

XX ENANCIB

21 a 25 Outubro/2019 – Florianópolis

A Ciência da Informação e a era da Ciência de Dados

ISSN 2177-3688

GT-2 – Organização e Representação do Conhecimento

**PROPOSTA DE UM ESQUEMA DE REPRESENTAÇÃO PARA OS GÊNEROS MUSICAIS
BRASILEIROS**

PROPOSAL OF A REPRESENTATION SCHEME FOR BRAZILIAN MUSICAL GENRES

Juliana Rocha de Faria Silva – Instituto Federal de Brasília

Fernando William Cruz – Universidade de Brasília

Marcos Fragomeni Padron – Senado Federal

Modalidade: Trabalho Completo

Resumo: Neste artigo propõe-se um esquema de representação para os gêneros da música brasileira a partir do relato de vinte e dois músicos brasileiros profissionais que atuam no mercado da música brasileira como intérpretes, compositores, arranjadores e produtores. Os dados coletados são um recorte dos resultados de uma tese de doutorado que se propôs a apresentar diretrizes para a organização da informação musical brasileira e são analisados a partir de uma perspectiva qualitativa aproximando-se das abordagens da Análise de Domínio (HJØRLAND, 2002; HJØRLAND; ALBRECHTSEN, 1995) e da Teoria do Conceito (DAHLBERT, 1978). Os resultados apontam para a relevância de se identificar o *corpus* das músicas brasileiras que, embora considerem as classificações gerais (regional ou folclórica, erudita ou popular), podem apresentar-se em subclassificações que mudam significativamente a maneira como deve ser representada e organizada. A classificação dos gêneros musicais brasileiros é relevante à organização da informação da música popular brasileira, pois revela a sua proximidade à cultura local.

Palavras-Chave: informação musical; gêneros brasileiros; representação do conhecimento.

Abstract: This article proposes a scheme of representation for the genres of Brazilian music based on the report of twenty-two professional Brazilian musicians who act in the Brazilian music market as interpreters, composers, arrangers and producers. The data collected is a cut of the results of a doctoral thesis that proposed to present guidelines for the organization of Brazilian musical information and are analyzed from a qualitative perspective approaching the approaches of Domain Analysis (HJØRLAND, 2002; HJØRLAND; ALBRECHTSEN, 1995) and the Theory of Concept (DAHLBERT, 1978). The results point to the relevance of identifying the corpus of Brazilian music that, although they consider the general classifications (regional or folkloric, erudite or popular), can be presented in subclassifications that significantly change the way it should be represented and organized. The classification of Brazilian musical genres is relevant to the organization of information on Brazilian popular music, because it reveals its proximity to the local culture.

Keywords: musical information; Brazilian genres; knowledge representation.

1 INTRODUÇÃO

A ciência de dados implica no estudo e na análise de dados de maneira a extrair deles conhecimento ou *insights* para a tomada de decisões que podem auxiliar na busca por informação na Internet ou até mesmo no *marketing* digital. Compreende-se então que estudos de usuários podem ser utilizados para a coleta desses dados tão necessários à produção do conhecimento sobre determinada área de interesse.

Compreender um tema de interesse ou de um domínio pode ser obtida pela abordagem da análise de domínio. Baseada nessa abordagem que considera uma perspectiva sociocultural, a análise de domínio se estrutura em algumas premissas: (i) reconhecer o discurso dos atores; (ii) admitir a interação entre as estruturas de domínio e conhecimento individual, entre o indivíduo e o nível social que constitui o paradigma social; (iii) compreender as funções implícitas e explícitas da informação e da comunicação e rastrear os mecanismos subjacentes ao comportamento informacional a partir desta percepção; (iv) considerar os fatores externos às percepções subjetivas individuais dos usuários; (v) perceber a visão dos indivíduos e do conhecimento humano menos formal, mecânica e computacional, e mais orgânica, contextual, sociocultural e específica ao domínio – não é o indivíduo isolado e abstrato, mas a comunidade do discurso e seus indivíduos que constituem o foco; e (vi) contrapor-se ao cognitivismo que prioriza a compreensão das necessidades dos usuários isoladamente (HJØRLAND, 2002; HJØRLAND; ALBRECHTSEN, 1995).

Neste artigo o domínio recai na informação musical e, mais especificamente, na música brasileira e na informação que a torna exclusiva e atrativa às comunidades locais e internacionais. Os dados obtidos resultaram de um estudo de usuários especialistas alicerçado nas premissas do método da análise do domínio que considera o grupo e suas relações e não isoladamente. Para eles, uma autêntica ou genuína música brasileira tem em seus ritmos os elementos mais marcantes das culturas locais e regionais.

O ritmo, teoricamente, compõe um dos elementos básicos da música que inclui principalmente a duração dos sons e dos silêncios de uma música. Subentende-se na fala dos músicos que o ritmo “samba”, “choro” ou “baião” é muito mais amplo do que o conceito isolado – os rótulos mencionados ultrapassam uma combinação única de duração de sons e de silêncios para significar um conjunto de durações variadas pertencentes a um gênero que, por sua vez, pertencem a um lugar e a uma época. De acordo com o Dicionário Grove, gênero é

uma classe – tipo ou categoria – sancionada por convenção e suas definições convencionais derivam (indutivamente) das obras musicais ou práticas musicais e são, portanto, sujeitas a mudanças.

Toma-se, portanto, como categoria/entidade de representação o gênero da música brasileira a partir do relato de vinte e dois músicos brasileiros profissionais que atuam no mercado da música brasileira como intérpretes, compositores, arranjadores e produtores. Os dados coletados são um recorte dos resultados de uma tese de doutorado que se propôs a apresentar diretrizes para a organização da informação musical brasileira (SILVA, 2017).

Alguns estudos foram realizados nos catálogos de bibliotecas brasileiras e nas classificações de serviços de *streaming* de músicas. Nos catálogos, percebeu-se a ausência de especificação dos gêneros (SILVA *et al.*, 2016). Em um cenário da música popular internacional, a realidade da classificação por gêneros musicais feita pela indústria musical distancia os rótulos de gêneros em relação àqueles sugeridos pelos usuários, apenas 10,5% dos artistas são classificados por esses usuários como a indústria musical o faz (SANTINI, 2013).

Ressalta-se a relevância na proposição de estratégias para a classificação dos gêneros das músicas populares brasileiras uma vez que não foram encontrados procedimentos formais e diretrizes de preservação do patrimônio de músicas brasileiras, em especial no que se refere a aspectos tecnológicos. Dessa forma, as várias fontes de informação sobre músicas brasileiras carecem de estratégias voltadas para atender as diferentes necessidades de informação e quase sempre adotam padrões de catalogação que impedem que esses objetos musicais sejam colocados em contexto para fins de curadoria digital. Dois fatores podem ser destacados para esclarecer possíveis causas para o problema percebido. O primeiro refere-se à formação das equipes envolvidas na organização dos materiais musicais: em geral são (i) bibliotecários com pouco conhecimento musical, ou (ii) músicos com pouco conhecimento sobre estratégias de organização de informação. O segundo fator, objeto desse artigo, refere-se à ausência de modelos de representação voltados para as características da música brasileira.

2 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

No Brasil, a música popular teve a sua gênese em fins do século XVIII e início do século XX com as origens nos seguintes gêneros musicais: o lundu e a modinha. A música brasileira enquanto identidade nacional possui dois importantes marcos: uma primeira

ênfase na música erudita, começando com a Semana de 1922 e se fortalecendo com os modernistas em torno de Mário de Andrade; e uma segunda, iniciada pelo movimento da bossa nova e radicalizada pelos Tropicalistas na área da música popular (ULHÔA, 1997). No esquema, considera-se a segunda ênfase – a da bossa nova – que envolvem os relatos de vinte participantes.

Um gênero musical da música popular e brasileira encontrado nesta pesquisa surge a partir de uma origem que tem como marco principal a primeira gravação – nem sempre essa gravação se torna “obra” na música brasileira popular, como é o caso das regravações de choro e samba da FUNARTE. Além disso, a origem de um gênero é marcada por alguma música tradicional (regional ou da cultura popular) que se mistura às influências estrangeiras. A origem inclui a função que, em geral, volta-se à expressão da vida cotidiana de seus criadores e vincula-se em certa medida, mas não exclusivamente à demanda da indústria da música. O “inventor” geralmente está relacionado ao primeiro artista que gravou determinado gênero e/ou foi responsável pela sua divulgação fora dos limites locais ou regionais. A origem também pressupõe instrumentos musicais que foram primeiramente utilizados pelos “criadores” do estilo. Além disso, pode incluir o local e a época em que o gênero foi divulgado por meio de uma gravação.

A evolução de um gênero musical se dá quando grupos ou indivíduos que vivem em épocas diferentes e locais adaptam estilos a influências que não são aquelas reconhecidas na sua origem. Há alguns casos que a tradição musical é mantida, ou seja, criadores mantêm os aspectos estilísticos sem alterar a maneira como o gênero emergiu. Nos depoimentos percebe-se uma busca na manutenção de uma tradição começada a partir da bossa nova e expande-se apenas para transformar as canções em música instrumental (MPBI ou jazz brasileiro). Neste caso, a busca por “originais” se torna uma prática que guia a concepção de arranjos e a interpretação de músicas brasileiras.

Percebe-se que os nomes adotados para os gêneros musicais podem ter um sentido amplo e significar um movimento com pretensões de resgate da cultura popular, como ocorreu no Tropicalismo ou ainda uma interpretação de vários ritmos brasileiros, como é o caso da bossa nova que “não é apenas samba, mas sim um estilo de música popular que (...) engloba os mais distintos e variados ritmos brasileiros: samba, marcha-rancho, modinha, baião, valsa, samba-canção, para citar alguns” (LYRA, 1999, p. 9).

Para um dos participantes, uma palavra que substituiria gênero musical seria *swing*,

que envolve a interpretação, o modo de tocar com sotaque e identidade brasileira. Esse conceito pode ser extremamente abstrato à medida da impossibilidade de verbalizar os movimentos corporais relativos aos efeitos sonoros produzidos pelos instrumentos musicais e pelas vozes. Os métodos de ensino adotam gravações em CD que exemplificam a maneira como o aluno deve executar. Sugere-se que a identificação do swing possa ser feita a partir de uma denominação de “ritmo” na perspectiva de um especialista da música que se pretende organizar ou os artistas devam ser procurados para fornecerem informações mais precisas.

3 GÊNEROS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Para os entrevistados, a informação contida sob os rótulos “estilo” ou “gênero” pode ser pouco clara para exprimir exatamente o enquadramento de uma música brasileira como pertencente a um conjunto específico de repertório. No entanto, grande parte das definições de música brasileira partiram de estilos atribuindo-lhes algum legado de tradição cultural. Na música de tradição europeia culta aparece o termo “estilo”. Na música popular, a noção de gênero musical é mais operacional.

É uma informação que eu sempre tenho dúvida quando vou classificar, “ela é o quê?”, “ela é regional”, puxa um pouco para o afoxé mas não é um afoxé (P22, 14. Grifo nosso).

Então eu acho que é essa coisa que vem do frevo, que é o choro, esses são bem específicos. O samba, o maracatu, é infinito, é muita coisa (P5, p. 14. Grifo nosso).

Os gêneros que tiveram maior destaque nas entrevistas com os músicos profissionais foram o choro, o samba, a bossa nova, a MPB, a música instrumental e àqueles pertencentes às músicas regionais.

3.1 Choro

Nos relatos percebe-se a relevância deste gênero para a música popular brasileira. O termo choro era definido como reunião de músico e aparece desde 1808. Mas a partir de 1870 é atribuído o significado de gênero musical quando aparece o primeiro grupo instrumental criado pelo carioca Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior (de acordo com o Dicionário de

Música Popular Erudita¹ (MARCONDES, 1977), Enciclopédia da Música Popular erudita e folclórica). O gênero era executado a partir de modulações e de melodias muito trabalhadas que exigiam um certo virtuosismo de seus intérpretes a ponto de as editoras não aceitarem mais editar as músicas de Callado (ALBIN, 2005). Considerado “pai dos chorões”, Callado (1848-1880) pertenceu à primeira geração do gênero e formou o “Choro Carioca”, o primeiro grupo instrumental. Dos vários grupos criados por Callado fizeram parte o saxofonista e flautista Viriato Figueira da Silva, o cavaquinista Baziza, o flautista Pedro de Assis, o violonista Saturnino e o flautista Juca Kalut. Mais tarde foi incorporada a um dos grupos a pianista Chiquinha Gonzaga. Os instrumentos emblemáticos do gênero, destacamos o violão, o piano, a flauta, o cavaquinho e o bandolim.

Eu acho, talvez o choro esteja para a música brasileira... o choro, o samba, como o jazz está para a música [norte-] americana (P21, p. 13. Grifo nosso).

O chorinho tem uma forma muito brasileira de tocar o chorinho mesmo, ele é bem brasileiro mesmo, a síncopes do chorinho, é tipo assim o ritmo está sempre ligando, antecipando, para mim isso é música brasileira (P17, p. 11. Grifo nosso).

O primeiro choro que se considera é do Joaquim Antônio da Silva Calado, que ele fez pra Chiquinha Gonzaga, choro chamado Flor Amorosa. Que aí você já tem a estrutura do choro, o formato na linha melódica e harmônica (P9, p. 9. Grifo nosso).

Mas começou aí, em meados de 1850 (sic), e Pixinguinha pegou essa música e terminou de arrumar. E ele transformou de fato num gênero, foi a partir do Pixinguinha que você reconhecia como uma música brasileira mesmo (P9, p. 9-10. Grifo nosso).

Na polca Atraente (1877), de Chiquinha Gonzaga, Béhague (2015) ressalta a imitação de um tipo de improvisação pitoresca associada a músicos populares conhecidos como chorões e seus conjuntos instrumentais (Choro). Este estilo improvisado era composto de figuras rápidas, incluindo padrões de acordes quebrados com notas repetidas e notas cromáticas descendentes no acompanhamento. Para ele, o choro é música popular urbana no contexto da música artística (tem um entendimento aproximado de música erudita) como as obras pianísticas – Rudepoema, Prole do bebê e Cirandas – compostas por Villa-Lobos, na década de 1920.

¹ Dicionário disponível *online*, supervisionado por Ricardo Cravo Albin. Mais informações em <http://dicionariompb.com.br>.

De acordo com a perspectiva de P9, são acrescentadas três distinções para o choro. O termo choro sugerido por Behágue (2015) provavelmente remete ao “tradicional” explicado pelo entrevistado, o choro “clássico” aparentemente é o empregado por Villa-Lobos e por outros compositores contemporâneos (e “eruditos”), como Oscar Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet e Francisco Mignone.

*Dentro do choro, eu nunca pesquisei sobre isso, então, eu vou falar uma coisa que eu acho. **Eu definiria um como choro tradicional, que traria elementos mais puros, você não tem tanta variação, é um choro sem tanta informação, todo mundo tocando de uma maneira mais limpa, sem muita variação, sem completar demais as cores, sem muito inventivo. Tem um choro mais clássico, que seria mais um Ernesto Nazaré, que ele traz uns elementos de música erudita. Tem o estilo tradicional, o choro mais clássico e tem um choro que eu considero moderno. Que aí você já tem mais liberdade, mais o diálogo com outras influências você tem mais improviso, você tem uma expansão no que era conhecido como choro, tradicional, enfim, mais possibilidades de modulação, menos compromisso com as regras** (P9, p. 14. Grifo nosso).*

Aparentemente é possível comparar o choro mais clássico com aqueles que estão registrados nas partituras e possuem uma interpretação igual ou bastante próxima deste registro escrito. Já o tradicional é a maneira como os intérpretes gravam retirando a improvisação que é feita nas rodas de choro. Poder-se-ia ainda considerar que o choro moderno possa incluir a maneira como o choro é executado pelos músicos da música popular instrumental brasileira (MPBI) ou jazz brasileiro: “aí o choro, como tem essa liberdade de improviso, às vezes, é tachado como jazz brasileiro (P21, p. 23. Grifo nosso). Kittsteiner (2005, p. 62) afirma que “costuma-se observar que o choro primitivo se aproxima da música clássica, ao passo que o choro mais recente apresenta analogias com o jazz, principalmente quanto ao seu potencial para a improvisação”.

3.2 Samba

O samba tem sido considerado como uma expressão musical mais tipicamente brasileira, nasceu simultaneamente no Rio e na Bahia, onde a maioria dos africanos viviam. Embora popular, o samba é um dos ritmos mais difíceis de tocar por causa das síncopes que compõem os seus padrões (ADOLFO, 1993; SANDRONI, 2005).

Muitas baianas descendentes de escravos alojaram-se nesses bairros, sendo conhecidas como as Tias Baianas. “(...) **[o samba começa] eu acho que é a Casa da Tia Ciata, se não estou enganado, que fica no Rio de Janeiro e os músicos participavam, se reunindo**

simplesmente para cantar. (P1, p. 15. Grifo nosso). Tia Ciata, Aciata ou Asseata – Hilária Batista – foi uma das responsáveis pela sedimentação do samba-carioca. “Diz a lenda que um samba para alcançar sucesso teria que passar pela casa de Tia Ciata e ser aprovado nas rodas de samba das festas, que chegavam a durar dias” (DICIONÁRIO Albin).

A gravação, “Pelo telefone”, em 1917, pelo Donga (filho de baiana) é a primeira designada como “samba” no sentido de gênero musical, dada pelo próprio compositor. Depois dele, Sinhô, nos anos de 1920, alcança sucesso com composições como “Jura”. Identificar samba pode ser bastante complexo por causa das diferentes características vinculadas a seus subgêneros que tem origem no **“samba da roda de samba mesmo, que veio lá das [tias baianas] no Rio de Janeiro, que eram negras que faziam encontros com muito batuque”** (P9, p. 11. Grifo nosso).

Quando você fala de samba, é um termo meio genérico, também, é complicado, porque o samba tem vários tipos de samba. E dentro desses tipos de samba, cada um tem a sua característica (...). Por exemplo, o samba, né, que você tem samba de roda, samba de breque, samba enredo, samba canção, samba choro, cada um com suas regrinhas, suas coisas. (P3, p. 10. Grifo nosso).

(...) derivações do samba são a partido alto, samba de Breque, sambaião, sambão, samba enredo. Tem coisas que você tem que buscar referência, por exemplo, vou fazer uma gravação de samba funk. Já toquei muito samba funk, mas eu vou na fonte de quem começou o samba funk no Brasil que foi a banda Black Rio, então, eu vou lá e pego os discos de samba funk, e vou ouvindo. Aí, não, vai ser samba, fazer sambaião. (...) eu vou na fonte dessa pessoa que difundiu, praticamente criou esse estilo, que é o sambaião, que é o João Donato (P16, p. 6, grifo nosso).

3.3 Bossa nova

Estilo musical que representa a música brasileira, a palavra “bossa” significa um jeito especial de fazer algo de maneira natural ou orgânica e também qualquer coisa nova e diferente. Para Curia (1997, p. 11), este gênero é visto mais como um movimento musical que iniciou por volta de 1960 a partir de reuniões em clubes, apartamentos ou residências, conhecidas como “samba sessions” frequentadas por instrumentistas, cantores e compositores com a intenção de “dar uma concepção mais moderna às composições tradicionais”.

Para os músicos entrevistados, a bossa nova, embora tenha influências estrangeira, **“é nossa (...)** porque Tom Jobim, Vinicius, esses caras eles ouviam muito música da Europa,

música [norte-]americana. Mas eles foram experts em formar algo que outros não tinham feito. Acho que se tem uma variável (P12, p. 14. Grifo nosso).

Eu vou falar o que eu acho e sempre achei [a música brasileira é]: Bossa Nova. A Bossa Nova eles falam: “é samba; é isso; é aquilo”, não, já deixou de ser samba. A Bossa Nova é uma criação do João Gilberto, ninguém tem dúvidas sobre isso. É uma coisa diferente; agora o mundo inteiro toca – tocam lá no Tibete – e compõe (P6, p. 12. Grifo nosso).

(...) aquela galera da bossa nova que começou a flertar mais com o samba, voltar a raiz (P. 7, p. 18. Grifo nosso).

Aí tem o início da televisão que você tende aquela coisa da Jovem Guarda, mas ao mesmo tempo estava acontecendo a bossa nova ali. A bossa nova já veio mesclar. Aquela influência das músicas americanas de big bands, jazz, não sei o que, você pega aquilo e junta com samba que tem uma rítmica e a bossa nova ali. Você já começa a mudar totalmente. (...) aquela galera da bossa nova que começou a flertar mais com o samba, voltar a raiz (P7, p. 18. Grifo nosso).

Para Adolfo (1993), a bossa nova surgiu da classe média-alta no início da década de 1950. Tem a influência do *jazz* na sua harmonia e é uma simplificação das batidas se comparado ao samba. Alguns clichês harmônicos podem ser encontrados na obra de relevantes compositores e músicos do período, principalmente Tom Jobim e João Gilberto. Para o músico, padrões da bossa nova foram incorporados do samba e vice-versa – os acentos, padrões rítmicos e fraseados usados no samba podem ser aplicados à bossa nova. No entanto, deve-se prestar atenção nas características dos dois estilos: o samba é mais “barulhento”, com acentos mais exagerados, possui muitos subgêneros, mais percussivos, harmonias menos sofisticadas, estilo mais popular e instrumentação típica de cada subgênero; a bossa nova é mais suave, acentos sutis, deriva do samba, estilo orientado à harmonia e menos percussivo que o samba. Além dos aspectos musicais, são ressaltados aspectos sociais, como o samba é um estilo originado das classes baixa e média e a bossa nova da classe média alta urbana.

Para alguns entrevistados, Tom Jobim deveria ser uma categoria à parte de música brasileira, pois suas composições ultrapassam o que se poderia considerar apenas o estilo bossa nova, possui uma certa erudição na sua obra – talvez pelas influências impressionistas de Debussy e Ravel em algumas de suas composições, como o caso da “Sinfonia da Alvorada” – e pela sua proeminência internacional.

É complicado, porque... tem Jobim, que tem muitas outras coisas que não é Bossa Nova, nem valsa, nem nada. Jobim é Jobim. (P6, p. 14. Grifo nosso).

As pessoas conhecem muito Tom Jobim pela bossa nova, mas não é, ele tem outras coisas (...). É realmente curioso porque você automaticamente rotula e fala: “Tom Jobim: bossa nova”. Não. Calma aí, vamos procurar o trabalho do cara para ver como é (P7, p. 15. Grifo nosso).

Tom Jobim, que era um pianista, abraçando o violão, porque o violão e a voz, e o homem, e a mensagem, é uma simbiose. Ganha uma força no cenário brasileiro que vai começando a criar quase que um gênero (P10, p. 15. Grifo nosso).

3.4 MPB

Para Uihôa (1997, p. 80), o termo MPB é visto como “uma rubrica incorporada pela indústria cultural para se referir a um segmento do mercado” e, por isso, a autora não a considera em seu esquema ilustrativo. Para a autora, a concepção de música popular no Brasil tem pelo menos dois marcos: antes e depois da consolidação dos meios de comunicação. Antes era relacionada à noção de cultura tradicional, caracterizada pela transmissão oral com função lúdico-religiosa e circunscrita a públicos mais homogêneos e rurais e se opunha à música letrada e urbana (“erudita”). Quando se consolidaram os meios de comunicação de massa, a música popular passou a “distinguir as práticas musicais vinculadas pela mídia”, separando-se da música folclórica, que, neste trabalho, tem um significado aproximado de música regional.

Nas entrevistas, algumas vezes, há a percepção de que utilizam MPB como sinônimo de uma classificação mais geral de toda a “música popular brasileira” e, em outras, como estabelecendo um rótulo para um conjunto de repertório mais específico. Aparentemente, alguns artistas – como aqueles pertencentes ao Clube da Esquina, por não serem reconhecidamente pertencentes ao grupo da bossa nova – estão no grupo da MPB.

É engraçado, a gente fala MPB. MPB é o quê? Música mineira, o samba, bossa nova, música nordestina, algo mais de raiz, o forró... sei lá, que a gente chama mais. (...) digamos, os figurões, os clássicos (...) Chico Buarque, Ivan Lins, Djavan, que ouço pra caramba. As cantoras, Mônica Salmaso, Joice, Gal Costa (P22, p. 6. Grifo nosso).

(...) dar o nome MPB para qualquer coisa, porque exatamente não sabe fazer essa classificação pelo gênero, pelo estilo. Ninguém consegue pegar talvez e dizer, por exemplo, “A Maria Gadú faz o que, faz MPB”, e se MPB for só a música que foi feita na década de 60, 70? Ela faz MPB contemporâneo, mas tem um pessoal novo trazendo para ser esse título de “A nova MPB” (P10, p. 35-36. Grifo nosso).

Quando me refiro à MPB eu penso dessa forma, posso estar errado, mas eu vou mesmo por esse lado da música produzida no Brasil e que seja de cunho popular. Eu sei que é errado isso porque por exemplo, eu poderia colocar no momento de hoje o Pixinguinha como música erudita. Eu acho legal essa definição, mas não é. Vamos pegar a mais famosa dele, Carinhoso, quando a Marisa Monte canta vira MPB e quando é o choro é erudito. Então, é uma definição que eu acho muito difícil de fazer (P7, p. 11. Grifo nosso).

Nos relatos percebe-se algumas tendências para a compreensão do que é MPB: (i) ao envolver artistas ou grupos que não fazem parte de nenhuma outra classificação de estilo; (ii) ao considerar regravações de músicas de outros estilos por artistas mais recentes; e (iii) a partir de um certo deslocamento temporal do rótulo, ou seja, a MPB não compreende apenas a música das décadas de 1960 e 1970, mas se estende para agregar outros artistas do tempo presente.

3.5 MPBI

A música popular brasileira instrumental, ou o samba *jazz* ou o *jazz* brasileiro (PIEIDADE, 2005), é a música tocada exclusivamente por instrumentos musicais, mas não exclui a voz, apenas as letras. A voz, neste estilo, é utilizada como um instrumento e “exerce um papel diferente do que na MPB, onde existe uma distinção clara entre o cantor e os instrumentos”. Na MPB, o cantor se encontra em uma posição superior aos instrumentistas que o acompanham (BASTOS; PIEIDADE, 2006, p. 931). Nesse estilo, a voz aparece como um outro instrumento que faz o dobramento da melodia ou contracantos, de maneira a conservá-la como mais um elemento da textura, na mesma hierarquia dos instrumentos.

*Você é da música popular brasileira também, mas da música instrumental... sabe esse conceito do Acácio Piedade? (...) o Acácio Piedade é **MI: música instrumental, um pouco diferente. A música com letra também já envolve outros elementos. Eu acho importante fazer essa distinção da música instrumental popular brasileira, MPBI que ele fala (...). E música instrumental tem voz, às vezes, mas é uma voz mais misturada naquele nível de instrumento. Por exemplo, Hermeto Pascoa ... eu acho que está mais dentro desse... eu não queria chamar de nicho, porque é muito grande; dentro desse universo. Se você for falar de estilos, não deixa de ser música brasileira, mas temos algumas construções de conceitos também, esse conceito do universo da MPBI, do Acácio, que é bem grande, engloba bastante coisa, tem elementos brasileiros por trás, tem raízes se você foi procurar conscientemente ou não por parte do compositor, do intérprete, mas tem (P11, p. 20. Grifo Nosso).***

*(...) eu vejo a música popular, a MPB – vamos falar de Bossa Nova, Samba, Samba de Raiz como Cartola, Samba Jazz, essa coisa do Cesar Camargo... essas músicas instrumentais, **vamos chamar de Jazz brasileiro** (P1, p. 10. Grifo nosso).*

3.6 Música regional

Tal como acontece com a maioria dos países latino-americanos, é difícil distinguir claramente a música popular brasileira e a música folclórica. Até a década de 1930, com algumas exceções, poucas distinções entre áreas rurais e urbanas dificilmente poderiam ser feitas no Brasil. O crescimento contínuo dos centros urbanos desde a década de 1940, no entanto, torna a distinção mais fácil à medida que um grande mercado urbano de gêneros musicais populares se desenvolveu. Ao mesmo tempo, o movimento migratório das áreas rurais ativou uma quantidade substancial de música folclórica e consumo nas cidades. A mídia de massa e a maior mobilidade da população rural tiveram consequências inevitáveis em certos gêneros de repertórios e música popular, especialmente os gêneros coreográficos utilizados em um contexto social secular.

Para um dos entrevistados, uma possível distinção entre a música folclórica (ou regional) para a música popular seria a mudança da roupagem como a instrumentação, por exemplo, apontada no seu relato:

***Quando uma música queria deixar de ser regional, para ganhar números maiores, ela mudava alguns aspectos. Linguagem, letra e tal. Não sei quem inventou isso, mas é como se o mundo tivesse gritado dos anos 60 para cá que para uma música ser popular ela tem que ter uma banda por detrás. Então, ela tem que ter pelo menos um acompanhamento de um quinteto, baixo, bateria, guitarra e teclado ou piano, mais um instrumento melódico. Algumas optam por violino ou sax. Depois mais tarde acrescenta um trio de metais. Então, essas coisas foram os instrumentos que mais se globalizaram. Então, no Brasil, isso influenciou muito** (P12, p. 7-8. Grifo nosso).*

Exemplo desses gêneros regionais é o maracatu. Provavelmente de origem semelhante ao afoxé da Bahia, o maracatu retém elementos mais claramente africanos, como o canto na língua ioruba (Nagô) e, tipicamente, práticas rituais afro-brasileiras na preparação do desfile de dança. O maracatu é uma procissão com dança associada ao Carnaval na cidade de Recife, em Pernambuco. A sua origem parece estar relacionada com as festividades para a coroação dos reis negros, mencionada pela primeira vez em 1711. Anteriormente, o maracatu era puramente religioso e estava a princípio relacionado com o

culto afro-brasileiro de Xangô. Os personagens principais incluem o rei, a rainha, os príncipes, o embaixador, o dama-do-paço e as baianas ou as dançarinas. A “senhora da corte” é a figura central do desfile real, enquanto carrega a calunga, uma pequena boneca vestida de branco, que representa uma relíquia de culto fetichista e um símbolo de autoridade ou poder sacerdotal. As várias toadas (músicas) da dança e procissão fazem alusão às divindades africanas. Músicas e danças estão relacionadas com a calunga, em que a atenção de todos os participantes está focada. O conjunto de acompanhamento consiste em instrumentos de percussão, vários tipos de tambor (tarol, caixas, zabumbas) e o gonguê ou agogô. Os diferentes timbres aumentam a textura polirrítmica do conjunto com sínopes no ritmo das músicas (BÉHAGUE, 2015).

O maracatu, categorizado por este autor como música de tradição folclórica afro-brasileira, é citado por três entrevistados como sendo ritmos autênticos brasileiros, além de possuir um local específico de origem (“na minha terra”). Entende-se ainda que o termo trata de “um elemento de ritmo” e, por isso, não pode apenas ser categorizado como um estilo ou gênero musical (levando-se em conta apenas suas características estilístico-musicais), mas evoca mais do que isso – uma manifestação musical histórica e religiosa.

(...) você pega um maracatu, é um ritmo muito rico, riquíssimo. Você pega o Ijexá, na Bahia, é riquíssimo, o Ijexá. Isso é maravilhoso. Claro, vem da música africana? Vem, mas criou-se uma identidade aqui através do Ijexá (P16, p. 5. Grifo nosso).

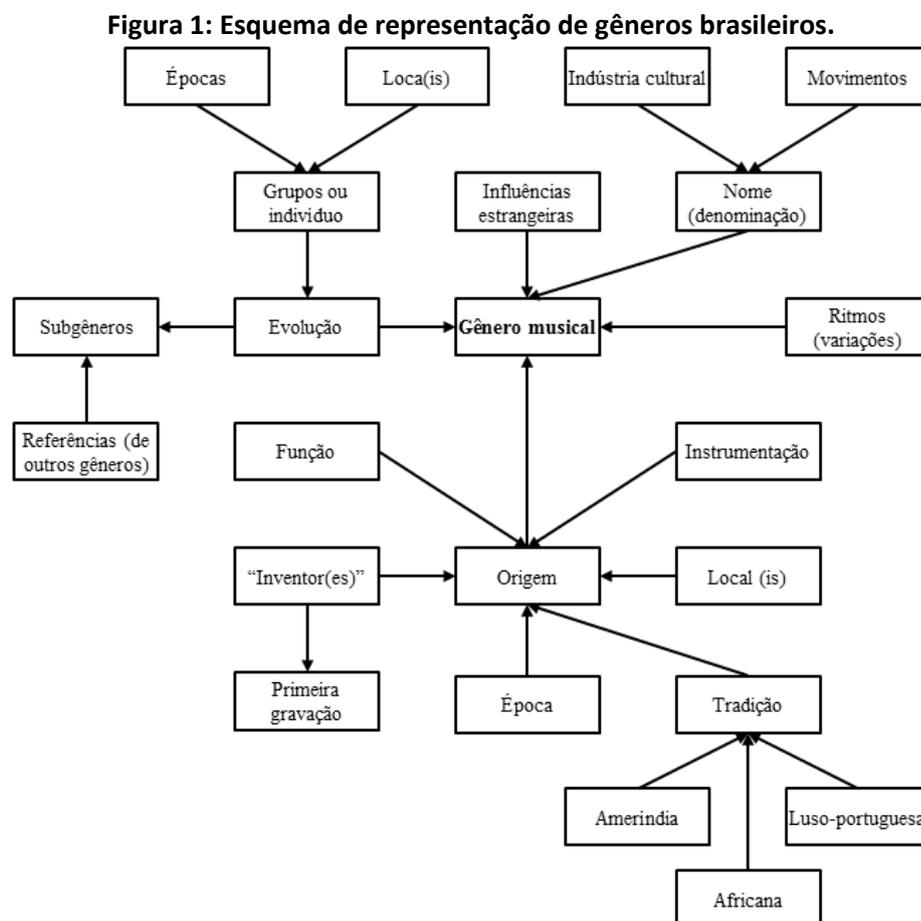
(...) samba, frevo, maracatu que são elementos de ritmo da minha terra (P15, p. 9)

Da perspectiva presente, quando o maracatu é utilizado por artistas da atualidade, como Chico Science (1966-1997) no Mangue-Beat, percebe-se uma mudança de classificação, passando a ser considerada como uma música brasileira “popular” e de produção restrita, perdendo o seu caráter mais regionalista, pois é divulgado e conhecido em todo o território brasileiro e até internacionalmente. Andrade (1972) menciona em seu esquema “danças dramáticas” como uma menção à classificação mais geral que Béhague (2015) utiliza para categorizar as músicas de tradição folclórica africana, acrescentando a umbigada, o batuque, o samba campineiro, o samba de roda, o jongo, o côco, entre outras.

4 Possíveis conceitos para representação dos gêneros da música popular brasileira

Compreende-se da literatura e dos dados coletados com 22 músicos brasileiros que aproximar o fenômeno da música brasileira de seu contexto cultural esteja vinculado ao gênero musical. É sugerido na Figura 1, com base a revisão de literatura, os insumos das entrevistas e a referência da música popular, brasileira e de produção restrita, um esquema de representação do termo no intuito de prover a sua desambiguação.

Os conceitos do esquema de representação foram levantados na perspectiva da Teoria do Conceito de Dahlberg (1978). De acordo com essa teoria, um conceito possui atributos ou características referenciadas em cada um dos seus enunciados constituindo os elementos do conceito, obtidos através da análise do conceito e síntese das características (método analítico-sintético). A intensão de um conceito consiste na soma de suas características e a extensão do conceito é a soma total dos conceitos mais específicos que possui. A intensão é utilizada para definição do conceito, entendida como uma forma de delimitação ou fixação de seu conteúdo.



Fonte: Elaborado pelos autores.

No esquema de representação apresentado, um gênero musical é composto por variações rítmicas que não necessariamente extrapolam as suas limitações. Quer dizer que quando ouvidas (essas variações) são interpretadas por um grupo de especialistas, como pertencentes ao mesmo gênero. A origem de um gênero está relacionada a uma tradição no âmbito da cultura ou do regionalismo brasileiros com raízes ameríndias, luso-portuguesa ou africana que nascem em determinado local ou época às vezes desconhecidas, mas possuem um marco que elevam uma manifestação cultural ao patamar de gênero quando lhe é atribuído uma primeira gravação ou “inventor” que não é necessariamente o seu criador uma vez que a construção dos regionalismos ocorrem coletivamente.

Um gênero pode ter influências estrangeiras, mas não obrigatoriamente e possuir denominações trazidas pela indústria musical ou de um movimento musical. Algumas vezes essas nomeações são as identificadas por seus usuários. Em diferentes épocas ou locais após a sua criação, o gênero pode sofrer evoluções trazidas por grupos ou indivíduos que podem sugerir hibridações que talvez gerem subgêneros, ou ainda, novos gêneros que dependerá do quanto as referências do gênero musical original estão presentes ou não.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de um esquema de representação da informação dos gêneros da música popular brasileira: *(i)* baseia-se na compreensão do objeto e da representação, o mais fidedigna possível, das características desse objeto; *(ii)* partem do entendimento dos modelos conceituais e ontologias por considerá-los ferramental mais apropriado para descrever arquiteturas ou servir para um esquema de representação abstrata de conceitos e relações; *(iii)* tem seus alicerces nas características da música brasileira para então comparar a organização que tem sido feita pelas instituições locais e internacionais; e *(iv)* servirá como insumo para a construção de uma ontologia a qual trará vários benefícios como a interoperabilidade, a integração de sistemas musicais e talvez estratégias mais eficazes de recuperação de informação musical.

Embora toda a complexidade que envolve o conceito de gênero e o seu emprego principalmente na música popular, é indispensável negá-lo ou excluí-lo quando se trata da organização da informação musical. A “Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica” de Marco Antônio Marcondes (2000) ou o “Dicionário Houaiss ilustrado de música

popular brasileira” de Ricardo Cravo Albin (2006), elegidos como obras de referência (HARTNESS, 2014) podem ser utilizados como o ponto de partida para a pesquisa sobre os gêneros da música brasileira. No entanto, devem ser complementados por outras literaturas que se detêm (i) no estudo mais específico de um gênero musical ou de um estilo como canção ou música instrumental; (iii) na trajetória individual de artistas e das influências que assimilaram de seus contextos locais e culturais.

Os padrões de catalogação vigentes como o AACR2 ou o RDA que têm a música clássica como perspectiva para a organização, pois consideram que a forma² seja um atributo da **Obra**, ou seja, a ideia do compositor já nasce com a forma que inclusive é parte do título da obra, seguindo um padrão estético que provavelmente circunda o seu contexto cultural, temporal e local. Compreende-se, contrariamente, que o gênero musical no caso da música popular brasileira seja compreendido na esfera da **Expressão**, uma vez que, para esta música a escolha de gênero é atribuída à roupagem que é dada para o arranjo com fins de sua gravação (SILVA, 2017).

Na orientação da Music Library Association (MLA), a recomendação é o uso do Library of Congress Genre/Form Terms for Library and Archival Materials (LCGFT) para materiais de música que substituirão o uso de Library of Congress Subject Heading (LCSH) no novo padrão – a RDA – e deverão ser informação no campo 655 do MARC e não mais no 650 como recomendado no LCSH (ARCHER-CAPUZZO; HUISMANN, 2015). No IFLA LRM (2017) não aparece gênero como atributo, mas pode-se inferir que o **Atributo Representativo da Expressão** relacionado à entidade **Expressão** possa abranger esta informação, ou seja, o modelo permite a criação de categorias ligadas à obra dependendo do tipo de informação (RES) que é organizada.

Orienta-se aos profissionais da informação que lidarão com a música brasileira buscar o auxílio de músicos que possam realizar reconhecimento auditivo de gravações e/ou comparação de partituras e gravações; consultar os compositores ou os arranjadores quando possível além das pesquisas musicológicas e etnomusicológicas dependendo do repertório, para avaliarem os níveis de independência intelectual das composições musicais.

² As regras técnicas e formais da literatura musicológica aproximam gênero, estilo e forma quase como sinônimos. No entanto, cada gênero tem suas formas típicas, mesmo que o oposto não seja verdadeiro, ou seja, que uma forma não é suficiente para definir um gênero. Também está bem estabelecido que existem estilos de gênero (FABBRI, 1982).

Para a consulta de disponibilização dos dados de registros de informação musical brasileira, esses profissionais podem procurar pelas associações brasileiras de direitos autorais, ou pelas informações disponibilizadas nos cadastros do IRSC por meio dos produtores fonográficos. Além disso, sugere-se o incentivo pelo depósito legal de arranjos de música brasileira, a uniformização das taxas menos exorbitantes para o pagamento de direito autoral para garantir a preservação das partituras de arranjos utilizadas nas gravações e a salvaguarda do patrimônio musical brasileiro junto aos seus principais divulgadores, sejam eles os compositores ou os arranjadores.

Sugere-se, ainda, que grupos de trabalho em prol da organização da informação musical brasileira sejam interdisciplinares, envolvam instituições públicas e privadas, profissionais da informação, músicos e usuários nativos.

Políticas públicas de patrimônio musical brasileiro poderiam estabelecer padrões de catalogação adequados à música brasileira a partir do estudo da arquitetura dessa música; propor adequações das propostas internacionais na perspectiva dos músicos brasileiros – não adotar adaptações para a informação musical brasileira fornecidas por instituições estrangeiras, além de sugerir quais seriam os critérios que agregam os elementos da cultura brasileira para a organização e o tratamento dessa informação nos contextos diversos de aplicação (instituições e web). Em outras palavras, os brasileiros precisam dizer como a música brasileira deve ser tratada e organizada.

REFERÊNCIAS

- ADOLFO, Antonio. **Brazilian music workshop**. Mainz: Advanced Music, 1993.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **MPB: a provocação da integração**. Revista Textos do Brasil, n. 11, p. 22-37, 2005.
- ANDRADE, M. D. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo; Brasília: Martins; Livraria Martins Ed. e Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972.
- ARCHER-CAPUZZO, S.; HUISMANN, M. **Music cataloging basics: using the current RDA and MARC21 standards**. Chicago: Music Library Association - U.S. Branch of the International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres set. 2015.
- BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. In: XVI CONGRESSO DA ANPPOM, Brasília, 2006. **Anais...** Brasília: Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, 2006, p. 931-936. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/>

XX ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2019
21 a 25 de outubro de 2019 – Florianópolis – SC

POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf.> Acesso em: 03 mar. 2019.

BEHÁGUE, G. Brazil. **Grove Music Online. Oxford Music Online.** Oxford University Press. Web. Disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03894>. Acesso em: 12 abr. 2015.

CURIA, W. **Moderno método para Piano Bossa Nova.** São Paulo: Fermata do Brasil, 1997.

DAHLBERG, I. Teoria do conceito. **Ciência da Informação**, v. 7, n. 2, 1978. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/115>. Acesso em: 23 mai. 2018.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. *In*: HORN, David; TAGG, Philip (ed.). **Popular Music Perspectives.** Gothenburg e Exeter, IASPM, 1982. p. 52-81.

HARTNESS, A. **Brasil obras de referência 1999-2013: uma bibliografia comentada.** Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2014.

IFLA. Definition of a conceptual reference model to provide a framework for the analysis of non-administrative metadata relating to library resources. **IFLA Library Reference Model.**

Revised after world-wide review. Netherlands, 2016. Disponível em:

<https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr-lrm/ifla-lrm-august-2017.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2019.

HJØRLAND, Birger. Domain analysis in information science: Eleven approaches – traditional as well as innovative. **Journal of Documentation**, v. 58, n. 4, p.422-462, 2002.

HJØRLAND, Birger; ALBRECHTSEN, Hanne. Toward a new horizon in information science: domain-analysis. **Journal of the Association for Information Science and Technology**, v. 46, n. 4, p. 400-425, 1995.

KITTSTEINER, Beate. A doce presença do chorinho no ambiente musical alemão. **Revista Textos do Brasil**, n. 11, p. 60-69, 2005.

LYRA, C. **Harmonia prática da bossa-nova.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, Vol.11, p. 197-207, 2005.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. **Revista USP**, n. 77, p. 66-75, março-maio/2008.

SANTINI, R. M. As dimensões sociais dos gêneros musicais: porque os sistemas de classificação comercial e não comercial variam. **TransInformação**, Campinas, v. 25, n. 2, p. 101-110. Mai./ago., 2013.

SILVA, J. R. de F. **Diretrizes para a organização da informação musical brasileira.** Tese (Doutorado em Ciência da Informação) — Universidade de Brasília, Brasília, dez 2017.

**XX ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB 2019
21 a 25 de outubro de 2019 – Florianópolis – SC**

Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/31859>. Acesso em: 11 ago. 2019.

SILVA, J. R. de F.; CRUZ, F. W.; ALONSO, L. B. N.; FERNEDA, E. Iniciativas para a organização da informação musical brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, ENANCIB, 17., Salvador, Bahia. **Anais** [...]. 2016. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/50147>. Acesso em: 11 ago. 2019.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. **Debates**, v. 1, n. 1, p. 80-101, 1997.