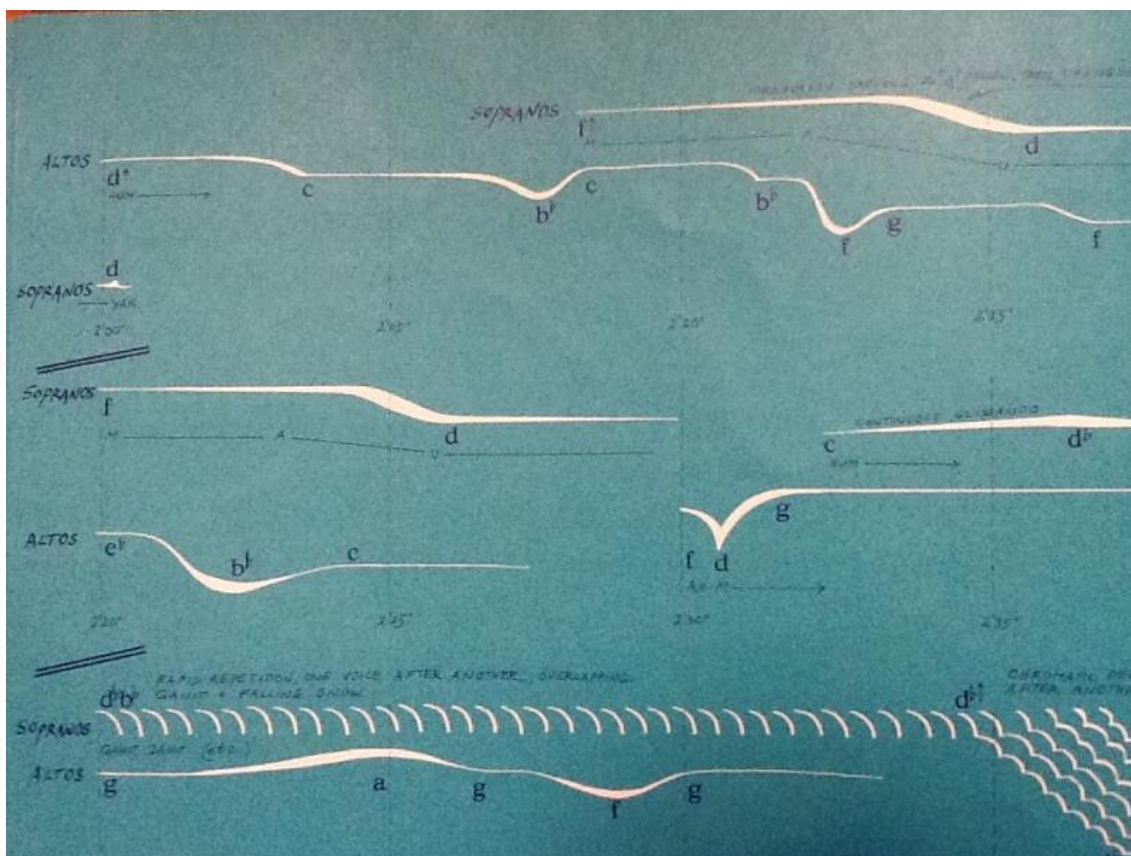


Figura 23 - Partitura notação aproximada
 Fonte: SHAFER, 1986, p. 4

Ainda que cada uma das diferentes notações, encontradas nos vários tipos de partituras, contenham em si particularidades em seus modos de interpretação, todas elas guardam uma relação intrínseca com a idéia que o homem ocidental tem do fenômeno sonoro e de sua representação gráfico-espacial. Pode-se perceber, então, de acordo com Caznok (2003), que nas partituras que adotam a notação gráfica, a concepção de espaço não é a mesma adotada nas partituras com notação tradicional, ou seja, “um espaço definido por pontos de referência fixos, no qual os objetos se inscrevem de forma estável e hierárquica”. Sem dúvida, quanto mais imprecisa for a notação musical, maior será o trabalho e a responsabilidade do intérprete na criação, tanto dos eventos sonoros individualizados, quanto de seus encadeamentos e resultados formais. O compositor, ao optar por representar sua obra em uma partitura gráfica, conta com o fato de que o *performer* será, obrigatoriamente, um co-autor de sua obra e que ela renascerá sempre de uma forma diferente, a menos que o *performer* prefira preparar e apresentar apenas uma entre as possíveis realizações.

Assim, as semelhanças e diferenças entre as partituras definem o seu uso e a sua função. Estas tipologias matizam o universo bibliográfico da informação musical. A tipologia de partituras apresentada não é cabal, representa os documentos mais comuns nos acervos de música.

Podemos ainda citar as partituras abertas que mostram cada parte de uma composição (normalmente polifônica) em uma pauta separada e, também, aperfeiçoa a pauta de regência, e ainda, as partituras condensadas ou abreviadas que apresentam um número menor de pentagramas em que algumas das linhas instrumentais ou vocais dividem a mesma pauta.

Há partituras que apresentam indicação de vozes ou instrumentos opcionais e, em outras, os instrumentos ou vozes não são definidos, conforme o exemplo apresentado na Figura 24.

GAROTA DE IPANEMA

Bossa Nova

Arranjo: Leda Giuffrida

Antonio Carlos Jobim
Vinicius de Moraes

The musical score for 'Garota de Ipanema' is presented in a single staff with a 2/4 time signature. It consists of 35 numbered measures. The chords are indicated above the staff: Cmaj7 (measures 1-2), C6 (measures 2-3), Dmaj7 (measures 3-4), Dm (measures 4-5), G7 (measure 6), Em (measures 7-8), E7 (measure 9), Dm (measures 9-10), F7 (measures 11-12), F#7 (measures 13-14), C#m7 (measures 14-15), A7 (measures 16-17), Dm (measures 18-20), Ddim (measures 21-22), Em (measures 23-24), A7 (measures 24-25), Dm (measures 25-26), G7 (measures 26-27), Cmaj7 (measures 27-28), C6 (measures 28-29), Cmaj7 (measures 29-30), C6 (measures 30-31), D7 (measures 31-32), Dm7 (measures 32-33), G7 (measures 33-34), C7 (measures 34-35), Dm7 (measures 35-36), and Cmaj7 (measures 36-37).

Figura 24 - Partitura sem definição de voz ou instrumento

Fonte: <https://vanesalopez.wordpress.com/author/vanesalopez/page/8/>

Convém notar que a mesma obra musical pode possuir várias instâncias, portanto diversas expressões e manifestações. O tipo de partitura pode ser determinante para a identificação e seleção do documento pelo usuário. Vale aqui, de passagem, outro exemplo: as partituras da obra “*Madama Butterfly*”, ópera em três atos de Puccini, são publicadas em vários

tipos de partitura, tais como, de regência, partes de execução, completa, de bolso, música de câmara, solo, redução para piano, vocal, enfim, praticamente para todos os tipos apresentados acima. Um violinista, que queira estudar as passagens de seu instrumento da ópera “*Madama Butterfly*” em uma orquestra, provavelmente, se interessará pela partitura para violino acompanhada do piano e, no momento de seu desempenho na orquestra, preferirá a parte de execução. Um usuário que deseja fazer uma análise musical da obra “*Madama Butterfly*” se *interessará* pela grade, e bem provavelmente, pela partitura de bolso. Uma cantora, soprano,⁶ buscará a partitura de redução para canto e piano, que foi escrita para o seu timbre de voz, e assim por diante.

Dois tipos muito comuns de notação musical adotados são: tablatura e cifra. Tablatura é a notação musical para instrumentos que utiliza letras, algarismos ou outros sinais, em vez de notação em pauta musical convencional. As tablaturas são adaptadas, em sua maioria, para a técnica de reprodução de um determinado tipo de instrumento, usando um conjunto de símbolos para mostrar como o executante deve proceder para produzir determinada nota, ou acorde, em seu instrumento. Informações adicionais mostram a duração da nota (GROVE ONLINE) (FIGURA 25).

LED ZEPPELIN-STAIRWAY TO HEAVEN

RIFF 1

	A min	A min maj ⁹	A min	D	F maj ⁷	G	A min
E	5	7	8	2	0	3	3
B	5	5	5	3	1	1	1
G	5	5	5	2	2	2	2
D	7	6	5	0	3	0	0
A						2	0
E						3	0

Figura 25 - Tablatura de Stairway to Heaven / Led Zeppelin

Fonte: http://www.superrockguitar.com/stairway_to_heaven_tab.php



Cifra é um sistema de notação usado, principalmente na música popular, para indicar, por meio de símbolos gráficos ou letras, os acordes a serem executados por um instrumento musical (FIGURA 26).

⁶ Soprano: voz feminina mais aguda.

PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES

Geraldo Vandré

 **Em**  **D**  **Em**
Caminhando e cantando e seguindo a canção,

 **D**  **Em**
Somos todos iguais, braços dados ou rão.




 **D**  **Em**
Nas escolas, nas ruas, campos, construções,

 **D**  **Em**
Caminhando e cantando, e seguindo a canção.

Batida: **GUARÂNIA**
↓ ↑ ↓ ↑ ↓
p i ma i ma

VERSÃO FACILITADA

REFRÃO
2x

 **Em**  **D**  **Em**
Vem, vamos embora, que esperar não é saber,



 **D**  **Em**
Quem sabe, faz a hora, não espera acontecer.

Figura 26 - Cifra de “Para não dizer que não falei das Flores” / Geraldo Vandré

Fonte: <http://www.cifraclub.com.br/geraldo-vandré/prá-nao-dizer-que-nao-falei-das-flores/>

De um lado há uma razão que organiza a informação musical, sistematiza as escolhas dos elementos bibliográficos e as relações bibliográficas, e de outro, uma sistematização que molda a própria discursividade característica do universo bibliográfico da informação musical, ajudando a constituir, como um sistema, aquilo mesmo que entendemos comumente por documentos musicais.

Aqui, como se pode depreender, cabendo o relato da experiência da autora, uma obra musical gera uma tipologia de derivações e mutações de documentos musicais e a busca do usuário incide sobre o fenômeno da instanciação da obra, portanto, identificar o tipo de partitura é basilar para a organização da informação, tanto no que diz respeito aos aspectos relacionados à base de dados, quanto ao arranjo físico destes documentos.

É consenso entre os autores, citados no Capítulo 2 deste estudo, que uma obra musical pode ser reelaborada por meio de diversas práticas que são definidas a partir das alterações da composição musical.

Pereira (2011) assinala que a reelaboração musical pode apresentar alterações em 2 aspectos distintos: a) aspectos estruturais (melódico, harmônico, rítmico e formal) que, se alterados, provocam transformações imediatas, apresentando diferenças nítidas em relação ao original, e; b) aspectos ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica) que, se alterados, mantêm a reelaboração mais próxima do original. A partir de leituras, reflexões, abordagens históricas e estéticas sobre as práticas e análise de obras reelaboradas, tradicionais do repertório erudito, Pereira (2011) delimita as práticas de elaboração musical em:

- transcrição - Deve ocorrer mudança de meio de expressão que irá refletir em aspectos como timbre, sonoridade e articulação. Busca exatidão com o original e deve preservar ao máximo os aspectos estruturais como melodia, ritmo, harmonia e forma. Em geral explora os aspectos ferramentais;
- orquestração – Busca exatidão ao original e especificidade quanto ao meio instrumental de orquestra. Timbre, textura e sonoridade são aspectos fundamentais, pois favorecem novas arquiteturas sonoras;
- redução – Pode ser uma redução de orquestra sinfônica para orquestra de câmara. Também uma redução mais específica quanto ao meio, no caso, as reduções para piano que podem ser redução para piano ou com piano. As reduções acabam adquirindo maior sonoridade em virtude da condensação de timbres ou instrumentos;
- arranjo - Não necessariamente se configura em mudança de meio. Não busca a exatidão ao original e sim, maior manipulação da obra pré-estabelecida. Os aspectos formal e harmônico são geralmente os mais afetados. O arranjo pode sugerir uma parte nova criada pelo arranjador, que funciona como uma espécie de improvisado 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;
- 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.

- paráfrase – Pertence a um grupo de práticas musicais (paráfrase, paródia, reminiscências, fantasia, capricho, ente outras) que se insere no âmbito da reescritura musical, ou seja, na transformação de uma obra em outra obra com novo contexto e estrutura, buscando originalidade.

Podemos observar que a classificação de Pereira (2011) das práticas de reelaboração musical, a partir de uma obra específica, indica um maior ou menor grau de modificação na estrutura da obra original. Este grau de modificação determinará se a reelaboração musical é uma nova expressão da obra ou uma nova obra. Na concepção da autora, fica claro que a reescritura, por si só, é considerada uma nova obra.

Como é possível perceber, as práticas de reelaboração musical, delimitadas por Pereira (2011), quase que se entrelaçam e nos parece que somente o nível de transformação da obra original não é suficientemente adequado para determinarmos com precisão se, por exemplo, um arranjo é uma expressão de uma obra ou se configura em uma nova obra musical.

Pereira (2011) defende a idéia de que a reelaboração musical não tem como propósito criar uma obra inteiramente nova, mas comentar uma obra já existente em um novo contexto. Diferentemente da reescritura musical, a reelaboração busca a autenticidade e não a originalidade. A autora argumenta ainda que a “idéia de reelaborar uma partitura original revela uma possibilidade de constante manipulação de um material, de sua transformação contínua, inerente a qualquer música no sentido de ser a música uma arte em movimento” (PEREIRA, 2011, p. 6).

Parece-nos que o pensamento de Pereira (2011) converge com as idéias de Smiraglia (2001) ao definir obra como “conjunto concreto de concepções ideacionais que encontram realização através da expressão semântica ou simbólica”. Então podemos dizer que, nas práticas de reelaborações musicais, a obra original deve ser reconhecida no produto final, ou seja, deve reproduzir as ideias composicionais contidas no original, mesmo quando em um novo meio instrumental.

A possibilidade de se ter uma diversificada releitura da mesma obra musical, consubstanciada na amplitude da experiência musical frente à perspectiva de permanente reconfiguração desta experiência, nos faz perceber a multiplicidade do universo bibliográfico musical, em virtude de suas inúmeras *performances*, reelaborações e reescritas.

Investigaremos a seguir como se dá a relação entre a obra e a partitura impressa, ou seja, o processo que institui o texto musical e o prepara para publicação em forma de partitura impressa. Esta subseção tem o propósito de evidenciar mais um ator do ciclo de informação do universo bibliográfico musical, que realiza uma atividade crítica de interpretação e produção de informação dentro do domínio da música, e que se reflete na organização da informação musical, tanto no momento de seleção dos documentos quanto na busca dos usuários. Trata-se a edição como um aspecto do estudo da obra musical, pois o editor tem a intenção de referir-se à ideia do compositor mas, ao mesmo tempo, por meio da aplicação de sua própria investigação e compreensão crítica, histórica e estilo, estabelece o texto, o que inevitavelmente deixa sua marca pessoal na obra musical.

3.2.2 Edição de partituras

A preparação do texto musical para publicação requer mais atenção do que apenas a suposição de que a escrita do compositor é a fonte final da obra. A atividade de edição de partituras é entendida como a preparação da música para a publicação objetivando a *performance* ou estudo, geralmente feita por alguém que não é o compositor (GROVE MUSIC *ONLINE*).

Quando a obra musical de um compositor vivo é publicada pela primeira vez, a publicação é geralmente feita com a supervisão do compositor. Quaisquer sugestões técnicas ou interpretativas são incorporadas ao texto publicado pelo próprio compositor; deste modo, a edição exhibe uma forma mais próxima ao pensamento do compositor. O mesmo não ocorre quando o compositor é falecido, pois suas intenções podem permanecer incertas, visto que o texto que ele deixou pode não conter todas as indicações técnicas ou

interpretativas necessárias para tornar a obra inteligível a artistas modernos, por exemplo.

A tarefa de edição envolve frequentemente trabalhar com partituras escritas há séculos atrás, que foram compostas em um determinado ambiente cultural (por exemplo, corte, igreja) ou para um tipo específico de *performance* (dança, cerimônia, celebração religiosa, etc.).

James Grier, autor de *The Critical Editing of Music: history, method and practice*, de 1996, um dos poucos livros sobre edição de música, é responsável pela definição do termo “edição” no Dicionário Grove de Música, versão *online*, e discute as formas de preparação da edição de partituras e os procedimentos científicos que norteiam o processo que estabelece o texto da obra musical.

Grier (1996) entende que todas as obras de música são criadas em uma combinação única de circunstâncias culturais, sociais, históricas e econômicas. O reconhecimento destas circunstâncias, ou seja, da singularidade de cada produto criativo, afeta a concepção de todos os projetos editoriais, sendo cada edição um caso especial. O corolário disso, para o autor, é que diferentes repertórios requerem distintos métodos editoriais, pois cada edição exige uma abordagem única.

O editor deve explicitar suas intenções de forma mais clara que o compositor, pois suas escolhas afetam o texto e afirmam-se como substanciais aos elementos estruturais do texto original, que tanto modelam a partitura impressa, quanto definem os limites da combinatória de suas fontes e, também, predeterminam ou tornam previsíveis os desdobramentos das várias *performances*.

Se, como foi dito acima, a publicação de uma partitura escrita há tempos atrás é a escritura de uma dada interpretação da obra, então, coloca-se em especial relevo a figura do editor, inclusive como sujeito da criação. O ato de comunicar a obra para um público é uma parte totalmente integrada ao processo criativo. Assim, podemos perceber a obra musical como um fenômeno socialmente construído e culturalmente formado, não apenas ideacional. A compreensão da obra em seu contexto social e histórico, portanto, é um dos compromissos da edição de partituras. O contexto e as circunstâncias da sobrevivência histórica orientam o editor. A partitura, uma das várias instanciações da obra musical, representa esta percepção ampliada

da obra musical, e guarda a obra de maneira abstrata como expressão do compositor, pois carrega em si o conteúdo da obra que só se realizará, enquanto obra artística, a partir da interpretação. Assim, a partitura assume grande importância para o controle bibliográfico de documentos musicais, pois a representação do som sob a forma de notação musical é, em linha geral, um instrumento para a memória, um documento que garante a sobrevivência da obra musical para além do instante em que ela nasce; os editores e intérpretes darão sequência ao processo de criação. Também podemos afirmar a relevância imprescindível das partituras, como documentos, num momento histórico em que ainda não existiam processos de gravação e reprodução do som.

A dinâmica estabelecida pelos editores em suas múltiplas iterações com uma obra musical, ao longo do tempo, em razão da infinidade de leituras e interpretações, gera uma multiplicidade de partituras impressas de uma mesma obra. Documentar a transformação da obra desde o seu início na mente do compositor a um estado em que o compositor tenta comunicá-la ao público, espelhando a intenção do compositor, no entanto, é a principal preocupação do editor, que geralmente começa e termina seu trabalho com a entidade física, ou seja, a partitura. A cadeia de implicações gerada pelas interpretações convencionais dos editores de partituras musicais é sumarizada a seguir no intuito de buscar compreender estes documentos musicais no contexto da organização da informação.

Para a edição de partituras, são evidenciados por Grier (1996), quatro princípios básicos: a) natureza crítica, oriundo da tradição da crítica textual em filologia, do qual cada decisão editorial é tomada no contexto da compreensão do editor da obra como um todo; b) pesquisa histórica, que visa publicar o texto que melhor representa as evidências históricas contidas nas fontes primárias; c) importação semiótica do texto musical que busca esclarecer a natureza de um texto musical, atuando na geração do sentido do plano de conteúdo musical como meio de comunicação entre o compositor e o intérprete, reduzindo a polissemia do texto musical e; d) concepção do editor de estilo musical numa variedade de combinações de acordo com o tempo, o lugar, o compositor e o gênero.

Diante disso, ainda em consonância com o autor, o texto musical publicado, muitas vezes é criticamente estabelecido, normalmente com base em uma ou mais fontes históricas, e o equilíbrio exato em qualquer edição é o produto da perspectiva crítica do editor sobre a obra e suas instanciasões.

Embora cada música apresente desafios especiais para publicação, Grier (1996) traz à tona um grupo comum de problemas que subjaz o processo de edição: a natureza e a situação histórica das fontes; como elas se relacionam entre si; a natureza e a situação histórica da obra; como as fontes moldam as decisões editoriais; a forma mais eficaz de apresentar a partitura editada.

Quatro tipos de edições, de acordo com Grier (1996), devem satisfazer às necessidades da maioria dos usuários potenciais de partituras impressas, que são: o *fac-símile* fotográfico; a cópia editada que replica a notação original; a edição interpretativa e; a edição crítica.

O *fac-símile* fotográfico é o nome dado a um gênero de publicação de livros com base em técnicas de impressão de foto-mecânica que tenta recriar a aparência de um manuscrito original ou edição impressa (Grove *online*). Edições *facsimilares* de partituras foram adotadas no final do século 19 pelas sociedades científicas da Europa. Estas publicações são, geralmente, resultado de estudos empíricos que visavam interpretar textos originais de grandes compositores como Bach, Handel, Mozart e Brahms, ou sobre o estudo de temas específicos, como a liturgia, música ou literatura medieval.

Este tipo de edição, normalmente, não é utilizada para *performance*, pois os manuscritos, muitas vezes, por se tratar de música antiga, são difíceis de serem lidos por qualquer pessoa. A Figura 27 exibe um exemplo de um *fac-símile* fotográfico colorido que apresenta uma reprodução exata de um trecho de partitura manuscrita original, incluindo a notação, ilustrações e diagramação.



Figura 27 – Fac-símile fotográfico colorido - The Capirola Lute Book compilado em 1520 por Vitale.

Fonte: [http://imslp.org/wiki/Capirola_Lutebook_\(Capirola,_Vincenzo\)](http://imslp.org/wiki/Capirola_Lutebook_(Capirola,_Vincenzo))

A edição impressa que reproduz a notação original não só permite o reforço da legibilidade, mas também permite aos editores a oportunidade de rever e corrigir o texto de acordo com sua interpretação crítica e pesquisa histórica da obra e suas fontes. Edições desta categoria, de acordo com Grier (1996), constituem uma forma de *fac-símile*, usando fontes impressas em vez de fotográfica e a notação tende a ser idiossincrática de fonte para fonte. Muitos editores escolhem apenas uma fonte como base para a sua edição. A figura 28 mostra um exemplo deste tipo de edição, apresentando trecho de partitura com notação mensural, das Invenções a Duas Vozes, de Bach, BWV 772-786, impressa em Leipzig em 1912. A notação colorida é empregada para destacar os temas e contratemas, gerando um contraponto visual, além de sonoro (FIGURA 28).

Inventio II.

The image shows a page of a musical score titled "Inventio II." It features two staves of music. The notation is highly detailed and colorful, with notes and rests in various colors (red, green, purple, orange) to distinguish different parts or techniques. The score includes performance markings such as "p" (piano), "lento" (slow), "cresc." (crescendo), and "rallent." (ritardando). The music is written in a complex, rhythmic style, likely for a keyboard instrument. The page is numbered "c." at the beginning of the first staff.

Figura 28 - Edição de partitura impressa que reproduz a notação original

Fonte: <https://usinaedeescuta.wordpress.com/category/edicoes/>

As edições interpretativas constituem repositórios de informações sobre o desempenho e a interpretação da obra. Elas transmitem uma espécie de tradição oral do estilo de desempenho de uma obra. A edição interpretativa

pode gerar certa quantidade de controvérsias, pois o texto publicado está em maior conformidade com as *performances* do que com as fontes originais.

A partitura original sobre modificações com a junção de novos recursos de notação relacionados às demandas estéticas que enfatizam, restringem ou estabelecem uma prática em sua época. Uma obra pode ser executada com inúmeras variáveis, resultando em uma infinidade de reelaborações e reescritas de partituras. Obras seculares compostas para instrumentos que se tornaram obsoletos podem ser adaptadas para aqueles que estão atualmente em uso. Obras escritas para grandes orquestras podem ser transcritas para conjuntos menores. Obras difíceis podem ser simplificadas para facilitar a execução.

A Figura 29 exemplifica trechos de partituras interpretativas. Ambos os trechos apresentam os mesmos compassos da obra Ciaccona de J. S. Bach, transcrita para violão, por intérpretes e editores diferentes.

The image displays two musical staves for the Ciaccona BWV 1004 by J.S. Bach, transcribed for guitar. The top staff is titled "Edição Enrico Polo" and shows a sequence of chords with fingerings such as 2 0 2, 4 2, 4 2, and 4. The bottom staff is titled "Edição Henryk Szeryng" and shows the same sequence with different fingerings like 1 0 3, 4 3, 4 2, and 4 1 0. Dynamics markings like *p* and *mp* are present in both editions.

Figura 29 - Partituras interpretativas - Ciaccona BWV 1004, comp. 49-51. Edições para violão de Abel Carlevaro (1989, pentagrama superior) e de Andrés Segovia (1934, pentagrama inferior).

Fonte: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/1577/12045>

A edição crítica é preparada com base em uma avaliação crítica de todas as fontes primárias conhecidas, apresentando uma versão autêntica de

maior autoridade no que tange ao seu conteúdo, com material editorial claramente distinta do original. Basicamente, um editor coleta as fontes da obra em questão, avalia-as e coteja-as para criar uma versão que melhor reflete as intenções do compositor. A versão agrupada é então transcrita em notação moderna, indicando eventuais alterações de redação e ou aditamentos à obra original. O editor pode, também, incluir sugestões para a ornamentação, a realização de baixo contínuo, transferir claves obsoletas para as modernas e fazer transposições.

Longe de ser simplesmente a reconstrução mecânica das intenções de composição, final ou não, a edição, então, requer o engajamento crítico do editor, o julgamento pessoal com base nas fontes utilizadas. O objetivo da edição crítica “[...] é simples: transmitir o texto que melhor representa as evidências históricas das fontes [...]” e ser o veículo de transmissão da obra (GRIER, 1996, p. 156). As partituras antigas publicadas contêm elementos da visão do editor e, portanto não são documentos definitivos, gerando, assim, uma multiplicidade de edições impressas de uma mesma obra. Dois editores distintos editam a mesma obra musical de maneiras diferentes. A prioridade neste tipo de edição é a clareza na apresentação dos diferentes tipos de informações contidas nas partituras, oferecendo orientações técnicas e sugestões interpretativas como altura, ritmo, instrumentação, dinâmica, articulação e ainda elementos como a respiração, pedalar ou, na música vocal, o texto literário. É de responsabilidade do editor apresentar estes elementos díspares, de modo que o usuário possa imediatamente compreender e coordená-los, como exemplificado nas Figuras 30, 31 e 32.

Raccommodement Comique
de *Pierrot* et de *Nicole*

The musical score is written for two voices: Pierrot and Nicole. It is in G major and common time. The lyrics are in French. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and performance markings like 's', '6', '7', '4/3', and 'x'.

Pierrot
Pourquoy viens tu m'aga :

Nicole
Qui t'empêche de passer ; C'est toi qui m'aproches ;
- cer ? C'est toi qui m'acroches ; oste toi ;

Figura 30 - Edição do compositor: Semelé, L'Ile de Delos, Le Sommeil d'Ulisse, Cantates françoises, aquelles on a joint Le Raccommoement Comique (Paris: L'Auteur et al, [1715]), p. 77

Fonte: <http://www.scholarlyediting.org/2012/essays/essay.broude.html>

RACCOMMODEMENT COMIQUE

de Pierrot et de Nicole

Semlé, pp. 79–83

NICOLE

PIERROT

BASSE-CONTINUE

Pour- quoy viens- tu m'a- ga-

5

NICOLE

Qui t'em- pê- che de pas- ser; C'est toi qui m'a-

-cer? C'est toi qui m'a- cro- ches;

6 6 5 6 #6 # 5

8

1. 2. 1. 2. +

-pro- ches; lais- se moi; moi; Pier- rot. un

Os- te- toi; Ni- co- le u- ne pa- ro- le,

6 # 5

12

+ +

mot, Sans au- cu- ne ran- cu- ne, tou- che i- ci, tens la

Sans au- cu- ne ran- cu- ne, tou- che là, tens ta main,

5 6 6 5 # #

Figura 31 - Edição crítica de Mary Cyr: Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre, *Secular Vocal Works, The Collected Works 4* (New York: The Broude Trust, 2005), p. 91.

Fonte: <http://www.scholarlyediting.org/2012/essays/essay.broude.html>

Duration: 3:00

RACCOMMODEMENT COMIQUE DE PIERROT ET DE NICOLE

Comic Reconciliation

A Duet for Soprano and Baritone with Continuo

Elisabeth Jacquet de La Guerre
English text by C.R.ELISABETH JACQUET DE LA GUERRE (c. 1664-1729)
Edited by Carolyn Raney

Soprano (Nicole)

Baritone (Pierrot)

Continuo

S [5] [indignantly] Qui t'em-pêch-e de pas-ser?_ Who is stand-ing in your way?_

B [indignantly] Pour quoi viens-tu m'a-ga-cer? Why must you stand in my way? C'est toi qui m'ac-croch-es. It's you who up-structs me.

S C'est toi qui m'ap-proches. Lais-se-moi. Certain-ly. Cer-tain-ly.

B O-te-toi. Go a-way!

© Copyright 1978 by Broude Brothers Limited
Printed in U.S.A.

MW4

International Copyright Secured
All Rights Reserved

Figura 32 - Edição crítica com tradução de Carolyn Raney: "Raccommodement comique de Pierrot et de Nicole," *Nine Centuries of Music by Women 4* (New York: Broude Brothers Limited, 1978), p. 1

Fonte: <http://www.scholarlyediting.org/2012/essays/essay.broude.html>

No primeiro exemplo, Figura 30, a partitura apresentada é a edição do compositor, já em notação moderna. Na Figura 31, o editor preserva o quanto

possível da notação original na partitura da mesma obra da Figura 30. Na Figura 32 o editor identificou as partes por faixa de voz, forneceu marcações de metrônomo e indicações de nuances. Os acidentes são tratados de acordo com as práticas modernas e a canção foi traduzida para o inglês.

A visão apresentada por Grier (1996), quanto aos tipos de edições, ganha corpo para a organização da informação musical, principalmente, quando nos deparamos com a formação e desenvolvimento de coleções de partituras impressas. Podemos dizer que as edições *fac-símile*, as que reproduzem a notação original e as interpretativas, exigem usuários mais especializados, aqueles que buscam informações específicas. As edições críticas atingem usuários gerais desde o estudante, o pesquisador, o *performer*, o amador, enfim, o usuário musicalmente alfabetizado.

Outro aspecto importante a observar diz respeito aos termos e informações frequentemente encontrados em folha de rosto, capa e contracapa de partituras que servem de sinal para o catalogador, indicando que um relacionamento deve ser refletido em um registro bibliográfico, pois caracterizam e informam aos usuários o tipo de edição das partituras e apontam as transformações da obra ao longo do tempo, tais como: *urtex* (texto original); *Denkmäler* (a partir de fontes originais); *Gesamtausgabe* (edição completa); *jahrgang* ou volume (indicando sub-série); editado por; revisado por; arranjado por; tipo de notação; indicação de séries; antologias; edições acumuladas; título uniforme; indicação de tradução do texto de canções.

Nesta perspectiva podemos perceber, por um exemplo simples, que para um usuário de documento musical, os termos e informações mencionados acima podem auxiliar a identificação e seleção do documento desejado. Um regente de coro, ao preparar seu repertório para um coro cujos membros possuem pouca destreza musical, geralmente não buscará partituras de edições *urtex*, e sim partituras que informam quando seus cantores devem acelerar ou não, quando eles devem cantar forte ou piano⁷. Para tal usuário, a frase “editado por” promete a adição de tais sugestões de desempenho, sendo esse elemento bibliográfico absolutamente certo e reconhecido pelo usuário, determinando a sua escolha.

⁷ Piano é o trecho musical executado com pouca sonoridade.

Portanto, podemos dizer que o editor fixa uma leitura a partir da qual seja possível construir infinitas reconstituições sonoras. Para isto é necessário não se afastar da notação original tendo em conta o contexto histórico e estilístico que a notação supõe. A importância da edição não deve ser subestimada durante o processo de representação bibliográfica.

A partir dos dados observados até agora e de toda a discussão teórica sobre obra musical, documento e edição de partitura (texto), entendemos que a relação entre os termos deve ser matizada antes de avançarmos para as discussões sobre o modelo FRBR.

Em suma, tendo como referência os apontamentos trazidos por Tanselle (1977, 1992 e 1996) e Smiraglia (2001) sobre a relação obra, documento e texto, o fundamental é salientar que a partitura não substitui a obra musical conceitualmente. O texto musical não é o mesmo que um documento, que é o recipiente físico (um item) em que a notação é gravada. Uma obra musical é o conjunto de idéias criadas, provavelmente por um compositor, explicitadas em um documento usando a notação musical (texto) com a intenção de serem comunicadas a um receptor (provavelmente um ouvinte). A obra musical pode ter muitos textos (manuscritos ou edições diferentes) e pode constar em muitos documentos (partituras). Smiraglia (2001) observa que uma entidade bibliográfica é composta de documento, que representa a propriedade física, e uma obra, que representa sua propriedade intelectual, e o texto é comum a ambos, o intelectual e a propriedade física, conforme esquematizado na Figura 33.

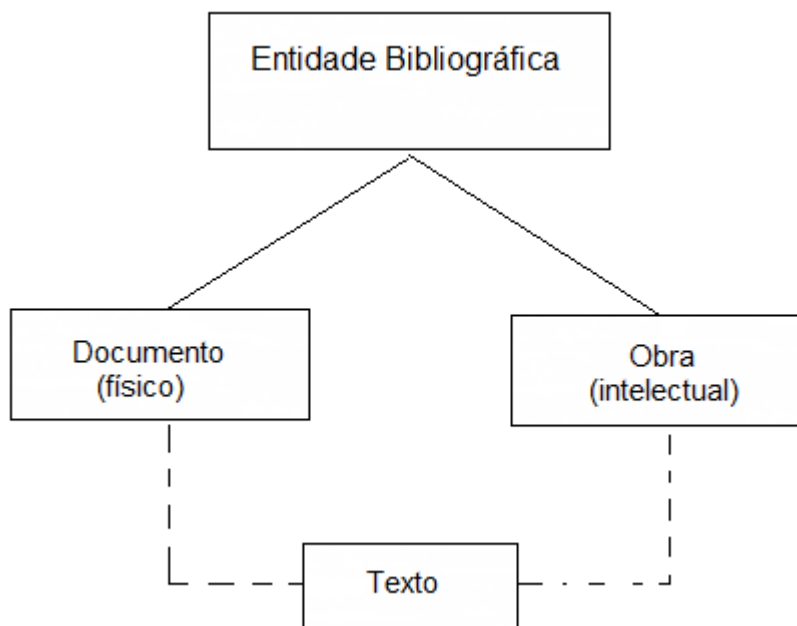


Figura 33 - Entidade bibliográfica como documento, obra e texto
 Fonte: SMIRAGLIA, 2001, p. 4

Nesta perspectiva o texto musical é um conjunto de símbolos que representa a obra, que é transmitida aos usuários por um documento, uma partitura, por exemplo. O texto musical de uma obra pode ser original ou não. Partituras representam obras musicais e a multiplicidade potencial de partituras de uma única obra produz evidência de sua importância social e cultural. Uma vez que a obra é liberada para o público, de acordo com Smiraglia (2001), torna-se inerentemente mutável, em uma variedade de maneiras, como na expressão do seu conteúdo, em sua percepção entre os que a recebem, e em constante desenvolvimento em suas propriedades à medida que aperfeiçoa para obter seu papel social colaborativo. O texto não pode ser simplificado a uma leitura unívoca, linear e abstrata, pois de saída, convoca a uma postura perceptiva e interpretativa.

Esse conjunto de reflexões apresentado até o momento abre o caminho para expormos de que maneira a questão da representação e recuperação da informação musical em sistemas de recuperação da informação, vem sendo tratada.

4 REPRESENTAÇÃO E RECUPERAÇÃO DE DOCUMENTOS MUSICAIS

A questão da representação e recuperação da informação musical em sistemas de recuperação da informação foi publicada, em um capítulo do ARIST, em 1996, escrito por Alexander McLane, intitulado “*Music as information*”. O autor direciona sua discussão para os grandes problemas relacionados à representação de documentos musicais. McLane (1996) analisa alguns dos mais significantes aspectos da música - sua notação e seu som - e classifica a representação dos documentos musicais, em três perspectivas: a subjetiva, a objetiva e a interpretativa.

Para McLane (1996) a visão subjetiva da obra musical pode ser entendida como o uso do esquema de notação para representá-la. Subjetiva porque a escolha de elementos de notação normalmente representa uma obra em “contexto-dependente”, no sentido de que a decisão da notação pode incluir ou excluir aspectos particulares da obra, como por exemplo, a afinação, a intensidade e a articulação. A ambiguidade dos signos de que o compositor se serve para transmitir suas idéias musicais dá à notação uma flexibilidade que lhe permite adaptar-se a diferentes contextos estilísticos e pessoais. A notação musical fornece um quadro teórico abstrato, que ganhará corpo com a intervenção do intérprete (Massin, J. e Massin, B., 1997, p. 100)

A visão objetiva pode ser identificada como um som gravado da obra musical. O som musical é objetivo porque, uma vez gravado, a representação da música por meio da gravação é fixada e não mais sujeita às variações editoriais e de *performance*. Esta visão pode ser considerada a mais completa representação da música, na medida em que inclui as seguintes facetas: tom, tempo, harmonia, editorial e timbre.

A visão interpretativa seria a representada pela análise de alguns aspectos da obra. Classificações e esquemas analíticos que elucidam características que não são óbvias de uma obra musical (como o gênero musical), ou de um conjunto de obras, entram nesta categoria. Avaliações críticas, como aquelas encontradas nos anuários ou revisões musicais, fazem parte da visão interpretativa. Inclui-se, também, a representação da música feita por registros bibliográficos em sistemas de recuperação da informação.

De acordo com McLane (1996), “qualquer representação da música irá consistir em uma ou mais destas três visões”. Como representar a informação musical em um esquema que contemple as visões de McLane? Na teoria de McLane fica evidente que a recuperação da informação musical, seja de dados bibliográficos ou de arquivos de som ou imagem, depende tanto da complexidade da informação desejada e da forma como ela é representada, quanto do conhecimento prévio do usuário para encontrar a informação desejada. Quanto menor o conhecimento do usuário, maior a necessidade de diferentes formas de representação das instâncias da obra musical.

Também nesta perspectiva, Downie (2003) assinala os quatro desafios do universo da representação e recuperação da informação musical em ambientes digitais: multiexperimental, multicultural, multirrepresentacional e multidisciplinar.

O desafio multiexperimental é visto pelo autor como as diferentes formas de apropriação, apreciação, uso e experiências percebidas por cada pessoa, emanadas do contato com a música. O autor assinala que a música pode ser experimentada como um objeto de estudo, para uso doméstico e ser ouvida apenas em um nível subconsciente, como uma experiência prazerosa, como continuação das tradições familiares, como um meio de expressão religiosa, e muitos usuários procuram a música, não como experiências melódicas ou harmônicas, mas para reais alterações físicas e emocionais como, por exemplo, certo tipo de euforia enérgica que pode ser associada ao hip-hop. Downie (2003) acrescenta que a variedade aparentemente infinita da experiência musical coloca dois obstáculos significativos para os profissionais que lidam com a representação e recuperação de música: os problemas do público alvo e a utilização pretendida e a própria natureza da música (aspectos melódicos, harmônicos, rítmicos e timbres) para determinação de similaridades e relevância na recuperação da informação em sistemas de recuperação de informação musical.

Qual conjunto de usuários será privilegiado e que conjunto de usos será abordado em um sistema de recuperação de informação? Considerando que as percepções dos usuários individuais mudam com o tempo, como ajustar os julgamentos de relevância em um cenário de constante mudança de percepção? Ignorar o aspecto experimental do processo de representação de

informação musical pode significar a diminuição da recuperação de documentos relevantes de música para cada consulta submetida em um sistema de recuperação da informação musical.

Para Downie (2003) o desafio multicultural origina-se na condição da música ser uma objetivação da expressão humana, que sofre interferência de variados aspectos da cultura vigente no momento de sua produção. A música transcende as fronteiras culturais e de tempo. Para o autor, cada época histórica, cultura e subcultura criaram sua própria forma de se expressar musicalmente dando origem ao desafio multicultural. Há vários estilos de música para os quais as codificações padrões, normalmente utilizadas para representar a música ocidental, não se encaixam nos modelos comumente desenvolvidos para os sistemas de recuperação da informação como, por exemplo, improvisação jazzística, música eletrônica, música da Ásia, canções tribais, *performances* indianas. Como planejar sistemas de recuperação da informação aptos a representar e recuperar qualquer tipo de música?

Continuando, Downie (2003) assinala que o desafio multirrepresentacional pode ser dividido em sete facetas a serem consideradas na descrição da música e que representam a estrutura musical, mencionada anteriormente. São elas:

- tonal - quantidade percebida de som que é principalmente associada a sua frequência fundamental. Esta faceta descreve noções de representação gráfica da altura, noção de tonalidade (escala maior ou menor), notas, intervalos e outros aspectos relacionados à melodia;
- temporal - informação associada à duração de eventos musicais como a harmonia, a altura e acentos (destaque dados a uma ou mais notas na interpretação, normalmente por um nítido aumento de sua intensidade sonora ou de sua duração) incluindo elementos ligados ao ritmo;
- harmônica - informação relacionada às músicas polifônicas, combinação de notas soando simultaneamente. Nessa faceta estão citados elementos de informação sobre acordes e eventos harmônicos;

- timbre - compreende todas as informações associadas à qualidade ou ao colorido do som, não é nem a tonalidade e nem a intensidade do som, mas o que permite caracterizar diferentes instrumentos. Um clarinete e um oboé emitindo a mesma nota estarão produzindo diferentes timbres musicais. Recai sobre esta faceta a designação de instrumentos específicos para executar toda ou parte de uma obra.
- editorial - informação relacionada a instruções de execução de uma música, incluindo os dedilhamentos, articulações, dinâmica, cadências e solos de improvisação, e assim por diante. Esta faceta pode ser representada por ícone ou texto, ou ambos. Revela, por exemplo, se uma partitura é uma edição facilitada, ampliada, comentada, *fac-símile* ou *urtex*⁸. Ausência de informação editorial torna-se um problema para a representação de informação musical, como por exemplo, a indicação de *baixo contínuo*, onde as harmonias são implícitas e um acompanhamento de *contínuo*⁹ pode ser realizado de muitos modos diferentes, dependendo do tipo de obra e do contexto da execução. Em muitos casos, as discrepâncias existentes entre as edições de diferentes editoras da mesma obra influenciam, sobremaneira, na decisão da escolha do usuário;
- textual - estão incluídas, nesta faceta, as informações sobre as canções, árias, *liders*, corais, hinos, cantatas, sinfonias, texto de óperas, libretos e assim por diante. Chama-se atenção para o fato de que uma melodia dada pode ter múltiplos textos e que um determinado texto pode ter várias configurações musicais. Um bom exemplo deste fenômeno é a melodia “*God Save the Queen*” conhecida dos cidadãos da comunidade britânica como seu hino real, mas é conhecida como a canção “*America*” ou “*My Country this of Thee*” pelos republicanos estadunidenses; e

⁸ Urtex indica uma edição moderna impressa de música antiga em que o objetivo é apresentar um texto exato, sem acréscimos ou alterações editoriais.

⁹ Contínuo é a expressão que se refere à parte ininterrupta de baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco e serve como base para as harmonias. (Dicionário Grove de Música, *online*).

- bibliográfica - faceta relacionada aos metadados da música, como autores (composição, letras, arranjos, transposições), títulos (uniforme, paralelos, título da capa, etc.), intérprete, número no catálogo, datas (publicação, composição, arranjos, transposições, etc.), discografia, editora, letras, minutagem, forma, meio de expressão, etc. Esta faceta é a única cujas informações não são derivadas dos elementos musicais de uma composição, e sim, dos dados bibliográficos da obra musical e suas instanciações.

Considerando os elementos pertinentes as sete facetas e a linguagem musical, a interação entre essas facetas resulta em complexidade na representação da informação musical. Cada uma das facetas sofre um tipo de representação enquanto produto. Com exceção da faceta bibliográfica, cada uma das facetas mencionadas acima pode ser representada como símbolos, como áudio, ou ambas as representações.

Para Dowie (2003), a rica diversidade intelectual da comunidade de pesquisa em recuperação da informação musical dá origem ao desafio multidisciplinar, que expõe a dificuldade de interação, tanto em âmbito comunicacional como nos protocolos adotados, entre diferentes áreas que têm a música como seu objeto de pesquisa e utilizam diferentes linguagens, abordagens e perspectivas investigativas. Engenheiros de som trabalham com processamento de sinais, musicólogos trabalham sobre as questões de representação simbólica, cientistas da computação em técnicas de correspondência de padrão, bibliotecários nas preocupações das representações descritivas e temáticas, e assim por diante. Comparar e avaliar as contribuições das pesquisas publicadas sobre recuperação de informação musical, nas diferentes áreas é difícil, pois, segundo Dowie (2003) apresentam uma grande variedade de métodos formais e *ad hoc* de avaliação como: análises complexas, análises empíricas de espaço-tempo, análises infométricas, avaliações sobre recuperação da informação nos mais variáveis contextos.

Esta heterogeneidade de visões de mundo disciplinar é vista por Dowie (2003) como um ponto particularmente problemático, pois não existe a interação da contribuição de cada disciplina. Cada grupo de pesquisadores traz o seu próprio conjunto de metas e de práticas o que evidencia os problemas de

linguagem tornando difícil para os membros de uma disciplina apreciar os esforços dos outros.

A preocupação com a representação e recuperação de informação musical fica evidenciada pela crescente quantidade de publicações e eventos específicos que foram divulgados nos últimos anos sobre o assunto, como por exemplo, a *International Conference on Music Information Retrieval* (ISMIR), assim como, a comunidade científica *Music Information Retrieval* (MIR), que desenvolve sistemas de recuperação de música aplicados a várias formas e gêneros musicais e que buscam servir como ferramenta para todos os tipos de usuários alcançarem os conteúdos musicais, sejam elementos bibliográficos, som ou imagem.

5 MODELO FRBR

O modelo conceitual *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR) desenvolvido pela *International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA)*, publicado em 1998, foi elaborado com o objetivo principal de organizar as diversas partes que compõem a estrutura dos registros bibliográficos, recomendando um nível básico de funcionalidade dos registros e relacionando os seus elementos com as necessidades dos usuários, com uso das premissas do modelo Entidade-Relacionamento (E-R) de Peter Chen. Desenvolvido como um meio de análise do registro bibliográfico, então, pode-se dizer que sua estrutura responderá à forma adotada pelo catálogo em um sistema de informação.

Segundo Le Boeuf os FRBR são:

um modelo entidade-relacionamento. Define um número de classes gerais (“entidades”) de coisas que são julgadas relevantes no contexto específico de um catálogo de biblioteca, seguidas de características (“atributos”) que pertencem a cada uma dessas classes gerais, e os relacionamentos que podem existir entre instâncias dessas várias classes. (LE BOEUF, 2013, p. 74).

A estrutura lógica dos FRBR baseou-se numa análise da noção de entidade, utilizada no desenvolvimento de modelo conceitual de sistemas de bases de dados relacionais, o modelo Entidade-Relacionamento (E-R), para explorar o universo bibliográfico e identificar os principais componentes do registro bibliográfico que poderiam ser acordados internacionalmente. É importante ressaltar que a técnica de modelagem E-R tem um viés em direção à estrutura dos sistemas de gestão de base de dados relacionais, e não ao registro bibliográfico propriamente dito.

A importância histórica do modelo FRBR é reconhecida na medida em que esta foi a primeira análise do universo bibliográfico, formalizada, amplamente divulgada e discutida, utilizando o modelo E-R, embora este modelo não seja a única maneira de análise.

Encontra-se em discussão, tanto no cenário internacional quanto no nacional, a implementação do modelo, bem como estudos sobre as entidades e seus relacionamentos e, também, as implicações para o universo bibliográfico. O modelo FRBR, na literatura, é visto como um mote inicial para produzir um

novo paradigma de catalogação e construção de bases de dados; ainda que seus conceitos não sejam essencialmente novos, o modelo explicita a estrutura subjacente dos dados bibliográficos. Ao discriminar entidades bibliográficas abstratas e concretas, o modelo altera a concepção e organização dos catálogos públicos de acesso em linha (OPAC), permitindo a experimentação de novas estruturas de dados.

5.1 Modelo e modelo conceitual

Para darmos início e nos aproximarmos mais detalhadamente do modelo FRBR, recorreremos primeiramente ao conceito de modelo e de modelo conceitual.

Modelos são usados em todos os lugares e em situações variadas, o que admite muitos significados para o termo. Carlyle (2006) apresenta quatro conceitos que ilustram a gama de significados do termo:

- a representação de alguma coisa;
- uma descrição esquemática de algum sistema, teoria ou fenômeno;
- a descrição simplificada de uma entidade ou processo complexo; e
- um trabalho preliminar ou construção que serve como um plano a partir do qual um produto final deve ser efetuado.

Observa-se nas definições que o modelo incorpora características consideradas necessárias à descrição de um sistema. De modo geral, o propósito de um modelo é esquematizar certa realidade para que ela possa ser analisada. Os modelos podem ser utilizados numa variedade de situações, recebendo denominações próprias, como modelos em escala (usados em arquitetura), modelos matemáticos (usados em muitas das ciências), modelos representacionais (usados na engenharia) e modelos conceituais (usados em projetos de bancos de dados).

Os modelos, segundo a epistemologia Bungeana, são caracterizados por um entendimento conceitual da realidade pela construção de objetos-modelos e de seus modelos teóricos. Para Bunge (1974) os modelos são a verdadeira essência da atividade científica e sua construção torna-se o primeiro passo para a compreensão da realidade, que se dá inicialmente por meio de

simplificações e idealizações, isto é, pelo que ele denomina objetos-modelo. Porém, os objetos-modelos são de pouca valia para a ciência factual se não forem embutidos em teorias gerais, de onde adquirem seus modelos teóricos ou teorias específicas, pois estes sim podem fornecer explicações e previsões da realidade.

Para chegar ao conceito da realidade, Bunge (1974) parte das idealizações na forma da identificação das suas características gerais. A reconstrução conceitual da realidade se inicia, de acordo com o autor, com o objeto-modelo ou modelo conceitual de uma coisa ou de um fato, atribuindo ao mesmo propriedades possíveis de serem sustentadas por teorias, por meio da identificação de objetos reunidos por apresentarem alguns aspectos semelhantes apesar de se mostrarem claramente distintos. Ao autor importa reconhecer que objetos modelos funcionam como pontes de ligação entre as teorias e a realidade, operando muitas vezes, como instrumentos de validação empírica de uma teoria ou dando origem a novos objetos-modelo e a novas teorias.

Uma realidade específica, ou um objeto, pode ser representado, de acordo com Bunge (1974), de modo mais ou menos esquemático por um modelo, mas “desconfiemos deles, pois podem ser apenas metáforas sugestivas mais do que descrições literais de uma realidade que, sendo mais escondida que aparente não se deixa sempre representar de modo familiar” (BUNGE, 1974, p.27). O autor ressalta que a carência de teorias gerais e abstratas em certas áreas do conhecimento sugere a falta e/ou dificuldade de uma desejável maturidade teórica. Nestas situações a construção de modelos teóricos (ou teorias específicas) começa pelo lado oposto, a partir de algumas hipóteses muito próximas dos dados empíricos originários da observação e da experimentação.

Em suma, podemos perceber, com a ajuda de Mario Bunge (1974), que o fazer científico inicia-se pela elaboração de modelos: aqueles que fazem ou criam alguma coisa podem entendê-la, ao contrário do que acontece com os simples observadores. O processo de modelagem científica fundamenta-se no fato de que teorias gerais, que não se manifestam diretamente sobre a realidade ao aceitarem modelos conceituais, produzem representações de parte da realidade, ou seja, modelos teóricos que proporcionam soluções a

situações-problema particulares. Pode-se considerar, então, que um modelo consegue se aproximar da realidade, mas não captá-la em sua totalidade. Os modelos são abordados na medida em que se procuram relações entre as teorias e os dados empíricos.

A abordagem de Cougo (1999) envereda por outro caminho, definindo modelo em sua relação com a análise de sistemas. O autor apresenta uma definição para modelo reforçando a ideia de que o modelo não é o objeto real, mas algo que o representa com grau de maior ou menor adequação. “Modelo é a representação abstrata e simplificada de um sistema real, com a qual se pode explicar ou testar o seu comportamento, em seu todo ou em partes” (COUGO, 1999, p. 7).

O autor ressalta que o importante nesta definição é perceber que por algum meio, seja uma maquete, uma descrição, um desenho, uma partitura, etc. pode-se antecipar ou substituir a existência de uma realidade qualquer. Por meio de um elemento semelhante representa-se um objeto desejado e assim pode-se percebê-lo e entendê-lo e fazer algum tipo de operação de controle ou de proposta de significação.

Cougo (1999) chama a atenção para a modelagem de dados, que descreve o desenvolvimento de um sistema de informação e que necessita também de um objeto a ser observado seja ele real ou imaginário. O autor destaca que, para a obtenção de um modelo a partir de um conjunto de objetos observados, deve-se levar em conta os seguintes pontos: abrangência; nível de detalhamento; tempo para a produção do modelo e; recursos disponíveis. Para a execução da modelagem dos dados é importante observar os seguintes passos: a observação dos objetos; o entendimento dos conceitos; a representação dos objetos; a validação do modelo; a verificação da adequação e de coerência.

Essas duas abordagens (ciência e sistema) parecem convergir para um só ponto, mesmo tendo se manifestado de maneiras diversas, situam o modelo, como designado a representar uma realidade, um objeto real, não literalmente, mas de forma simplificada, possibilitando seu entendimento e tornando-o mensurável, descritível e observável.

Um modelo conceitual, chamado de modelo abstrato no mundo dos sistemas, é convenientemente usado para entendermos uma determinada

coisa, para automatizar ou organizar processos que o circundam, compreendendo suas características essenciais e em detalhes.

Codina (1994), por sua vez, acena que um modelo conceitual em sistema de informação documentária expressa seus elementos fundamentais fazendo abstrações dos detalhes particulares das diversas ocorrências dos sistemas reais existentes. Tem por finalidade propiciar uma representação do objeto ou fenômeno permitindo sua compreensão global e, ainda, permitindo entendimento, transmissão e validação de conceitos. Uma característica de modelos conceituais é que eles são não "acionáveis", ou seja, significa que o projeto está pronto para uso em bases de dados e programas.

A modelagem conceitual é primordial no projeto de sistemas, visto que é a partir dela que se obtém a estruturação dos conceitos abstraídos de um domínio do mundo real, permitindo sua incorporação em um sistema de informação. Tem por objetivo construir uma representação de alta qualidade de um fenômeno selecionado em algum domínio possibilitando o seu reconhecimento.

O modelo conceitual deve apresentar-se no mais alto nível de abstração e sem levar em conta a base de dados em si, mas a forma como as estruturas serão criadas para armazenar os dados, pois representa a realidade pela visão global dos principais dados e relacionamentos, sem se preocupar com as restrições de implementação.

5.2 Origem dos FRBR

Os estudos dos FRBR originaram-se no Seminário sobre Registros Bibliográficos promovido pelo *Universal Bibliographic Control and International MARC Programme* (UBCIM) e a Divisão para Controle Bibliográfico da IFLA, em Estocolmo, Suécia, no ano de 1990, um pouco antes da 56ª Conferência da IFLA. O Seminário foi organizado com a proposta de examinar a finalidade e a natureza dos registros bibliográficos e as alternativas para atender ao diapasão das necessidades informacionais dos usuários, com custos reduzidos. Durante o Seminário discutiu-se diferentes pontos de vista do registro bibliográfico e suas funções, como resposta à questão central "A catalogação pode ser consideravelmente simplificada?"

É justamente esta questão que permitirá ao grupo de estudo um aprofundamento na questão teórica da atividade de catalogação, pois se pressupõe que a simplificação é decorrente de uma análise altamente complexa.

De acordo com Madison (2005, p. 18), as questões que nortearam os trabalhos durante o Seminário foram:

- os custos do processo de catalogação e a simplificação do conteúdo dos registros bibliográficos;
- o aumento do compartilhamento de registros bibliográficos e, conseqüentemente, a redução de duplicidade da catalogação tanto em nível nacional quanto internacional;
- a explosão da quantidade de material publicado, independentemente do formato em todo o mundo, aumentando assim o interesse no controle bibliográfico universal;
- a crescente conscientização sobre os benefícios de se adaptar as práticas de catalogação e códigos para ambientes eletrônicos que suportam os sistemas de gerenciamento de bibliotecas *online* e de grandes sistemas de informação nacionais e internacionais; e
- o crescente interesse em examinar o papel do universo bibliográfico pela ótica e necessidades de seus usuários.

A discussão dos participantes, segundo Madison (2005, pg. 19), concentrou-se em determinar o número de elementos de dados descritivos necessários aos registros bibliográficos, atendendo às necessidades dos usuários e para todos os tipos de materiais. Além disso, alguns participantes acreditavam que mais benefícios econômicos poderiam ser provisionados distribuindo o trabalho de criação e compartilhamento de registros bibliográficos, não só às bibliotecas, mas também a outros sistemas bibliográficos como aqueles adotados por editores e livreiros.

Ao final do Seminário deliberou-se que era necessário um acordo internacional amplo sobre as principais funções do registro bibliográfico em resposta às necessidades do usuário e, também, para aumentar e proporcionar maior qualidade ao compartilhamento dos registros bibliográficos. Essas

funções deveriam abranger todos os tipos de materiais contemplando o ambiente bibliográfico *online*.

Consequente ao Seminário fez-se o Termo de Referência para o Estudo dos FRBR, elaborado por Tom Delsey (Canadá) e Henriette Avram (Estados Unidos). Madison (2005, p. 22) assinala que o documento firmou as diretrizes para o desenvolvimento dos trabalhos do grupo de estudo, estabelecendo-se as seguintes premissas:

- determinar a gama de funções do registro bibliográfico, identificando o usuário real e suas necessidades para cada função e conteúdo do registro;
- desenvolver um quadro que identifica e define todas as entidades que são de interesse para o usuário em potencial de registros bibliográficos e os tipos de relações que podem existir entre essas entidades;
- para cada entidade identificar e definir as funções que se espera do registro bibliográfico; e
- selecionar e priorizar os atributos associados às entidades de navegação no universo bibliográfico.

O uso dos termos entidades, atributos e relacionamentos não são comumente utilizados na teoria tradicional da catalogação. Estes termos vêm do jargão do *design* de base de dados, e, em particular, de *design* de base de dados relacionais. O Termo de Referência para o estudo dos FRBR fornece os conceitos destes termos, utilizando como referencial teórico os estudos de: Richard C. Perkinson "*Data Analysis: the key to data base design*" de 1984; a metodologia desenvolvida por James Martin expressa em seu livro *Strategic Data-Planning Methodologies* de 1982; *Graeme Simsion's Data Modeling Essentials* de 1994 e; Fundamentos de sistema de base de dados de Ramez Elmasri e de Shamkant Navanthe de 1989. O Termo de Referência é uma declaração do que precisa ser feito, e diz muito pouco sobre o porquê do estudo, infelizmente o termo não definiu o que se entende por registro bibliográfico.

Em Nova Déli, na 58^a. Conferência Geral da IFLA, o Comitê Permanente aprovou o Termo de Referência com duas modificações: a adição de assuntos

à lista de entidades e a inclusão de um nível básico de funcionalidade para a criação de registros por agências bibliográficas nacionais.

Em agosto de 1991 formou-se oficialmente o grupo de estudos, sob o auspício do Comitê Permanente da Seção de Catalogação da IFLA, composto por voluntários de várias nacionalidades, que até o final dos trabalhos contava com 13 membros de nove países, em sua maioria bibliotecários.

O objetivo do estudo foi definir, em termos claros, as funções desempenhadas pelo registro bibliográfico com relação a vários meios de comunicação, aplicações e necessidades dos usuários. De acordo com Byrum, Madison (2000) o estudo pretendeu cobrir toda a gama de funções para o registro bibliográfico em seu sentido mais amplo, ou seja, um registro que abrange não só elementos descritivos, mas pontos de acesso (nome, título, assunto, etc.), e notas.

O estudo dos requisitos funcionais para os registros bibliográficos foi visto como tendo implicações teóricas e práticas para a organização da informação. Telest (1995, p. 44) diz que esse estudo deveria descrever o domínio da teoria da catalogação, isto é, o universo bibliográfico, seus habitantes e as relações entre eles. No entanto, o estudo é, de fato, uma racionalização de elementos de dados em um registro bibliográfico, no sentido de indicar, para cada elemento de dados a sua “razão de ser”, levando a significar, também, uma mudança de paradigma no desenvolvimento de catálogos.

Telest (1995, p. 43) completa que as questões que orientaram os aspectos teóricos e práticos do estudo foram: “Como usamos registros bibliográficos em ambientes híbridos? Quais são as funções que esperamos que os registros bibliográficos executem? Dada a compreensão dos usos dos registros, quais são os elementos de dados essenciais ou atributos que devem ser refletidos no registro bibliográfico?”

Essas perguntas apontam um caminho para se repensar as possibilidades de uma teoria da catalogação, na medida em que rompe os limites do tecnicismo a fim de fazer circular no debate intelectual questões de fundamentos e princípios da catalogação, que historicamente nortearam a organização da informação. Seria preciso, ainda, investigar o que deve ser um

registro bibliográfico, distinguindo entre aspectos essenciais do registro, ou seja, aquilo que o define e os modos contingenciais de produção do mesmo.

Os passos do grupo de estudo foram sintetizados por Tillett (1995) em três etapas:

- formar um consenso entre os consultores e os membros do grupo de estudo sobre as funções do registro bibliográfico;
- desenvolver um modelo do universo bibliográfico que refletisse uma multiplicidade de usuários e usos abarcando todo tipo de material;
- determinar, para cada uma das entidades e relacionamentos identificados, os atributos necessários para realizar as funções estipulados na primeira etapa, determinando: a) peso para os atributos em gradações de essencial para agregado, b) se um determinado atributo deve ser submetido à normatização.

Desde o início dos trabalhos, o grupo de estudo determinou que o projeto levaria em conta as necessidades de uma ampla gama de usuários. A decisão desafiadora sobre como realizar uma estratégia focada no usuário foi tratada nas primeiras reuniões. O grupo de estudo, como relata Madison (2005, p. 28), decidiu usar o próprio conhecimento coletivo, tanto pela conveniência quanto pela praticidade, em detrimento da opção óbvia de um estudo de usuário sistematizado, dado o alcance internacional do estudo e o prazo. Consideraram que o conhecimento profissional das necessidades do usuário, com base em suas origens e experiências teóricas e práticas, e os tipos de *expertise* que esperavam atrair para o projeto, atenuaria a necessidade de pesquisas junto aos usuários. Neste sentido, Madison afirma que:

As necessidades de pesquisadores, estudantes, bibliotecários, funcionários de bibliotecas, editoras, fornecedores, varejistas, *designers* de sistemas e usuários dos serviços de informação, etc., dentro e fora ambientes de bibliotecas tradicionais, foram consideradas e avaliadas dentro do contexto de tarefas como a busca de informações, verificando citações, determinando exibição e funções de recuperação de informação, compras, vendas, gestão de aquisições, catalogação, indexação e resumos, gestão de inventários, circulação, empréstimo entre bibliotecas, preservação, referência, etc. (Madison, 2005, p. 29).

As variadas experiências e interesses teóricos e práticos dos membros do grupo de estudo fizeram com que a sucessão de exemplos utilizados para examinar o modelo fosse diversificada e complexa.

Para identificação de atributos do modelo FRBR, o grupo de trabalho baseou-se nas *International Standard Bibliographic Descriptions* (ISBD), nos *Guidelines for Authority and Reference Entries* (GARE), nos *Guidelines for Subject Authority and Reference Entries* (GSARE), no *Marc Americano* (USMARC), nas *Categories for the Description of Works of Arts* (AIF), na literatura científica disponível na área, e em pareceres dos membros do grupo de trabalho e em pesquisas publicadas.

Madison (2005, p. 31) relata que, durante os trabalhos do grupo de estudo, as propostas para as entidades mudaram consideravelmente. Em um projeto de 1993, havia a proposta de 6 entidades: superobra, obra, versão, edição, item e partes componentes. Em um projeto de 1995, a proposta para as entidades era: obra, representação, produto, suporte e item. Após comentários e sugestões, detalhados em relatório, de uma equipe de modelagem de dados da *Library of Congress*, os consultores decidiram fazer extensas revisões para os capítulos sobre entidades, atributos e tarefas do usuário para o projeto de meados de 1995.

As entidades foram reduzidas de cinco para quatro: representação foi renomeada expressão com um foco mais claro sobre o conteúdo intelectual ou artístico; produto foi rebatizado de manifestação com a suposição de que ele incorporasse os itens publicados ou não-publicados; suporte foi eliminado uma vez que seus atributos foram incluídos na manifestação; e as entidades obra e item não foram alteradas. Com este projeto foram adicionadas novas entidades: pessoa, entidades coletivas, conceito, objeto, evento e lugar (Madison 2005).

Três estudiosos com competências específicas na área de catalogação e reconhecidos internacionalmente foram selecionados para serem consultores do estudo, proporcionando os conhecimentos necessários para a elaboração do relatório: Elaine Svenonius, Barbara Tillett e Bem Tucker.

Svenonius, professora do Departamento de Estudos de Informação da Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA), de acordo com Madison (2005) fez a primeira contribuição para o grupo de estudos dos FRBR

sugerindo que o grupo considerasse quatro grupos de usuários: editores, livreiros, bibliotecários e usuários/pesquisadores.

Para Moreno (2011, p. 89), a Teoria Bibliográfica de Svenonius,

Delineia seus fundamentos intelectuais com base num quadro teórico que compreende a organização da informação em um contexto histórico-filosófico e desenvolve os fundamentos relacionados aos objetivos bibliográficos afirmando que o primeiro passo na concepção de um sistema bibliográfico é afirmar seus objetivos. Podemos afirmar que sua teoria é composta de objetivos, entidades, princípios, e linguagens bibliográficas, estas divididas em linguagens de documento e obra, incluindo também a análise das linguagens de assunto em termos de vocabulário, semântica e sintaxe.

Svenonius revê a história dos objetivos dos sistemas concebidos para recuperar as informações, posto como um dos pilares do fundamento intelectual da informação, a partir dos estudos de Antonio Panizzi (1850), de Charles Ammi Cutter (1876), Julia Pette (1936), Eva Verona (1959), Ranganathan e Seymour Lubetzky (1957).

Para proporcionar cientificidade a sua teoria bibliográfica, Svenonius (2000) busca subsídio nas ideias de Quine (1980, p. 103). O autor caracteriza as entidades englobadas por uma teoria científica como consistindo dos valores das variáveis, isto é, algo existe somente se esse algo puder ser atribuído a uma variável e formalizado, pois se deve associar à entidade uma quantificação. Svenonius considera que suas variáveis são as entidades que povoam o universo bibliográfico, como por exemplo, as obras, edições, autores e assuntos, pois são objetos primários, abstratos e concretos, admitidos dentro de uma linguagem de descrição bibliográfica como os construtos fundamentais da teoria bibliográfica (Svenonius, 2000, p. 31, 34).

Ao abordar os objetos de descrição, Svenonius (2000, p. 32) espelha-se na abordagem da questão ontológica de construir um modelo que delinea entidades, atributos e relacionamentos. Como um meio para explicar a teoria, o modelo de construção reflete uma tendência em que uma base de dados é conceituada por um processo de formalização abstrata. A conceituação está sujeita a certas restrições. No caso de uma base de dados bibliográfica esta finalidade é codificada nos objetivos adotados pelo sistema. As entidades bibliográficas podem ser definidas conceitual e operacionalmente. Uma

definição conceitual é aquela que caracteriza o que deve ser definido em termos de suas propriedades, tais como a capacidade de conhecer ou apreender, e uma definição operacional especifica um conjunto de operações ou passos a serem seguidos para identificar o que está sendo definido. Svenonius (2000) revela que há duas razões para a definição das entidades bibliográficas: a primeira é que transformando um conceito em uma variável, esta pode ser usada para criação de uma hipótese que, se fundamentada, pode resultar em uma generalização ou uma afirmação teórica e; a segunda é que este conceito pode ser uniforme, a fim de servir para variados fins em diferentes tipos de atividades.

Svenonius (2000) conclui que a entidade bibliográfica está sendo desenvolvida com base nos aspectos empíricos, e não nos ontológicos. Desse modo, tomam forma a falta de precisão e de ambiguidade nas estruturas de determinados tipos de entidades. Algumas destas entidades não podem ser descritas utilizando conceitos tradicionais, por isso elas são limitadas no sentido de que não contam com informações suficientes para listar as suas partes.

A teoria bibliográfica de Svenonius é uma tentativa de relatar princípios, objetivos e técnica em um nível de generalidade e de uma posição conceitual, de maneira que facilite a transferência de ideologia e tecnologia além das fronteiras disciplinares, com o objetivo de informar, em última análise, as práticas desenvolvidas para a organização da informação na era eletrônica e avançar nos fundamentos intelectuais da organização da informação.

Barbara Tillett, chefe da Catalogação da Universidade da Califórnia, possui bastante familiaridade com o Modelo E-R, presente em suas pesquisas sobre a estrutura conceitual de catálogos e controle de autoridade. Em seu Ph. D., em 1987, estudou a estrutura conceitual da relação bibliográfica dentro da catalogação. Para Tillett (1988, p. 3) a estrutura conceitual de um catálogo é a que descreve o que deve ser incluído no catálogo, os elementos necessários para descrever essas coisas e a ordem em que eles são exibidos (por exemplo, a ordem prescrita na ISBD), bem como as relações que devem ser feitas entre as coisas incluídas no catálogo.

Durante o estudo dos FRBR, houve questionamentos sobre o porquê da escolha do Modelo E-R em detrimento de outras opções de modelagens

disponíveis. Tillett defende o modelo e o justifica durante o *workshop* promovido pela IFLA, em 1984, Havana. Para a autora a modelagem E-R é bem popular em *design* de base de dados. Difere de outras abordagens, como os modelos *Peter C. Weinstein's Ontology-Base Metadata*, *ECHO Metadata Model*, *INDECS*, pois apresenta, logo no início, um resumo do esquema abstrato ou conceitual sem determinar um domínio ou universo em particular, sem restrição, ou seja, podendo modelar qualquer universo ou domínio, independente de qualquer limitação imposta por tecnologia, técnica de implementação, dispositivo físico ou definição de registro. Considera os dados independentemente do processamento que os transforma, evitando-se assim um viés para qualquer código de catalogação existente. O universo é caracterizado em termos de entidades e entre seus relacionamentos. Em virtude de sua natureza irrestrita e independente, a modelagem E-R proporciona uma visão unificada dos dados a serem modelados. Uma possível interpretação do modelo E-R aplicada ao catálogo de biblioteca é ver registros bibliográficos e registros de controle de autoridade como entidades, elementos de dados dos registros como atributos, e as relações entre os registros e entre os registros e elementos de dados, como relacionamentos. Em tal modelo, as relações poderiam ser vistas de quatro maneiras: relações bibliográficas; relações de nome; relações de assuntos e relações de pontos de acesso.

Tillett reforça que, desta maneira, fica mais fácil o entendimento, mais estável e mais simples projetar no modelo E-R do que em um esquema dependente de pressupostos relativos ao que se constitui um registro bibliográfico ou pelo seu armazenamento (Tillett, 1990; Madison, 2005). O modelo E-R, baseado na teoria dos conjuntos e na teoria dos relacionamentos, tem a vantagem de combinar uma técnica de diagrama com uma aproximação semântica à descrição dos dados ou informações e à concepção de bases de dados (Ríos Hilario, 2003, p. 46). O Relatório final do modelo FRBR informa que a técnica E-R foi escolhida como base para o modelo, porque fornece uma abordagem estruturada para a análise dos requisitos de dados, que facilita os processos de definição e delimitação que foram definidas nos termos de referência para o estudo. [IFLA, 1998, p. 9]

Bem Tucker atuou como consultor do grupo de estudo dos FRBR por um ano. Ele era coordenador do Departamento de Políticas para a Catalogação

Descritiva da *Library of Congress* com larga experiência, tanto prática quanto teórica, em regras internacionais de catalogação em especial, o *Anglo-American Cataloguing Rules*. Com a saída de Tucker, Tom Delsey, da Biblioteca Nacional do Canadá, docente, administrador, consultor em normas bibliográficas e arquitetura da informação, juntou-se a Svenonius e Tillett. Delsey, segundo Madison (2005), é versado na literatura científica e em aplicações de modelagem E-R, o que influenciou, sobremaneira, a escolha deste modelo.

Uma das qualidades básicas inerentes ao modelo FRBR, de acordo com Tillett (2005), é que ele traz de volta os principais objetivos de um catálogo. A ideia de agrupar reelaborações e reescritas da obra, ligando trabalhos relacionados, ou reunir todas as obras e manifestações de um autor, não é de fato um novo conceito, pois pode ser rastreada nas idéias de Panizzi, Cutter e Lubetzky, e nos Princípios de Paris (DENTON 2007).

Do que foi exposto até aqui, pode-se dizer que o modelo FRBR representa o culminar de uma longa tradição de catalogação. Com o intuito de deslindar os fundamentos do modelo FRBR, os pontos que o aproxima do âmbito teórico, não explícito em seu relatório final, valemo-nos do estudo de Denton (2007), sobre a história da catalogação até o modelo FRBR. O autor discorre sobre a catalogação sob o prisma de quatro ideias: o uso de axiomas para explicar o propósito dos catálogos, ou seja, os princípios fundamentais que formam a base de códigos de catalogação; a importância das necessidades dos usuários; a noção abstrata de obra e; a padronização e a internacionalização. Seu propósito latente é apresentar a gradual, embora inevitável, mudança dos catálogos e dos processos de catalogação para o controle bibliográfico universal que, ao se fortalecerem ao longo de décadas, resultaram no modelo FRBR. De acordo com Denton (2007), as quatro ideias começam a ganhar força com a era da catalogação moderna, na segunda metade do século XIX, a partir das 91 Regras de Catalogação de Anthony Panizzi, que foram submetidas a um intenso debate, aprovadas por órgãos governamentais, utilizadas em grandes bibliotecas, envolviam a noção de obra e um olhar atento às necessidades dos usuários. Panizzi não estabeleceu qualquer axioma, mas as noções de obra, padronização e necessidades dos usuários fazem parte do seu legado.

Charles Ammi Cutter apresentou o primeiro conjunto de axiomas feitos para a catalogação, conforme assinala Denton (2007), com a publicação das Regras para um Catálogo Dicionário, que incluía catalogação de assuntos e de materiais, dando origem a novas concepções de como tratar a informação. Contribuiu de maneira fundamental para o estabelecimento de processos metodológicos na representação de assuntos, proporcionando cientificidade ao procedimento e minimizando a subjetividade do processo de representação temática. A influência de Cutter foi avassaladora e sua visão vanguardista em relação à função dos catálogos foi a principal fonte de códigos de catalogação posteriores. As tarefas dos usuários apresentadas no modelo FRBR, embora mais amplas, pois refletem os avanços da sociedade contemporânea, são, para Denton (2007), descendentes dos princípios apresentados por Cutter.

Denton (2007) apresenta as 5 leis¹⁰ de Ranganathan, instituídas para a Biblioteconomia em 1931, como exemplos importantes da ideia de axiomas e necessidades dos usuários e salienta que o modelo FRBR, embora de forma não muito explícita, cumpre as leis, na medida em que entendermos por livro, qualquer tipo de obra, de expressão, manifestação ou item. E, ainda se um catálogo adotar o modelo FRBR terá sua coleção mais aberta aos usuários, ampliando as maneiras pelas quais os usuários interagem com ele.

Na sequência do texto, Denton (2007) argumenta que é com Seymour Lubetzky, com seus estudos teóricos sobre a catalogação e a adoção dos Princípios de Paris, primeira normativa de catalogação colaborativa em nível internacional, que os axiomas para a catalogação e a ideia de obra se firmam e se colocam como ponto central na elaboração de normas de catalogação. As 4 ideias apresentadas por Denton (2007) estão presentes nos Princípios de Paris: abordagem axiomática; as necessidades dos usuários; a obra e; a padronização e internacionalização. O modelo FRBR preserva fundamentos presentes na história da catalogação.

É possível perceber alguma preocupação de se assegurar um liame, um trato entre gerações, um compromisso de unidade na diversidade do universo bibliográfico no processo de construção do modelo FRBR. Carlyle (2006)

¹⁰ 5 Leis de Ranganathan: 1 - Os livros são para serem usados; 2 - Todo o livro tem o seu leitor; 3 - Todo o leitor tem o seu livro; 4 - Poupe o tempo do leitor; 5 - Uma biblioteca é um organismo em crescimento.

assinala em seus estudos que ao longo da história das bibliotecas tem-se utilizado diferentes modelos para representar o universo bibliográfico, embora não formalizados, tais como: a) modelo de uma entidade quando os catálogos eram formados por listas simples de itens, em forma de inventário, em que a única entidade reconhecida era o item ou a cópia, ou seja, a única entidade a ser descrita é o documento físico; b) modelo de duas entidades quando os catálogos começaram a funcionar como sistemas de recuperação. As entidades reconhecidas e descritas nos catálogos são as edições e o item; c) modelo de três entidades quando os catálogos usam o título uniforme de forma consistente como forma de arquivamento e representando a obra, ou seja, as entidades reconhecidas são obra, edições e cópias; d) modelo de quatro entidades quando se distingue a entidade expressão, como postulado no modelo FRBR que reconhece as entidades obra, expressão, manifestação e item.

Após quatro anos de estudos, os consultores do Grupo de Estudo elaboraram um relatório que, em 1996, durante seis meses, foi submetido a uma revisão mundial por especialistas da área de Biblioteconomia. O processo de submissão provocou quarenta respostas de dezesseis países. Byrum e Madison (2000) relatam que a maioria dos comentários envolveu aspectos sobre a organização do relatório, a definição de termos, a metodologia e as conclusões relativas aos requisitos para tipos específicos de materiais e solicitações de mais exemplos no texto, a fim de esclarecer várias definições e conceitos. Os comentários foram muito úteis para o grupo de estudo avaliar e produzir uma série de melhorias no modelo FRBR, pois se observou que o escopo e o propósito do modelo não foram bem entendidos por todos.

O resultado do estudo que compõe os seis primeiros capítulos do relatório final do FRBR é o tema do capítulo 7 - Requisitos Básicos para Registros Bibliográficos Nacionais (BLNBR). Os elementos de dados recomendados para o BLNBR são aqueles necessários para ajudar o usuário: a encontrar as obras sobre as quais uma determinada pessoa física ou jurídica é responsável; a encontrar todas as manifestações incorporando expressão de uma determinada obra; encontrar obras sobre um determinado assunto e; encontrar obras de uma mesma série. Os elementos de dados incluem também, campos bibliográficos necessários para identificar uma determinada

expressão ou manifestação de uma obra, bem como para selecionar uma obra, expressão ou manifestação e obter uma manifestação. Juntas, essas necessidades representam o nível básico de funcionalidade que o registro bibliográfico deve alcançar.

Os elementos essenciais para a representação do registro bibliográfico indicados no modelo são listados em dois grupos:

a) elementos de dados descritivos: área de título e de responsabilidade; área de edição; área de material específico ou tipo de publicação; área de publicação, distribuição, etc.; área de descrição física; área de série; área de notas e área de número normalizado (ou alternativo) e termo de responsabilidade.

b) elementos de organização, ou seja, os pontos de acesso: cabeçalho de nomes; cabeçalho de títulos; cabeçalho de série; cabeçalho de assunto e número de classificação.

Depois de rodadas de audiências em todo o mundo, críticas e comentários individuais e de organizações, o relatório preliminar foi apresentado ao Comitê Permanente da Seção de Catalogação da IFLA, em 1997, na Conferência Geral da instituição realizada em Copenhague. O Comitê aprovou o relatório final em sua 63ª reunião de 5 de setembro de 1997. O Relatório final do FRBR foi publicado no início de 1998.

O texto seminal do modelo conceitual FRBR, publicado pela IFLA em 1998, oferece uma nova perspectiva para a organização da informação. É um modelo conceitual formalizado para o universo bibliográfico, com potencial para formar a base conceitual de uma nova geração de bases de dados bibliográficas.

Podemos dizer que o modelo FRBR fornece um novo olhar sobre o universo bibliográfico, descrevendo-o tal como o conhecemos hoje e oferecendo possibilidades de mudanças do paradigma de desenvolvimento de catálogos e reformular os princípios da catalogação, já historicamente conhecidos, às possibilidades oferecidas pelo modelo E-R.

O modelo FRBR pode trazer benefícios, em primeira instância, aos criadores de bases de dados bibliográficas que, com o enfoque sistêmico do modelo E-R, discriminam as entidades do plano abstrato para o concreto e, ao relacioná-las, organizam as entidades por semelhanças, no entanto, de forma

mais abrangente do que as opções de um catálogo tradicional, eletrônico ou não. Em um segundo momento, o modelo pode favorecer os usuários que acessam as entidades do catálogo, permitindo-os navegar com mais certeza no universo bibliográfico.

Como vimos, o estudo do modelo conceitual FRBR nasceu, de fato, com fins eminentemente práticos, para controle bibliográfico, a fim de reduzir custos e aumentar o compartilhamento de dados em nível nacional e internacional. Estudar os requisitos mínimos funcionais de registros bibliográficos parecia ser uma ferramenta indispensável para o controle bibliográfico.

Os processos de elaboração do modelo FRBR obedeceram a uma dinâmica específica, determinada pelo termo de referência. O modelo FRBR, ainda que revestido de um conceito substancialmente mais amplo do que os conferidos à catalogação tradicional, estruturado em bases próprias, diferentemente das regras e formatos bibliográficos, não apresenta o embasamento da teoria de catalogação em que se fundamenta.

Se é necessário repensar a catalogação a partir de entidades, atributos e relacionamentos, como proposto no modelo FRBR, para então construir uma teoria da catalogação, não se pode mais esquivar de discutir os pressupostos teóricos que historicamente levaram à formulação deste modelo.

Compreender em profundidade os próprios pressupostos do modelo FRBR, cujo compromisso já está de antemão construído, dada a dualidade de sua natureza (é novo e original, e ao mesmo tempo se baseia numa tradição firmemente estabelecida), é ainda desafiador, pela falta de publicação dos debates teóricos ocorridos durante o estudo. O relatório final do modelo não apresenta os fundamentos que o sustentam, do que supomos que o relatório não foi produzido com tal pretensão.

Com base no exposto, entendemos que não cabe contestar a validade do modelo conceitual FRBR para o desenvolvimento da Biblioteconomia. O acúmulo do conhecimento científico, somado à dimensão experiencial trazida e sustentada no modelo, não há dúvida, ilumina aspectos da catalogação, possibilitando alterar inevitável e profundamente até os modos de ensinar a catalogação.

5.3 Entidades, Atributos e Relacionamentos

O modelo FRBR forma uma estrutura conceitual que apresenta analogia entre as tarefas dos usuários de registros bibliográficos e os dados bibliográficos necessários para o cumprimento das tarefas, descrevendo a maneira que bases de dados bibliográficas podem ser construídas e as funções que devem cumprir. Não prescreve, porém, como sua implantação deve ocorrer.

Para tanto, foi identificado um conjunto de entidades fundamentais, que se relacionam de diversas maneiras e são caracterizadas por um conjunto de atributos, visando o êxito do uso dos registros bibliográficos.

Os FRBR enfatizam as entidades, relacionamentos e atributos que o registro bibliográfico pretende descrever (FIGURA 34).

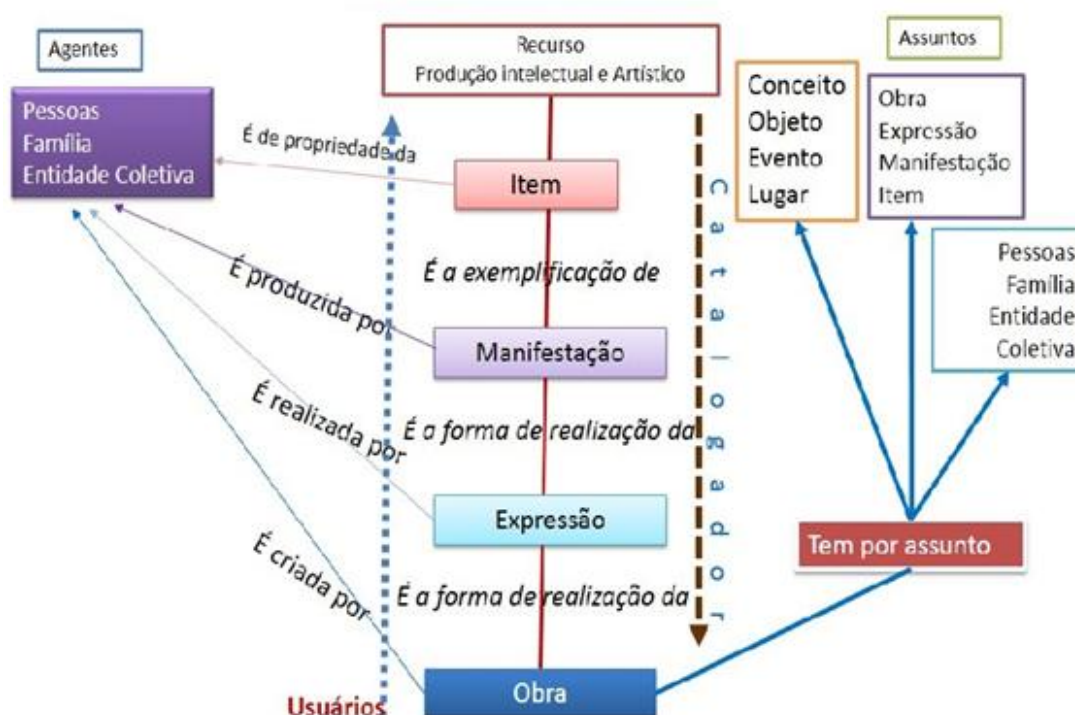


Figura 34 - Diagrama do Modelo FRBR: entidades e relacionamentos gerais
 Fonte: SILVA, 2014, http://www.ofaj.com.br/colunas_conteudo.php?cod=808

A figura 34, apresenta as entidades e os principais relacionamentos do modelo FRBR, destacando o movimento do catalogador ao representar um

item do acervo bibliográfico e o movimento de busca do usuário ao desempenhar suas tarefas básicas de:

- encontrar entidades que correspondem aos critérios de busca estabelecidos pelo usuário, ou seja, encontrar uma entidade ou um conjunto de entidades, por meio de um atributo ou de um relacionamento;
- identificar uma entidade que permita ao usuário confirmar se encontrou aquilo que procura, distinguindo entre duas ou mais entidades e características similares;
- selecionar uma entidade que atende as necessidades do usuário, isto é escolher uma entidade que atenda as especificações do usuário quanto ao conteúdo, formato físico, etc., ou à rejeição de uma entidade que não atenda suas necessidades; e
- obter acesso à entidade descrita, ou seja, adquirir a entidade desejada seja por meio de compra, empréstimo e ou acesso eletrônico remoto (IFLA, 1998).

5.3.1 Entidades

Os FRBR definem entidades como os objetos chave de interesse para os usuários de registros bibliográficos, são os pilares básicos de sustentação do domínio bibliográfico e as 10 entidades incluídas no modelo são apresentadas em três grupos distintos:

- Grupo 1 (o que) representa o recurso que está sendo descrito, produto de esforço intelectual ou artístico e possui quatro entidades: Obra, Expressão, Manifestação e Item. As entidades definidas como Obra e Expressão refletem a forma abstrata e Manifestação e Item, por outro lado, refletem a forma física;
- Grupo 2 (quem) representa os agentes que tem relações com as entidades do Grupo 1, ou seja, entidades responsáveis pelo conteúdo intelectual ou artístico, pela produção física e disseminação ou pela guarda das entidades do Grupo 1: Pessoas e Entidades Coletivas;

- Grupo 3, (sobre) abarca os elementos adicionais de representação de tema das obras: Conceito, Objeto, Lugar e Evento.

O modelo FRBR dividiu as entidades em grupos, pois desta forma é possível analisar a entidade para estabelecer as relações das unidades documentais encontradas no universo bibliográfico, como indicado no modelo Entidade-Relacionamento.

Para determinar as entidades do modelo semântico de um registro bibliográfico, o modelo FRBR levou em consideração: os elementos de dados normalmente utilizados por usuários como critérios de busca; os elementos de dados recuperados em uma busca; os elementos de dados de seleção dos registros recuperados e; os dados existentes em listas de aquisição e pedidos das bibliotecas

A Figura 35 apresenta as definições dadas para cada entidade dos 3 grupos do modelo FRBR

Grupo 1	Obra	Expressão	Manifestação	Item
	Criação intelectual ou artística distinta	Realização intelectual ou artística de uma obra na forma alfanumérica, musical, notação coreográfica, imagem, som, objeto, etc., ou qualquer combinação destas formas	Realização física de uma expressão de uma obra	Um único exemplar de uma manifestação
Grupo 2	Pessoa		Entidade Coletiva	
	Indivíduos vivos ou falecidos		Uma organização ou grupo de indivíduos e / ou organizações que atuam como uma unidade.	
Grupo 3	Conceito	Objeto	Lugar	Evento
	Uma noção abstrata ou idéia. engloba: áreas de conhecimento, disciplinas, escolas de pensamento (filosofias, religiões, ideologias políticas, etc.), teorias, processos, técnicas, práticas, etc. Um conceito pode ser de natureza ampla ou estritamente definido e preciso.	Uma coisa material que pode ser objeto de uma obra abrange: objetos animados e inanimados que ocorrem na natureza; fixos, móveis ou em movimento que sejam produtos da criação humana e objetos que já não existem	Uma ação ou ocorrência engloba: eventos históricos, épocas, períodos de tempo, etc.	Uma localização. Abrange: terrestre e extraterrestre; histórico e contemporâneo; características geográficas e geopolíticas, jurisdições

Figura 35 - Definição das entidades do modelo FRBR

Fonte: A autora

O substrato filosófico em que se baseiam as definições do modelo FRBR, principalmente para a entidade Obra, pode ser encontrado em vários textos de autores norte-americanos, como vimos no capítulo 2, deste trabalho, com definições sob o ponto de vista semiótico, de família bibliográfica.

As duas primeiras entidades do Grupo 1 dos FRBR, Obra e Expressão, refletem conteúdo intelectual ou artístico, são entidades abstratas. As entidades Manifestação e Item, refletem forma física, são de natureza concreta. Segundo Carlyle (2006) existem dois tipos de provas circunstanciais e aceitáveis que demonstram a existência das entidades abstratas no universo bibliográfico:

- o que os documentos dizem sobre si mesmos. Por exemplo, as afirmações abaixo retiradas da folha de rosto das partituras para identificar uma expressão. a) *Aída opera in quattro atti versi di A. Ghislanzoni musica di G. Verdi, Piano e Canto*, representa uma expressão da obra original, uma redução para canto e piano. b) *Symphonie n. 1 by Beethoven, transcribed by Franz Liszt for Piano*, representa uma expressão da obra original composta para orquestra, uma transcrição para piano;
- o que as pessoas dizem quando querem encontrar um documento: “Você tem Aída de Verdi?” (para pedir uma obra) ou “Você tem a redução para canto e piano de Verdi?” (para pedir uma expressão). “Você tem a Sinfonia n. 1 de Beethoven?” (para pedir uma obra) ou “Você tem a Sinfonia n. 1 de Beethoven para piano?” (para pedir uma expressão).

Muitos usuários podem não ter em mente uma determinada manifestação ou um item, estão interessados em uma entidade abstrata, no conteúdo, em nível de obra ou de expressão, ou seja, não buscam um documento específico, publicado por um editor ou numa determinada data. Por isto a necessidade de um modelo para a catalogação que inclua essas abstrações.

De acordo com a IFLA (1998) o fato da noção de obra ser abstrata, torna difícil definir os limites precisos para a entidade. Os FRBR apontam que o conceito do que constitui uma obra e a demarcação dos limites entre uma obra

e outra é uma questão cultural. “Consequentemente, as convenções bibliográficas estabelecidas por várias culturas ou grupos nacionais podem ser diferentes em termos dos critérios que eles usam para determinar os limites entre uma obra e outra” (IFLA, 1998, p. 19). Apesar da declaração acima e da afirmativa sobre a fluidez do conceito subjacente a obra, os FRBR apresentam, em linhas gerais, os limites da entidade obra. Para os FRBR, quando a modificação de um trabalho envolve um grau significativo de esforço intelectual, reescritas, adaptações para crianças, paródias, variações musicais sobre um tema e transcrições livres de uma composição musical, adaptações de uma obra literária ou de uma forma de arte para outra (por exemplo, dramatizações, adaptações de um meio das artes gráficas para outro, etc.), resumos, sumários, resenhas são considerados novas obras.

A linha limítrofe da entidade obra nos FRBR, de acordo com Maxwell (2008), parece basear-se em uma tradição cultural específica, ou seja, a tradição anglo-americana incorporada no Código de Catalogação Anglo Americano.

5.3.2 Atributos

Cada uma das 10 entidades é caracterizada por um número de atributos, ou seja, elementos de informação que servem para identificar e caracterizar a entidade. Os atributos constituem o meio pelo qual os usuários formulam suas perguntas e interpretam as respostas quando buscam por uma informação, ou seja, os atributos estão intrinsecamente relacionados com as tarefas do usuário descritas no modelo FRBR, ou seja, encontrar, identificar, selecionar e obter. Cada atributo possui um valor relativo para o usuário desempenhar determinada tarefa, isto é, um atributo pode ser muito importante, ter uma importância mediana, ter baixa importância ou nenhuma importância para o usuário executar uma tarefa específica, de acordo com o modelo FRBR (IFLA, 1998). Por exemplo, uma partitura publicada (manifestação) é identificada, entre outros elementos de informação, por sua data de publicação; um compositor é descrito por um nome associado àquela pessoa. Assim, cada atributo tem uma função específica ou um conjunto de funções que são

essenciais para o catálogo. Smiraglia (2005) observa que cada entidade documentária possui atributos físicos e intelectuais, sendo o atributo físico o suporte dos atributos intelectuais.

Os atributos, de acordo com a definição do modelo FRBR, são derivados da análise lógica dos dados que são tipicamente refletidas nos registros bibliográficos e geralmente são divididos em duas grandes categorias, os atributos inerentes e os imputados às entidades. Os atributos inerentes a uma entidade são determinados pelo exame da própria entidade. Exemplos: as características físicas de uma manifestação (suporte físico, paginação, tamanho, etc.) e informações contidas no documento como, nome do autor ou compositor, meio de expressão da música, enfim as informações contidas na folha de rosto, no colofão, na capa, lombadas, rótulos, etc. Os atributos imputados a entidade são aqueles externos, ou seja, aqueles que são atribuídos a entidades, muitas vezes, exigindo referência a uma fonte externa. Exemplo: título uniforme; data da obra; público a que se destina.

Para identificação de atributos do modelo FRBR, o grupo de trabalho baseou-se nas *International Standard Bibliographic Descriptions* (ISBD), nos *Guidelines for Authority and Reference Entries* (GARE), nos *Guidelines for Subject Authority and Reference Entries* (GSARE), *Marc Americano* (USMARC), *Categories for the Description of Works of Arts* (AITF). A avaliação da importância de cada atributo, entidade e tarefa, foi baseada em grande parte pelo conhecimento e experiência do grupo de estudo do modelo FRBR, na literatura científica disponível na área, pesquisas empíricas, avaliações de especialistas fora do grupo de estudo. Os atributos no modelo FRBR não foram listados de forma exaustiva.

Para a entidade Obra o modelo FRBR definiu 12 atributos, dos quais nem todos têm a mesma relevância para a realização das tarefas dos usuários. (FIGURA 36). Nota-se que atributos que identificam a autoria da obra não são relacionados, pois estes estão ligados a obra por meio de relacionamentos de responsabilidades que serão abordados na subseção seguinte. Observa-se ainda, que para a entidade Obra, não há nenhum atributo associado à tarefa do usuário obter, por se tratar de entidade abstrata.

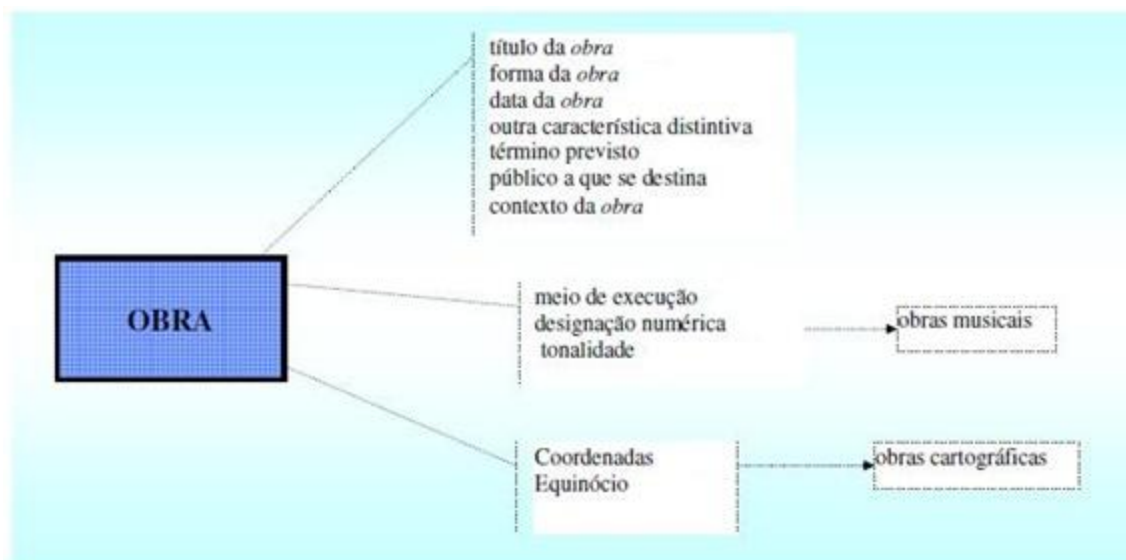


Figura 36 - Atributos da entidade Obra

Função: MORENO, 2006, p. 49

O primeiro atributo indicado pelos FRBR para a entidade Obra é o título, definido como “palavra, frase ou grupo de caracteres que nomeiam uma obra” (IFLA, 1998, p. 33). O modelo FRBR inclui todas as variações possíveis para o título e admite que quando há mais de um título associado à obra, um deve ser escolhido como principal para identificar a obra. Assim como a tradição anglo-americana, para fins de consistência na nomeação da obra, indica-se o uso do título uniforme.

Reportando-se ao universo bibliográfico da música, o título, nome de uma obra, para o musicólogo Barbaresco Filho (2006), somente como expressão linguística traz consigo significados, sendo potencializado quando se alia ao próprio som. Para o autor, a obra musical é repleta de adjetivações das quais o título pode ser uma possível sugestão do compositor, ou ainda, elemento direcionador do pensar em um intérprete. Citando Martínez (2001) o autor sugere que “o título garante a presença de um sentido, interpondo o modo de compor um som e sua organização”. O título trata-se de um estímulo que permite mediações e faz da música uma construção inteligível, não feita ao acaso. Nesta perspectiva o título uniforme torna-se essencial para nomear de forma unívoca as obras musicais, considerando que, além das especificidades de diferentes interpretações, relacionam-se a uma mesma obra musical, várias novas manifestações que podem dar

origem a reelaboraões e reescritas significativamente diversas da criação original que lhe deram origem.

O título é um atributo de muita importância para o usuário encontrar, identificar e selecionar a obra, visto que a maioria das pesquisas realizadas pelos usuários é feita por termos conhecidos.

Um segundo atributo é a forma da obra, que de acordo com a IFLA (1998, p. 34) é a classe a qual pertence a obra e cita como exemplo, novela, poema, ensaio, biografia, sinfonia, concerto, sonata, mapa, desenho, pintura, fotografia, etc.

Forma musical é a estrutura, formato ou princípio organizador da música. A palavra “forma” é mais usada, na música, com referência à maneira como os compositores arranjam e ordenam suas ideias musicais, ou seja, a organização dos elementos da obra musical para torná-la coerente ao ouvinte, que poderá ser capaz de reconhecer, por exemplo, um tema ouvido antes na mesma peça, ou uma mudança de tonalidade que estabelece laços entre duas partes de uma composição. De acordo com Massin, J. e Massin, B. (1997) e Bennett (1998), as formas musicais propriamente ditas são: forma binária; forma ternária; cânones e fuga; rondó; forma “*da capo*”; Forma *lied*; tema e variações; forma sonata e forma livre.

Os exemplos dados nos FRBR para o atributo forma de obras musicais (sinfonia, concerto e sonata) são relativos às formas externas ou concretas, que, para Massin, J. e Massin, B. (1997) é mais adequado chamar de gêneros musicais. Os autores classificam os gêneros musicais, não de maneira exaustiva e sem considerar as variações idiomáticas, em:

a) música vocal que compreende - madrigal; ária; arieta; arioso; cantilena; cavatina; recitativo; lied; romanza; balada; melodie; vaudeville; ópera; pastoral; singspiel; melodrama; música de cena; música de igreja; moteto; cantata e oratório, e;

b) música instrumental que abrange - suíte; diferentes danças como bourrée, chacona, courante e corrente, forlana, galharda, gavota, giga ou jiga, minueto, passacale, passepied, pavana, sarabanda, allemande, barcarola, basse-danse, bolero, branle, czarda, escocesa, fox-trot, habanera, leandler, mazurca, paso-doble, passamezzo, polca, polanaise, ragtime, rigodão, saltarelo, tango, tarantela, tordion e valsa; concerto; divertimento; serenata;

sonata; sinfonia, e para além dos gêneros propriamente ditos como abertura, poema sinfônico, fantasia, prelúdio, rapsódia, estudo, impromptu, noturno, *scherzo* e música de câmara.

Além de todas as formas tradicionais, adotadas na Música de Câmara, os camerísticos brasileiros, modernos e da vanguarda adotam mais algumas características do folclore brasileiro, destacando: cantiga, choro, choro seresta, desafio, dobrado, maracatu, modinha, ponteio, samba, seresta, valsa choro, etc. (CAMPANHA e TORCHIA, 1978, p. 169).

O atributo forma da obra é mais importante para o usuário selecionar a entidade procurada, e também é relevante para as tarefas de identificar e encontrar.

O atributo data da obra, expresso normalmente pelo ano em que a obra foi originalmente criada, pode ser apresentado como um único número ou um intervalo de datas. Para determinar a data da obra musical, recomenda-se a pesquisa em obras de referências como o Dicionário Grove de Música, MGG (*Musik in Geschich und Gegenwart*) e as bases de dados RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*) e RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*).

Os atributos “Data da Obra” e “Outras Características Distintivas” são usados, quando necessário, para diferenciar a obra a partir de outra obra com o mesmo título; possuem baixo valor para o usuário encontrar, identificar, selecionar.

O atributo público alvo é mais importante para selecionar uma obra do que para identificá-la ou encontrá-la, que recebem valor moderado. No caso especificamente de obra musical este atributo é fundamental para a seleção de uma obra, principalmente quando para execução, pois determina o grau de dificuldade da obra.

O contexto histórico, social, intelectual, artístico ou outro dentro do qual a obra foi originalmente concebida só apresenta valor moderado associado à tarefa selecionar uma obra e o modelo FRBR não determina valores para as outras tarefas.

Três atributos foram definidos nos FRBR, especificamente, para obras musicais sobre os quais podemos imputar valores altos para todas as tarefas do usuário associadas à entidade obra:

a) meio de execução, comumente conhecido pelos bibliotecários brasileiros que lidam com documentos musicais, como “meio de expressão” que é a forma instrumental, vocal ou outro meio de expressão para o qual a obra foi originalmente composta. Exemplo: piano, violino, orquestra, vozes femininas, assobio, fita magnética, etc.;

b) designação numérica, que é um número de série, número de opus (dá uma ideia aproximada da ordem em que as obras foram compostas), ou número de índice temático (sistema de numeração usado para identificar obras musicais, agrupadas tematicamente, às vezes cronologicamente) atribuído a uma obra musical pelo compositor, editor, ou um musicólogo.

Exemplos: as obras de Wolfgang Amadeus Mozart foram numeradas por Ludwig Köchel e recebem um número sequencial precedido da letra K ou das letras KV, do alemão *Köchelverzeichnis* (Catálogo Köchel); as obras de Johann Sebastian Bach foram numeradas por Wolfgang Schmieder e recebem numeração precedida pelas letras BWV (*Bach-Werke-Verzeichnis*), e;

c) tonalidade que é um sistema de sons baseados nas escalas maior, menor, menor harmônica e menor melódica, em que os graus da escala são observados de acordo com sua função na harmonia. Exemplo: D major (Ré Maior).

Os atributos lógicos definidos para a entidade Expressão no modelo FRBR são em número de 25, apresentados na Figura 37. As Expressões herdam alguns atributos da entidade Obra.

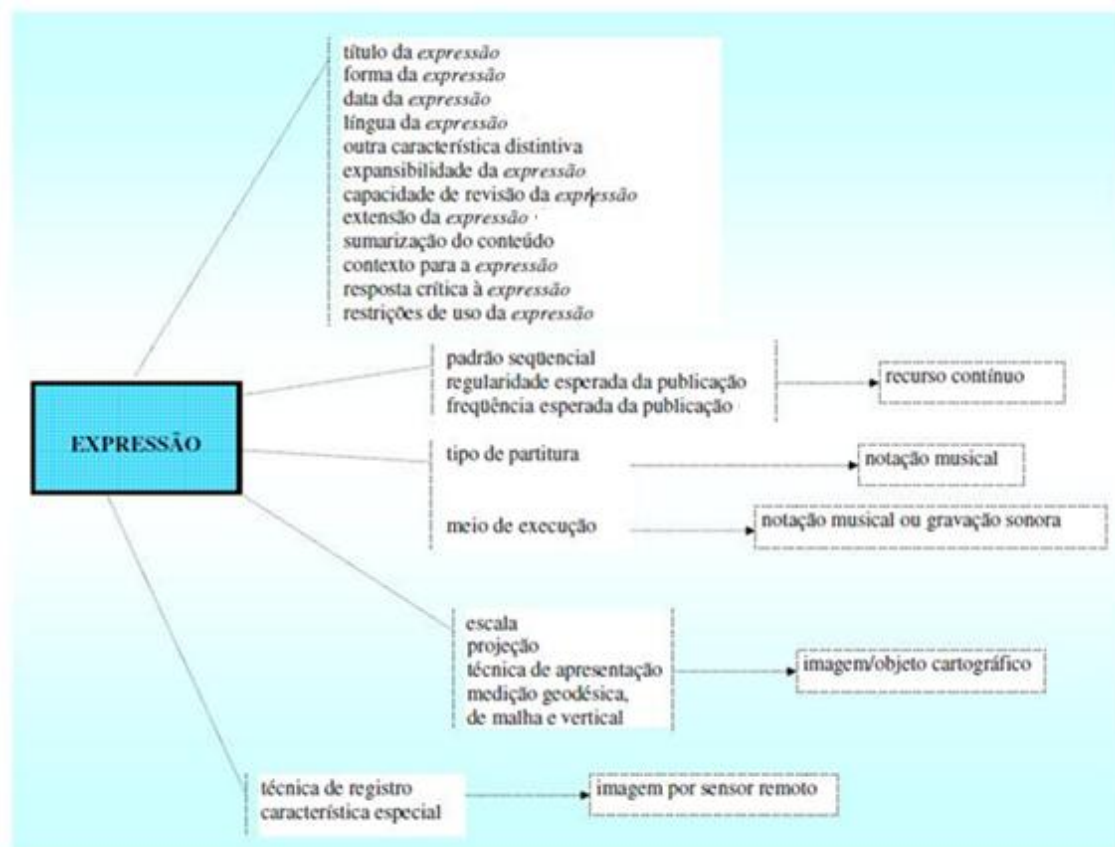


Figura 37 - Atributos da entidade Expressão

Fonte: MORENO, 2006, p. 50

Pode haver mais de um título associados a uma Expressão. O título da Expressão consiste do título de uma Obra realizada pela Expressão mais alguma combinação de elementos adicionais que caracterizam a entidade. Para obras musicais, o título é importante para as tarefas de encontrar, identificar e selecionar uma Expressão.

O atributo forma, a maneira pela qual a obra é realizada, é um atributo de alto valor para o usuário encontrar, identificar e selecionar a Expressão. Para ser percebida a obra deve ter uma forma, embora, também, seja uma entidade abstrata. Não se pode apontar um objeto físico e dizer que é uma expressão de uma determinada obra. Uma obra musical pode ser percebida por meio de uma partitura ou uma *performance* da música.

A data em que a Expressão foi criada, por exemplo, a apresentação de uma música, tem valores moderados para as tarefas de identificar e selecionar esta entidade.

A língua da expressão, que não é um atributo da entidade Obra, possui valor moderado para a tarefa de encontrar, porém alto para identificar e

selecionar, se o conteúdo linguístico da Expressão for relevante para o usuário. No caso de Expressões de Obras musicais para identificar e selecionar canções.

O atributo Outra Característica Distinta apresenta qualquer característica da expressão, que serve para diferenciar a expressão a partir de outra expressão da mesma obra, quando necessário, tem valor moderado para encontrar a expressão, e alto para sua identificação e seleção.

Expansibilidade da Expressão reflete a expectativa de que a entidade terá conteúdo intelectual ou artístico adicionado a ele, possui valor baixo para encontrar e identificar e moderado para selecionar a entidade, assim como o atributo Capacidade de Revisão que exprime a possibilidade de revisão do conteúdo intelectual ou artístico da Expressão e o atributo Sumarização de Conteúdo da Expressão, que representa partes da música.

Extensão como atributo da Expressão é a quantificação do conteúdo intelectual da expressão (por exemplo, número de palavras em um texto, duração de uma música). No caso de Expressões de Obras musicais este atributo possui um valor alto para as tarefas de identificar e selecionar. É atributo com uma medida concreta para o conceito abstrato da Expressão.

Os atributos Resposta Crítica e Contexto da Expressão, mesmo quando aplicados ao universo musical, não são importantes para o desempenho das tarefas dos usuários, pois são marcados apenas com valor baixo para selecionar no modelo FRBR.

Restrições de Uso na entidade Expressão são restrições ao acesso e à utilização de uma expressão. Podem ser baseados em direitos autorais, ou se estender além das proteções garantidas em lei ao proprietário dos direitos autorais. Indicadas no modelo FRBR como de alto valor para a tarefa selecionar.

Os treze atributos restantes atribuídos à entidade Expressão são relacionados a tipos específicos de expressão como: recurso contínuo; notação musical; gravação sonora; imagem objeto cartográfico e imagem por sensor remoto.

Para notação musical o modelo FRBR indica os atributos tipo de partitura que é formato usado para representar uma composição musical já detalhado na subseção 3.2.1 e o meio de desempenho (ou meio de

expressão), isto é a forma instrumental e ou vocal de *performance* representando na expressão de uma obra musical, que também é atribuído as gravações sonoras.

Os instrumentos e ou vozes representadas em uma expressão particular de uma obra podem diferir da forma de desempenho para o qual a obra foi composta originalmente. Platzner (2006) apresenta 4 categorias para classificar os instrumentos musicais: sopros (madeiras e metais); cordas (friccionadas, beliscadas e percutidas); percussões (idiófonos e membranófonos) e instrumentos elétricos e eletrônicos. As vozes variam de indivíduo para indivíduo, relacionadas com a diferença de sexo e a evolução biológica definida nas fases da infância, adolescência, idade adulta e velhice. São características que se refletem no timbre, extensão e intensidade dos sons vocais. De acordo com Barreto (1973) as vozes são classificadas em: femininas (soprano, meio-soprano e contralto); masculinas (tenor, barítono, baixo e contratenor) e vozes infantis (1ª, 2ª, 3ª e 4ª).

Para a entidade Manifestação, o modelo FRBR define 38 atributos, relacionados ao conteúdo físico, que herdam atributos de sua Expressão e Obra. Os 17 primeiros atributos incluem as tradicionais áreas da descrição como responsabilidade, distribuição, publicação, etc. e os 21 atributos restantes são atribuídos a tipos de manifestações específicas como: livro; livro de impressão manual; registro sonoro; imagem; recurso contínuo; microforma; projeção visual; recurso eletrônico e recurso eletrônico de acesso remoto. A tarefa obter passa a ser valorada a partir dos atributos assinalados para a entidade Manifestação (FIGURA 38).

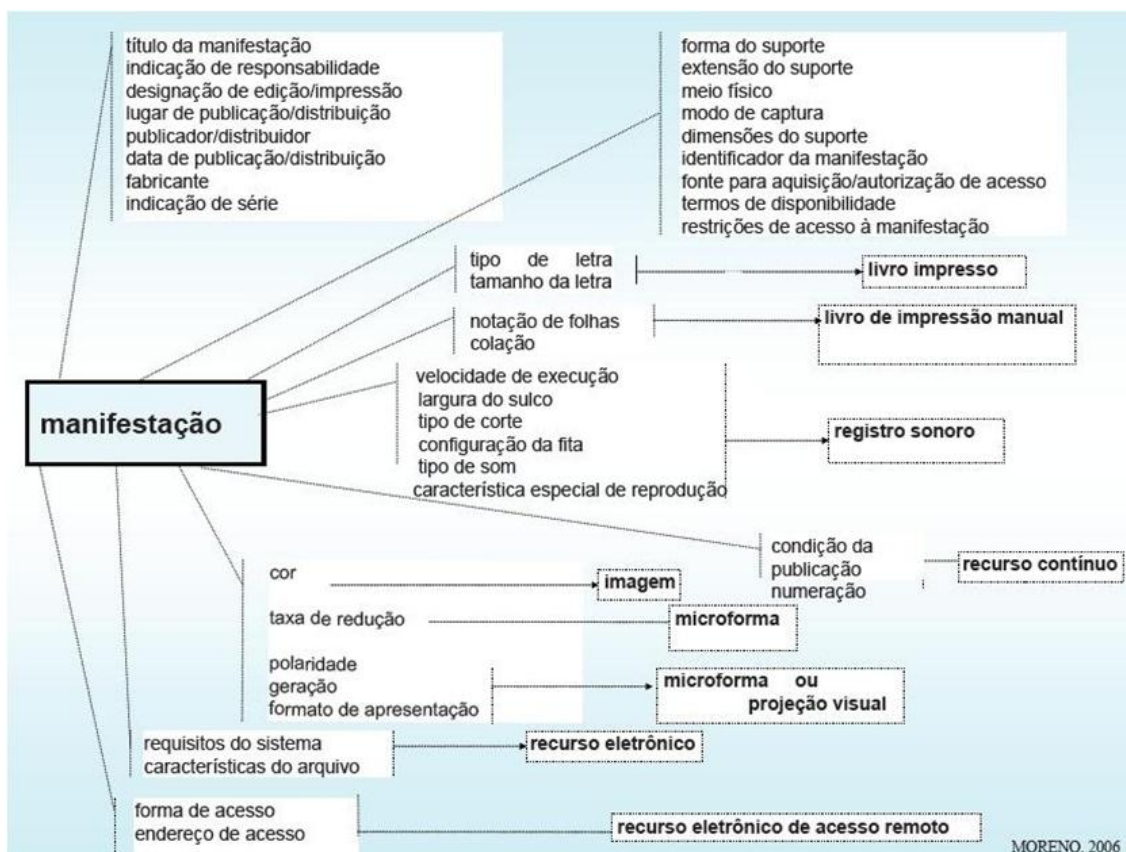


Figura 38 - Atributos da entidade Manifestação

Fonte: MORENO, 2006, p. 52

O título é o primeiro atributo relacionado para a entidade Manifestação, assim como acontece nas entidades Obra e Expressão. O atributo Título da Manifestação inclui todos os que aparecem na própria Manifestação e os atribuídos para efeito de controle bibliográfico. Para a manifestação admite-se o título próprio, o paralelo, expandido, o atribuído e o variante. Este atributo possui alto valor de importância para as tarefas de encontrar, identificar e obter e de importância moderada para selecionar a manifestação.

O atributo Indicação de Responsabilidade consta na entidade Manifestação, normalmente em conjunto com o título, nomeia um ou mais indivíduos ou grupos. De acordo com o modelo FRBR (IFLA, 1998, p. 41-42) este atributo é responsável pela criação ou realização do conteúdo intelectual ou artístico incorporado na Manifestação, ou seja, podendo ser direta ou indiretamente responsáveis pela Obra e Expressão incorporada na Manifestação. Exemplos: autor, compositor, letrista, tradutor, arranjador, autor da variação, intérpretes, editores, compiladores, responsáveis pela transcrição da música, coreógrafo, figurinista, preparador vocal, etc. A indicação de

responsabilidade também pode abranger o papel ou função exercido por cada indivíduo ou grupo. Este atributo pode coincidir ou não com os atributos associados às entidades Pessoa e Entidade Coletiva do Grupo 2 do modelo FRBR.

Maxwell (2008) ressalta a importância do atributo Indicação de Responsabilidade nos FRBR, pois este atributo enfatiza os relacionamentos entre as entidades. Para o autor, uma declaração de responsabilidade é uma das principais fontes de informação sobre a relação entre uma Obra ou Expressão incorporada em uma Manifestação e seus criadores. Indicação de Responsabilidade é, muitas vezes, o único lugar onde é encontrado as informações sobre a natureza exata da relação entre uma Pessoa, Entidade Coletiva e a Obra ou Expressão.

A Identificação de Responsabilidade tem valor moderado de importância para encontrar a Manifestação e alto para as tarefas selecionar, identificar e obter a Manifestação, assim como a responsabilidade pela Expressão aparece como muito importante para identificar e selecionar a expressão contida na manifestação.

O terceiro atributo associado à entidade Manifestação é Designação de Edição/ Impressão, definido no modelo FRBR como “indica uma diferença de conteúdo ou forma entre uma Manifestação e uma Manifestação relacionada anteriormente emitida pelo mesmo publicador/distribuidor (por exemplo, segunda edição, versão 2.0, etc.), ou simultaneamente emitida pelo mesmo publicador/ distribuidor ou de outro publicador / distribuidor (por exemplo, letras grandes edição, edição britânica, etc.)”. Este atributo é muito importante para identificar e selecionar a Expressão e a Manifestação que a contém, assim como para obter a Manifestação.

O lugar da publicação/distribuição é um atributo que se refere a cidade ou outra localização onde a Manifestação foi produzida e pode ser associado com uma ou mais localidades. Este atributo é muito importante para a tarefa obter, e de importância moderada para as outras tarefas.

O Publicador/Distribuidor, como atributo da Manifestação, é o indivíduo, grupo ou organização responsável pela publicação, distribuição, emissão, ou a liberação da Manifestação, podendo ser associada com um ou mais editores ou distribuidores. Este atributo tem valor alto para identificação e obtenção da

Manifestação, moderado para seleção. No caso de manifestações de documentos musicais, embora não indicado no modelo FRBR, este atributo pode ser muito importante para a tarefa de encontrar, como demonstramos na subseção 3.2.1.2

A data de publicação/distribuição, como atributo da manifestação, é normalmente expressa por ano podendo ser única ou múltipla. Este atributo é muito importante para as tarefas de identificar, selecionar e obter a Manifestação e sem importância para a tarefa de encontrar.

O fabricante é o indivíduo, grupo ou organização responsável pela fabricação da Manifestação, podendo ser associado a um ou mais fabricantes. O atributo Fabricante no modelo FRBR, possui valor baixo para encontrar, identificar e selecionar uma manifestação e nenhum valor relacionado à tarefa obter, mas pode ter muita importância nos casos das primeiras edições de uma obra, ou produções gráficas limitadas.

Indicação de Série é o atributo para Manifestação que nomeia por palavra, frase ou grupo de caracteres a série da qual a entidade faz parte, indicando, quando houver o número que designa a posição sequencial da Manifestação dentro da série. Este atributo tem valor moderado para encontrar e selecionar a manifestação, mas alto para sua identificação e obtenção.

O atributo Forma do Suporte é associado ao tipo de material do suporte físico da Manifestação (por exemplo, cassetes de som, *videodisc*, cartucho de microfilme, transparência, etc.). É o meio em que dados, som, imagens, etc. são armazenados, ou seja, o meio em que as expressões são incorporadas.

Se a Forma do Suporte é diferente entre versões idênticas de uma Expressão, significa que temos automaticamente duas Manifestações distintas. O modelo FRBR indica que uma Manifestação pode ter mais do que um suporte físico associado a ela, como por exemplo, uma partitura acompanhada por um disco compacto. Neste caso, a forma de suporte compreende todos os suportes físicos associados com a Manifestação. A forma do suporte não é importante para a tarefa de identificar, mas é muito importante para as tarefas de encontrar, selecionar e obter.

O atributo Extensão do Suporte é a quantificação do número de unidades físicas que formam o suporte da Manifestação, por exemplo, número de páginas, discos, cilindros, etc. Este atributo tem valor moderado para as

tarefas de identificar e selecionar a Manifestação, mas podendo ser muito importante nos casos em que determinam diferenças entre Manifestações.

O atributo Meio Físico é o tipo de material a partir do qual é produzido o suporte da Manifestação, por exemplo, o meio físico do *compact disc* pode ser o plástico ou um metal raro, o meio físico de uma partitura pode incluir o papel, papelão, plástico, cola, fio, tecido, diferentemente do atributo Forma do Suporte. De acordo com o modelo FRBR (IFLA 1998, p.43) o meio físico pode incluir além da base material, qualquer outro elemento aplicado a ela, por exemplo, tintas de óleo aplicado a lona, emulsão química aplicada a uma película de base, etc. Pode ser um atributo fundamental para distinguir uma manifestação de outra, mas raramente é registrado em práticas de catalogação atuais, exceto em algumas aplicações especializadas, tais como obras raras. Este atributo tem valor moderado para a identificação e baixo para a seleção de uma Manifestação, mas pode ter valor alto nos casos em que o meio físico é importante para o usuário, como filmes com base em nitrato.

O Modo de Captura é o atributo aplicado para identificar o meio usado para gravar notação, som, imagens ou na produção de uma manifestação (por exemplo, analógico, acústico, elétrico, digital, etc.). Este atributo possui pouca importância para identificação e moderada para seleção de uma manifestação.

Dimensões do suporte, ou seja, as medidas dos componentes físicos e ou o recipiente da Manifestação. As dimensões podem compreender medições de altura, a largura, profundidade e diâmetro, ou uma combinação destas medições. Este atributo é marcado no modelo FRBR com valor baixo para identificação, mas moderado para seleção e obtenção.

O atributo Identificador da Manifestação é um número ou código associado unicamente com uma Manifestação distinguindo-a de outras. Uma manifestação pode ter um ou mais identificadores associados a ela. Exemplos: ISBN, ISSN, número de depósito legal, número da editora de música. O identificador de uma Manifestação pode ser numérico ou alfanumérico e é muito importante para encontrar, identificar e obter uma Manifestação, mas não para a tarefa de selecionar.

Fonte para Aquisição / Autorização de acesso de uma manifestação, de acordo com o modelo FRBR (IFLA, 1998, p.44), é o atributo que informa o nome de um editor, distribuidor, etc. indicado na Manifestação como a fonte a

partir da qual a Manifestação pode ser adquirida ou como o acesso pode ser autorizado. Este atributo tem baixo valor para seleção e aquisição, mas pode ter muita importância para aquelas manifestações que não são fáceis de obter pelos caminhos normais de aquisição.

O atributo Termos de Disponibilidade está relacionado com os temas indicados na Manifestação sob o qual a fonte de autorização de aquisição e ou acesso disponibilizará a Manifestação, por exemplo, acesso a membros de uma associação particular, ou o preço de venda. Este atributo possui baixo valor para selecionar e obter a Manifestação.

O atributo Restrições de Acesso à Manifestação está relacionado com os direitos autorais e possui um alto valor para obtenção do recurso, moderado para sua seleção.

Os outros 21 atributos relacionados para a entidade Manifestação do modelo FRBR são úteis em situações mais especializadas, por exemplo, para gravação de som são associados os atributos: velocidade em que o suporte deve ser operado para produzir o som que se destina; número de sulcos por polegada no corte de um disco ou cilindro; o tipo de corte; o tipo de som; número de faixas; e, característica especial de reprodução como, por exemplo, o sistema de equalização e o sistema de redução de ruídos.

Para a entidade Item, o modelo FRBR define um menor número de atributos do que os definidos para as entidades Obra, Expressão e Manifestação, pois uma entidade do Grupo 1 herda os atributos de todas as entidades acima dela. Assim, a língua é um atributo da Expressão, mas por herança é também um atributo da Manifestação e do Item. Foram definidos 9 atributos para a entidade Item que a caracterizam dentro de uma coleção (FIGURA 39).

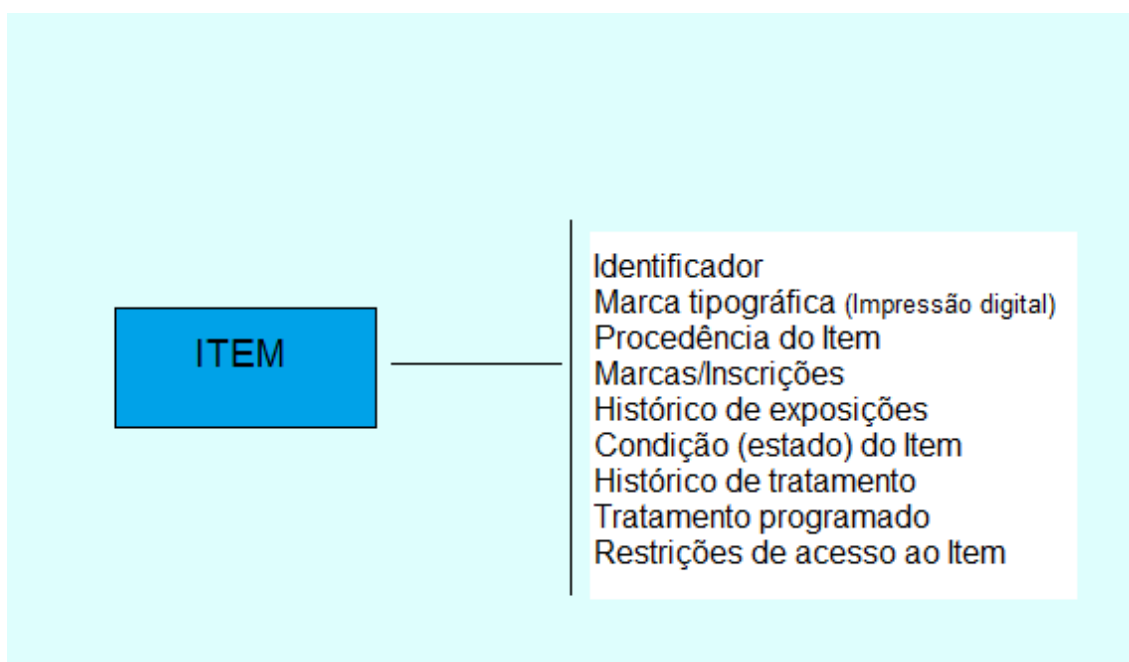


Figura 39 - Atributos da entidade Item
Fonte: A autora

O primeiro atributo associado à entidade Item é o Identificador que se refere ao número ou código, que está associado exclusivamente com a unidade documental, geralmente atribuído pela instituição que o detém, e serve para diferenciar esse item a partir de qualquer outro item na mesma coleção e ou instituição. Este atributo possui alto valor para as tarefas de encontrar, identificar e obter um item.

Uma Marca tipográfica (impressão digital) é definida no modelo FRBR (IFLA 1998, p.48) como sendo um identificador construído por meio da combinação de grupos de caracteres transcrito a partir de páginas especificadas de um produto impresso. Porém, de acordo com Maxwell (2008, p. 46) a próxima instrução na definição apresentado pelo modelo FRBR, para este atributo, de que a técnica é usada principalmente para sinalizar diferenças entre cópias individuais de livros impressos antigamente, está incorreta. O autor sustenta que impressão digital, conforme definido em *Descriptive Cataloging of Rare Material (Books)*, publicado pela *Library of Congress* em 2007, impressão digital é um grupo de caracteres selecionados a partir de locais específicos na publicação, que, quando combinado com a data de publicação, etc. serve para identificar um livro como tendo sido impresso do mesmo tipo de impressão (são todos os itens dentro da mesma manifestação). Este atributo não faz distinção entre itens (cópias) e sim entre Manifestações.

Este atributo é assinalado no modelo FRBR como muito importante para as tarefas de encontrar, identificar e obter um Item.

O atributo Procedência da entidade Item é um registro das propriedades ou custódias do Item. Possui importância moderada para identificar o item.

Marcas / Inscrições em um item inclui quaisquer assinaturas, numeração, anotações, carimbos, etc., que foram aplicadas exclusivamente para o item pelo artista, construtor, proprietário, etc. Possui importância moderada para identificar e pouca importância para selecionar um item

Histórico de exposição é um registro de exposições públicas de um item, incluindo datas, locais. Não foi valorada em nenhuma tarefa dos usuários.

Condição do item, como atributo da entidade Item, é o estado físico do item, por exemplo, faltam páginas, disco em vinil arranhado na faixa x, imagens desbotadas, etc. Possui um valor moderado de importância para selecionar.

Histórico de Tratamento e o Tratamento Programado registram as intervenções de restauro ou medidas de conservação que o item sofreu e o plano para futuros processos de tratamento. Ambos os atributos possuem importância moderada para a tarefa de selecionar.

O atributo Restrições de Acesso ao item são quaisquer limitações colocadas sobre o acesso físico ao item, por exemplo, documentos com uso supervisionado no local. Este atributo também possui valor médio para a tarefa selecionar.

O modelo FRBR (IFLA, 1998, p. 49-50) definiu 4 atributos para a entidade Pessoa do Grupo 2: nome, data, título e outra designação.

O atributo Nome é o mais importante da entidade Pessoa, pois exhibe a palavra, personagem ou grupo de palavras e ou caracteres por qual a pessoa é conhecida (por exemplo, Tom Jobim, John Cage, Fernando Brant etc.). Uma pessoa pode ser conhecida por mais de um nome, ou por mais do que uma forma grafada do mesmo nome. Como acontece na prática atual de catalogação, em que seguimos regras para determinar o cabeçalho autorizado a partir do nome, o modelo FRBR sugere que a agência bibliográfica deva selecionar um desses nomes como o cabeçalho uniforme para fins de consistência na nomeação da pessoa. Os outros nomes ou formas de nome podem ser tratados como nomes variantes para a pessoa, podendo ser estabelecido mais de uma posição uniforme para a pessoa.

O atributo Data da Pessoa, a data associada se refere a uma pessoa, podendo incluir a data exata ou aproximada do nascimento e ou morte, ou as datas indicando o período em que a pessoa era conhecida por ser ativa em um determinado campo de atuação. Este atributo é muito útil para distinguir pessoas com o mesmo nome.

Título de uma pessoa é o atributo que designa uma palavra ou frase indicativa de classificação, nobreza, honra etc., ou um pronome de tratamento associado à pessoa

Outra designação associada com a Pessoa é um numeral, palavra ou abreviatura indicando sucessão dentro de uma família, dinastia, um epíteto, outra palavra ou frase associada com a pessoa

Assim como acontece com a entidade Pessoa, a prática atual da catalogação possui o registro de autoridade para entidades coletivas que é um equivalente próximo aos atributos sugeridos no modelo FRBR para a Entidade Coletiva. Foram definidos 5 atributos para esta entidade.

O primeiro deles, o Nome da Entidade Coletiva, é a palavra, frase, personagem ou grupo de palavras e ou caracteres pelo qual a entidade é conhecida, por exemplo, *Berliner Philharmoniker*, ISMIR (*International Society for Music Information Retrieval*), etc.

O segundo atributo é o Número associado à Entidade Coletiva, ou seja, a designação numérica sequencial, geralmente usada seguida do nome de eventos ou reuniões recorrentes, permitindo a distinção entre eles.

Local associado à Entidade Coletiva é o atributo que designa a cidade, ou outra designação de local em que o evento foi realizado, ou o local com o qual a pessoa jurídica é de outro modo associado. O local pode incluir o nome do estado, província, território e /ou país e o nome do local do evento.

O atributo Data associada com a Entidade coletiva é a data ou intervalo de datas em que uma reunião ou evento foi realizado, ou datas associadas à pessoa jurídica. O último atributo associado à Entidade Coletiva é Outra Designação que é posto no modelo FRBR como uma palavra, frase ou abreviatura indicando estatuto jurídico da entidade (por exemplo, Inc., Ltd., etc.), ou qualquer termo que sirva para diferenciar a entidade coletiva de pessoas como, por exemplo, grupo musical, etc..

Para as entidades do Grupo 3, Conceito, Objeto, Evento e Lugar, o modelo FRBR, designa apenas um atributo para cada uma destas entidades, o Termo. Este atributo é uma palavra ou frase usada para nomear o evento, o conceito, o objeto e o lugar. O modelo FRBR reconhece que mais de um termo em um determinado idioma pode designar uma entidade. Sugere o controle dos termos e seus variantes pela agência bibliográfica.

Observando os atributos das entidades do Grupo 1 dos FRBR, nota-se que determinados atributos são atribuídos a entidades específicas e outros são aplicados a várias entidades como, por exemplo: a) a forma do suporte atribui-se apenas à entidade Manifestação; b) às entidades Obra, Expressão e Manifestação imputam-se o título, mas estes títulos não são necessariamente o mesmo para todas as entidades; c) uma Expressão pode ter restrições de uso, enquanto que as entidades Manifestação e Item podem ter restrições de acesso.

Outra observação que podemos inferir sobre os atributos é que eles possuem uma abordagem fortemente funcional, pois refletem intensamente a prática catalográfica e as necessidades da biblioteca. Há razões para crer que os atributos são mais dependentes da terminologia da catalogação do que da natureza das entidades dos FRBR como, por exemplo, o título de uma Obra é provavelmente, na catalogação, um “título uniforme”, enquanto que o título de uma manifestação é geralmente o título que consta na unidade documental. Outro exemplo, propício e paralelo ao apresentado no parágrafo anterior, são os atributos de restrições de uso e acesso: as restrições de uso são baseadas em direitos autorais e as de acesso para Manifestação (no caso de regras tecnológicas) e para Item (no caso de políticas de acesso na biblioteca).

Há atributo de natureza concreta relacionado à entidade abstrata, como é o caso do atributo Extensão da entidade Expressão e atributo de concepção abstrata para entidade concreta, por exemplo, o atributo lugar de publicação/distribuição, principalmente quando múltiplos, associados à entidade Manifestação, visto que uma Manifestação não pode ser produzida em vários lugares ao mesmo tempo. O atributo lugar deveria ser associado ao fabricante.

Uma entidade não é um atributo de outra entidade. Como observamos os atributos da entidade Manifestação “Indicação de Responsabilidade”,

“Publicador/Distribuidor” e “Fabricante” podem ser os mesmos atributos associados ao Nome das entidades Pessoa e Entidade Coletiva. Porém, os primeiros são descritos em um registro bibliográfico tais quais grafados na Manifestação e os segundos são cabeçalhos autorizados. Os atributos de uma entidade são ligados a outra entidade por meio dos relacionamentos.

5.3.3 Relacionamentos

Os relacionamentos bibliográficos são, no sentido amplo, associações entre duas ou mais entidades do universo bibliográfico, visto por vários autores (Green (2008), Maxwell (2009), Smiraglia (1999), Tillett (1991), Velluci (1994)) como o cerne da organização do conhecimento. Eles estão presentes no centro da teoria da catalogação por mais de um século, considerando os relacionamentos subjacentes, apontados por Cutter, que lançou a base para os estudos dos relacionamentos bibliográficos, ao estabelecer, em 1876, os objetivos do catálogo de: permitir que o usuário encontre um livro do qual o autor, o título ou assunto seja conhecido; mostrar o que a biblioteca possui de um determinado autor ou assunto e de um tipo específico de literatura; facilitar a escolha de um livro de acordo com sua edição ou com seu caráter (literário ou tópico).

Tillett (2001) reforça que os objetivos do catálogo apresentados por Cutter são realizados na catalogação convencional, usando os cabeçalhos normalizados de entrada autor/título, para reunir todas as Obras de um autor. Maxwell (2009) completa que para executar uma destas tarefas (usando a terminologia do modelo FRBR), o usuário elabora sua questão, geralmente utilizando os pontos de acessos normalizados, buscando um relacionamento bibliográfico entre as entidades, ou entre os grupos de entidades.

Para a IFLA (1998), os relacionamentos bibliográficos servem como veículo para descrever ligações, conexões, entre uma entidade e outra, permitindo ao usuário “navegar” no universo bibliográfico e, estes relacionamentos, podem ser refletidos no registro bibliográfico de várias maneiras: entre a entidade e seus atributos e entre os atributos (por exemplo, associações internas) e; entre duas ou mais entidades (por exemplo, relacionamentos externos).

Os relacionamentos internos se refletem por atributos de uma entidade, ligados numa sequência lógica a atributos da entidade relacionada em um único registro bibliográfico. Um registro bibliográfico é, normalmente, um grupo de atributos de uma Manifestação particular, com os atributos da Expressão que é incorporada na Manifestação e com os atributos da Obra que é realizado por meio da Expressão. Por exemplo, o registro bibliográfico da partitura publicada pela Carl Peters, em 1928, *Eine Kleine Nachtmusik: Serenade für Klavier zu 2 Händen*, arranjo da Obra de Mozart (FIGURA 40).

Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791
 Eine kleine Nachtmusik: Serenade für Klavier zu 2 Händen / Wolfgang Amadeus Mozart; Edição de Otto Singer. -- Leipzig: Carl Peters, c1928.
 1 partitura (16 p.); 31 cm.
 Nº do Publicador: Edition Peters Nr. 3957.
 Do original: Eine kleine Nachtmusik : Serande G major for 2 violins, viola, violoncello and bass, Kochel n. 525
 1. Suítes (Piano), Arranjo. I. Singer, Otto, 1863-1931. II. Título. III. Subtítulo

Figura 40 - Ficha catalográfica de *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart
 Fonte: A autora

O primeiro tipo de relacionamento deste registro bibliográfico, em forma de ficha catalográfica, é entre compositor e Obra, realizada pelo cabeçalho de autor anexado ao registro, indicando a responsabilidade de pessoa física pela Obra. Este tipo de relacionamento bibliográfico forma a estrutura do registro e é parte integrante do registro bibliográfico. É um tipo de relacionamento simples, porém importante para o universo bibliográfico e os códigos de catalogação dedicam uma atenção considerável a este tema.

Alguns tipos de ligações internas são apresentados na ficha catalográfica do mesmo modo que os elementos de dados de um registro bibliográfico *online* são mostrados em relação uns aos outros, por exemplo, a relação entre a Manifestação e a indicação de responsabilidade é diretamente mantida por exibir o nome dos responsáveis pela Obra, Expressão e Manifestação após o título. No relatório da IFLA (1998) aponta-se que os relacionamentos são, por vezes, refletidos pela estratificação, por exemplo, em um registro bibliográfico “multi-nível” que descreve tanto as entidades agregadas quanto os componentes individuais de suas entidades, como registro bibliográfico de um álbum ou de um CD. A tarefa do catalogador é

identificar os vários tipos de relacionamentos para criar registros bibliográficos, com base em uma determinada estrutura, visando à visualização dos relacionamentos entre as entidades e seus atributos e entre os atributos.

O relacionamento externo entre as entidades não só indica a existência de relacionamento entre entidade descrita no registro bibliográfico e outra entidade, como também afirma especificamente a natureza da relação, frequentemente, expresso pelas notas, como no exemplo, “Do original: *Eine kleine Nachtmusik: Serenade G major for 2 violins, viola, violoncello and bass, Kochel n. 525*”. Nos relacionamentos entre entidades as associações podem ser facilmente definidas, como no exemplo acima, ou postas em um nível mais geral, não tão facilmente determinadas, como na nota “inclui bibliografia”.

Os relacionamentos externos são considerados muito importantes e complexos no universo bibliográfico e recebem diferentes categorizações em estudos de vários autores, como Goossens e Mazur-Rzesos (1982), Hagles (1997), Tillett (1987, 1992 e 2001) e IFLA (1998).

Goossens e Mazur-Rzesos (1982) identificam três categorias gerais de relacionamentos bibliográficos: 1) relações hierárquicas de todo para suas partes e das partes com o todo; 2) relações cronológicas (como a relação em uma série entre seus antecessores e sucessores); relações horizontais entre versões de um item bibliográfico em diferentes idiomas, formato, mídia, etc.

Hagles (1997) reconhece cinco tipos de relações entre as entidades: 1) edições da mesma obra; 2) sequenciais, continuação, etc.; 3) itens fisicamente e bibliograficamente separados um do outro, mas publicados e destinados a serem utilizados em conjunto; 4) obras importantes, identificadas separadamente, mas contidas dentro de uma única publicação e; 5) itens bibliográficos da mesma série.

Tillett (1987, 1992 e 2001) desenvolveu uma das taxonomias mais abrangentes nesta área, classificando as relações bibliográficas em sete tipos:

- 1) relacionamento de equivalência existente entre cópias exatas da mesma manifestação de uma obra, ou entre um original e a sua reprodução (*fac-símile*, microforma, etc.), os recursos partilham os mesmos conteúdos intelectuais ou artísticos. Podem ocorrer entre várias manifestações de uma expressão de uma obra e geralmente são expressos por título uniforme e notas;

- 2) relacionamento derivativo entre um recurso e outro recurso que estão baseados no primeiro recurso, no qual o original foi modificado de algum modo. Incluem edição nova, variações, adaptações. Estas relações são visíveis por meio dos elementos bibliográficos: entrada principal, título uniforme, menções de edição, notas, entradas secundárias, referências cruzadas, entrada de assunto;
- 3) relacionamento descritivo entre uma obra e outra obra que a descreve, incluindo críticas, revisões, resumos, avaliações, etc. Estas relações são visíveis por meio dos elementos bibliográficos: notas, entrada principal, entradas secundárias e entrada de assunto;
- 4) relacionamento todo/parte e parte/parte entre um recurso e suas partes, ou seja, entre uma parte componente de um item bibliográfico ou obra e o seu todo. E também entre as partes de uma obra. Como séries, *websites*, antologias, coleção, etc. Estas relações são visíveis por meio dos elementos bibliográficos: nota de conteúdo, entradas analíticas, entradas secundárias, títulos uniformes;
- 5) relacionamento do tipo acompanhamento que ocorre entre uma entidade e outra que a acompanha. Normalmente inclui dois tipos de acompanhamento: suplementar, quando uma entidade é predominante e a outra é subordinada como a relação entre uma obra e um índice, ou complementar quando as entidades forem do mesmo nível hierárquico, sem nenhum arranjo cronológico. Como uma música escrita para um texto. Estas relações são visíveis por meio dos elementos bibliográficos: menção de material que acompanha e notas;
- 6) relacionamento do tipo sequencial: entidades que continuam ou precedem uma à outra, ou têm relação cronológica ou numérica entre uma e outra, como obras em volumes. Estas relações são visíveis por meio dos elementos bibliográficos: título uniforme, notas, entradas secundárias;
- 7) relacionamento do tipo características compartilhadas, comum entre entidades que não relacionam de nenhuma forma, mas que possuem um autor, um título ou um assunto em comum, ou outra característica usada como ponto de acesso. Estas relações são visíveis por meio dos elementos bibliográficos: pontos de acesso, editor, data, língua.

O modelo FRBR, inicialmente, identifica três relacionamentos de alto nível, as relações bibliográficas primárias que interligam as entidades e, ou, os grupos de entidades que são: a) conjunto dos relacionamentos entre as entidades do Grupo 1; b) conjunto dos relacionamentos de “responsabilidade”, que ocorrem entre as entidades do Grupo 1 e o Grupo 2 e; c) conjunto de relacionamentos de “assunto” que liga as entidades do Grupo 1 às entidades do Grupo 2 e 3.

Na sequência, o modelo FRBR descreve outro conjunto de relacionamentos associados às 4 entidades do Grupo 1, que operam mais especificamente entre as instâncias apontadas nas entidades, por exemplo, entre uma Obra e outra, entre duas expressões de uma mesma Obra, entre uma Expressão de uma Obra e uma Expressão de outra Obra, etc.

Os relacionamentos entre as entidades do Grupo 1 (Obra, Expressão, Manifestação e Item), mapas dos documentos, demonstrados na Figura 41, são fundamentais para a estrutura de relacionamentos do modelo FRBR. As relações refletidas nas ligações apresentadas no diagrama, conforme assinala a IFLA (1998), são parte integrante da definição de cada entidade envolvida no relacionamento. A primeira relação apresentada indica que a entidade Obra é realizada por meio da entidade Expressão e “visto a partir do sentido inverso, o que indica uma relação de Expressão “é uma realização de” que é, de fato, como a entidade Expressão é definida (realização intelectual ou artística de uma Obra)” (IFLA, 1998, p. 57).

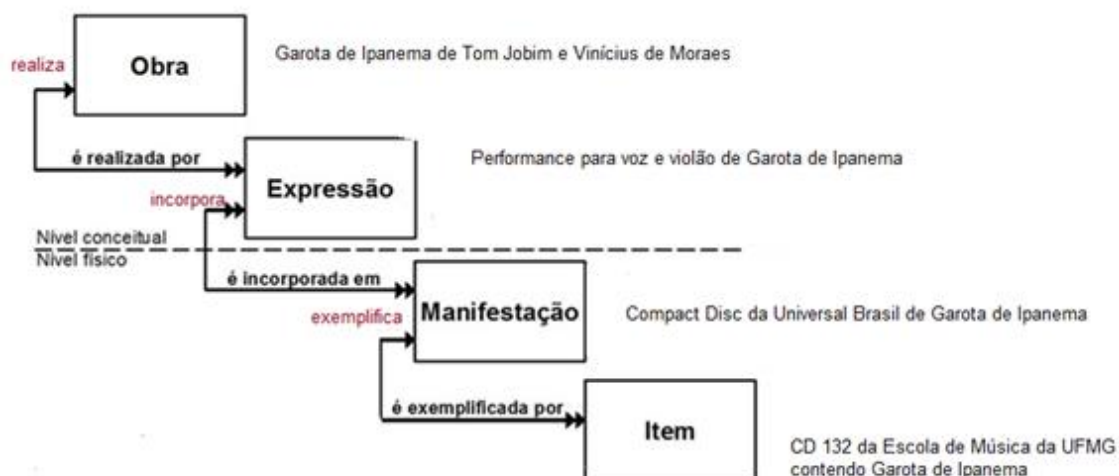


Figura 41 - Relacionamentos entre as entidades do Grupo 1 dos FRBR
 Fonte: IFLA, 1998, p. 14 - Adaptado

A conexão lógica entre as entidades Obra e Expressão, refletida pelo *link* de relacionamento, serve de base para identificar a Obra representada por uma Expressão e para assegurar que todas as expressões de uma Obra são ligadas à Obra. O mesmo ocorre com os outros dois relacionamentos apresentados no diagrama.

As relações descritas no diagrama, Figura 41, indicam, também, que uma Obra pode ser realizada por uma ou mais Expressões: esta é a razão da seta dupla na linha que liga a Obra a Expressão. Uma Expressão, por sua vez, é a realização de apenas uma Obra, o que explica a seta única no sentido inverso dessa linha que liga Expressão a Obra. Uma Expressão pode ser incorporada em uma ou mais Manifestação, igualmente uma Manifestação pode incorporar uma ou mais Expressão. Uma Manifestação, por sua vez, pode ser exemplificada por um ou mais Item; mas um Item pode exemplificar apenas uma Manifestação (IFLA, 1998, p. 13).

Outro exemplo, diferente do apresentado no diagrama, é a Obra *Bachianas Brasileiras n. 1* de Villa-Lobos que pode ser realizada por meio da partitura completa para orquestra de violoncelo ou a *performance* de um grupo de violoncelos. Estas formas são as expressões da Obra, postas de modo mais geral, sem detalhamento do aspecto físico, ainda num plano abstrato. Estas expressões são incorporadas nas manifestações: partitura completa das

Bachianas Brasileiras n. 1 para orquestra de violoncelos, publicada pela *Associated Music*, em 1948, com 2 volumes, sendo o primeiro a grade com 29 páginas e o segundo 5 partes encadernadas; e o *Compact Disc* (CD) das Bachianas Brasileiras n. 1 gravado pelos Violoncelos da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, sob a regência de Osvaldo Colarusso, em 2009. Estas manifestações são exemplificadas pelos itens (Partitura e CD) respectivamente, pertencentes à Biblioteca da Escola de Música, doados pelo Prof. Watson Clis.

IFLA (1998) observa ainda que

“[...] embora as relações entre *Obra*, *Expressão*, *Manifestação* e *Item* estejam representadas no diagrama de maneira segmentada, elas operam logicamente como uma cadeia contínua. Isso quer dizer que o relacionamento *Obra* e *Expressão* continua no relacionamento entre *Expressão* e *Manifestação* e os dois relacionamentos posteriormente continuam no relacionamento entre *Manifestação* e *Item*. Assim, quando um relacionamento é feito entre uma *Expressão* e uma *Manifestação* que incorpora a *Expressão*, a *Manifestação* é, ao mesmo tempo, logicamente ligada à *Obra* que é realizada por meio da *Expressão*, uma vez que a *Expressão* tem sido associada à *Obra* que ela realiza.” (IFLA, 1998, p. 58-9).

A Figura 42 apresenta o conjunto dos relacionamentos bibliográficos de “responsabilidade”, que ocorre entre as entidades do Grupo 1 e o Grupo 2.



Figura 42 - Relacionamentos "Responsabilidade" entre as entidades dos Grupos 1 e 2 dos FRBR

Fonte: IFLA, 1998, p. 15

O diagrama acima mostra o tipo de relações de "responsabilidade" que existem entre entidades do segundo grupo e as entidades do primeiro grupo. As setas duplas em ambas as pontas das linhas no diagrama, indicam que uma Obra pode ser criada, uma Expressão pode ser realizada, uma Manifestação pode ser produzida e um Item pode ser propriedade de uma ou mais pessoas física ou jurídica, e o inverso é verdadeiro. (IFLA, 1998, p. 14).

Então, a Obra *Bachianas Brasileiras n. 1*, para octeto de violoncelos, foi criada por Villa-Lobos, em 1930, realizada como Expressão numa *performance* do Quarteto Brasileiro de Violões e, também, realizada pela partitura completa para orquestra de violoncelos, prefaciada por Villa-Lobos. Estas expressões foram produzidas pela BGQ e Associated Music, respectivamente. Estes itens estão guardados na Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

O terceiro conjunto de relacionamentos de alto nível refere-se aos "assuntos", apresentado pelo modelo FRBR, e ligam a entidade Obra do Grupo 1 às entidades do Grupo 1, 2 e 3 (FIGURA 43).

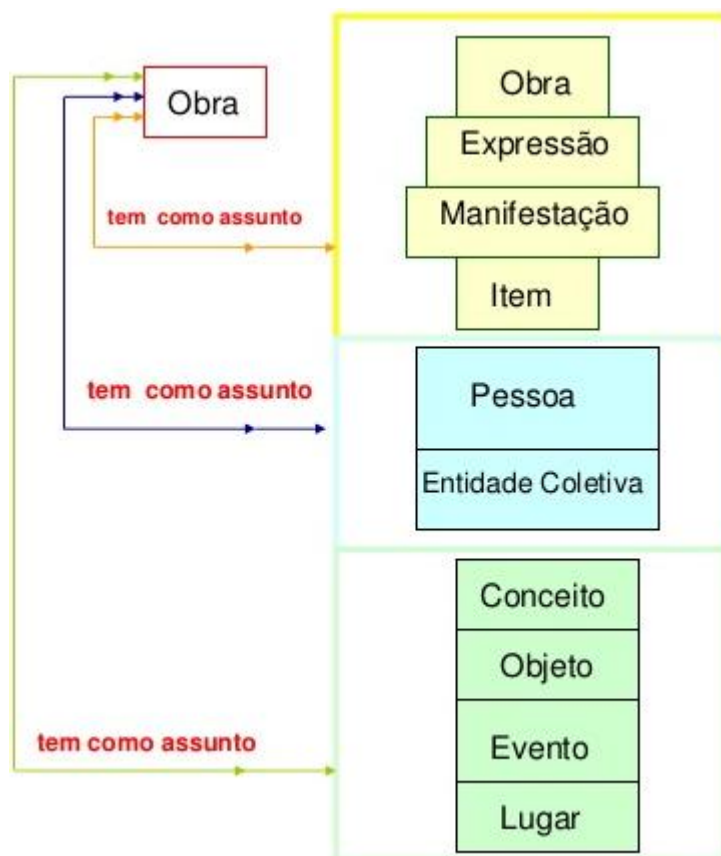


Figura 43 - Relacionamento "Assunto" entre as entidades do Grupo 3 e a entidade Obra do Grupo 1 dos FRBR
 Fonte: IFLA, 1998, p. 15

O diagrama mostra os relacionamentos "assunto" entre as entidades do terceiro grupo e a entidade Obra do primeiro grupo. O diagrama indica que uma Obra pode ter como assunto um ou mais conceito (ideia), objeto (coisa material), evento (ação ou ocorrência) e ou lugar. Por outro lado, um conceito, objeto, evento e ou lugar podem ser objeto de uma ou mais Obra. O diagrama também apresenta os relacionamentos "assunto" entre a Obra e as entidades do primeiro e segundo grupos. O diagrama indica que uma Obra pode ter como objeto uma ou mais Obra, Expressão, Manifestação, Item, pessoa física ou jurídica. (IFLA, 1998, p. 17).

O modelo FRBR deixa claro que

A conexão lógica entre uma *Obra* e uma entidade *assunto* relacionado, serve como base para identificação de ambos, tanto para identificar o assunto de uma Obra individual, quanto para garantir que todas as Obras relevantes para um determinado assunto estejam ligados a esse assunto (IFLA, 1998, p. 62).

Como exemplo do relacionamento “assunto” podemos dizer que “Octeto de cordas (Violoncelos (8))” pode ser assunto tanto da Obra Bachianas n. 1 de Villa-Lobos quanto da Obra *Ragtime II pour huit violoncelles de Piotr Moss*.

O modelo FRBR, em seu relatório final (IFLA, 1998), aponta também, não exaustivamente, os principais tipos de relacionamentos complementares entre as entidades do Grupo 1, diferentes das relações primárias, que interligam instâncias do mesmo tipo de entidade e entre tipos diferentes, com várias exemplificações.

Os relacionamentos complementares são agrupados por tipos de relações lógicas, visando “descrever a natureza das relações bibliográficas por “desconstruir” termos e categorias convencionais e mostrar como as relações operam no contexto das 4 entidades primárias no modelo (ou seja, Obra, Expressão, Manifestação e Item)” (IFLA, 1998, p. 61).

O conjunto de relacionamentos complementares apresentados pelo modelo FRBR estão reunidos da seguinte maneira: de Obra para Obra; Expressão para Expressão; Expressão para Obra; Manifestação para Manifestação; Manifestação para Item e de Item para Item.

Os relacionamentos de Obra para Obra têm por premissa básica reconhecer duas Obras diferentes cujo conteúdo intelectual ou artístico foi julgado suficientemente diferente um do outro para constituir novas Obras. Estes relacionamentos são divididos em duas categorias: Obra referencial que está tão intimamente ligada à outra Obra no relacionamento que tem pouco valor fora do contexto dessa Obra, ou seja, terão pouco uso ou significado sem ligação à outra Obra e; Obra autônoma que não necessita de referência à outra Obra, em seu relacionamento, a fim de ser útil ou compreendida (IFLA, 1998).

O Quadro 2 mostra os diferentes tipos de relacionamentos de Obra para Obra mapeados no modelo FRBR.

Quadro 2 - Relacionamentos de Obra para Obra

Tipo de Relações	Obra Preferencial	Obra Autônoma
Sucessor Tem um sucessor → ← é um sucessor para	Sequencial	Sequencial Continuação
Suplemento Tem um suplemento → ← é um suplemento para	Índice Concordância Manual do professor Glosa [nota explicativa, comentário] Suplemento Apêndice	Suplemento Apêndice
Complemento Tem um complemento → ← é um complemento para	Cadência Libreto Coreografia Conclusão de Obra inacabada	Música incidental Música para um texto Peças de acompanhamento
Sumarização Tem uma sumarização → ← é uma sumarização para	-	Digesto Resumo
Adaptação Tem uma adaptação → ← é uma adaptação para	-	Adaptação Paráfrase Tradução livre Variações (música) Harmonização (música) Fantasia (música)
Transformação Tem uma transformação → ← é uma transformação para	-	Dramatização Novelização Versificação Roteiro
Imitação Tem uma imitação → ← é uma imitação para	-	Paródia Imitação Caricatura

Fonte: IFLA, 1998, p. 63

Os relacionamentos dos tipos, sucessor, suplemento e complemento são comuns às categorias de Obras referenciais e autônomas. O tipo “sucessor” envolve um tipo de progressão linear de conteúdo de uma Obra para outra, podendo o conteúdo estar com um grau maior ou menor (referencial ou autônoma) de ligação com a Obra anterior.

Exemplo: A tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (O anel do Nibelungo) de Richard Wagner, ciclo de quatro óperas épicas, compostas entre os anos de 1848 a 1874, apresentadas como Obras individuais, embora o compositor tenha tido a intenção de apresentá-las em série.

w1 Wagner, Richard. *Das Rheingold*

Tem um sucessor →
← é um sucessor para

w2 Wagner, Richard. *Die Walküre*

Tem um sucessor →
← é um sucessor para

w3 Wagner, Richard. *Siegfried*

Tem um sucessor →
← é um sucessor para

w4 Wagner, Richard. *Götterdämmerung*

O tipo de relacionamento “suplemento” abrange Obras que se destinam a ser utilizadas em conjunto com outras Obras, com maior ou menor dependência de uso da Obra relacionada.

Exemplo:

w1 Finale 2014 User Manual

Tem um suplemento →
← é um suplemento para

w2 Finale Music Notation

O tipo de relacionamento “complemento” abarca Obras que se destinam a ser integradas de alguma forma a outra Obra, porém não faziam parte da concepção original dessa Obra. Libreto, que é o texto usado em Obra musical, como ópera, opereta, musical, oratório e cantata, é rotulado como Obra referencial.

Exemplo:

w1 Puccini, Giacomo. *Madama Butterfly*

Tem um complemento →

← é um complemento para

w2 Illica, Luigi, Giacosa, Giuseppe. *Madama Butterfly*. Libretto

Tem uma transformação →
← é uma transformação para

w3 Long, JohnLuther Long. *Madama Butterfly*

Como Obra autônoma, no relacionamento “complemento” o modelo FRBR insere a música incidental, que acompanha uma obra teatral, um programa de televisão, um programa de rádio, um videogame e outras formas que não é o princípio musical. A música incidental é com frequência chamada de "música de fundo" e, cria um ambiente atmosférico para a cena.

Exemplos:

w1 Beethoven, L. van. *Egmont*

Tem um complemento →
← é um complemento para

w2 Goethe, Johann Wolfgang von. *Egmont*

Outros exemplos são: Mendelssohn para *Sonho de Uma Noite de Verão* de Shakespeare; Grieg para *Peer Gynt*, de Ibsen; Bizet para *L'Arlésienne* de Daudet; Sibelius para *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck; Walton para *Macbeth*, de Shakespeare, dentre outros.

No Quadro 2, exposto pela IFLA (1998, p. 63), a categoria Obra autônoma apresenta mais 4 tipos de relacionamentos adicionais: sumarização; adaptação; transformação e imitação. De acordo com a IFLA (1998) as Obras destes tipos de relacionamentos são consideradas autônomas, pois envolvem a modificação de uma Obra original, que é suficiente em grau, para serem consideradas como novas Obras, em vez de expressões diferentes da mesma Obra.

A variação em música, que é a versão de uma Obra modificada, é considerada Obra autônoma com relacionamento do tipo adaptado. Neste caso, a música é alterada durante várias repetições/reiteraões com mudanças que podem ser harmônicas, melódicas, contrapontísticas, rítmicas e de timbre ou orquestração.

Exemplo:

w1 Brahms, Johannes. Variations on a theme by Paganini: for the piano,
op. 35

Tem uma adaptação →
← é uma adaptação para

w2 Paganini, Niccolò. Caprice for violin, op. 1, no. 24.

Fica evidente, a partir das categorias e dos exemplos dados até aqui, para os tipos de relacionamentos de Obra para Obra, que a questão está em acertar quais Obras exatamente devem ser reunidas sob a categoria referencial e quais devem ser consideradas autônomas. O significado desta diferenciação torna-se claro, para o modelo FRBR “quando se avalia a importância relativa de refletir os relacionamentos em um registro bibliográfico” (IFLA, 1998, p.66). Todavia, é preciso realmente considerar o fato de que os editores, muitas vezes, principalmente, quando se trata de documento musical, não indicam com clareza se uma Obra pode ser considerada preferencial ou autônoma. Este desvelamento, no entanto, envolve o catalogador que deve avaliar, e se necessário pesquisar na literatura da área, até que ponto uma Obra pode ser usada e compreendida independentemente, ou se seu conteúdo é altamente dependente do conteúdo de outra Obra.

Ainda no nível de Obra, o modelo FRBR inclui o relacionamento “Todo para Parte” dividido em duas categorias, as Obras que possuem partes dependentes e as Obras que possuem partes independentes, demonstradas no Quadro 3.

Quadro 3 - Relacionamento Todo-Parte em nível de Obra

Tipo de Relações	Parte dependente	Parte independente
Todo/parte Tem parte → ← é uma parte de	Capítulo, Seção, Parte, etc. Volume / edição da série Parte intelectual de uma Obra multipartes Ilustração para um texto Aspecto sonoro de um filme	Monografia em série Artigo de Periódico Parte intelectual de uma Obra multipartes.

Fonte: IFLA, 1998, p. 67

Parte dependente é considerada, pela IFLA (1998), como integrante de uma Obra que se destina a ser utilizada no contexto da Obra maior, e como tal, depende do contexto fornecido pela Obra maior para grande parte do seu significado. Possuem duas subdivisões: partes segmentadas cujo conteúdo da Obra existe como segmento identificável, distinto no seu conjunto e; parte sistêmica que não é vista como um segmento limitado do conteúdo da Obra.

Exemplo:

w1 BARTOK, Bela. Contrasts : for Violin, Clarinet and Pianoforte.

w1.1 Part of violin

w1.2 Part of clarinet

w1.3 Part of pianoforte

Parte independente, de acordo com a IFLA (1998) é aquela que não é dependente de forma significativa no contexto fornecido pela Obra para sua significação maior.

Exemplo:

w1 Villa-Lobos, Heitor. Bachianas Brasileira no. 2

w1.1 Prelúdio (O Canto do Capadocio)

w1.2 Ária (O Canto da Nossa Terra)

w1.3 Dança (Lembrança do Sertão)

w1.4 Tocata (O Trenzinho do Caipira)

Os relacionamentos de “Expressão para Expressão” possuem duas divisões, definidas pela IFLA (1998):

- a) os relacionamentos refletidos da relação entre expressões da mesma Obra, cuja Expressão é vista como sendo uma modificação da Obra. As menções resultantes de tais modificações são geralmente autônomas em sua natureza;
- b) os relacionamentos refletidos da relação entre expressões de Obras diferentes. Incluem os mesmos tipos de relacionamentos que operam no nível de Obra para Obra.

O Quadro 4 mostra os diferentes tipos de relacionamento de “Expressão para Expressão da mesma Obra.

Quadro 4 - Relacionamentos de Expressão para Expressão da mesma Obra

Tipo de Relações	Expressão Preferencial	Expressão Autônoma
Síntese Tem uma síntese → ← é uma síntese de	-	Síntese Condensação Correções
Revisão Tem uma revisão → ← é uma revisão de	-	Edição revista Edição ampliada Estado (Gráfico)
Tradução Tem uma tradução → ← é uma tradução de	-	Tradução literal Transcrição (Música)
Arranjo Tem um arranjo → ← é um arranjo de	-	Arranjo (Música)

Fonte: IFLA, 1998, p.69.

Os relacionamentos entre Expressões de uma mesma Obra indicam que a Expressão não necessita, normalmente, de referência à outra Expressão, a fim de ser utilizada ou compreendida.

Exemplo:

w1 Mozart, W.A. Andantino for cello and piano B flat Major

e1 Partitura original do compositor é para violoncelo e piano

Tem um arranjo →
← é um arranjo de

e2 Mozart, W. A. Andantino para trompa e piano, arranjo de Hermann Baumann and Karl Marguerre

Os relacionamentos de Expressão para Expressão de Obras diferentes também são divididos em suas categorias expressões preferenciais e expressões autônomas. Os relacionamentos dos tipos, sucessor, suplemento e complemento são comuns a ambas as categorias, e sumarização, adaptação, transformação e imitação pertencem à categoria Expressão autônoma.

No universo bibliográfico de documentos musicais, um bom exemplo, são as coleções agregadas de coleções, como os álbuns musicais. Podemos, assim, observar um relacionamento de muitos para muitos, isto é, uma

manifestação pode incorporar múltiplas expressões, e uma expressão pode estar incorporada em múltiplas manifestações. Porém, uma expressão só pode realizar uma única Obra e um Item só pode exemplificar uma única manifestação.

Para exemplificar o relacionamento todo-parte em nível de Expressão, utilizamos o Quadro 5 abaixo, que consta no modelo FRBR.

Quadro 5 - Relacionamento todo-parte em nível de Expressão

Tipo de Relações	Parte dependente	Parte independente
Todo/parte	Tabela de conteúdos, etc.	Monografia em uma série
Tem parte →	Volume/número de série	Artigo de Revista
← é uma parte de	Ilustração para um texto	Parte intelectual de uma
	Aspecto sonoro de um filme	Obra multipartes.
	Emenda	

Fonte: IFLA, 1998, p. 71

O relacionamento todo-parte em nível de Expressão acontece da mesma forma que em nível da Obra, porém, como afirma IFLA (1998), acontecem com partes que formam uma Expressão. Utilizando o mesmo exemplo dado para o relacionamento todo/parte em nível de Obra, podemos citar, no relacionamento todo/parte em nível de Expressão os relacionamentos entre as expressões das partes das *Bachianas Brasileiras*, n. 2, de Villa-Lobos em forma de notação musical e em forma de registro sonoro.

Os tipos de relacionamentos de Expressão para Obra, também, são os mesmos tipos arrolados para os relacionamentos entre Obras, com as mesmas divisões de categorias. Em cada caso, no entanto, o nível mais específico da Expressão será relacionado com o nível mais geral da Obra. Tal como acontece nos relacionamentos entre Obras, será a natureza da Obra (referencial ou autônoma) que a Expressão representa que determinará a importância do relacionamento Expressão para Obra, refletido no registro bibliográfico. Os mesmos exemplos dados aos relacionamentos Obra para Obra, poderemos citá-los para os relacionamentos de Expressão para Obra, identificando as expressões (partitura *urtex*, partitura edição crítica, gravação sonora digital, analógica, etc.)

O Quadro 6 apresenta os relacionamentos entre manifestações abordados no modelo FRBR.

Quadro 6 - Relacionamentos de Manifestação para Manifestação

Tipo de Relações	Manifestação Preferencial	Manifestação Autônoma
Reprodução Tem uma reprodução → ← é uma reprodução de	-	Reprodução Microreprodução Macroreprodução Reimpressão Reimpressão em off set <i>Fac-símile</i> Sites espelhos
Alternativa Tem uma alternativa → ← é uma alternativa de	-	Formato alternativo Edição publicada simultaneamente

Fonte: IFLA, 1998, p. 73.

Geralmente os relacionamentos de Manifestação para Manifestação ocorrem entre Manifestações de uma mesma Expressão e são do tipo manifestação autônoma.

Exemplo 1:

w 1 Strauss, Richard. Concerto no. 1 in E flat major: for horn and piano, op. 11

e 1 Notação musical da obra Strauss, Richard. Concerto no. 1 in E flat major : for horn and piano, op. 11

m1 Strauss, Richard. Concerto no. 1 in E flat major : for horn and piano, op. 11. Publicado por Carl Fischer, em 1937.

Tem uma reprodução →

← é uma reprodução de

m2 Strauss, Richard. Concerto no. 1 in E flat major : for horn and piano, op. 11. Publicado por Rubank, em 1961.

Exemplo 2:

w1 Boulez, Pierre. Messagesquisse

e1 Interpretação do *Ensemble Intercontemporain* de Messagesquisse de Boulez

m1 Gravação de som realizada em 2000, pela Deutsche Grammophon, em Compact Disc (CD)

Tem uma alternativa →
← é uma alternativa de

m2 Gravação de som realizada pela Deutsche Grammophon, em MP3

Em nível de Manifestação considerando o relacionamento todo-parte, o conteúdo físico pode ser dividido da mesma maneira em que o conteúdo intelectual pode ser dividido para Obra e Manifestação. Um componente ao nível de Manifestação pode ser dividido em mais de uma unidade ou suporte físico. Por exemplo, o volume 2 das Sonatas de Beethoven, edição *urtext*, publicadas pela Henle em 2006 seria um componente de uma Manifestação, ver Quadro 7.

Quadro 7 - Relacionamento todo-parte em nível de Manifestação

Tipo de Relações	Manifestação
Todo/parte	Volume de uma manifestação em vários volumes
Tem parte →	Trilha sonora de um filme em mídias separadas
← é uma parte de	Trilha sonora de um filme incorporado em um filme

Fonte: IFLA, 1998, p.75

Os relacionamentos articulados neste nível representam generalizações que podem ser verdadeiras para todas as instâncias de Manifestações que tenham sido produzidas, e não representam as partes de uma cópia específica de uma instituição, o que seria componente do nível de Item.

O exemplo abaixo apresenta um relacionamento de Manifestação para Item.

w1 *Symphonie fantastique* de Hector Berlioz

e1 Partitura original da *Symphonie fantastique* de Hector Berlioz

m1 Partitura da *Symphonie fantastique* de Hector Berlioz editada por Charles Malherbe e Felix Weingartner., publicada pela Dover em 1986.

Tem uma reprodução →
← é uma reprodução de

i1 Uma cópia da partitura da *Symphonie fantastique* de Hector Berlioz publicada pela Dover em 1986, depositada na Escola de Música da UFMG.

Um relacionamento Manifestação para Item indica que uma determinada Manifestação é o resultado da reprodução de um item específico. O relacionamento “reprodução” será indicado neste nível quando for útil para indicar o item específico utilizado, ao contrário da indicação em relação ao nível mais geral do relacionamento de Manifestação para Manifestação.

Em nível da entidade Item, IFLA (1998) apresenta o relacionamento de Item para Item quando um Item em particular é derivado de outro Item. Os tipos de relacionamentos deste nível são representados no Quadro 7.

Quadro 8 - Relacionamentos de Item para Item

Tipo de Relações	Item
Reconfiguração Tem uma reconfiguração → ← é uma reconfiguração de	Encadernado com Reduzido de Extraído de
Reprodução Tem uma reprodução → ← é uma reprodução de	Reprodução Microreprodução Macroreprodução Fac-símile

Fonte: IFLA, 1998, p. 77

O relacionamento do tipo reconfiguração, em nível de item, ocorre quando um ou mais Itens são alterados de tal forma que resultam em novos Itens. O mais comum é quando um Item de uma Manifestação é encadernado com um Item de outra Manifestação, às vezes diferente, para fazer um novo Item.

O relacionamento todo-parte em nível de Item está demonstrado no Quadro 9.

Quadro 9 - Relacionamento todo-parte em nível de Item

Item	
Todo/parte	Componente físico da cópia
Tem parte →	Vínculos de um livro
← é uma parte de	

Fonte: IFLA 1998, p. 78

De acordo com IFLA (1998), as partes de Itens podem ser constituídas por unidades distintas que fazem parte do Item como um todo ou partes integrantes, consideradas fisicamente inseparáveis do Item. Exemplos: 1) a relação entre os volumes da *Complete Organ Works* de Gerard Bunk, publicado pela *Bärenreiter*, pertencentes ao acervo da Biblioteca da Escola de Música; 2) a capa de um CD-ROM, que na realidade, é um pedaço físico separado, não é normalmente, visto como uma parte separada.

6 APLICAÇÃO DO MODELO FRBR: SISTEMA SCHERZO

Este capítulo descreve o Sistema Scherzo, da Universidade de Indiana, dos Estados Unidos, bem como as categorias de análises utilizadas para examinar os registros bibliográficos de 4 obras, selecionadas intencionalmente, visando elucidar as possíveis vantagens que o modelo conceitual FRBR traz para a organização de documentos musicais. Os resultados obtidos são apresentados na subseção final deste capítulo.

Optou-se pelo Sistema *Scherzo*, para experimentação empírica, por ter foco, exclusivamente em documentos musicais (gravação de som e notação musical) e fornecer uma plataforma de testes que permite a avaliação tanto das entidades dos FRBR, dos relacionamentos bibliográficos dos registros bibliográficos, quanto das interfaces de catalogação para criação simplificada de registros bibliográficos. Em termos práticos para esta pesquisa, também, por disponibilizar uma série de documentos sobre os passos de desenvolvimento da base de dados.

6.1 Sistema Scherzo

O sistema *Scherzo* é um produto do projeto “*Variations/FRBR: Variations as a Testbed for the FRBR Conceptual Model*”, da Universidade de Indiana, nos Estados Unidos, conhecido como V/FRBR, elaborado em resposta ao chamado do Grupo de Trabalho sobre o futuro do controle bibliográfico da *Library of Congress*, financiado pelo *National Leadership Grant from the U.S. Institute of Museum and Library Services*, iniciado em outubro de 2008 e disponibilizado para testes em 2011. É considerado um dos primeiros projetos a compartilhar informações detalhadas sobre os problemas práticos enfrentados na implementação do modelo conceitual FRBR.

O V/FRB teve como objetivo principal realizar testes, no domínio da música, baseado no modelo conceitual FRBR. Criou um esquema e algoritmo para *FRBRização*¹¹, alimentando um repositório com 185.000 registros

¹¹ FRBRização ou Ferberização: neologismos americanos – de uso informal – que nasceram da aplicação do modelo conceitual FRBR. “FRBRização” é aplicar a um catálogo bibliográfico, uma parte de um catálogo bibliográfico, ou, um conjunto de registros bibliográficos selecionados, as premissas do modelo FRBR (Assunção, 2005).

bibliográficos, sendo 80.000 de gravações de som e 105.000 de partituras, migrados do catálogo da Universidade de Indiana (UICAT), Estados Unidos.

Outro objetivo do projeto *Scherzo* foi gerar relacionamentos entre entidades do FRBR no funcionamento da interface. O *design* do *Scherzo* foi desenvolvido com base em um conjunto de casos de uso de informação musical e em testes feitos com usuários que buscam documentos musicais em bases de dados acadêmicas.

Os registros bibliográficos, constantes no sistema *Scherzo*, foram inseridos em Formato para Dados Bibliográficos Marc 21, e catalogados de acordo com as normas do Código de Catalogação Anglo-Americano - 2ª edição (AACR2) e o padrão para catalogação descritiva *Resource Description and Acces* (RDA).

Pelos motivos citados, o sistema *Scherzo* contribui para o estado da arte na utilização dos FRBR, desenvolveu interfaces, tanto para a catalogação quanto para as pesquisas do usuário final. O projeto disponibiliza, para acesso público, as seguintes fases do projeto: detalhes do algoritmo de/para FRBRização do projeto e uma avaliação da sua eficácia; índices de busca; esquemas XML¹² para o modelo conceitual FRBR adotado no sistema; um sistema aberto acessível para pesquisa, análise e teste de registros bibliográficos de música FRBRizados para a comunidade; avaliações de usabilidade da descoberta do usuário final e sistemas de catalogação que operam em dados FRBRizados; os dados preliminares sobre os custos de criação de dados bibliográficos FRBRizados e; o código fonte do sistema de descoberta baseada no V/FRBR.

O sistema *Scherzo* apresenta uma estrutura de registro bibliográfico multidimensional, metadados descritivos, estruturais e administrativos são atribuídos as suas entidades. Todas as entidades foram descritas e identificadas de forma única e explicitamente relacionadas com as outras entidades.

A obra, no sistema *Scherzo*, representa um conceito abstrato, independente de qualquer *performance* específica ou notação musical. Para música ocidental a obra é comumente conhecida como "Composição". Para

¹² XML: *eXtensible Markup Language* é uma linguagem de marcação que explicita as estruturas de campos, nos sistemas, relativas a cada tipologia documental.

jazz, a obra é definida como "*tune*", independentemente do grau de improvisação das *performances*. Para a música popular, a obra é definida como "canção". Esta definição operacional para Obra garante que a estrutura da entidade será aplicada a todas as expressões da obra, mesmo quando duas *performances* diferentes de uma mesma obra possam sofrer variações, como por exemplo, em *performances* de jazz.

Foram considerados os seguintes relacionamentos bibliográficos de Obra para Obra: sucessão; adaptação; imitação, e; todo / parte. Além dos atributos definidos no modelo FRBR para obras musicais, foram adicionados à entidade Obra os seguintes atributos: idioma (para obra musical qualquer texto é uma reutilização de um texto já existente, mesmo se escrito para ser utilizado especificamente em uma obra musical); identificador; local de composição; gênero / forma / estilo.

A entidade Instanciação no sistema Scherzo representa a entidade Expressão do modelo FRBR, definida como a realização intelectual ou artística de uma obra. Os arranjos musicais são geralmente novas expressões da mesma obra, a menos que eles reflitam uma significativa contribuição criativa, transformando a Obra em outra Obra. Cada expressão, no sistema Scherzo, tem uma forma definida: partituras e gravações. As relações de Expressão para Expressão são usadas para unir todas as expressões que representam o mesmo arranjo.

Foram consideradas as seguintes relações bibliográficas para os relacionamentos de Expressão para Expressão da mesma Obra: arranjo (música) e todo / parte. Foi definida a relação imitação para os relacionamentos de Expressão para Expressão de Obra diferente e de Expressão para obra.

A fim de facilitar a ligação entre as expressões que representam o mesmo arranjo de uma obra, foi programado um relacionamento de Expressão para Expressão definido como "tem uma partitura / é uma *performance*." Todas as expressões de *performance* que têm um arranjo conhecido terão essa relação para a Expressão partitura que representa o arranjo. Expressões de *performance* do mesmo arranjo não terão relacionamentos entre si; em vez disso, esta relação é inferida a partir de sua relação comum com a Expressão partitura. Isso será possível, por meio de implementação de uma política de criação da Expressão partitura para todos os arranjos conhecidos. Além dos

atributos definidos no modelo FRBR para a entidade Expressão, foram adicionados os seguintes atributos: local de execução; tonalidade, e; gênero / forma / estilo.

A entidade Manifestação do modelo FRBR foi representada pela entidade Recipiente no sistema *Scherzo*, também definida como a personificação física de uma Expressão da Obra. Qualquer modificação das propriedades físicas resulta em um novo Recipiente, por exemplo, *Compact Disc* (CD), *Long Play* (LP), arquivo criado pela digitalização de uma imagem ou gravação, ou uma partitura impressa. Com esta representação, todas as manifestações da mesma expressão possuem a relação "alternativa" entre elas que representam a totalidade de uma publicação.

Foram consideradas as seguintes relações de Manifestação para Manifestação: alternar e parte / todo. Para a entidade Manifestação foi adicionado o atributo "língua do material que acompanha".

O objeto de mídia, no sistema *Scherzo*, representa a entidade Item do modelo FRBR. Cada cópia de uma determinada Manifestação é representado como um item separado. Cópias duplicadas de CDs ou LPs serão, portanto, itens separados, assim como várias cópias de arquivos digitais idênticos, como uma cópia em um servidor de *streaming* e uma cópia de *backup* para a custódia.

Quando um Item é formado por elementos múltiplos, tais como, conjuntos de múltiplos CD, e partituras que contém grade mais partes, ou seja, consiste em mais de uma unidade, cada elemento do item, pode ser gravado pelo sistema como item individual, com o relacionamento parte / todo para Item maior. Foram consideradas as relações reprodução e parte/todo para os relacionamentos de Item para Item. Para a entidade Item foram adicionados os atributos localização, número de telefone e número de cópias, para além dos definidos no modelo FRBR.



O *layout* de apresentação da interface com o usuário do sistema *Scherzo* foi estruturado de forma a demonstrar nitidamente os relacionamentos bibliográficos entre as entidades do modelo FRBR. Por meio dos relacionamentos bibliográficos os usuários podem percorrer o sistema *Scherzo*, realizando as tarefas de encontrar, identificar, selecionar e obter um documento.

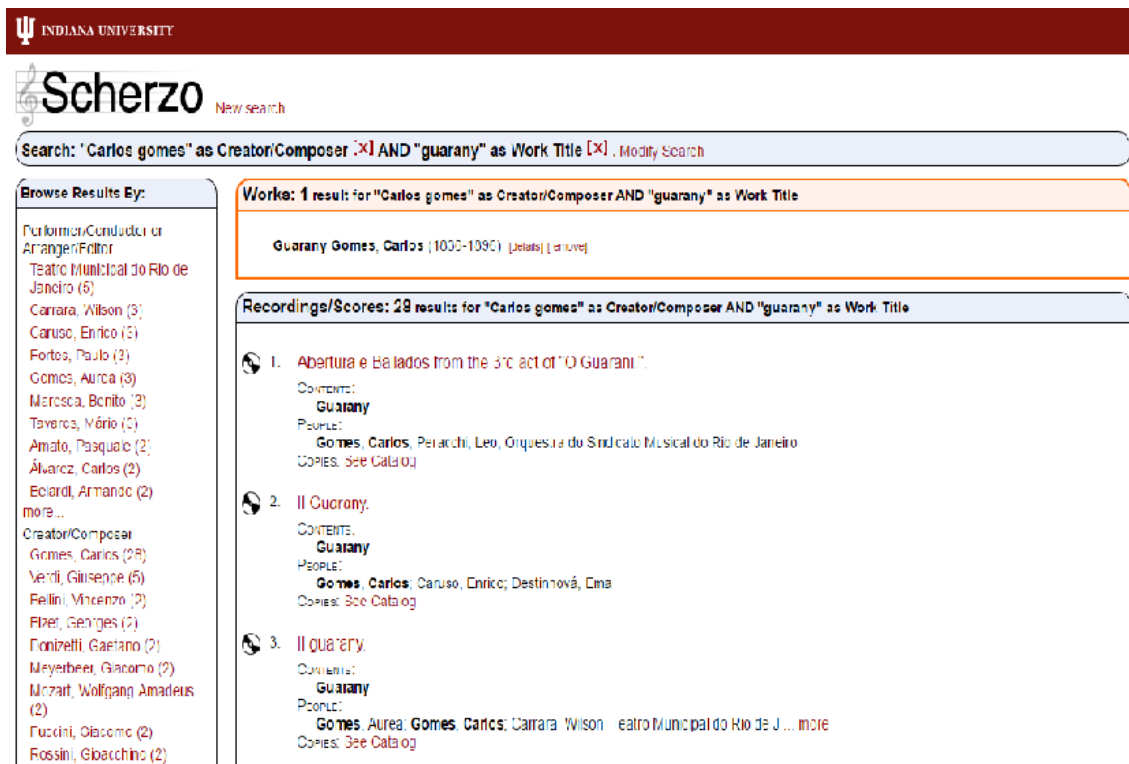
Para encontrar uma entidade, o sistema *Scherzo* permite ao usuário realizar buscas nos campos: palavra-chave; criador/compositor; título da obra; *performer* / regente ou arranjador / editor, e; título da gravação ou partitura. É possível refinar a busca selecionando uma das opções (partitura, gravação, ambos ou somente *online*) do campo “meio do formato”, conforme demonstrado na Figura 44.

Figura 44 - Interface de busca do sistema *Scherzo*
 Fonte: Sistema *Scherzo*: <http://webapp1.dlib.indiana.edu/scherzo/>

Para identificar a entidade, o sistema *Scherzo* exibe ao usuário, o resultado recuperado na busca, em interface estruturada de acordo com o modelo hipertexto¹³, listando em um único plano, as informações agrupadas em três partes: a primeira reúne os *performers*, regentes, arranjadores e editores, instrumentação e datas de publicações, possibilitando a navegação em cada termo, para evidenciar os relacionamentos com outras entidades; a segunda parte exibe lista das obras resultantes da busca, contendo ligações para as variações do título, lista de nomes não autorizados, referente à entrada principal da autoria da obra e os cabeçalhos de assuntos de cada obra relacionada; e a terceira parte lista as manifestações de cada obra relacionada na segunda parte. À esquerda da entrada principal de cada registro relativo à

¹³ Modelo hipertexto: tecnologia que permite marcar palavras ou imagens para que elas sirvam de conexão direta para outros documentos (SANTOS, 2000, p. 72).

manifestação é inserido um símbolo determinando o meio da expressão:  para indicar gravação e  para indicar partitura, conforme o que se verifica na Figura 45.



The screenshot shows the Scherzo search interface. At the top, the search query is: "Search: 'Carlos gomes' as Creator/Composer [X] AND 'guarany' as Work Title [X] . Modify Search". The results are divided into two main sections:

- Works:** 1 result for "Carlos gomes" as Creator/Composer AND "guarany" as Work Title. The result is "Guarany Gomes, Carlos (1835-1890) [Details] [Archive]".
- Recordings/Scores:** 28 results for "Carlos gomes" as Creator/Composer AND "guarany" as Work Title. Three results are visible:
 - 1. Abertura e Balados from the 3rd act of "O Guarani".**
 - CONTENT: Guarany
 - PEOPLE: Gomes, Carlos; Peracchi, Leo; Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro
 - COPIES: See Catalog
 - 2. II Cuerny.**
 - CONTENT: Guarany
 - PEOPLE: Gomes, Carlos; Caruso, Enrico; Destinová, Ema
 - COPIES: See Catalog
 - 3. II GUARANY.**
 - CONTENT: Guarany
 - PEOPLE: Gomes, Aurea; Gomes, Carlos; Carrara, Wilson; Teatro Municipal do Rio de J. ... more
 - COPIES: See Catalog

On the left side, there is a "Browse Results By:" menu with categories like Performer/Conductor or Arranger/Folter, Creator/Composer, and more.

Figura 45 - Resultado de busca no sistema Scherzo

Fonte: Sistema *Scherzo* <http://webapp1.dlib.indiana.edu/scherzo/SearchResults>.

A partir da lista das manifestações é possível selecionar a entidade desejada, acessando os elementos de dados, ou atributos de cada manifestação, por meio do hipertexto da entrada principal.

Para obter o item desejado o usuário visualiza o registro bibliográfico da manifestação selecionada por meio do hipertexto “ver catálogo”.

Na tela de exibição do registro bibliográfico é possível acessar o catálogo público *online* da Universidade de Indiana (IUCAT) que permite outros tipos de refinamentos e exibição dos resultados de busca, como por exemplo, visualizar o registro bibliográfico no Formato para Dados Bibliográficos Marc 21. É permitido navegar no registro bibliográfico, por meio dos pontos de acesso e, a partir daí, refinar a busca por forma da expressão, ano de publicação, entidades do Grupo 2 do modelo FRBR, assunto, língua (música vocal), número de chamada, localização e coleção, evidenciando, desta

maneira, os relacionamentos preconizados no modelo FRBR. Por meio do IUCAT, os usuários autorizados têm acesso a Biblioteca Digital da Universidade de Indiana (*Variations*), que contém partituras digitalizadas e áudio digital (FIGURA, 46).

II Guarany

Author/Composer, etc [Gomes, Carlos, 1836-1896.](#)

Preferred Title [Guarany. Selections](#)

Title [Il Guarany \[sound recording\]](#)

Format [Sound Recording](#)
[Musical Recording](#)

Physical description [1 sound tape reel : 7 1/2 ips, 2 track ; 7 in.](#)

Performer [Emmy Destinn, Enrico Caruso, soloists.](#)

Notes [Recorded from Victor 89078.](#)

Subject [Operas--Excerpts.](#)
[Music--Brazil.](#)

Local subject [Latin American music.](#)

Related name/work [Destinnová, Ema, 1878-1930.](#)
[Caruso, Enrico, 1873-1921.](#)

Tools

[Add to folder](#)

[Cite](#)

[Export to Refworks](#)

[Export to EndNote](#)

[Email](#)

[Librarian View](#)

[View Record in IUCAT Classic](#)

Holdings

Library [Blmgtn - Music Library](#)

Call Number [LAMC TP:B8 .G6333 A.1e-3](#)

Location [Cook Music Library - LAMC](#)

Figura 46 - Registro bibliográfico do Item Il Guarany no IUCAT da Universidade de Indiana, EUA.

Fonte: Indiana University IUCAT <http://iucat.iu.edu/catalog/1440417>

6.2 Descrição dos procedimentos para análise das obras

Os critérios utilizados para seleção das obras, que compõem o *corpus* desta pesquisa, já registrados na subseção “Etapas da pesquisa”, do Capítulo 1, foram baseados na representatividade, intencionalidade e conveniência.

Foram selecionadas as obras “Missa de Santa Cecília para grande orquestra e coro” de Padre José Maurício Nunes Garcia, “*Il Guarany*” de Antônio Carlos Gomes, “A prole do bebê nº 1: família do bebê”, para piano, de Heitor Villa-Lobos e “Garota de Ipanema” de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, por representarem, sob algum aspecto, as controvérsias abordadas a partir da revisão de literatura e, também, por apresentarem uma variedade de expressões e manifestações, podendo demonstrar os relacionamentos bibliográficos preconizados no modelo FRBR.

As informações dos atributos das entidades do modelo FRBR e seus relacionamentos estão inseridas na variedade de campos e subcampos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21. Observa-se que alguns campos Marc estão associados a mais de uma entidade do modelo FRBR, dependendo do subcampo empregado.

Os campos Marc dos registros bibliográficos, que permitiram a identificação dos atributos das entidades e ou revelaram relacionamentos internos e externos, estão mapeados nos quadros apresentados abaixo.

Os mapeamentos apresentados nos Quadros 9 a 13 foram baseados no modelo proposto por Tom Delsey (2002), elaborado para o desenvolvimento da rede *Network Development and MARC Standards Office* (NDMSO) da Library of Congress (LC), organizado a partir de uma análise funcional ampla, com o objetivo de esclarecer os relacionamentos entre as estruturas de dados contida nos formatos MARC, no modelo conceitual FRBR e nas regras de catalogação AACR2.

O Quadro 10 apresenta o mapeamento tendo como base a entidade Obra.

Quadro 10 - Campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação da entidade Obra

Entidade	Atributo	Campo Marc	Nome do campo Marc
OBRA	Título	130	Título uniforme (Entrada principal)
		240	Título uniforme
		243	Título uniforme coletivo
		245	Indicação de título
		700 \$t	Entrada secundária – nome de pessoa / Título da obra
		710 \$t	Entrada secundária – nome de entidade / Título da obra
		711 \$t	Entrada secundária – evento/ Título da obra
		730 \$t	Entrada secundária – título uniforme/ Título da obra
	740 \$p	Título relacionado ou analítico não controlado/ Nome da peça ou seção da obra	
	Forma	047	Código da forma de composição musical
		380	Forma da obra
	Data	045	Código do período cronológico
	Outra característica distintiva	041 \$h	Língua do original
		381	Outras características distintivas de obra ou expressão
500		Nota geral	
534		Nota de versão original	
Público a que se destina	521	Nota de público alvo	
Meio de execução	130 \$m	Título uniforme (Entrada principal) \$m Meio de <i>performance</i> para música	
	240 \$m	Título uniforme \$m Meio de <i>performance</i> para música	
	243 \$m	Título uniforme coletivo \$m Meio de <i>performance</i> para música	
	245	Indicação de título	
Designação numérica	383	Designação numérica de obra musical	
Tonalidade	384	Tonalidade	

Fonte: Elaborado pela autora, 2015

O campo Marc 245, indicação de título, foi analisado para a entidade Obra, quando o registro bibliográfico não possuía o campo Marc 130 ou 240.

Os atributos da entidade Expressão foram identificados, conforme demonstrado no Quadro 11.

Quadro 11 - Campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação da entidade Expressão

Entidade	Atributo	Campo Marc	Nome do campo Marc
EXPRESSÃO	Título	245 246 501 505	Indicação de título Forma variante do título Nota “com” Nota de conteúdo
	Forma	336	Tipo de conteúdo (forma como a obra se expressa)
	Data	518	Nota de Data / Hora e Local de um Evento
	Língua	041 546	Código de língua Nota de língua
	Outra característica distintiva	381 562	Outras características distintivas de obra ou expressão Nota de identificação de cópia e ou versão
	Extensão	256 306	Características do arquivo de computador Tempo de duração
	Capacidade de revisão	500	Nota geral
	Sumarização do conteúdo	505	Nota de conteúdo
	Resposta Crítica	586	Nota de premiação
	Tipo de partitura	254 300 \$a 348 500	Declaração de apresentação musical Descrição física Formato de notação musical Nota geral
	Meio de execução	048 382 650	Código do número de instrumentos e vozes Meio de <i>performance</i> Assunto tópico (geralmente neste campo é registrado o meio de <i>performance</i> da Expressão)

Fonte: Elaborado pela autora, 2015

Para os atributos “Restrições de uso” e “Expansibilidade” da entidade Expressão não foram encontrados, nos registros analisados, campos Marc com conteúdos correspondentes a estes atributos.

O Quadro 12 lista os campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação da entidade Manifestação e seus relacionamentos.

Quadro 12 - Campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação da entidade Manifestação

Entidade	Atributo	Campo Marc	Nome do campo Marc
Manifestação	Título	242 245 246	Título traduzido pela agência catalogadora Declaração de título Forma variante do título
	Indicação de responsabilidade	242 \$c / 245 \$c 505 508 511	Indicação de responsabilidade Nota de conteúdo Nota de produtor e criador Nota de participante ou <i>performer</i>
	Edição/impressão	250 044	Indicação de edição Código do país da entidade produtora/publicadora
	Lugar de publicação / distribuição	260 \$a	Lugar da publicação
	Publicador / distribuidor	260 \$b	Nome do publicador
	Data de publicação	260 \$c / \$g	Data da publicação / Data da impressão
	Fabricante	260 \$f	Fabricante
	Indicação de série	490	Indicação de série
	Forma do suporte	242/245/246 \$h 530 533 \$e	Meio Nota de forma física adicional disponível Nota de reprodução - Descrição física de reprodução
	Extensão do suporte	300 \$a 515 533 \$e	Extensão Nota de peculiaridades na numeração Nota de reprodução - Descrição física de reprodução
	Meio físico	300\$b 340 \$a 340 \$c 340 \$e 856	Outros detalhes físicos Tipo de reprodução Materiais aplicados a superfície Suporte Arquivo eletrônico
	Modo de captura	300 \$b 340 \$i	Outros detalhes físicos Especificações técnicas do meio
	Dimensões	300 \$c 340 \$b 533 \$e	Dimensão Dimensão Nota de reprodução - Descrição física de reprodução
	Identificador	024 ind.2 028 031	Número internacional de identificação de Música Número de editor para música Informação de <i>incipt</i> musical

(continua)

Quadro 12 - Campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação da entidade Manifestação

Entidade	Atributo	Campo Marc	Nome do campo Marc
Manifestação	Fonte para aquisição / autorização de acesso	270 530 856	Endereços Nota de outros formatos disponíveis Acesso eletrônico
	Termos de disponibilidade	024 \$ 530 \$c	Termo de disponibilidade Condições de disponibilidade
	Restrições de acesso	355 357 506 542 856 \$z	Controle de classificação de segurança Controle de disseminação Nota de restrição de acesso Informações sobre direitos autorais Acesso eletrônico
	Velocidade de execução	300 \$b 344	Outros detalhes físicos Características de som
	Largura do sulco	300\$b 344	Outros detalhes físicos Características de som
	Tipo de corte	300 \$b 344	Outros detalhes físicos Características de som
	Configuração da fita	300 \$b 344	Outros detalhes físicos Características de som
	Tipo de som	300 \$b 500	Outros detalhes físicos Nota geral
	Característica especial de reprodução	500	Nota geral

Fonte: Elaborado pela autora, 2015

(fim)

Para identificação dos atributos da entidade Item foram analisados os campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 de acordo com o estabelecido no Quadro 13.

Quadro 13 - Campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação da entidade Item

Entidade	Atributo	Campo Marc	Nome do campo Marc
Item	Identificador	090	Número de Chamada
	Marca tipográfica	500	Nota geral
		562\$a	Nota de identificação de marcas
		563\$a	Informações vinculativas
	Procedência	541	Nota de fonte de aquisição
		590	Nota de procedência
		876 e 877	Informações gerais do Item
	Histórico de exposições	585	Nota de exibição
	Condição do item	500	Nota geral
		583\$I	<i>Status</i>
Histórico de tratamento	583	Nota de ação	
Tratamento programado	583	Nota de ação	
Restrições de acesso	355 \$j	Autorização	
	856\$z	Restrição de acesso para recursos eletrônicos	

Fonte: Elaborado pela autora, 2015

Os atributos das entidades do Grupo 2 (Pessoa e Entidade Coletiva) e do Grupo 3 (Conceito, Objeto, Evento e Lugar) do modelo FRBR foram identificados pelos conteúdos dos campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21, relacionados no Quadro 14.

Quadro 14 - Campos do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 analisados para a identificação das entidades dos Grupos 2 e 3 do Modelo FRBR

Entidade	Atributo	Campo Marc	Nome do campo Marc
Pessoa	Nome	100 \$a, \$j e \$q 600 \$a, \$j e \$q 700 \$a, \$j e \$q	Nome pessoal Entrada de assunto – nome de pessoa Entrada secundária – nome de pessoa
	Data	100 \$d, 600 \$d, 700\$d	Datas associadas com o nome
	Título	100 \$c, 600 \$d e 700\$d	Título e outras palavras associadas com o nome
	Outra designação	100 \$b, 600 \$b e 700\$b	Numeração
Entidade Coletiva	Nome	110 111 \$a, \$e e \$q 610 \$a e \$b 611 \$a, \$e e \$q 710 \$a e \$b 711 \$a, \$e e \$q	Entrada principal – nome de entidade Entrada principal – nome do evento Entrada de assunto – nome de entidade Entrada de assunto – nome do evento Entrada secundária – nome de entidade Entrada secundária – nome do evento
	Número	110 \$n, 111 \$n, 610 \$n, 611\$n, 710 \$n, 711\$n	Número da seção, peça ou reunião
	Local	110 \$c, 111 \$c, 610 \$c, 611 \$c, 710 \$c, 711\$c	Localização
	Data	110 \$d, 111 \$d, 610 \$d, 611 \$d, 710 \$d, 711\$d	Data
	Outra designação	110 \$g e \$u, 111 \$g e \$u, 610 \$g e \$u, 611 \$g e \$u, 710 \$g e \$u, 711 \$g e \$u	Informações diversas e Afiliação
Conceito e Objeto	Termo	650 653 654 655	Assunto tópico Termo livre Vocabulário facetado Gênero / Forma
Evento	Termo	611 653 654	Entrada de assunto – nome do evento Termo livre Vocabulário facetado
Lugar	Termo	651 653 654 662	Entrada de assunto – nome geográfico Termo livre Vocabulário facetado Entrada de assunto – nome geográfico hierárquico

Fonte: Elaborado pela autora, 2015

Para a análise dos relacionamentos bibliográficos entre as entidades nos apoiamos, também, nos resultados da pesquisa de Riva (2004) que apresenta

um mapeamento bidimensional entre os campos de ligação do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21 (76X-78X), os relacionamentos propostos pelo modelo FRBR e as taxonomias das relações bibliográficas cunhados por Tillett (1992) e as subclasses de Smiraglia (2001).

De acordo com o relatório final do modelo FRBR a entidade Expressão é entendida como a maneira artística própria que uma obra apresenta cada vez que é realizada, então cada *performance* e cada edição de uma partitura de uma obra musical é considerada uma expressão da obra musical, como já discutido nos capítulos anteriores desta tese. Seguindo esta orientação e considerando que a forma da Expressão é um atributo fixado com alto valor para a seleção de expressões, no modelo FRBR, o resultado da busca feita no sistema *Scherzo* foi apresentado, neste estudo, reordenando as Expressões da Obra, pela forma, ou seja, a maneira pela qual a Obra foi realizada, com suas respectivas Manifestações e Itens.

As expressões das *performances*, na forma de gravações de som, foram identificadas utilizando as informações do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21, campos: 508 (Nota de créditos de criação e produção); 511 (Nota de participante ou *performer*); campo 518 (Nota de data e lugar de um evento), e; algumas vezes informações do campo 500 (Nota geral). Em alguns casos as gravações de som foram subdivididas em gravações de som com arranjos da obra completa e gravações de som com arranjos de partes da obra, como movimentos, aberturas, árias, peças.

As expressões para as notações musicais, na forma de partituras, foram determinadas com base nas informações do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21, campos: 260 (Publicação, distribuição, etc.); 254 (Declaração de apresentação musical); no campo 348 (Formato de notação musical). Foi dada a mesma subdivisão empregada para as gravações de som, ou seja, subdividindo as partituras em obra completa e partes da obra.

As manifestações, realizações físicas das expressões de gravação de som e partitura, foram identificadas utilizando o campo 260 (Publicação, distribuição, etc.), o campo 300 (Descrição física, etc. Campos de informações gerais) e o campo 856 (Acesso eletrônico) do Formato para Dados Bibliográficos Marc 21. E a entidade Item foi determinada com base nas informações do campo Marc 090 (Número de chamada).

6.3 Análise dos dados e discussão dos resultados

O resultado da busca feita no sistema *Scherzo* para as 4 obras selecionadas, utilizando os critérios estabelecidos acima, foram reorganizados em quadros, contendo 4 colunas: Meio de Expressão; Expressão (propriamente dita), Manifestação e; Item. É bom ressaltar que a o resultado não representa uma lista exaustiva das expressões e manifestações de cada obra, e sim, as expressões e manifestações encontradas no sistema *Scherzo*.

6.3.1 Missa de Santa Cecília para solistas, coro e grande orquestra de José Maurício Nunes Garcia

Missa de Santa Cecília para solistas, coro grande e orquestra, composta em 1826, por Padre José Maurício Nunes Garcia, um dos maiores compositores do período colonial brasileiro.

O Padre Nunes Garcia compôs sua obra em uma formação instrumental para violino I e II, violetas I e II, flauta I e II, trompas I e II, clarins I e II, soprano, contralto, tenor, baixo, violoncelos e contrabaixos. Posteriormente foi modificado, acrescido de oboés I e II, fagotes I e II, 3 trombones (contralto, tenor e baixo) e tímpano, pelo próprio compositor, no decorrer dos quatro anos que sobreviveu à obra. A partitura autógrafa (manuscrito) foi doada ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RJ), em 1853, pelo filho do compositor, Dr. Nunes Garcia, segundo texto introdutório, de Cleofe Person de Mattos, da partitura da Missa de Santa Cecília, publicada pela Funarte, em 1984.

Na busca realizada no sistema *Scherzo*, utilizando o termo “Missa de Santa Cecília” no campo título da obra, associado ao nome do compositor “José Maurício Nunes Garcia”, no campo criador/compositor, obteve-se como resultado 1 Obra, 2 Expressões, 4 Manifestações e 4 Itens, demonstrado no Quadro 15. Feita a busca nos campos palavra-chave e título da partitura e gravação, com os termos “Missa Santa Cecília”, obteve-se o mesmo resultado da busca realizada anteriormente.

Quadro 15 - Resultado de busca no sistema *Scherzo* da obra *Missa de Santa Cecília de Padre José Maurício Nunes Garcia* reordenado por meio da Expressão

Meio da Expressão	Expressão	Manifestação	Item
Gravação de som, arranjo da obra completa	E1 - Zilda Lourenço, soprano; Lucile Boy Sandra, mezzo-soprano; Isauro Camino, tenor; Juan Carlos Ortiz, bass; Associação de Canto Coral; Orquestra Sinfônica Brasileira; Edoardo de Guarneri, conductor. Cantado em Latim	M1 - LP, Promemus, 1982 M2 - CD, Funarte, [1994] M3 - Recurso eletrônico, University Indiana, 2001	I1 -ACN4939 I1 - 4876767 I1 - recurso eletrônico (variations)
Partitura	E2 - Grade, para solistas, coro e grande orquestra. Texto em Latin	M1 - Funarte, 1984	I1 M2010. G37 M4

Fonte: Elaborado pela autora, 2015

A leitura vertical do Quadro 15 nos permite verificar que a obra “Missa de Santa Cecília” é realizada por duas expressões, uma *performance* de solistas, coro e orquestra e uma expressão escrita da obra, a partitura, do tipo grade para coro e orquestra, 4 manifestações em diferentes formas de suportes (LP, CD, recurso eletrônico e partituras) e 4 itens.

Os relacionamentos bibliográficos, tanto os do tipo interno quanto os do tipo externo, são claramente definidos, valendo registrar algumas observações.

Analisando os registros bibliográficos das Manifestações, percebemos que há um relacionamento de Manifestação para Manifestação, autônoma, do tipo alternativa entre as manifestações 2 e 3 (M2 e M3), pois a manifestação M3 é um formato alternativo da manifestação M2. O recurso eletrônico produzido pela Universidade de Indiana, em 2001, é cópia do CD, produzido pela Funarte em 1984. Há uma nota no registro bibliográfico da Manifestação M3 informando que o original a partir do qual a cópia foi feita não contém aviso de direitos autorais. Existe também um relacionamento de Item para Item, pois o exemplar da Manifestação M3 é reprodução do exemplar da Manifestação M2. O Item traz uma nota informando que o uso do exemplar é restrito a computadores autorizados e aos usuários cadastrados na Universidade de Indiana.

O Quadro 15, numa leitura horizontal, nos permite averiguar que a Expressão E1 apresenta 3 Manifestações publicadas por 3 instituições distintas, com diferentes formatos de suportes de áudio (LP, CD e recurso

eletrônico), publicadas em períodos diferentes e exemplificadas por 3 itens cada um correspondendo a uma manifestação. A Expressão E1 foi gravada em latim, em 7 de setembro de 1959, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelos mesmos *performers*, significando que não houve mudança no conteúdo artístico ou intelectual, configurando então, 1 expressão da obra Missa de Santa Cecília, com 3 diferentes manifestações.

A Expressão E2 é incorporada por 1 manifestação em forma de notação musical, partitura publicada pela Funarte, em 1984 e exemplificada por 1 item.

Analisando os registros bibliográficos percebemos que as manifestações M2 e M3 da Expressão E1 (gravação de som de arranjo da obra completa) representam uma coleção agregada de expressões. O CD e o recurso eletrônico, ambos intitulados “Missa de Santa Cecília e Matinas de finados”, contém duas expressões, criadas de formas independentes, mas publicadas juntas em uma única manifestação, evidenciando um relacionamento de Expressão para Expressão de Obras diferentes, da categoria autônoma e também um relacionamento de Obra para Obra.

Foi atribuído o título uniforme “Missa de Santa Cecília. Latim” à entidade Obra para todos os registros bibliográficos listados para a busca. Nenhuma variação de título foi identificada.

Dando continuidade à análise dos registros bibliográficos observa-se que existem múltiplas datas associadas à obra Missa de Santa Cecília. O atributo Data da Obra corresponde ao ano de 1926 que informa o período em que a Missa de Santa Cecília foi composta. A data da Expressão, E1 (*performance*), equivale ao ano de 1959, informando o ano da apresentação da *performance*. Para as manifestações da expressão gravação de som, M1 e M2, foram registrados os anos de 1982 e 1994 respectivamente, correspondentes às datas de publicações das manifestações. Para o recurso eletrônico, M3, no campo Marc 999 \$i “Informações Locais”, foi registrado o ano de 2001. O ano de 1984 registrado para a manifestação M1 da expressão partitura equivale à data de publicação. As datas informadas nos registros bibliográficos elucidam aspectos a respeito da constituição da obra, possibilitando a investigação acerca de sua origem e a reconstituição do seu percurso ao longo do tempo.

À Manifestação M1 da Expressão partitura foi atribuído o subtítulo “para solistas, coro grande e orquestra” e a nota indicando que a partitura foi editada

a partir da partitura autógrafa, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Rio de Janeiro, o que revela um relacionamento interno de Obra para Obra.

Os itens associados às manifestações trazem informações sobre a localização física do documento no acervo da Biblioteca *William & Gayle Cook Music* da Universidade de Indiana.

Portanto, a obra Missa de Santa Cecília, no sistema *Scherzo*, foi realizada por 2 expressões, uma gravação de som e uma notação musical, incorporadas em 4 manifestações, tendo como formas do suporte LP, CD, recurso eletrônico e partitura, e exemplificadas por 4 itens. Esta obra é organizada no sistema *Scherzo* com clara distinção entre as hierarquias das entidades e seus relacionamentos bibliográficos, pois são evidenciados de forma distinta e facilmente definidos.

6.3.2 // *Guarany* de Antônio Carlos Gomes

A obra *// Guarany*, ópera em quatro atos, baseada no livro homônimo de José de Alencar, composta por Antônio Carlos Gomes, é considerado o mais importante compositor brasileiro de ópera. *// Guarany* é a terceira ópera de Carlos Gomes, sendo a primeira escrita em solo europeu. Carlos Gomes iniciou sua obra entre os anos de 1867 e 1868 e a concluiu bem mais tarde. Com libreto de Antônio Scalvini, concluído por Carlo D'Ormeville, *// Guarany* estreou em 19 de março de 1870, de forma triunfal no Teatro Scala de Milão. A obra foi elogiada pelo compositor Giuseppe Verdi, com quem Carlos Gomes estudou em Milão. Foi a primeira obra musical brasileira a obter repercussão internacional. No Brasil, estreou no mesmo ano, em razão das comemorações do aniversário de Dom Pedro II.

// Guarany é uma obra de muitas expressões realizadas nos primeiros anos após sua composição. Foi ouvida 32 vezes no Teatro Scala, em Milão, depois seguiu em turnê pelo mundo e foi encenada em cidades como Florença, Gênova, Ferrara, Londres, Vicenza, Treviso, Turim, Palermo, Catânia, Reggio Emilia, Lugo, Buenos Aires, Varsóvia, Rio de Janeiro, Montevidéu, Paris, São Petersburgo e Moscou, totalizando 231 apresentações em 8 anos da sua estréia.

A versão final da abertura, escrita em 1871, tornou-se praticamente um segundo hino nacional no Brasil. Seu primeiro tema, que assume um caráter

épico no contexto de toda a ópera, funciona como um fio condutor e é uma idealização tipicamente romântica da música indígena (GROVE *online*).

Na busca realizada no sistema *Scherzo*, utilizando o atributo Título da Obra *Il Guarany* associada ao atributo Nome “Carlos Gomes”, da entidade Pessoa, foram recuperadas 24 expressões incorporadas em 29 manifestações e exemplificadas por 30 itens, conforme demonstrado no Quadro 16.

Quadro 16 - Resultado de busca no sistema *Scherzo* da obra *Il Guarany* de Carlos Gomes reordenado por meio da Expressão

(continua)	Expressão	Manifestação	Item
Gravação de som, arranjos da obra completa	E1 - Áurea Gomes, Benito Maresca, Paulo Fortes, Wilson Carrara, soloists, Orchestra and Chorus of Teatro Municipal, Rio de Janeiro; Mario Tavares, conductor	M1 - Fita de rolo 3 3/4 ips M2 – LP, Voce, [198-?]	I1 TP-S .G6333 A.1 I1 EHRET LP .G6333 A.1-4
	E2 - Wilson Carrara, Niza de Castro Tank, Sergio Albertini, and others Orchestra and Chorus of the Teatro Municipale, São Paulo; Armando Belardi, conductor.	M1 – LP Unique Opera Records, [1975] M2 - Fitas de rolo 7 1/2 ips.	I1 LP.G6333 A.1-2 I1 TP.B8 .G6333 A.1v.1 I2 TP.B8 .G6333 A.1v.2
	E3 - Gianna d'Angelo, soprano; João Gibin, tenor; Piero Cappuccilli, baritone; with supporting soloists ; Orchestra and chorus of the Teatro Municipal, Rio de Janiero ; Francesco Molinari-Pradelli, conductor.	M1 - LP - Celebrity Record Co.,196-?	I1 LP .G6333 A.1-3
	E4 - Opera; Niza de Castro Tank, soprano; Manrico Patassini, tenor; Paulo Fortes, baritone; and others; Coral de São Paulo; Orquestra Sinfônica de São Paulo; Armando Belardi, conductor.	M1 – LP Chantecler CMG , p1959.	I1 EHRET LP .G6333 A.1-5
	E5 - Stoil Gueorguiev, bass ; Krassimira Stoyanova, soprano ; Roumen Doykov, tenor ; Plamen Prokopiev, tenor ; Niko Issakov, baritone ; Yulian Konstantinov, bass ; other soloists ; National Opera Sofia ; Júlio Medaglia, conductor	M1 – CD ImagemData, [1996]	I1 CD .G6333 A.1-7
	E6 - Verónica Villarroel, soprano; Plácido Domingo, tenor ; Carlos Álvarez, baritone ; supporting soloists ; Chor und Extrachor der Oper der Stadt Bonn ; Orchester der Beethovenhalle Bonn ; John Neschling, Conductor	M1 – CD Sony Classical, p1995.	I1 Cópia (<i>online</i>) I2 WOODWARD CD .G6333 A.1-9

(continua)

Quadro 16 - Resultado de busca no sistema *Scherzo* da obra *Il Guarany* de Carlos Gomes reordenado por meio da Expressão

Meio da Expressão	Expressão	Manifestação	Item
Gravação de som, partes da obra	E7 - Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro; Leo Peracchi, conductor. (Abertura e bailados do 3º ato)	M1 – Fita de rolo 7 ½ ips	I1 LAMC TP.B8 .G6333 A.1e-2
	E8 - Emmy Destinn, Enrico Caruso, solistas.	M1 –Fita de rolo 7 ½ips	I1 LAMC TP.B8 .G6333 A.1e-3
	E9 - Soloists, chorus, and orchestra of the Teatro Municipal de Rio de Janeiro; Eleazar de Carvalho, conductor.	M1 - LP, Unique Opera Records, 1977	I1 EHRET LP .G6333 A.8e-3
	E10 - Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas; Benito Juarez, conductor	M1 - LP, Scotch, p1986	I1 ACN6882
	E11 - Giuseppe de Luca, Riccardo Stracciari, Eugenio Giraltoni, Pasquale Amato, baritones; with orchestra or piano acc.	M1 – LP Saga, [1972?]	I1 LP-S ZAe.136
	E12 - Mazias de Oliveira, tenor; Alan Nathan, piano	M1 - Fitas de rolo 7 ½ ips , Indiana University, 1987	I1 - TP-S.O4683 87-7-23
	E13 - Enrico Caruso, tenor, principally with orchestra; Gaetano Scognamiglio, Walter B. Rogers, conductors	M1 – LP, RCA Red Seal, p1983 M2 - LP, RCA Victor LM 2639. [1962]	I1 EHRET LP .C329 Ae.15 v. 12 I2 LP .C329 Ae.15 v. 12 I3 R.ALLEN LP .C329 Ae.15 v. 12 I1 LP .C329 Ae.22
	E14 - Indiana University Symphonic Band; Ray E. Cramer, conductors	M1 - fita cassette, , Indiana University, 1986	I1 DAT .I39774 96-10-1
	E15 - Margherita Benetti, soprano; Orchestra sinfonica di Roma della Radiotelev. Ital., Gennaro D'Angelo, conductor	M1 - LP, Cetra, [1968]	I1 EHRET LP .B4592 Ae.1
	E 16 – Pasquale Amato, baritone; orchestra não identificada	M1 – LP Belcantodisc, [196-?]	I1 R.ALLEN LP .H4898 Ae.6
	E17 - Indiana University Symphonic Band, Frederick C. Ebbs, conductor.	M1 – Fitas de rolo 7 ½ ips , Indiana University, 1976	I1 TP-S. I39774 76-10-12
	E18 - Pasquale Amato, baritone, acompanhado de piano ou bandolim	M1 – LP Court Opera Classics, [197?]	I1 - EHRET LP .A488 Ae.5
	E19 - Souvenirs of 19th century Italian opera - Corradetti, Ferruccio, baritono	M 1 - LP, International Record Collector's Club, [19?]	I1 - s.n.
	Partitura	E20 - Partitura (abertura) Arranjo para banda	M 1 -Carl Fischer, 1931
E21 - Partitura (abertura) Arranjo para Piano Solo		M 1 – Sampaio Araujo & Cia	I1 M25 .G6
E22 - Partitura (Redução) -447 p.		M 1 – G. Ricordi [1955]	I1 M1503.G63 G9
E23 - Partitura (Redução) adaptação musical de C. Paula Barros (letra em português e italiano)		M 1 – Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1938.	I1 M1503.G63 G9 1938
E24 – Partitura, redução de Nicolò Celega, 248p.		M 1 – G. Ricordi, s.d.	I1 AGU6504

Fonte: Elaborado pela autora, 2015

(fim)

Na busca realizada pelo termo “Guarany”, no campo palavra-chave, obteve-se como resposta 1 obra, apresentando 27 manifestações, relacionada ao compositor Carlos Gomes, já listada na busca anterior, 1 obra mostrando 1 manifestação relacionada ao compositor Leybach, J. e 1 obra trazendo 1 manifestação relacionada ao compositor Charles Gomes (indicando termo não preferido para a autoridade Carlos Gomes). A busca no campo do título da manifestação para “Guarany” resultou em 1 obra, mostrando 17 manifestações, relacionada ao compositor Carlos Gomes e 1 obra contendo 1 manifestação relacionada ao compositor Leybach, J., devidamente listadas nas pesquisas anteriores.

Na busca realizada para os nomes dos autores do libreto da ópera *// Guarany*, no campo “criador/compositor” não recuperou nenhuma obra ou manifestação. A mesma busca realizada no campo palavra-chave recuperou, para o nome do autor Antônio Scalvini, 1 obra contendo duas manifestações da expressão partitura de *// Guarany*. Para o autor Carlo D'Ormeville, foram recuperadas apenas 3 manifestações da expressão partitura, sendo que nenhuma delas relacionadas com a obra *// Guarany*.

O Quadro 16 permite uma leitura vertical que aponta para a forma de gravação de som como dominante entre as Expressões da Obra *// Guarany*, no sistema Scherzo. A Obra de Carlos Gomes foi realizada por 09 expressões da obra completa (6 *performances* - gravações de som e 3 notações musicais - partituras do tipo redução para canto e piano) e 15 expressões de partes da obra (13 *performances* - de gravações de som e 2 notações musicais - partituras).

As expressões E22, E23 e E24, realizações da Obra em forma de partitura, redução para canto e piano, foram consideradas expressões diferentes, pois foram editadas em separado, contendo as alterações editoriais e traduções do texto da ópera, em um ou mais idiomas. Pode-se dizer que a música se renovou, interagiu, alterou a própria escrita, porém manteve o mesmo conteúdo ideacional.

De acordo com Vellucci (2007) as árias e abertura de ópera podem ser capazes de existir como uma unidade completa, fora do contexto da ópera, podendo ser consideradas obras independentes. Esse fato foi evidenciado, na busca da ópera *// Guarany*, cuja quantidade de expressões de partes da ópera

recuperada no sistema *Scherzo* superou em número as expressões da obra completa.

A recuperação de registros bibliográficos de partes da ópera de Carlos Gomes (Abertura, Bailado do 3º ato, *Sento una forza indômita e Senza tetto*) em uma única busca no sistema *Scherzo*, foi possível por meio do relacionamento todo-parte em nível de Obra, isto é, houve uma ligação estrutural entre a Obra e suas partes. No modelo FRBR, como apresentado no Capítulo 5, subseção 5.3.3 Relacionamentos, a relação bibliográfica Todo/Parte é encontrada nos níveis de Obra, Expressão, Manifestação e de Item. Ao criar estas relações, o modelo FRBR assume a totalidade, isto é, o hospedeiro é uma entidade independente, mantendo uma relação de dependência ou independência com as partes, a partir do contexto em que se insere. No sistema *Scherzo*, as partes da Obra *// Guarany* foram registradas em todos os níveis (Obra, Expressão, Manifestação e Item) e ainda houve o acréscimo da relação semântica embutida no título uniforme.

Foi atribuído o título uniforme *// Guarany* à entidade Obra, para os registros bibliográficos relacionados às manifestações da obra completa, e o título variante “Guarani”. Para os registros bibliográficos de manifestações que incorporam as expressões de parte da obra foi atribuído o título uniforme “*// Guarany. Seleções*”.

A análise vertical do Quadro 16 possibilitou verificarmos que as expressões E14 (*performance*) e E20 (notação musical), arranjos da Abertura da obra *// Guarany*, são derivadas da mesma expressão, arranjo para banda. São duas expressões distintas, de parte independente da Obra, parte instrumental desvinculada do texto, que compartilham um traço comum, o arranjo para banda. Não foi evidenciada, no resultado da busca, uma ligação entre estas duas Expressões, nem mesmo refinando a busca por instrumentação. Há camadas ou dimensões sobrepostas de Expressões que demonstram outro nível de relacionamento do tipo todo-parte em nível de Expressão, não mapeado no sistema *Scherzo*.

Continuando a leitura vertical do Quadro 16 observamos que a busca para a Obra *// Guarany* resultou em uma lista de 28 manifestações nas formas de suportes de fita de rolo, fita cassete, LP, CD e partitura, exemplificados por 30 Itens.

Um registro bibliográfico da obra *// Guarany*, incluído no sistema *Scherzo*, em 1989, recuperado como manifestação de uma expressão na forma gravação de som, não descreveu os *performers*, portanto não foi possível relacionar esta manifestação como incorporação de uma expressão específica.

Não foi recuperado na busca nenhum registro bibliográfico referente ao libreto da ópera. O libreto, enredo ou texto, em que se baseia a ópera *// Guarany* foi descrito apenas no campo Marc 500 (Nota geral: texto em italiano, com tradução para o inglês e português, contendo 108 páginas) da Manifestação M1 da Expressão E5, sem desdobramento de ponto de acesso (campo Marc 787) e indicação de material adicional no campo Marc 300 \$e. O libreto que acompanha a expressão E5, não foi descrito como obra complementar da Obra *// Guarany*. O libreto, conforme foi descrito, é um agregado de Expressões paralelas, ou seja, uma única manifestação contendo as expressões da obra em vários idiomas. Agregados de expressões paralelas são muito comuns em documentos de música vocal, como por exemplo, a Expressão E23 que traz a parte lírica em português e italiano, ou seja, duas expressões do mesmo meio de Expressão de uma Obra, em uma única Manifestação.

Embora o texto do libreto seja praticamente o mesmo contido nas partituras vocais representadas pelas expressões E22 (letra em Italiano), E23 (letra em português e italiano) e E24 (não menciona o idioma), as partituras foram acrescentadas às partes orquestrais reduzidas para piano, ou seja, adição de conteúdo, o que configura o libreto como uma Obra complementar da Obra *// Guarany*, de acordo com o estabelecido no modelo FRBR, seção 5.3.1. No resultado da busca, o libreto não apareceu como expressão de obra complementar da obra *// Guarany*, como era esperado. Identifica-se um relacionamento interno de Obra para Obra.

Estes fatos evidenciam que inconsistências na catalogação e ou falta de dados bibliográficos que descrevem os atributos das entidades preconizadas no modelo FRBR dificultaram a estruturação automática do sistema *Scherzo*.

Na análise dos registros bibliográficos observamos que para o atributo nome, da entidade Pessoa, considerando o criador da música da Obra, o termo autorizado foi Carlos Gomes, associado a 8 termos não autorizados. Entre eles não aparece o termo “Charles Gomes.”

Não foi possível recuperar o atributo nome para as Entidades Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Coral do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, *performers*, relacionadas com as expressões E1, E3 e E9 da Obra // *Guarany*. Apenas a Entidade Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi relacionada à obra.

No resultado da busca para a obra // *Guarany* os relacionamentos bibliográficos entre os meios de expressão gravação de som e partituras foram visivelmente identificados, porém não foi evidenciada uma distinção clara entre as manifestações que incorporam expressões de arranjos da obra completa e as que incorporam arranjos de partes da obra, o que pode trazer dificuldades ao usuário para executar a tarefa de selecionar a Manifestação desejada.

6.3.3 Prole do Bebê nº 1: família do bebê de Heitor Villa-Lobos

A Prole do bebê nº1: a família do bebê, composta em 1918, por Heitor Villa-Lobos, para piano, constitui-se de 8 peças: Branquinha (A boneca de louça); Moreninha (A boneca de massa); Caboclinha (A boneca de barro); Mulatinha (A boneca de borracha); Negrinha (A boneca de pau); A pobrezinha (A boneca de trapo); O polichinelo ; e A bruxa (A boneca de pano). A primeira partitura desta obra foi publicada em 1918, por Arthur Napoleão (Sampaio Araujo e Cia), no Rio de Janeiro, e estreada em 1922, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo pianista Arthur Rubinstein e em seguida apresentada em New York e Paris. De acordo com Pascoal (2005), é reconhecível, em uma primeira audição, que na coleção “A Prole do bebê nº1: família do bebê”, Villa-Lobos utilizou canções tonais como “Garibaldi foi à missa”, “A canoa virou”, “Fui no Itororó” e muitas outras do folclore brasileiro.

Após realizar busca no sistema *Scherzo*, utilizando o atributo título da Obra “Prole do bebe nº 1: família do bebê” relacionado com o atributo nome “Villa-Lobos”, da entidade Pessoa, obteve-se o seguinte resultado: 1 Obra, realizada por meio de expressões de gravações de som e partituras, sendo 09 expressões realizações da obra completa (08 para piano e 1 para saxofone, violão e piano) e 14 expressões de realizações de parte da obra (13 para piano e 1 para marimba), incorporadas em 29 Manifestações e exemplificadas por 35 Itens.

Realizada a busca no campo palavra-chave com os termos “prole bebê 1” foi recuperada 1 obra associada a 17 manifestações já listadas na busca anterior. A busca feita no campo de título da manifestação também não recuperou nenhuma manifestação diferente das listadas nas buscas anteriores. O Quadro 17 apresenta o resultado da primeira busca reordenado pelo meio da Expressão, subdivididos em gravações de som com arranjos da obra completa, gravações de som de parte da obra e partituras.

Quadro 17 - Resultado de busca no sistema *Scherzo* da obra *Prole do bebê n° 1: família do bebê de Villa-Lobos* reordenado por meio da Expressão

Meio da Expressão	Expressão	Manifestação	Item
Gravação de som, arranjo da obra completa	E1 - Nelson Freire, piano	M1 - 1 Fita de rolo 7 ½ ips M2 - Teldec, p1974, c1997.	I1 - LAMC TP.B8 .V712 K1.4/1-5 I1 - AKY5489
	E2 - Aline van Barentzen, piano.	M1 - 1 Fita de rolo 7 ½ ips	I1 - LAMC TP.B8 .V712 K1.4/1-3
	E3 - José Echániz, piano.	M1 - 1 Fita de rolo 7 ½ ips M2 - 1 LP, Westminster W 9343. [1967]	I1 - LAMC TP.B8 .V712 K1.4/1-4 I1 - LP.V712 K1.4/1-1
	E4 - Cristina Ortiz, piano.	M1 - 1 Fita de rolo 7 ½ ips	I1 - LAMC TP-S.B8 .V712 K1.4.1/1-2
	E5 - Sonia Rubinsky, piano	M1 - CD, Naxos of America, p1999. M2 - Recurso eletrônico, Naxos Music Library, [2004]	I1 - CD .V712 K1e-3v1 I1 - Blmgtn - Music Library I2 - East Library – Richmond I3 - South Bend - Schurz Library I4 - Southeast Library - New Albany
	E6 - Artur Rubinstein, piano	M1 - LP, RCA Red Seal, 1982 M2 - CD, RCA Red Seal, p1987. M3 - CD, RCA Red Seal, p1999.	I1 - LP-S .R8965 K1.5 I2 - LP-S .R8965 K1.4 I1 - CD .R8965 K1.3 I1 - CD.R8965 K1.15
	E7 - John Harle, saxophone; Angel Romero, guitar; Cristina Ortiz, piano	M1 - CD, EMI Classics, p1998.	I1 - CD.V712 G.1-12

(continua)

Quadro 17 - Resultado de busca no sistema *Scherzo* da obra *Prole do Bebê* nº1: família do bebê de Villa-Lobos reordenado por meio da Expressão

Meio da Expressão	Expressão	Manifestação	Item
Gravação de som, arranjos de partes da obra	E8 - Alfonso Montecino, piano.	M1 -1 Fita de rolo 7 ½ ips	I1 - LAMC TP.B8 .V712 K1.4/1e-2
	E9 - Alex Blin, piano	M1 -1 Fita de rolo 7 ½ ips	I1 - LAMC TP.B8 .V712 K1.4/1e-6
	E10 - Ney Rosauro, Marimba (Polichinelo)	M1 -1 Fita de rolo 7 ½ ips	I1 - ARCHIVE DAT. R7899 93-11-7 I2 - TP-S .R7899 93-11-7 v. 1
	E11 - Francisco Rennó, piano.	M1 - Fita de rolo 7 ½ ips	I1 - TP-S .R4167 77-10-4
	E12 - Iván Cítera, piano	M1 - CD, Inter-American Musical Editions, [199-?]	I1 - CD ZL1689.9
	E13 - Fernando Cruz, piano (Polichinelo)	M1 - CD, Embassy of Spain, Office of Education, [2007]	I1 - CD ZL1686.13
	E14 - Arthur Rubinstein, piano. (7 peças)	M1 - CD, RCA Red Seal, 1999	I1 - CD .R8965 K13
	E15 - Arthur Rubinstein, piano (Polichinelo) Moscow	M1 - CD, RCA Red Seal, 1999	I1 - CD .R8965 K1.22
	E16 - Arthur Rubinstein, piano (Polichinelo) ??	M1 - LP, RCA Gold Sea, 1971	I1 - CD .R8965 K1.16
	E17 - Arthur Rubinstein, piano (Polichinelo) N. Y.	M1 - CD, RCA Red Seal, 1999	I1 - CD .R8965 K1.17
	E18 - Arthur Rubinstein, piano. (3 peças)	M1 - CD, RCA Red Seal, 1999	I1 - CD .R8965 K1.8
E19 - Arnaldo Cohen, piano.	M1 --BIS, p2001.	I1 - 5338487	
Partitura	E20 – Piano (completa)	M1 - E.B. Marks Music, 1946. M2 - E.B. Marks Music, 1927	I1 - M24.V71 P9 1946 I1 - M24.V71 P9 v.1 I2 - M22.V72 P35
	E21 – Piano (complete)	M1 - Dover, 1996	I1 - M24.V71 P9 v.2
	E22 – Piano (Mulatinha)	M1 - Edward B. Marks Music, 1941	I1 - M24.V71 P91 P6
	E23 – Piano (Polichinelo) arranjado e editado por Max Hirschfeld.	M1 - Edward B. Marks Music, 1935	I1 - M24.V71 P9 v.2

Fonte: Elaborado pela autora, 2015

(fim)

A *Prole do bebê* nº1: família do bebê consiste em uma coletânea de 8 obras independentes, para piano, que assim como ocorreu com a ópera *// Guarany*, demonstraram de forma patente o relacionamento todo-parte em nível de Obra. A obra completa foi reunida sob o título uniforme “*Prole do bebê*, n. 1”, com os títulos variantes “*Família do bebê*”, “*Dolls*”, “*Bonecas*” e “*Baby's family*”. Para as partes da obra foi acrescido ao título uniforme o nome da parte, por exemplo, *Prole do bebê*, n. 1. Polichinelo, conforme o que determina as regras do Código de Catalogação Anglo-Americano, 2ªed.

O pianista Arthur Rubinstein foi o grande divulgador da Prole do bebê nº1 e de fundamental importância para a projeção do compositor Villa-Lobos no cenário musical internacional. As expressões realizadas pelo pianista e recuperadas na busca feita para a Obra de Villa-Lobos, no sistema *Scherzo*, apresentaram peculiaridades, que após uma acurada análise dos registros bibliográficos, reafirmaram a necessidade de um melhor arranjo estrutural, para demonstrar os relacionamentos bibliográficos entre as Expressões.

À primeira vista, o resultado da busca para a Prole do bebê nº1 de Villa-Lobos parecia existir apenas 1 Expressão, resultante da gravação da *performance* do pianista Rubinstein, incorporada a diversas Manifestações. Após análise cuidadosa, constatou-se que havia mais de 1 Expressão, realizada por Arthur Rubinstein, da obra de Villa-Lobos. Por certo, a interpretação se caracteriza pelo diálogo, a articulação entre o intérprete e a obra, da qual emergem aspectos peculiares que vão além da técnica e do talento de Rubinstein, como as respostas emocionais, a sensibilidade, a relação com a exterioridade que se potencializam na contextualidade interpretativa, na temporalidade do espaço. Cada *performance* é, de fato, uma Expressão da Obra, como é observado nos resultados abaixo descritos.

Foi recuperada 1 Expressão (E6) da *performance* do pianista, realizando a obra completa (8 peças), no *Carnegie Hall* de Nova York, em 1961, incorporada por 3 manifestações publicadas pela RCA Red Sea, nos anos de 1982, 1987 e 1999, na forma do suporte de *Long Play* (LP) e *Compact Disc* (CD).

As Expressões E14 a E18 são realizações de obras independentes, partes da obra progenitora a Prole do bebê n. 1, interpretadas pelo pianista Arthur Rubinstein, em períodos e locais diferentes e incorporadas em Manifestações agregadas a realizações de Obras de diferentes compositores.

A Expressão E14 é realização das Obras Morezinha, Pobrezinha, Polichinelo, Bruxa, Negrinha, Caboclinha e Branquinha, nesta ordem, pelo pianista Arthur Rubinstein, interpretadas entre os anos de 1940 a 1946, sem menção do local, foram agregadas à Manifestação, cujo título é “Beethoven, Franck, Szymanowski, Liszt, Milhaud, Villa-Lobos, Gershwin”, na forma de suporte CD, publicada pela RCA Red Seal, em 1999.

As Expressões E15 e E17 são realizações da Obra Polichinelo, interpretadas por Arthur Rubinstein, ao piano. A primeira realizada em Moscou (1964) no Grand Hall of Moscou e a segunda realizada em Nova York, Estados Unidos (1961) na *America Academy of Arts and Letters*, ambas incorporadas a Manifestações distintas, publicadas pela RCA Red Seal, em 1999, na forma de suporte CD, com títulos diferentes: *Recital in Moscow* (E15) e *Bach-Busoni, Franck, Liszt, Debussy, Villa-Lobos* (E17).

No entanto, a Expressão E16 que também apresenta uma realização da Obra Polichinelo, interpretada pelo pianista Rubinstein, incorporada na Manifestação, cujo título é *Love of life*, não apresenta, em seu registro bibliográfico, nenhum campo Marc contendo informação sobre o período ou local de realização da Expressão. Porém, pode se configurar como uma nova Expressão, pois o tempo gasto para a interpretação difere das outras expressões (E15 - 1'29", E16 - 1'30" e E 17 - 1'14") já listadas anteriormente, o que sugere não se tratar da mesma *performance*.

Na Expressão E18, Rubinstein realiza as obras Pobrezinha, Moreninha e O polichinelo, em 1937, gravadas no *London Abbey Road Studio 3*, em Londres, Inglaterra, incorporadas na Manifestação, cujo título é "Chopin, Liszt, Rachmaninoff, Debussy, Ravel, Granados, Falla, Villa Lobos", publicada pela RCA Red Seal, em 1999, na forma de suporte CD.

Observou-se que não houve uniformização em nível de detalhamento das descrições dos atributos das entidades, em vários registros bibliográficos, como demonstrado a seguir.

As 8 partes da obra Prole do bebê, nº1: família do bebê de Villa-Lobos possuem um título e subtítulo cada, assim como acontece com o título da obra progenitora. Vários registros bibliográficos apresentaram o título da parte em português e o subtítulo em inglês, por exemplo: Expressão E20, no campo Marc 505 (conteúdo da Expressão) foi descrito "Branquinha = *The porcelain doll* -- Moreninha = *The paper doll* -- Caboclinha = *The clay doll* -- Mulatinha = *The rubber doll* -- Negrinha = *The wooden doll* -- A probresinha = *The rag doll* -- O polichinelo = *Punch* -- Bruxa = *The witch doll*" e não houve o desdobramento para cada parte da obra, nos subcampos Marc 700 \$a (nome da entidade Pessoa), \$t (título da Obra), \$n (número da obra) e \$p (nome da parte da obra) que possibilitaria mais um relacionamento entre as entidades Pessoa e Obra.

Os subtítulos das partes da Obra de Villa-Lobos, independentes entre si, são tão conhecidos quanto os títulos.

Outro exemplo, que demonstra as incongruências na descrição dos atributos das entidades, pode ser encontrado na Expressão E22, realização em forma de partitura da parte da obra, cujo título é *Mulatinha* (A boneca de borracha). Esta Expressão foi incorporada à Manifestação descrita com o título “*Mulatinha: the little rubber doll*” from Prole do bebe, (no. 1). No subcampo Marc 240 \$p (parte da obra) do registro bibliográfico referente a esta manifestação constou somente o termo “mulatinha”. Novamente o subtítulo da parte da obra não foi mencionado.

O mesmo não ocorreu com a Expressão E23, cujo título da Manifestação é *Le Polichinelle = (Punch)* e nos subcampos Marc 240 \$a (título da obra), \$n (número da obra) e \$p (parte da obra) foram descritos os respectivos termos Prole do bebê, no. 1. Polichinelo. Esta falta de uniformização em nível de detalhamento da descrição dos atributos das entidades nos registros bibliográficos dificulta a estruturação do sistema *Scherzo* para demonstrar de forma clara e precisa os relacionamentos internos e externos entre as entidades bibliográficas preconizadas no modelo FRBR.

A Expressão E10, *performance* com arranjo para o instrumento de percussão marimba, da parte “O polichinelo” foi uma transferência da obra original composta para piano, para outro meio, a marimba, reunida como expressão da Obra original, sem apresentar ambiguidade.

6.3.4 Garota de Ipanema de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes

A obra *Garota de Ipanema*, letra de Vinícius de Moraes e música de Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim), composta em 1962, é uma das mais conhecidas canções da Música Popular Brasileira (MPB) e responsável pela popularização do termo Bossa Nova em todo o mundo.

De acordo com Castro (1990), diferentemente da versão difundida de que a música teria sido composta em um bar de Ipanema, Tom Jobim compôs meticulosamente a melodia de *Garota de Ipanema*, ao piano, em sua casa, destinada a uma comédia musical, intitulada *Blimp*. Vinícius de Moraes

escreveu a letra inspirado em uma jovem moradora de Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro, de nome Helô Pinheiro.

Chediak (1996) descreve a obra *Garota de Ipanema* como uma música figurativa que na primeira parte traça uma onda até se arrebentar na praia, por meio de um padrão de seis notas que se repetem quatro vezes. Já na segunda parte, a música sobe de tom para conduzir a um clímax, à “crista” da onda, com o prolongamento das notas iniciais e finais de cada frase, em série de acordes com oito notas que se repetem em alturas diferentes.

Os primeiros intérpretes brasileiros a gravarem a canção, *Garota de Ipanema*, foram Pery Ribeiro, pela gravadora Odeon e o Tamba Trio pela gravadora Philips, em 1963. A música foi lançada, nos Estados Unidos, pelo próprio Tom Jobim, em seu disco “Antonio Carlos Jobim – *The Composer of Desafinado Plays*” e no álbum “Getz / Gilberto”, por meio da gravadora Verve, interpretada, em versão na língua inglesa, pela cantora baiana Astrud Gilberto, em 1964, sob o título de “*The Girl from Ipanema*”.

O sucesso e alcance de “*Garota de Ipanema*”, nos dois primeiros anos de seu lançamento no exterior, foi tão estrondoso que chegou a representar um sério desafio à hegemonia da banda inglesa *Beatles*, nos gráficos estatísticos das músicas mais tocadas nas rádios. Com milhares de *performances* registradas, até a década de 1990, foi interpretada em diversos idiomas, solos instrumentais, tema de filme e uma enorme quantidade de arranjos.

Além de marco representativo do movimento da Bossa Nova, a obra foi gravada, sob uma diversidade de gêneros musicais, com interpretações de Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Stan Getz, Oscar Peterson, Madona, Sepultura, Amy Winehouse, João Gilberto, Andrea Bocelli, dentre outros.

A obra *Garota de Ipanema* traz à tona a questão do criador e do intérprete na música, invariavelmente com relação ao conteúdo verbal, som musical ou sua incorporação medial. O conteúdo lírico (letra) e melódico (instrumental) de uma música popular tende a ser atribuído ao intérprete, muitas vezes, associado com seu estilo individual e imagem pública trabalhada pela mídia. A autoria da música popular é quase necessariamente múltipla.

O resultado quantitativo das buscas realizadas no sistema Scherzo para a Obra Garota de Ipanema, para os meios de formatos, gravação e partitura, está demonstrado no Quadro 18.

Quadro 18 - Resultado quantitativo de buscas para a obra Garota de Ipanema de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes no sistema *Scherzo*

Campo de busca	Busca	Obra	Expressão Performance	Expressão Notação musical	Manifestação	Item
Título da obra + Criador	Garota de Ipanema + Antônio Carlos Jobim	1	4	0	4	16
	Girl from Ipanema + Antônio Carlos Jobim	0	0	0	0	0
	Garota de Ipanema + Vinicius de Moraes	0	0	0	0	0
	Girl from Ipanema + Vinicius de Moraes	0	0	0	0	0
Palavra-chave	Garota / Ipanema	1	7	05	14	17
	Girl/ Ipanema	1	20	09	31	34
	Garota / Ipanema/ Vinicius / Moraes/ Jobim	0	1	0	1	1
	Girl / Ipanema/ Vinicius / Moraes/ Jobim	0	0	0	0	0
	Garota / Ipanema	0	0	0	0	0
Título da gravação/ partitura	The Girl from Ipanema	0	1	0	1	1

Fonte: Elaborado pela autora, 2015

Como pode ser observado no Quadro 18, há apenas 1 Manifestação relacionada a Vinícius de Moraes, autor da letra da obra Garota de Ipanema, co-autor da Obra, e somente 4 manifestações relacionadas ao compositor da melodia Antônio Carlos Jobim. Provavelmente a responsabilidade pela criação da canção, na maioria dos registros bibliográficos, foi atribuída aos *performers*. Há, também, a hipótese de inconsistências na catalogação ao inserir a entidade Pessoa relacionada a Obra, nos registros bibliográficos, por parte dos

catalogadores ou ainda, os publicadores das manifestações, omitiram o nome dos criadores da obra, o que será discutido no momento de análise dos registros bibliográficos.

A busca no campo título da obra, utilizando os termos Garota de Ipanema, associado, no campo criador, ao nome do compositor Antônio Carlos Jobim apresentou o seguinte resultado: 1 obra, realizada por 4 expressões de performance, incorporada em 4 manifestações e exemplificada por 4 itens.

A análise destes registros bibliográficos chamou atenção para o fato de que todas as expressões serem agregadas a manifestações distintas, que por sua vez, reuniam diferentes expressões, ou seja, a canção pertencia a uma faixa de um CD ou LP. O título da Expressão, em alguns registros bibliográficos, era descrito no idioma inglês, no campo Marc 505 (Nota de conteúdo) e com ligação para o ponto de acesso no campo Marc 700 \$a \$t (Entrada secundária, autor e título uniforme da Obra). Por este motivo, a busca no campo palavra-chave foi realizada com os termos do título da canção, tanto em português, quanto em inglês, o que resultou na ampliação de registros bibliográficos recuperados para a Obra Garota de Ipanema.

Foram recuperadas 29 Expressões, 31 Manifestações e 34 Itens para os termos *Girl* e Ipanema no campo palavra-chave. Alguns dos registros bibliográficos recuperados já haviam sido listados nas buscas anteriores.

Os registros bibliográficos recuperados nas buscas realizadas no sistema *Scherzo* foram reordenados, em um único quadro, eliminando os registros duplicados, apresentando o meio da Expressão para a obra Garota de Ipanema, dividido em 3 camadas: gravação de som – instrumental; gravação de som - instrumental e vocal, e; partitura (QUADRO 19).

Quadro 19 - Resultado de busca no sistema *Scherzo* da Obra Garota de Ipanema de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes reordenado por meio da Expressão

Meio da Expressão	Expressão	Manifestação	Item
Gravação de Som - Instrumental	E1 - Barondown (Elery Eskelin, tenor saxophone ; Steve Swell, trombone ; Joey Baron, drums).	M1 - Joey Baron Raised pleasuredot, Recurso eletrônico, DRAM, 2007	I1 – Blimgtn I2 - East Librar I3 - South Bend I4 - New Albany
	E2 - Graham Anthony Devine, guitar.	M1 - Guitar music from Brazil, Recurso eletrônico, Naxos, 2004	I1 – Blimgtn I2 - East Librar I3 - South Bend I4 - New Albany
	E3 - Budapest Clarinet Quintet ; with Bela Kovacs Jr., percussion.	M1 - Clarinet evergreens, Recurso eletrônico, Naxos, 2004	I1 – Blimgtn I2 - East Library I3 - South Bend I4 - New Albany
	E4 - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo; Roberto Minczuk, conductor.	M1 – Jobim, CD, Biscoito Fino, p2003.	I1 - 5658592
	E5 - Quarteto de Saxofones de Brasília com Leander Mota, percussão e Sandro Araújo, tambourine.	M1 – Bem brasileiro, CD, UnB Discos, [1997?]	I1 - CD .Q16 C4W5.1
	E6 - Jazz sextets; features Archie Sheep, tenor sax.	M1 - Fire music, LP, Impulse AS-86. [1965?]	I1 - LP-S.S5491 W5.7
	E7 - Richard "Groove" Holmes, organ; Gene Edwards, guitar; George Randall, drums.	M1 – Living soul, LP, Prestige, [1966]	I1 - LP-S.H7516 K2.6
	E8 - Jazz music; performed by Jack McDuff, organ; Red Holloway, tenor saxophone; George Benson, guitar; Joe Dukes, drums.	M1 - The concert McDuff sound recording, LP, Prestige, [1965?]	I1 - LP-S.M1391 J4.7
	E9 - Dave Stryker, guitar ; Bill Moring, bass; Duduka Da Fonseca, drums and percussion.	M1 – Antônio Carlos Jobim bossa nova, CD, Jamey Aebersold Jazz, c2000	I1 - CD ZM.698
	E10 - Jazz ensembles, featuring Stéphane Grappelli, violin.	M1 - Satin doll, LP, Vanguard VSD, p1976.	I1 - LP-S.G766 J.1
	E11 - Oscar Peterson Trio (Oscar Peterson, piano; Ray Brown, bass; Ed Thigpen, drums).	M1 - We get requests, LP, Verve V6 8606. [196-]	I1 - LP-S .P4857 J3.17
	E12 - Hal Galper, piano; Steve Gilmore, bass; Bill Goodwin, drums.	M1 – CD, Jamey Aebersold Jazz, 1984	I1 - CD ZM.695
	E13 - Jamey Aebersold, piano ; Tyrone Wheeler, bass ; Steve Davis, drums	M1 – CD, Jamey Aebersold Jazz, 1996	I1 - CD ZM.362
	E14 - Dave Stryker, guitar ; Bill Moring, bass ; Duduka Da Fonseca, drums and percussion.	M1 – CD, Jamey Aebersold Jazz, c2000	I1 - CD ZM.698
	E15 - Antonio Carlos Jobim, piano, guitar, composer ; with orchestra (including Leo Wright, flute ; George Duvivier, bass ; unknown strings ; Claus Ogerman, arranger, conductor)	M1 – Antonio Carlos Jobim: the composer of Desafinado, Verve, [1997], p1963.	I1 - CAX3857

(continua)

Quadro 19 - Resultado de busca no sistema *Scherzo* da Obra Garota de Ipanema de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes reordenado por meio da Expressão

Meio da Expressão	Expressão	Manifestação	Item
Gravação de som – vocal e instrumental	E16 - Sylvia McNair, soprano; Gustavo Bugni, piano; members of the Latin American Popular Music Ensemble .	M1 - A Brazilian valentine , Recurso eletrônico, Indiana University, 2007.	I1 – Blmgt I2 - East Librar I3 - South Bend I4 - New Albany
	E17 - Frank Sinatra, vocals, with orchestra ; arr. and conducted by Claus Ogerman ; vocals by Antonio Carlos Jobim	M1 - Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim, CD, Reprise Records, p1998.	I1 - CAX3862
	E18 - Antonio Carlos Jobim, vocals and piano.	M1 - Antonio Carlos Jobim em Minas ao vivo: piano e voz. CD, Jobim Biscoito Fino, c2004 M2 - Inédito. CD, Jobim Biscoito Fino, c2004	I1 - 6308341 I1 - 6310656
	E19 - Ella Fitzgerald, vocalist ; Orchestra arr. and conducted by Erich Bulling.	M1 - Ella Fitzgerald abraça Antonio Carlos Jobim, LP, Pablo Today, p1981.	I1 - LP-S .J623 D.2
	E20 - João Gilberto, vocals and guitar.	M1 - Live in Montreux , CD, Elektra Musician, p1987	I1 - CD EL1628.21
	E21 - Stan Getz, tenor sax ; João Gilberto, singer-guitarist ; Antonio Carlos Jobim, piano; sung in Portuguese.	M1 - Getz/Gilberto, LP, Verve, [1963?] M2 - Music from the motion picture Catch me if you can, CD, Dreamworks, p2002. M3 – BMI 50 th anniversary, CD, BMI, 1990	I1 - LP-S .G3944 J3.1 I1 - RPSL – CDs I1 – CD ZL1629.23
	E22 - Ella Fitzgerald, with Tommy Flanagan, piano, Keter Betts, double bass, and Bobby Durham, drums.	M1 - Ella Fitzgerald at the Montreux Jazz Festival 1975, LP, Pablo , 1975	I1 - LP-S .F5535 D.6
	E23 - Stan Getz, tenor sax; with various vocalists and instrumentalists.	M1 - The girl from Ipanema [sound recording] : the Bossa Nova years, CD, Verve, p1989	I1 - CD .G3944 J.4
	E24 - João Gilberto, Stan Getz, Astrud Gilberto	M1 - CD, Verve, p1990	I1 - CD ZL1689.48
	E25 - Singing Hoosiers ; Robert E. Stoll, director.	M1 – The Singing Hoosiers in concert, Fita de rolo 7 ½ , Indiana University School of Music	I1 - TP-S .I39773 93-2-27 v. 2
E26 - Teclados e vocais; with orchestra arranged and conducted by Claus Ogerman.	M1 – Terra Brasilis, CD Warner Archives, p1980	I1 - CAX3855	

(continua)

QUADRO 19

Resultado de busca no sistema *Scherzo* da Obra Garota de Ipanema de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes reordenado por meio da Expressão

Meio da Expressão	Expressão	Manifestação	Item
Partitura	E27 -Conjuto de Flautas	M1 – Música brasileira para flauta, Irmãos Vitale, 1988	I1 - M1690.18 .M7v.1
	E28 -Jazz, primarily arrangements as recorded by Oscar Peterson; for piano, with chord symbol	M1 -The very best of Oscar Peterson / transcribed by Brent Edstrom., H. Leonard, [2005?]	I1 - M32.8 .V47
	E29 -Piano, vocal, guitar	M1 - Life is a cabaret : piano, vocal, guitar, Hal Leonard, 1993 M2 - Best known Latin songs, Hal Leonard, 2004	I1 - M1507.L54 I1 - M1680.18 .B4148
	E30 - Piano, vocal, guitar Includes guitar tabs and lyrics. Program notes by John Pizzarelli	M1 - Bossa nova, Hal Leonard, [c2004]	I1 - M1366.P5 B6
	E31 - Songs, for voice and piano, with melody line and guitar chords	M1 - Songs from the golden eras, MCA/Mills, 1975 M2 - First time ever : 650 outstanding songs available for the first time in a fake book collection, MCA/Mills, 1980	I1 - M1682.18 M.4148 I1 - M1630.18 .F4
	E32 - Instrumentos e vocais transcribed for treble clef, B ♭ , E ♭ and bass clef instruments with chord charts by Jamey Aebersold as guides for improvisation..	M1 – Jazz: bossa novas, Jamey Aebersold Jazz, 1984	I1 - M32.8 .J47
	E33 - Todos os instrumentos - Lead sheets for C, B ♭ , E ♭ instruments, and bass lines; with recorded acc.	M1 – Killer Joe, Jamey Aebersold Jazz, 1996 M2 - Odd times : workout in "odd" time signatures, Jamey Aebersold Jazz, c2000	I1 - MT86 .O3 I1 - MT68.A245 K5
	E34 - Quarteto de Cordas	M1 - Jazz standards, Chester Music, c1996	I1 - M453 .J39 v.1
	E35 -Instruções para performance	M1 –The Standards real book, Sher Music, c2000.	I1 - M1630.18 .S73 I2 - M1630.18 .S7885 2000

Fonte: Elaborado pela autora, 2015

(fim)

O Quadro 19 aponta para a forma de gravação de som como dominante da entidade Expressão, no sistema *Scherzo*, e também revela uma particularidade da música vocal e, principalmente, da música popular, que pode ser expressa tanto com letra e melodia, apenas com a melodia e, às vezes, apenas com a letra.

O resultado da busca, reordenado no Quadro 19, apresenta: a) Garota de Ipanema, melodia do compositor Tom Jobim, realizada por 15 expressões de gravação de som, entre variados arranjos e gêneros musicais; b) 11 expressões, de gravação de som da obra original, letra de Vinícius de Moraes e melodia de Tom Jobim, incluindo expressões, em performances com a letra em português e inglês, e; c) 9 expressões escritas da obra, sendo partituras de arranjos e transcrições da obra original.

Uma Expressão da obra Garota de Ipanema realizada por meio de gravação de som não foi inserida no Quadro 19, pois o registro bibliográfico da Manifestação intitulada “Bossa Nova”, contendo 3 CD, publicada pela gravadora Sony, em 2004, não continha os seguintes campos Marc: participantes ou *performer* (campo Marc 511), atributos língua (campos Marc 041e 546), meio de execução (campos Marc 048 e 382), menção de responsabilidade (245 \$c, 505). Não foi identificada nenhuma entidade do Grupo 2 do modelo FRBR (Pessoa e Entidade Coletiva) neste registro bibliográfico.

Todos os 42 registros bibliográficos das manifestações da obra Garota de Ipanema, recuperadas no sistema *Scherzo*, são agregados de expressões, ou seja, cada manifestação reúne várias expressões distintas, sendo uma delas da Obra de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. Do total dos registros bibliográficos das manifestações, 18 não descreveram os criadores da obra em nenhum campo Marc, ou seja, a entidade Pessoa para os compositores Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes não foi incluída e logicamente não foi relacionada às entidades do Grupo 1 do modelo FRBR. No entanto, uma vez que não houve menção de responsabilidade para os criadores da obra, não foi possível identificar se de fato as expressões encontradas eram realização da Obra buscada, apesar de possuírem o mesmo título. A identificação destas expressões só foi possível ouvindo as canções.

A indicação de responsabilidade, na maioria dos registros bibliográficos recuperados e analisados, para a obra Garota de Ipanema, descreve os arranjadores e ou os intérpretes comuns a todas as Expressões das diferentes obras agregadas a Manifestação, como por exemplo, a Manifestação M1 da Expressão E34, que preenche o campo Marc 245 \$c com a descrição “*music arranged by Jack Long; compiled by Mike Sheppard*”.

Na busca realizada para o nome Vinícius de Moraes associado ao título da obra Garota de Ipanema foi recuperado apenas 1 registro bibliográfico, sendo 1 Expressão de gravação de som (E20) agregada a Manifestação intitulada “*Live in Montreux*”, publicada, na forma de CD, pela gravadora Elektra Musician, em 1987. Analisando o registro bibliográfico, verificamos que não foi inserido ponto de acesso, campo Marc 700 \$a e \$t (Entrada secundária, compositor e título da Obra) para a entidade Pessoa, Vinícius de Moraes. O nome de Vinícius de Moraes está associado à Manifestação “*Live in Montreux*” que contém a Expressão agregada da obra Garota de Ipanema e descrita no campo Marc 505, Nota de Conteúdo.

O compositor Antônio Carlos Jobim está associado à Obra Garota de Ipanema, realizada pelo meio gravação de som, em 4 Expressões (E1, E2, E3 e E16), pois os registros bibliográficos referentes as estas expressões contém o campo Marc 700 \$a e \$t. No registro bibliográfico da Manifestação M1 da Expressão E16, no campo Marc 505, foi atribuído o título “*The boy from Ipanema*”, mesmo assim a Obra garota de Ipanema foi recuperada, pois o campo de ligação foi descrito corretamente.

No modelo FRBR, a modelagem de agregados como uma manifestação que contém várias expressões, de acordo com IFLA (2011), é simples e direta, porém funciona se as expressões são tratadas de forma idêntica, independentemente da sua forma de publicação ou manifestação física, na qual elas estão incorporadas. Uma expressão pode ser publicada sozinha ou pode ser incorporada em uma manifestação com outras expressões, mas devem ser identificadas bibliograficamente de forma distinta. A relação todo / parte só pode existir para as obras que não são agregadas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elegemos como objeto desta pesquisa a organização da informação musical, no que tange à obra musical e aos relacionamentos bibliográficos de suas instanciações. Para articular as ideias e desenvolver a pesquisa delimitamos por objetivo geral estudar a organização da informação musical, na perspectiva do entendimento de que a obra musical é entidade fundamental para a representação do documento e procuramos refletir sobre a aplicação do modelo conceitual FRBR, no universo bibliográfico da área de música.

Intencionamos, também, balizar nossa trajetória determinando os seguintes objetivos específicos: analisar e identificar as tipologias dos documentos musicais, tornando patentes as dificuldades recorrentes na organização da informação destes documentos que interferem na recuperação da informação musical; observar como o modelo FRBR incorpora as definições de obra musical e suas instanciações e as implicações para a organização da informação; investigar os benefícios e limitações do modelo FRBR para a organização dos documentos musicais, e; avaliar as relações bibliográficas de obras musicais e suas instanciações exibidas no sistema *Scherzo*, sob o ponto de vista das entidades preconizadas nos FRBR.

Logo no início dos estudos vislumbramos, como é de se esperar, uma correlação entre o conceito de obra segundo os aspectos filosóficos do domínio da Música e no âmbito do universo bibliográfico da área da Biblioteconomia e Ciência da Informação. O núcleo das reflexões, constituído a partir da relação entre obra musical, *performance* e partitura e, também sobre os conflitos entre compositor e *performer*, permitiu observar que existem pontos convergentes entre as concepções das duas áreas de conhecimento.

A discussão ontológica da Música relaciona-se com os pontos de vista sobre o universo bibliográfico ao abordar a obra musical enquanto objeto abstrato (criação que independe de substrato material) e suas instanciações (*performance* ou notação musical) que se materializam em documentos musicais (gravações e partituras). Entretanto, para as dimensões deste trabalho, nos limitamos a apresentar estas questões como um meio de fornecer subsídios para ampliar o entendimento da intencionalidade das atividades relacionadas a uma obra musical e da multiplicidade de instanciações da obra

musical quando tomam forma documental, e da sua importância para a cadeia documentária, em especial quanto à organização da informação.

A ênfase dada ao conceito de obra musical pelos autores visitados, muitas vezes, nos pareceu ressaltar o resultado de uma atividade musical, do fazer musical e não do objeto propriamente dito. Nesse sentido, a revisão do conceito de obra musical, aqui proposto, veio corroborar com as ideias de Goehr (1992), quando defende que o conceito de obra musical encontrou sua função reguladora na concretização de ideias sobre a natureza, objetivo e relação entre compositores, partituras e *performances*.

Neste trabalho, podemos dizer que as principais tendências sobre o debate do conceito de obra musical ocorreram sob duas abordagens: analítica, que apresentou a obra musical como objeto, e; histórica, que descreveu a obra musical enquanto um conceito surgido dentro da prática social. Buscando compreender o que define a identidade da obra musical, percebemos, principalmente, sob o ponto de vista fenomenológico, que a obra musical não se limita nem a uma determinada interpretação, considerando que existem distintas *performances* potenciais para uma mesma obra musical, nem à sua percepção momentânea, uma vez que cada indivíduo a escuta de maneira distinta, nem tampouco à partitura, já que a obra a transcende em qualquer sentido, pois sua existência é inseparável de seu processo hermenêutico.

Quanto à relação entre compositor e *performer*, a discussão iniciou-se com a visão de conceber a responsabilidade pela obra musical ao compositor, visto que o papel do *performer* é capturar na obra a ideia do compositor, que é fixa e recuperável por meio da notação musical. Foi atribuído ao compositor o crédito por formalizar a obra, da mesma forma que poderíamos pensar no *performer* como o responsável pela realização da obra. Entretanto, considerou-se uma visão reducionista a ideia de obra musical como produto de uma única fonte. Constatamos que a obra musical deve ser entendida como fruto de esforços conjuntos, de múltiplas forças criativas, advindas das mais diversas fontes, como o compositor, o intérprete e seus processos de colaboração, ou seja, ela é indissociável de seus múltiplos agentes.

À medida que as várias realizações da obra musical dialogam entre si e com o texto musical, novos estilos de *performance* emergem e antigos tornam-se mais suavizados. Nessa visão, a obra musical abdica-se à sua pretensão

universal e totalizante, constituindo-se em uma criação coletiva, uma manifestação cultural plural e em constante processo de construção.

Buscando estabelecer aportes teóricos para a construção de nosso objeto de estudo, tratamos de evidenciar as ideias de teóricos da Biblioteconomia e Ciência da Informação que apresentaram estudos sobre o conceito de obra e obra musical. Os autores apresentados, principalmente Smiraglia, reconheceram a obra como uma entidade abstrata, como uma criação intelectual de um autor, ou um conjunto de concepções ideacionais que se realiza por meio da expressão semântica ou simbólica e se materializa por meio dos documentos.

Assim, sob o ponto de vista da organização da informação, foi evidenciada a necessidade da formulação de um conceito de obra para embasar a construção de mecanismos de recuperação de informação, possibilitando que os usuários naveguem entre as mutações de textos de obras, bem como do grande número de instâncias documentais que esses textos transmitem. A obra foi posta como o conteúdo intelectual de uma entidade bibliográfica, que contém representações de conhecimento registrado que, assumidas no cânone de suas culturas sofrem mutações ao longo do tempo, pois são moldadas por seus públicos gerando obras derivadas.

As abordagens sobre a conceituação de obra musical, tanto por parte dos autores que examinam o tema sob o ponto de vista da ontologia e da análise musical que contempla os aspectos harmônico, melódico e estrutural, quanto dos autores que consideram a obra sob o viés da recuperação da informação, apontam, da mesma maneira, para a ambiguidade na definição do termo e a dificuldade de elaborar uma definição que leve em conta as variedades das instanciações da obra musical, abordando ao mesmo tempo as múltiplas dimensões da notação escrita, da *performance* ao vivo e do som gravado.

Nossa meta geral foi explorar conceitos de obra musical que contribuíssem para fornecer uma perspectiva teórica sobre a organização da informação musical e que tornassem possível perpassar conceitualmente as diversas instanciações das obras musicais, coexistentes na atualidade, compreendendo de que forma todas elas possibilitam a constituição de uma base de dados de documentos musicais.

Vimos que a obra musical apresenta significações direcionadas por estratégias discursivas adotadas intuitivamente e ou conscientemente pelos atores que atuam na cadeia de informação, cada um dentro do seu domínio, tais como o compositor, editor, *performer*, catalogador, ouvinte, analista, pesquisador. Desse modo, podemos dizer que a obra musical transmite informações.

Neste sentido, como ponto de partida para responder às questões que norteiam esta tese sobre os relacionamentos bibliográficos das instanciações da obra musical, apresentamos as abordagens sobre os aspectos conceituais de documentos e as definições e tipologias dos documentos musicais.

Assinalamos, de um modo geral, as teorias e definições de documento a partir de Paul Otlet, que apresentaram, como pontos convergentes, a noção básica de que um documento se constitui de signo sobre um suporte (materialidade), missão social (funcionalidade) e da ideia de uma realidade. A essência de um documento encontra-se nas suas características, propriedades e funções.

A partir daí, e em articulação com a Musicologia, buscamos por um conceito de documento musical que refletisse a diversidade de formatos, conteúdos e apresentação de meios de realização da música. Elegemos o conceito que compreende o documento musical como todo suporte material, cujos signos ali registrados representam uma realidade ou potencialidade musical, isto é, para se configurar como tal, o conteúdo semiótico tem que ser capaz de fornecer os elementos para a realização da música. Os documentos musicais foram agrupados em duas categorias: notação musical e música gravada.

Discorreu-se especialmente sobre as partituras por se tratar de uma categoria de documento musical repleta de singularidades em sua produção, tipologia, circulação, uso e forma de organização. Expusemos, então, a maneira como é tratada a questão da representação e recuperação da informação na comunidade que estuda os sistemas de recuperação da informação musical.

Dessa forma, passamos a apresentar o modelo conceitual FRBR, desde sua origem e particularmente exemplificado sob a ótica dos documentos musicais.

Os Requisitos Funcionais para Registros Bibliográficos foram apresentados pela IFLA, em 1998, como um modelo conceitual de dados bibliográfico, oferecendo uma perspectiva para a organização da informação, baseada no modelo Entidade-Relacionamento, com potencial para formar o suporte conceitual de bases de dados bibliográficas, estabelecendo elementos que um registro bibliográfico deve possuir para que sejam executadas as tarefas básicas dos usuários de localizar, identificar, selecionar e obter documentos em uma busca. Apresentamos os 3 grupos que contêm as 10 entidades do modelo, seus atributos e os relacionamentos bibliográficos entre as entidades.

Pudemos perceber que o modelo FRBR apresenta um grande potencial para a organização da informação musical, pois a obra musical, geralmente, é realizada por múltiplas expressões e pelo menos uma destas expressões é incorporada em múltiplas manifestações. Os documentos musicais são produzidos em uma variedade de formas e publicados em edições diferentes, por distintos editores e em diferentes mídias. Assim, constatamos que há aderência entre as estruturas do modelo FRBR e as demandas de organização de documentos musicais em sistemas de recuperação da informação.

O Grupo 1 das entidades do modelo FRBR, Obra, Expressão, Manifestação e Item, formam o núcleo do modelo. Como vimos, cada entidade representa um nível diferente de abstração de um produto intelectual ou artístico. A entidade Obra no modelo FRBR refere-se a um criador, a um gênero, e a temas, e não é em si uma coisa realizada; é um conceito do mais alto nível de abstração. A entidade Expressão assume uma forma, como uma notação musical ou uma *performance*, porém não é uma realização física, pois se trata da forma em nível abstrato. O modelo passa a considerar uma realidade física apenas quando observa a obra em sua manifestação, ou seja, quando ela é publicada ou produzida. É possível descrever uma Manifestação como uma coisa física, contendo número de páginas, identificador de editor, tipo de som, configuração da fita, etc., no entanto, somente quando obtemos a entidade Item é que temos fisicalidade de fato.

Além desta estrutura hierárquica, o modelo FRBR prevê os relacionamentos horizontais entre as entidades, pois a organização dos documentos musicais não ocorre somente numa linha vertical de hierarquia,

mas pode assumir outras formas, como por exemplo, quando uma manifestação decorre de expressões diferentes de obras distintas, como o caso de CD e DVD. Há, também, os relacionamentos horizontais entre as entidades, tais como: Obras relacionadas (sucessor, adaptação, paráfrase, etc.); Expressões relacionadas (arranjos, transcrição, orquestração, redução, etc.); Manifestações relacionadas (partitura autógrafa, *fac-símile*, etc.); ou entre entidades primárias e entidades de responsabilidade (compositor, intérprete, editor, etc.), indicando quadro relacional complexo.

Foi possível verificar a aplicação do modelo FRBR para a organização de documentos musicais por meio da análise dos registros bibliográficos referentes às obras “*Missa de Santa Cecília para grande orquestra e coro*” de Padre José Maurício Nunes Garcia, “*Il Guarany*” de Antônio Carlos Gomes, “A prole do bebê nº 1: família do bebê”, para piano, de Heitor Villa-Lobos e “Garota de Ipanema” de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, e suas instanciações, inseridos no sistema *Scherzo*, da Universidade de Indiana, Estados Unidos, que foi projetado baseado no modelo FRBR.

Os resultados demonstraram que na interface do sistema *Scherzo* apresentada aos usuários, a obra é caracterizada separadamente em uma lista própria que é seguida pela listagem dos registros bibliográficos de manifestações que, por sua vez, apresentam atributos das expressões na forma de partituras e gravações, possibilitando uma visão holística de como a obra é realizada e incorporada em todo o catálogo.

No entanto, o sistema *Scherzo* não apresentou na interface com os usuários o resultado agrupado por expressões, apesar de ter utilizados os dados do nível de expressão na busca facetada, permitindo a navegação por instrumentação, data, *performer*, editor, compositor, ou editor.

Os resultados também apontaram que as inconsistências na descrição das entidades, como no caso da ausência de determinados atributos, prejudicaram sobremaneira a estruturação automática do sistema *Scherzo*. Como exemplo, vimos que nos registros bibliográficos em que não foram descritos os *performers*, o mapeamento dos relacionamentos ficou prejudicado.

Podemos, então, responder às três questões centrais deste estudo, como segue.

Primeira questão: quais relações entre a entidade obra preconizadas no modelo FRBR e o entendimento de obra no domínio da música contribuem à aplicação em organização da informação musical? A revisão de literatura apontou que, tanto os autores que tratam da ontologia da obra musical, quanto os estudos sobre o modelo FRBR, consideram a obra musical como uma entidade abstrata e com múltiplas expressões. Entretanto, para alguns musicólogos, a obra musical é vista como resultado de múltiplas autorias, considerando os compositores, os intérpretes, os editores como forças criativas responsáveis pela obra musical, enquanto o modelo FRBR define, de forma vaga, porém sem restrições, a Obra como criação do compositor e a Expressão associada ao *performer* ou editor.

Estas visões diferenciadas sugerem questionamentos sobre os limites das entidades Obra e Expressão. Em canções populares, por exemplo, o nível de improvisação do *performer* pode acrescentar conteúdo substancial à obra. Em outros casos, o compositor pode sugerir a participação criativa do *performer* para a realização da obra, como acontece nos processos de interação da música eletroacústica. Dessa forma, ao buscarmos respostas para este questionamento da pesquisa, pudemos confirmar que há de fato um processo de diálogo, entre as concepções das duas áreas, ainda que por vezes, deparamo-nos com questões ambíguas, que devem ser objetos de estudo de trabalhos posteriores. Os estudos sobre a informação musical devem refletir a configuração teórica que sustenta a prática musical. Inferimos que o estudo sobre obras musicais permanecerá atual por muito tempo, devido à grande diversidade de parâmetros de análise que podem servir para discutir a sistematização da organização de informações musicais.

Segunda questão: quais relacionamentos podem ser mapeados entre obras musicais e suas instanciações no universo bibliográfico? O estudo indicou que um tipo muito comum entre os relacionamentos bibliográficos mapeados pelo modelo FRBR são os dos tipos derivados, todo/parte e parte/todo, que ocorrem nos casos em que a obra musical especificada por ligações dos tipos “é versão de”, “tem versões”, “faz parte de” ou “tem parte” em relação a outra obra. O registro bibliográfico requer descrição completa e exaustiva quanto ao número de elementos de todas as entidades, para que seja possível identificar os relacionamentos e criar ligações explicitamente

especificadas para as entidades envolvidas no relacionamento, ou seja, incluindo relacionamentos bidirecionais. Observamos que o modelo FRBR não inclui entre o rol de relacionamentos bibliográficos, a relação entre Expressões de Expressões, por exemplo, duas expressões da mesma *performance*, o qual é comum no universo bibliográfico de informações musicais, como dissemos.

Relacionamento bibliográfico muito comum no universo bibliográfico de informações musicais, previsto no modelo FRBR, é o relacionamento entre Manifestação decorrente de múltiplas Expressões e, conseqüentemente, de várias Obras, os quais são denominados de agregados. Um CD, por exemplo, pode decorrer de múltiplas expressões de uma mesma obra ou de obras diferentes, assim como, uma expressão de uma determinada Obra pode decorrer em diferentes CD. Por outro lado, uma Expressão só pode realizar uma única obra e um Item só pode exemplificar uma única manifestação.

Os relacionamentos bibliográficos dos documentos musicais apresentam um quadro relacional complexo em diferentes níveis e formas, requerendo tratamento detalhado para além das relações hierárquicas estabelecidas no modelo FRBR. Principalmente, para a entidade Expressão, que no universo da informação musical demonstra apresentar uma subcategoria, não podendo ser limitado o mapeamento das relações bibliográficas apenas entre expressões, é necessário explicitar, também, a relação entre expressões derivadas de expressões. Se todos os relacionamentos relevantes para a recuperação da informação musical não são demonstrados, a navegação na base de dados é restringida e nem todos os resultados da busca serão alcançados.

Terceira questão: quais as vantagens proporcionadas pelo modelo conceitual FRBR, quando aplicados em sistemas de recuperação de informação musical? Considerando as buscas realizadas no sistema *Scherzo*, assinala-se que o modelo FRBR, de fato, propõe relacionamentos condizentes entre os registros bibliográficos de documentos musicais, o que reduz o número de buscas necessárias para que os usuários cumpram suas tarefas de encontrar, identificar, selecionar e obter um documento desejado. A interface com o usuário, clara e amigável, fornece mais opções de refinamento de busca, estabelecendo várias possibilidades em uma única busca e garantindo a navegação por meio das relações estruturais dos dados recuperados.

O sistema Scherzo apresentou algumas restrições que diminuíram as possibilidades de compreensão do modelo FRBR, tais como: inconsistências na catalogação; ausências de campos de ligação em alguns registros, como desdobramentos analíticos da nota de conteúdo, e; por abranger somente documentos musicais, não considerou os relacionamentos bibliográficos derivados de obras textuais como libretos, poemas, etc.

Uma das vantagens proporcionadas pelo modelo conceitual FRBR para a organização e recuperação de informação musical, incorporada pelo sistema *Scherzo*, foi a de descrever separadamente cada entidade do modelo, o que além de possibilitar uma interface amigável com o usuário, reduz, consideravelmente, o trabalho do bibliotecário catalogador, uma vez que, uma entidade bibliográfica herda os atributos da entidade hierarquicamente superior. Para a organização da informação musical, a principal vantagem da aplicação do modelo FRBR foi propiciar a visão holística de como a obra é realizada e incorporada, reunindo todas as reelaborações, reescritas e *performances* musicais de uma obra. Por outro lado, pudemos observar que os agregados ainda não são bem compreendidos no modelo, devidamente definidos e tipificados para o universo bibliográfico musical, carecendo de maiores estudos.

Portanto, esperamos que a apropriação realizada sobre a Música, visando compreender a obra musical e suas instanciações no contexto da organização da informação no âmbito dos estudos de Biblioteconomia e Ciência da Informação, contribua a uma configuração teórica do universo bibliográfico musical, possibilitando, por sua vez, melhorias na prática de elaboração dos registros bibliográficos.

REFERÊNCIAS

- ALBRECHTSEN, H.; PEJTERSEN, A. M. Cognitive work analysis and work centered design of classification schemes. *Knowledge organization*, v. 30, p. 213-27. 2003.
- ALVARENGA, Luiz G. *Breve tratado sobre o som e a música*. Abadia: Gráfica de Goiás-CERNE, 2009. 420 p.
- ARASLOOPOOR, Sholeh; FATTAHI, Rahmatollah. Identification and categorization of related works in the Persian bibliographic universe: an FRBR approach . *ICBC*, v. 39, n. 1, p. 12-18, Jan-Mar, 2010.
- ASSOCIATION OF COLLEGE AND RESEARCH LIBRARIES. Rare Books and Manuscripts Section. Bibliographic Standards Committee. *Descriptive cataloging of rare materials (books)*. Washington: Library of Congress, 2007. 239 p.
- ASTOLFI, J. P.; DEVELAY, M. *A didática das ciências*. Campinas: Papyrus, 1991. 128p.
- BARBARESCO FILHO, Eduardo. O título como força polissêmica da obra artística musical: um estudo do nome e suas interações significativas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: ANPPON, 2006. p. 862-867.
- BEAN, Carol A.; GREEN, R. (Ed.). *Relationships in the organization of knowledge*. Essen: Springer Science & Business Media, 2001. 232p.
- BENNETT, Rick, LAVOIE, Brian F., O'NEILL, Edward T. The Concept of a Work in WorldCat: an application of FRBR. *Library Collections, Acquisitions and Technical Services, Dublin, Ohio*, v. 27, n. 1, 2003. Disponível em: <http://www.oclc.org/research/publications/archive/2003/lavoie_frbr.pdf>. Acesso em: jan. 2015.
- BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Tradução: Maria Tereza de Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 96 p.
- BERG, Einar Silset. *Implementing FRBR: a comparison of two relational models: IFLA's FRBR model and Taniguchi's expression-prioritized model*. 2004. 84 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Faculty of Journalism, Library and Information Science, Oslo, 2004.
- BOSSEUR, Jean Yves. *Du son au signe: histoire de la notation musicale*. Paris: Editions Alternatives, 2005. 143 p.

BRANQUINHO, João; SANTOS, Ricardo (Ed.) Compêndio em linha de problemas de filosofia analítica. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. 28 p. Disponível em: <http://www.compendioemlinha.com/uploads/6/7/1/6/6716383/ontologia_da_art_e_lopes_compendio2013.pdf>. Acesso em: jan. 2015.

BRIET, Suzanne. *Qu'est-ce que la documentation?* Paris: Éditions documentaires, industrielles et techniques, 1951.

BROUDE, Ronald. Musical works, musical texts, and musical editions: a brief overview. *Scholarly editing*. The Annual of the Association for Documentary Editing, v. 33, 2012. Disponível em: <<http://www.scholarlyediting.org/2012/essays/essay.broude.html>>. Acesso em: jan. 2015.

BUCKLAND, Michael. Documentality beyond documents. *The Monist*, v. 97, n. 2, p. 179-186, 2014.

BUCKLAND, Michael. Information as thing. *Journal of the American Society of Information Science*, v. 42, n. 5, p. 351- 360, 1991.

BUCKLAND, Michael. What is a document? *Journal of the American Society of Information Science*, v. 48, n. 9, p. 804-809, 1997.

BUNGE, M. *Teoria e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 243 p.

BYRUM, John D.; MADISON, Olívia M. A. Reflections on the goals, concepts and recommendations of the IFLA study on functional requirements of bibliographic records. In: FRBR Seminar, 2000, Florence. *Conference...* Florence: AIB, 2000. Disponível em: <<http://www.aib.it/aib/sezioni/toscana/conf/frbr/byrmaidis.htm>>. Acesso em: jul. 2014.

CALDWELL, J. *Editing early music*. Oxford: Clarendon Press, 1995. 152 p.

CAMPANHÃ, Odette Ferreira; TORCHIA, Antonio. *Música e conjunto de câmara*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978. 290 p.

CARLYLE, Allyson. Understanding FRBR as a conceptual model: FRBR and the bibliographic universe. *Library Resources & Technical Services*, v., 50, n. 4, p. 264-273, 2006.

CARON, Jean-Pierre Cardoso. *Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical*. 2011. 90 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

CASTRO, Antônio José Jardim e. *Música: uma outra densidade do real; para uma filosofia de uma linguagem substantiva*. 1988. 205 f. Dissertação

(Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1988.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 463 p.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 231p.

CHEDIAK, Almir. *Songbook -Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CHEN, Peter, The entity-relationship model: toward a unified view of data. *ACM Transactions on Database Systems*, v. 1, n. 1, p. 9–36, 1976.

CÓDIGO de Catalogação Anglo Americano. Preparado sob a direção do Joint Steering Committee for Revision of AACR. 2. ed. rev. 2002. São Paulo: FEBAB, 2004. 2 v.

CODINA, Lluís. Modelo conceptual de un sistema de informacion documental. [Revista Española de Documentación Científica](#), v. 17, n.4, 1994, p. 440-449.

COUGO, Paulo. *Modelagem conceitual e projeto de banco de dados*. Campus: Rio de Janeiro, 1999. 296 p.

COUZINET, V. Olhar crítico sobre as Ciências da Informação na França. In: WORKSHOP EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 11 e 12 nov. 2004, Niterói. *Anais...* Niterói: ANCIB; UFF, 2004.

COYLE, Karen. *FRBR, before and after: a look at our bibliographic models*. Chicago: American Library Association, 2015. 200 p.

CUPANI, Alícia. *Tudo está dito?: um estudo sobre o conceito de obra musical*. 130 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

DELSEY, T. Functional analysis of the MARC 21 bibliographic and holdings formats. Washington: Library of Congress, 2002. Disponível em: <http://www.loc.gov/marc/marc-functional-analysis/> . Acesso em: 15 set. 2015.

DEMO, Pedro. *Metodologia do conhecimento científico*. São Paulo: Atlas, 2000. 216 p.

DENTON, William. *FRBR and fundamental cataloguing rules*. Toronto: W. Denton, 2003. Disponível em: <[tp://www.miskatonic.org/library/frbr.html](http://www.miskatonic.org/library/frbr.html)>. Acesso em: jun. 2014.

DODD, J. *Works of music: an essay in ontology*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 286 p.

DOMANOVSKY, Akos. *Functions and objects of author and title cataloging*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974. 173 p.

DOWNIE, J. S. Music information retrieval. *Annual Review of Information Science and Technology*, v. 37, p. 295 - 340, 2003.

DUMITRESCU, T. *et al.* Early music editing: principles, historiography, future directions. Chicago: Brepols, 2014. 290 p. (Epitome Musical).

DUNN, Jon W. *et al.* Variations 2: retrieving and using music in an academic setting. *Commun*, New York, v. 49, n. 8, p. 53-58, 2006. Disponível em: <<http://doi.acm.org/10.1145/1145287.1145314>>. Acesso em: mar. 2014.

DÜRR, Alfred. *As cantatas de Bach*. Bauru, SP: Edusc, 2014. 1404 p.

FENSKE, David ; DUNN, Jon W. The Variations Project at Indiana University's Music Library. *D-Lib Magazine*, June 1996 . Disponível em: C:\Users\casa\Desktop\Doutorado\VARIATIONS Project at Indiana University's Music Library.mht. Acesso em: setembro de 2014.

FERRARIS, Maurizio. *Documentality: why it is necessary to leave traces*. New York: Fordham University Press, 2012, 392 p.

FRANCO, M. L. B. Porque o conflito entre tendências metodológicas não é falso. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 66, p. 75-80, ago. 1988.

FRBR. Review Group Working Group on Aggregates. *Final report of the working group on aggregates*. 2011. Disponível em: <http://www.ifla.org/files/cataloguing/frbrwg/AggregatesFinalReport.pdf> . Acesso em: dez. 2014.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2010. 200 p.

GOEHR, L. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 1992. 368 p.

GOEHR, L. Writing music history. *History and Theory*, v. 31, n. 2, p.182-199, 1992.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélida. A documentação e o neodocumentalismo. In: CRIPPA, Giulia; MOSTAFA, Solange Puntel (Org.). *Ciência da informação e documentação*. Campinas: Alínea, 2011. Cap. 2. p. 23-36.

GOODMAN, N. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1976. 291 p.

GOOSSENS, Paula; MAZUR-RZESOS, E. Hierarchical relationships in bibliographic descriptions: problems analysis. In: INTERMARC SOFTWARE

SUBGROUP SEMINAR, 4, 1982. *Proceedings...* Essen: Gesamthochschulbibliothek, 1982. p. 13-128.

GRIER, J. *The critical editing of music: history, method and practice*. Cambridge: University Press, 1996. 284 p.

HAGLER, Ronald. *The bibliographic record and information technology*. 2. ed. Chicago: Amer Library Assn, 1997. 394 p.

HEMMASI, Harriette. Why not MARC? In: *INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC INFORMATION RETRIEVAL, 3., 2002, Paris. Proceedings...* Paris: ISMIR, 2002. Disponível em: <http://variations2.indiana.edu/pdf/hemmasiismir2002.pdf>. Acesso em: mar. 2015.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Lisboa: Edições 70, 2002. 105 p.

HARDESTY, Juliet L., HARRIS, Steven, COOGAN, Anna, NOTESS, Mark. *Scherzo usability test report: testing a FRBR search interface for music*. Bloomington, In. Digital Library Program Indiana University, 2012. 32 p. Relatório. Disponível em: <file:///C:/Users/casa/Pictures/ScherzoUTestReport.pdf>. Acesso em: out. 2014.

IFLA. Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records. *Functional requirements for bibliographic records: final report*. UBCIM Publications - New Series, v. 19. München: K. G. Saur, 1998. Disponível em: www.ifla.org. Acesso em: 16 ago. 2014.

IFLA Working Group on Aggregates. Final report. 2011. Disponível em: <http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbrg/AggregatesFinalReport.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2015.

INGARDEN, Roman. *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1989. 215 p.

INGARDEN, Roman. *The work of music and the problem of its identity*. Translated by A. Czerniawski. Los Angeles: University of California Press, 1986. 197 p.

INSKIP, Charles; MAC FARLANE, Andrew; RAFFERTY, Pauline. Meaning, communication, music: towards a revised communication model. *Journal of Documentation*, v. 64, n. 5, p. 687-706, 2008.

INTERNATIONAL CONFERENCE ON CATALOGUING PRINCIPLES (ICCP), 1961, Paris. *The Statement of Principles*. Paris: IFLA, 1961. Disponível em: <http://www.nl.go.kr/icc/paper/20.pdf>. Acesso em: maio 2015.

KANIA, A. Musical recordings. *Philosophy compass*, v. 4, n. 1, p. 22-38, 2009.

KANIA, A. *Pieces of music: the ontology of classical, rock, and jazz music*. 2005. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculty of the Graduate School, University of Maryland, College Park, 2005. Disponível em: <<http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/2689/1/umi-umd-2612.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

KIVY, Peter. *Introduction to a philosophy of music*. Oxford: OUP Oxford, 2002. 296 p.

KRUMMEL, D. W. *The memory of sound: observations on the history of music on paper*. Washington, D.C.: Library of Congress, 1988. 23 p. Disponível em: <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112045518948;view=1up;seq=12>>. Acesso em: dez. 2014.

KRUMMEL, D. W. Music as vibrations and as flyspecks. *Wisconsin Academy of Sciences, Arts & Letters*, 58, p. 15-26, 1970. Disponível em: <<http://digioll.library.wisc.edu/cgi-bin/WI/WIidx?type=div&did=WI.WT1970.DAKrummel&isize=text>>. Acesso em: dez. 2014.

LAFUENTE LÓPEZ, Ramiro; GARDUÑO VERA, Roberto. *Lenguajes de marcado de documentos digitales de carácter bibliográfico*. México: UNAM, 2001. 280 p. (Sistematización de la Información Documental).

LAI, Katie; CHAN, Kylie. Do you know your music users' needs?: a library user survey that helps enhance a user-centered music collection. *The Journal of Academic Librarianship*, v. 36, n. 1, p. 63–69, jan. 2010.

LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2010. 315 p.

LARA, M. L. G.; ORTEGA, C. D. Para uma abordagem contemporânea do documento na Ciência da Informação. In: Congreso ISKO Capítulo Español, 10., 2011, Ferrol. *Actas...* Coruña: Universidade da Coruña, 2012. p. 371-387.

LARA, M. L. G. O processo de construção da informação documentária e o processo de conhecimento. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 7, n. 2, p. 127-139, 2002.

LEAZER, G. H. *A conceptual plan for the description and control of bibliographic works*. New York: Columbia University, 1993, 430 p.

LEAZER, G. H.; FURNER, J. Topological indices of textual identity networks. In: ANNUAL MEETING OF THE AMERICAN SOCIETY FOR INFORMATION SCIENCE, 62., 1999, Medford, N. J. *Proceedings...* Medford: Information Today, 1999. p. 345-58.

LE BOEUF, Patrick. O admirável mundo novo do FRBR. In: REUNIÃO DA IFLA DE ESPECIALISTAS PARA UM CÓDIGO DE CATALOGAÇÃO INTERNACIONAL (IME ICC 5), 14-15 de agosto, 2007, Pretória, África do Sul. *Anais...* Tradução de Fernanda Morene; Revisão de Márcia Rosetto. Disponível

em:

<[http://www.imeicc5.com/download/portuguese/Presentations2c_BraveNewFRBRWorld\(PR\)_Port.pdf](http://www.imeicc5.com/download/portuguese/Presentations2c_BraveNewFRBRWorld(PR)_Port.pdf)>. Acesso em: mar. 2013.

LE BOEUF, Patrick. FRBR and further. *Cataloging & Classification Quarterly*, v. 32, n. 4, p. 15-22, 2001.

LE BOEUF, Patrick. *Functional requirements for bibliographic records (FRBR): hype, or cure-all?*. New York: Routledge, 2013. 318 p.

LE BOEUF, Patrick. Musical works in the FRBR model or "Quasi la Stessa Cosa": Variations on a theme by Umberto Eco. *Cataloging & Classification Quarterly*, v. 3, n. 3/4, p. 103-124, 2005.

LESAFFRE, Micheline *et al.* How potencial users of music search and retrieval systems describe the semantic quality of music. *Journal of the American Society for Information Science and technology*, v. 59, n. 5, p. 695- 707, 2008.

LEVINSON, Jerrold. *What a musical work is*. *Journal of Philosophy*, n. 77, p. 5-28, 1980.

LEVINSON, Jerrold. *What a musical work is, again*. *Music Art, & Metaphysics*, Ithaca, NY: Cornell University Press, p. 215-263, 1990.

LIMA, C. R. M, OLIVEIRA, R. M. S. *MP3: música, comunicação e cultura*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005. 94p. Disponível em: <<http://ibict.phlnet.com.br/anexos/miolomp3dez.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2014.

LISIUS, Peter H.; GRISCOM, Richard (Ed.). *Directions in music cataloging*. Middleton, WI: Music Library Association / A-R Editions, 2012. xi, 173 p. (Music Library Association Technical Reports Series; 32).

LOPES, Antônio. *A execução de obras musicais: ontologia e autenticidade*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

LOSS, André da Silveira. *Variantes de texto em edições da Prole do Bebê nº1 de Heitor Villa-Lobos: estudo preliminar para uma edição crítica*. 1990, 181f. Dissertação (Mestre em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

LUBETZKY, S. *The catalog in the age of technological change*. Los Angeles, 1977. Disponível em: <<http://www.frbr.org/files/lubetzky-1977-catalogue-quote.mp3>>. Acesso em: 8 out. 2014.

LUBETZKY, S. *Principles of cataloging: final report*. Los Angeles: Institute of Library Reserarch, University of California. 1969. Disponível em: <<http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED031273.pdf>>. Acesso em: jan. 2015.

LUND, N. W. Document theory. *Arist*, v. 43, n. 1, p. 1-55, 2009.

MAANEN, Jonh Van. Reclaiming qualitative methods for organizational research: a preface, inadministrative. *Science Quarterly*, v. 24, n. 4, p. 510-26, December 1979.

MCLANE, Alexander. Music as information. *Annual Review of Information Science and Technology*, New Jersey, v. 30, p. 225–262, 1996.

MACNEIL, Heather. *Trusting records: legal, historical, and diplomatic perspectives*. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2000. 163 p.

MADISON, Olivia M. A. The origins of the IFLA study on functional requirements for bibliographic records. In: LE BŒUF, Patrick (Ed.). *Functional requirements for bibliographic records (FRBR): hype, or cure-all?* Binghamton, NY: Haworth Press, 2005, p. 15-37.

MARTINAND, J. L. Ensenãza y aprendizaje de la modelizacion. *Enseñanza de las Ciencias*, Barcelona, v. 4, n.1, p. 45-50. 1986.

MARTÍNEZ, J. M. G. *El sentido de la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.

MASSIN, Jean, MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997. 1255 p.

MAXWELL, Robert L. *FRBR: a guide for the perplexed*. Chicago: American Library Association, 2008. 151 p.

MEY, E. S. A.; SILVEIRA, N. C. *Catálogoção no plural*. Brasília: Briquet de Lemos / Livros, 2009. 123 p.

MILLER, D.; LEBŒUF, P. Such stuff as dreams are made on: how does FRBR fit performing arts? *Cataloging & classification quarterly*, v. 39, n. ¾, p. 151-78, 2005.

MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da Música. In.: *Semiologia da Música*, trad. de Mário Vieira de Carvalho. Lisboa: Ed. Assírio Bacelar, s.d.

MONTEIRO, Francisco. Interpretação musical: princípios semiológicos para a compreensão da obra musical enquanto objecto de compreensão e interpretação. *Música, Psicologia e Educação*, Porto, 1999. Disponível em: <<http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-5.pdf>>. Acesso em: jun. 2014.

MONTILLA PEÑA, Leomar José. El tratado de documentación de Paul Otlet: una exposición metacientífica. *Biblios: revista de Bibliotecología y Ciencias de la información*, n. 51, p. 57-69, 2013. Disponível em: <<file:///C:/Users/casa/Downloads/93-533-1-PB.pdf>>. Acesso em: mar. 2015.

MORENO, Fernanda P. *Em busca dos objetivos bibliográficos: um estudo sobre catálogos*. 2011. 162 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Universidade de Brasília, 2011.

MORENO, Fernanda P. *Requisitos funcionais para registros bibliográficos - FRBR: um estudo no catálogo da Rede Bibliodata*. 2006. 199 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade de Brasília, 2006.

MUSIC LIBRARY ASSOCIATION BIBLIOGRAPHIC CONTROL. COMMITTEE METADATA WORKING GROUP. *Musical attributes, refinements, and recommendations for their use*. 2008. Disponível em: <<http://bcc.musiclibraryassoc.org/BCCHistorical/BCC2008/BCC2008MSWG2.html>>. Acesso em: jun. 2014 .

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: towards a semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990. 288 p.

NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1974. 138 p.

NOTESS, M.; DUNN, J. W.; HARDESTY, J. L. Scherzo: a FRBR-based Music Discovery System. International Conference on Dublin Core and Metadata Applications, 2011, Hague. *Proceedings... DC: Hague, 2011*, pp. 182–183. Disponível em: <<http://dcpapers.dublincore.org/pubs/article/view/3642/1868>>. Acesso em: mar. 2015.

O' NILL, Eduard T.; VIZINE-GOETZ. Bibliographic relationships: implications for the functions of the catalog. In: SVENONIUS, Elaine. (Ed.). *The conceptual foundations of descriptive cataloging*. San Diego: Academic Press, 1987, p. 167-79.

ORTEGA, C. D. *Os registros de informação dos sistemas documentários: uma discussão no âmbito da Representação Descritiva*. 2009. 250 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ORTEGA, C. D. Sobre a configuração histórica da noção de documento em Ciência da Informação. In: FREITAS, Lidia Silva de; MARCONDES, Carlos Henrique; RODRIGUES, Ana Célia. (Org.). *Documento: gênese e contextos de uso*. Niterói: EdUFF, 2010, v. 1, p. 57-80.

ORTEGA, C. D.; LARA, M. L. G.. A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. *Datagramazero*, (Rio de Janeiro), v. 11, p. 3, 2010.

OTLET, P. Documentos e documentação. In: CONGRESSO DE DOCUMENTAÇÃO UNIVERSAL, 1937, Paris. *Discursos...* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. Separata. Disponível em: <<http://www.conexaorio.com/bit/otlet>>. Acesso em: 8 jan. 2015.

OTLET, P. *El tratado de documentación: el libro sobre el libro: teoría y práctica*. Trad. por Maria Dolores Ayuso García. Murcia: Universidad de Murcia, 1996. 431 p. Tradução de: *Traité de Documentation: le livre sur le livre: théorie et pratique*. Bruxelles: Mundaneum, 1934. Versão original disponível em: <http://lib.ugent.be/fulltxt/handle/1854/5612/Traite_de_documentation_ocr.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2014.

PASCOAL, Maria Lúcia. A Prole do bebê n. 1 e n. 2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, n. 11, p. 136, 2005.

PEDAQUE, R. T. *Documento: forma, signo y médio, re-formulaciones de lo digital*, 2003. Disponível em: <http://hal.archives-ouvertes.fr/sic_00001160/>. Acesso em: 10 jan. 2015.

PEREIRA, Flávia. *As práticas de reelaboração musical*. 2011. 365f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

PIETRAS, Monika, ROBINSON, Lyn. Three views of the “musical work”: bibliographical control in the music domain. *Library Review*, v. 61, n. 8/9, p. 551-560. 2012.

PISANSKI, Jan; ŽUMER, Maja. Functional requirements for bibliographic records: an investigation of two prototypes. *Program*, v. 41, n. 4, p. 400-417, 2007.

PISANSKI, Jan; ŽUMER, Maja. Mental models of the bibliographic universe: part 1: mental models of descriptions. *Journal of Documentation*, v. 66, n. 5, p. 643-667, 2010.

PISANSKI, Jan; ŽUMER, Maja. Mental models of the bibliographic universe: part 2: comparison task and conclusions. *Journal of Documentation*, v. 66, n. 5, p. 668-680, 2010.

PISANSKI, Jan; ŽUMER, Maja. User verification of the FRBR conceptual model. *Journal of Documentation*, v. 68, n. 4, p.582-592, 2012.

PLATZER, Frédéric. *Compêndio da música*. Tradução: Laura Maria de Almeida. Lisboa: Edições 70, 2006. 299 p.

PLAZA-NUEVAS, Miguel Ángel, CUENDE, Maite. La documentación musical em España ante El reto de las nuevas tecnologías: presente y...?futuro?.In: JORNADAS ANDALUZAS DE DOCUMENTACIÓN, 2. 1999, Granada. *Anais...* Granada: Asociación Andaluza de Documentalistas, 1999, p.403-424.

RECINE, Analucia Viviane dos Santos. *Análise de partituras*. São Paulo: APB, 1997. 10 f. (Ensaio APB; n. 47).

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. Musicologia e filosofia: mimesis na linguagem musical. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 13., 2001, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2001. v. 2. p. 496-500.

RILEY, Jenn. Application of the functional requirements for bibliographic records (FRBR) to music. In: *INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC INFORMATION RETRIEVAL*, 9., 2009, Philadelphia. *Proceedings...* Philadelphia: ISMIR, 2009. Disponível em: <<http://www.dlib.indiana.edu/~jenlrile/presentations/ismir2008/riley.pdf>>. Acesso em: mar. 2015.

RILEY, Jenn. Exploiting musical connections: a proposal for support of work relationships in a digital music library. In: *INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC INFORMATION RETRIEVAL*, 6., 2005, Londres. *Proceedings...* Londres: ISMIR, 2005. Disponível em: <<http://ismir2005.ismir.net/proceedings/1108.pdf>>. Acesso em: mar. 2015.

RILEY, Jenn. [Leveraging the FRBR model for music discovery and data sharing: autobiographical note](#). *OCLC Systems & Services*, v. 27, n. 3, p.175-189, 2011.

RÍOS HILARIO A. B. *Nuevos horizontes en el análisis de los registros y la normativa bibliográfica*. Gijón (España): Trea, 2003. 165 p.

RIVA, Pat. Mapping MARC 21 linking entry fields to FRBR and Tillett's taxonomy of bibliographic relationships. *Library Resources & Technical Services*, n.48, p. 130-143, 2004.

RODRÍGUEZ BRAVO, B. R. *El documento: entre la tradición y la renovación*. Getafe: Trea, 2002. 288 p.

RUDNER, R. The ontological status of the esthetic object. *Philosophy and Phenomenological Research*, n. 10, p. 380-388, 1950.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 1048 p.

SALABA, A.; ZHANG, Y. From a conceptual model to application and system development. *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, v. 33, n. 6, p.17-23, 2007.

SALABA, A.; ZHANG, Y. Identifying works using legacy data: FRBRization approaches, issues, and challenges. *The 2009 American Library Association Annual Conference (ALA'09)*, Chicago, IL, Jul. n. 9-15, 2009.

SALABA, A.; ZHANG, Y. Searching for music: end-user perspectives on system features. In: NEAL, Diane Rasmussen (Ed.). *Indexing and retrieval of non-text information*. Berlin: De Gruyter, 2012. Cap. 6, p. 137-159.

SALDANHA, Gustavo Silva. O documento e a “via simbólica”: sob a tensão da “neodocumentação”. *Informação Arquivística*, Rio de Janeiro, RJ, v. 2, n. 1, p. 65-88, jan./jun., 2013.

SANTOS, Gildemir Carolino. *Manual para organização de referências e citações bibliográficas para documentos impressos e eletrônicos*. Campinas, SP: Autores Associados: Editora da Unicamp, 2000.

SCHERLE, R.; BYRD, D. The anatomy of a bibliographic search system for music. In: *INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC INFORMATION RETRIEVAL, 5., 2004, Barcelona. Proceedings...* Barcelona: ISMIR, 2004. Disponível em: <<http://www.ee.columbia.edu/~dpwe/ismir2004/CRFILES/paper241.pdf>>. Acesso em: mar. 2015.

SILVA, José Fernando Modesto da. RDA em um breve panorama pessoal?: parte II (III): modelagem FRBR e estrutura RDA. *InfoHome*, 2014 (Artigos Internet - Coluna Online-Offline). Disponível em: <http://www.ofaj.com.br/colunas_conteudo.php?cod=808>. Acesso em: jan. 2015.

SMIRAGLIA, Richard P. *Cataloging music: a manual for use with AACR 2*. Lake Crystal, Minn: Soldier Creek Press, 1986. 181 p.

SMIRAGLIA, Richard P. Derivative bibliographic relationships: linkages in the bibliographic universe. In: *NAVIGATING THE NETWORKS. Proceedings of the asis mid-year meeting*, Portland, Oregon, May 21-25, 1994. Medford, NJ: Learned Information, p. 167-183.

SMIRAGLIA, Richard P. *Describing music materials: a manual for descriptive cataloging of printed and recorded music, music videos and archival music collections*. 3rd ed. rev. and enl. with Taras Pavlovsky. Lake Crystal, Minn: Soldier Creek Press, 1997.

SMIRAGLIA, Richard P. Instantiation: toward a theory. In: *DATA, INFORMATION, AND KNOWLEDGE IN A NETWORKED WORLD. Proceedings of the Canadian Association for Information Science annual conference June 2-4 2005*, ed. Liwen Vaughan. Disponível em: <<http://www.cais-acsi.ca/search.asp?year=2005>>. Acesso em: jul. 2013.

SMIRAGLIA, Richard P. A meta-analysis of instantiation as a phenomenon of information objects. *Culture del testo e del documento*, v. 9, n. 25, p 5-25, 2008.

SMIRAGLIA, Richard P. Musical works as information retrieval entities: epistemological perspectives. Disponível em: <<http://ismir2001.ismir.net/pdf/smiraglia.pdf>. Acedido em 12-10-2004>. Acesso em: jul. 2013. Comunicação apresentada ao congresso ISMIR de 2001.

SMIRAGLIA, Richard P.; RIVA, Pat.; ZUMER, Maja (Ed.). *The FRBR family of conceptual models: toward a linked bibliographic future*. New York: Routledge, 2013, 448 p.

SMIRAGLIA, Richard P. *The nature of a work: implications for the organization of knowledge*. Lanham; Maryland; London: The Scarecrow Press, 2001.

SMIRAGLIA, Richard P. Origins, content, and future of Aacr2. *Rev. American Library Association*, 1992. (Alcts Papers on Library Technical Services and Collections, n. 2).

SMIRAGLIA, Richard P. Performance works: continuing to comprehend instantiation. In: PROCEEDINGS OF THE NORTH AMERICAN SYMPOSIUM ON KNOWLEDGE ORGANIZATION. June 14-15, DATA, Toronto, Canada. In Tennis, Joseph ed, *Proceedings* Disponível em: <http://dlist.sir.arizona.edu/view/conference/North_American_Symposium_on_Knowledge_Organization_2007.html>. Acesso em: jul. 2013.

SMIRAGLIA, Richard P. *Shelflisting music guidelines for use with the Library of Congress Classification*. Second Edition. Middleton: Music Library Association, 2007. 48 p.

SMIRAGLIA, Richard P. *Works as entities for information retrieval*. New York: The Haworth Press, 2002. 278 p.

SMIRAGLIA, Richard P. Works as signs, symbols, and canons: the epistemology of the work. *Knowl. Org.*, v. 28, n. 4, p. 192-202, 2001.

SMIRAGLIA, Richard P. The 'works' phenomenon and best selling books. *Cataloging & classification quarterly*, v. 44, n. ¾, p. 179-95, 2007.

STESZEWSKI, Jan. Roman Ingarden's theory of intentional musical work. *Musicology*, v. 4. p. 155-164. 2004.

SVENONIUS, Elaine (Ed.). *The conceptual foundations of descriptive cataloging*. San Diego: Academic Press, c1989. (Library and Information Science).

SVENONIUS, Elaine. *The intellectual foundation of information organization*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

TANGARI, Nicola. I documenti musicali e FRBR. *Bollettino AIB*, n. 2, p. 178-187. 2003.

TANGARI, Nicola. *Standard e documenti musicali: i numeri, i modelli, i formati*. Milano: Editrice Bibliografica, 2002. 272 p.

TANIGUCHI, Shoichi. A conceptual model giving primacy to expression-level bibliographic entity in cataloging. In: *Journal of Documentation* [printed serial], v. 58, n. 4. p. 363-382, 2002.

TANIGUCHI, Shoichi. A conceptual model giving primacy to text-level bibliographic entity in cataloging: a discussion [machine readable file]. - Tsukuba: University of Tsukuba, January 2003. Disponível em: <<http://www.slis.tsukuba.ac.jp/~taniguch/report200301.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2014.

TANIGUCHI, Shoichi. Conceptual modeling of component parts of bibliographic resources in cataloging. *Journal of documentation*, v. 59, n. 6, p. 692-708, 2003. Disponível em: <<http://www.emeraldinsight.com/0022-0418.htm>>. Acesso em: 1 jul. 2014.

TANSELLE, G. Thomas. Descriptive bibliography and library cataloguing. *Studies in bibliography*, v. 30, p. 1-56, 1977.

TANSELLE, G. Thomas. *A rationale of textual criticism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992. 104 p.

TANSELLE, G. Thomas. Textual instability and editorial idealism. *Studies in bibliography*, v. 49, p. 1-60, 1996.

TARUSKIN, Richard. *Text and act: essays on music and performance*. New York/ Oxford: Oxford University Press, 1995. 392 p.

THOMAS, D. H.; SMIRAGLIA, R. P. Beyond the score. *Notes*, v. 54, p. 649-666, 1998.

TILLET, Barbara B. Bibliographic relationships. In: *Relationships in the organization of knowledge*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2001, p. 19-35.

TILLET, Barbara B. Bibliographic relationships: an empirical study of the LC machine-readable records. *Library Resources & Technical Services*, v. 36, n. 2, p. 162-188, Apr. 1992.

TILLET, Barbara B. *O que é FRBR?: um modelo conceitual para o universo bibliográfico*. Tradução de Lídia Alvarenga e Renato Rocha Souza. Washington: Library of Congress Cataloging Distribution Service, 2004. Disponível em: <<http://www.loc.gov/cds/FRBR.html>>. Acesso em: jul. 2014.

TILLET, Barbara B. *RDA: resource description and access: the development of a new international cataloging code*. 2007. Disponível em: <<http://www.collectionscanada.gc.ca/jsc/docs/btmodena-20071213.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

TILLET, Barbara B. Resource description and access: a cataloging code for future. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA, DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 22., 2007, Brasília. *Anais...* Brasília: FEBAB, ABDF, 2007.

TILLET, Barbara B. Theoretical and practical foundations. In: IFLA study on Functional Requirements for Bibliographic Records. *International cataloguing and bibliographic control IFLA. UBCIM*, London, v. 24, n. 3, p. 43-44, 1995.

TOMAS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Ed. UNESP, c2002. 137 p.

TORRES, Jorge A. La música como ciência. *Revista de Arte y Estética Contemporánea*, Mérida (Espanha), p. 103-112, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30943/1/articulo10.pdf>>. Acesso em: out. 2014.

TORRES MULAS, Jacinto: El documento musical: ensayo de tipología. *Cuadernos de documentación multimedia*, v. 9, p. 743-748, 2000.

TREITLER, Leo. History and ontology of the musical work. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51, n. 3, p. 483-497, 1993.

VARIATIONS/FRBR: variations as a testbed for the FRBR conceptual model. Disponível em: <<http://www.dlib.indiana.edu/projects/vfrbr/>>. Acesso em: ago. 2014.

VELLUCCI, Sherry L. *Bibliographic relationships in music catalogs*. Lanham, Md; London: The Scarecrow Press, 1997. 320 p.

VELLUCCI, Sherry L. FRBR and music. In: TAYLOR, A. J. (Ed.). *Understanding FRBR: what it is and how it will affect our retrieval tools*. Littleton, Colo: Libraries Unlimited, 2007. 131-152 p.

VERONA, Eva. Literary unit versus bibliographical unit. In: CARPENTER, Michel; SVENONIUS, Elaine (Ed.). *Foundations of descriptive cataloging*. Littleton, Colo: Libraries Unlimited, 1959. p. 155-175.

WILSON, Patrick. The catalog as access mechanism: background and concepts. *Library resources & technical services*, n. 27, p. 4-17, 1983.

WILSON, Patrick. *Two kinds of power: an essay on bibliographical control*. Oakland: University of California Press, 1968. 155p.

WOLTERSTORFF, N. *Works and worlds of art*. Oxford: Clarendon Press, 1980. 392 p.

YEE, Marta M. Musical works on OCLC, or, what if OCLC were actually to become a catalog? *Music Reference Services Quarterly*. London: Routledge, v. 8, n.1. p. 1-26. 2001.

YEE, Marta M. What is a work? part 1: the user and the objects of the catalog. *Cataloging and Classification Quarterly* v. 19, n.1, p. 9-28, 1994a.

YEE, Marta M. What is a work? part 2: the Anglo-American cataloging codes. *Cataloging and Classification Quarterly*, v. 19, n. 2, p. 5-22. 1994b.

YEE, Marta M. What is a work? part 3: the Anglo-American cataloging codes. *Cataloging and Classification Quarterly*, v. 20, n. 1, p. 25-45. 1995a.

YEE, Marta M. What is a work? part 4: cataloging theorist and a definition abstract. *Cataloging and Classification Quarterly*, v. 20, n. 2, p. 3-24. 1995b.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 2000. 298 p.

ZHANG, Y.; SALABA, A. Critical issues and challenges facing FRBR research and practice. *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, v. 33, n. 6, p. 30-31, 2007.

ZHANG, Y.; SALABA, A. What is next for functional requirements for bibliographic records (FRBR)?: a delphi study. *Library Quarterly*, v. 79, n. 2, p. 233–255, 2009.