

A ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO NO ACERVO DE FITAS CASSETES DE MARLUI MIRANDA: ENSAIO PRÁTICO

E-mail:
bci.gdm@gmail.com
straycatrolling@gmail.com

Giovana Deliberali Maimone¹, Amanda Pedrosa de Matos²

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo explorar o processo de organização da informação do acervo de fitas cassetes que pertencem à pesquisadora e compositora Marlui Miranda. O conteúdo das fitas consiste em gravações musicais e rituais, além de entrevistas, trilhas sonoras, seleções musicais, programas de rádio, conferências e peças teatrais – todos relacionados com a cultura indígena. Procurou-se organizar o acervo de modo que as necessidades da pesquisadora fossem atendidas e, ao mesmo tempo, as normas respeitadas. O procedimento metodológico consistiu de coleta de materiais, elaboração de gráficos e análise dos campos informacionais, além de revisão de literatura e consequente articulação de conceitos caros à pesquisa. Como resultado apresenta-se, em amostragem, uma diversidade de fitas cassetes de Marlui Miranda organizadas e sistematizadas em banco de dados particular possibilitando reflexões sobre o tratamento da informação da referida cultura.

Palavras-chave: Organização da informação. Fitas cassetes. Música indígena. Marlui Miranda.

ABSTRACT

This article aims to explore the process of organizing the information of the cassette record collection belonging to the researcher and composer Marlui Miranda. The content of the tapes consists of musical recordings and rituals, as well as interviews, soundtracks, musical selections, radio programs, conferences and plays - all related to the indigenous culture. It was tried to organize the collection so that the needs of the researcher were met and, at the same time, the norms respected. The methodological procedure consisted of data collection, elaboration of graphs and analysis of the informational fields, besides literature review and consequent articulation of expensive concepts to the research. As a result, a variety of Marlui Miranda tapes are organized and systematized in a particular database, allowing for reflections on the treatment of the information of said culture.

Keywords: Information's organization. Cassettes tapes. Indigenous music. Marlui Miranda.

1 INTRODUÇÃO

¹ Universidade de São Paulo-SP. Brasil. <http://orcid.org/0000-0002-4150-8084>

² Universidade de São Paulo-SP. Brasil. <https://orcid.org/0000-0003-4740-948X>

Ao longo de décadas, a cultura indígena vem sendo excluída da história do Brasil. Desapropriação de terras, evangelização de tribos e representações estereotipadas são algumas das razões que levaram a esse apagamento. No entanto, onde há tentativas de aniquilamento há também resistência – que pode ser exercida de diversas formas. Uma das iniciativas de manter a memória desses povos é a pesquisa que a cantora, compositora e violonista Marlui Miranda começou a desenvolver nos anos 1970 sobre música indígena no país. Ela passou boa parte da vida viajando pelos rincões do país para captar a mais diversa sonoridade indígena: músicas, entrevistas, rituais, eventos, etc. Nos anos 1990, passou a se dedicar exclusivamente a esta atividade. Atualmente, é doutoranda em etnomusicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

O resultado dessa pesquisa (em duração até os dias atuais) são gravações presentes em cerca de mil fitas cassetes. Algumas dessas captações foram recriadas por Miranda em seus álbuns solo, ou em trilhas sonoras de filmes. Outras não foram utilizadas nem originalmente, nem como inspiração para composições, mas estão devidamente registradas. Há também entrevistas que aparecem em pesquisas acadêmicas. Ou seja, trata-se de um acervo construído por um indivíduo, que carrega visões e escolhas pessoais – uma pesquisa particular, e não realizada por um grupo ou uma instituição. A contribuição de outros pesquisadores se fez presente esporadicamente, mas a maior parte das gravações foi captada pela própria pesquisadora.

Para a pesquisa, uma parcela de 5,4% dessas fitas foi organizada em um banco de dados criado no Microsoft Access. Com base na organização (tratamento documentário) iniciada nessa pesquisa, a proposta futura é tornar o acervo público, de modo que os dados sejam facilmente migráveis para outros sistemas.

O procedimento metodológico consistiu em coleta de materiais (fitas cassetes do acervo), elaboração de gráficos e análise dos campos de preenchimento informativo, além de revisão de literatura e consequente articulação de conceitos caros à pesquisa. Como objetivos tem-se: contribuir para a diversificação da pesquisa em Ciência da Informação (CI); explorar a aplicação da literatura relativa à representação descritiva e temática, bem como analisar a cultura indígena sob a égide da CI (mais especificamente, a música indígena).

2 O ACERVO DE MARLUI MIRANDA: APRESENTAÇÃO, FORMAÇÃO E CARACTERÍSTICAS

A compositora, cantora, violonista e pesquisadora Marlui Miranda começou seus estudos sobre música indígena em meados dos anos 1970. Ela é considerada não só um dos mais importantes nomes da área como também pioneira. “Quero que levante o primeiro que não tenha sangue indígena”, exclamou ao ser vaiada e xingada no Teatro Amazonas, quando cantava uma música Suruí, em 1979. “Entre num palco que só recebia ópera e músicos conhecidos. Era um lugar proibido para a música indígena” (MIRANDA, 2017).

Miranda persistiu em seu objetivo - a pesquisa de música indígena - mesmo recebendo proeminentes respostas negativas, algumas carregadas de desprezo. Ela tem 6 discos solo: “Olho d’Água”, 1979; “Revivência”, 1983; “Rio Acima”, 1986; “Ihu - Todos os Sons”, 1995; “2 *Ihu Kewere*: Rezar”, 1997; “Fala de Bicho, Fala de Gente”, 2014; além do compacto lançado em 1980, a trilha sonora do filme “Hans Staden”, de 1999, o álbum “Babel”, do grupo Pau Brasil, onde faz uma participação especial e “Sol de Oslo”, que gravou ao lado Gilberto Gil, Rodolfo Stroeter,

Toninho Ferragutti, Bugge Wesseltoft e Trilok Gurtu. Desde a segunda metade dos anos 1990, se dedica exclusivamente à pesquisa de música indígena.

A pesquisa de Miranda tem uma importância fundamental para a música indígena brasileira. São cerca de mil fitas cassetes com durações variáveis, que vão de 10 a 120 minutos e armazenam áudios relacionados à cultura indígena. Trata-se de música (apresentações, rituais), entrevistas, peças de teatro, conferências e palestras. A maior parte desse material foi captado pela própria autora; outra foi concebida por outros pesquisadores que, posteriormente, concederam a ela. Há também programas de rádio, trilhas sonoras de filmes e músicas da própria pesquisadora (alguns dos temas captados foram recriados e gravados em seus discos solo).

Em termos de conteúdo, predomina no catálogo a tradição oral à qual Civarello (2007) ressalta sua importância:

A tradição oral - combinada com outras formas de expressão cultural, como música, dança, pintura ou canto - ainda é muito forte entre os povos originários da América Latina. Sua continuidade está ameaçada pelos processos de pressão e aculturação já indicados. Se desaparecer, os fundamentos de muitas culturas irão desvanecer e um enorme fragmento do patrimônio cultural intangível da humanidade desaparecerá sem remédio (CIVARELLO, 2007, p. 5).

Em relação as suas propriedades físicas, segundo Bogard (2001), a fita magnética (classificação que inclui a fita cassete)

[...] consiste de uma fina camada capaz de registrar um sinal magnético, montada sobre um suporte de filme mais espesso. A camada magnética, ou cobertura superficial, consiste de um pigmento magnético suspenso em um aglutinante de polímero. Conforme o próprio nome diz, o aglutinante mantém as partículas magnéticas juntas entre si e presas ao suporte da fita. A estrutura da cobertura superficial de uma fita magnética é similar à estrutura de uma gelatina contendo pedaços de frutas - o pigmento (pedaços de fruta) está suspenso na gelatina e é mantido coeso pela mesma. A cobertura superficial, ou camada magnética, é responsável pelo registro e armazenamento dos sinais magnéticos gravados sobre ela (BOGARD, 2001, p. 10).

O número total de fitas cassetes é aproximadamente mil. Não é possível mensurar a quantidade exata do material, pois há porcentagem dispersa em outros locais. No presente trabalho, será apresentado um catálogo composto por 54 itens, o que corresponde a uma amostragem de 5,4%. Entende-se que essa porcentagem é suficiente para explicar o teor do acervo e, posteriormente, como se deu o processo de organização.

Como a pesquisa é contínua, as captações mais recentes (da década de 1990 até 2000) foram feitas com gravadores mais modernos e estão com menos ruídos. As mais antigas, das décadas de 1970 e 1980, apresentavam maior dificuldade de compreensão; no entanto, até o presente momento, nenhuma fita está gravemente danificada a ponto de não ser possível ouvi-la.

Das 54 fitas, 37 são de conteúdo exclusivamente musical; cinco são entrevistas; oito são de conteúdo e musical e entrevistas; duas são eventos e duas estão sem identificação, o que impediu a catalogação com eficiência. No entanto, como o material foi organizado por ordem sequencial,

elas foram mantidas no catálogo para que posteriormente possam ser cadastradas com a ajuda de fontes externas e da memória da própria pesquisadora.

As fitas cassetes estão armazenadas em caixas de plástico, posicionadas uma ao lado da outra, numa estante de madeira. Localizado na casa da pesquisadora, o acervo é abrigado por um ambiente pouco úmido e livre do excesso de luminosidade. Pretende-se digitalizar todo o material, dada a vulnerabilidade do suporte em fita cassete. Há gravações recentes (da década de 2000 em diante) que já estão digitalizadas; essa fração ainda não foi analisada, pois foi acordado que a prioridade seria a parcela mais antiga e frágil do acervo – as já referidas fitas cassetes. As figuras a seguir ilustram a situação do material antes e depois do início da organização.

Figura 1: Estante antes do acervo ser organizado



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 2: estante depois da organização parcial do acervo



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 3: Caixa com as fitas numeradas em ordem sequencial



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A formação particular do acervo e sua diversidade são aspectos iminentes ao processo de organização como um todo. Devido à alta dispersão que caracteriza a formação, foi necessário

aplicar uma metodologia simplificada no início: observar as características dos documentos e diferenciá-los, para só depois criar políticas de representação pertinentes, e não tentar adequar o acervo a um sistema pré-concebido. Nesse sentido, a numeração das caixas e fitas em ordem sequencial foi essencial. A partir dessa medida, criou-se um cenário possível para uma organização mais complexa: a elaboração do catálogo propriamente dito, que será abordada mais detalhadamente no próximo tópico.

3 O PROCESSO DE ORGANIZAÇÃO DO ACERVO

O acervo começou a ser organizado em agosto de 2017. Inicialmente, a principal preocupação era avaliar as condições físicas das fitas, devido à fragilidade do suporte. Bogard (2001) aponta como principais riscos para a deterioração do objeto a degradação do aglutinante, as instabilidades da partícula magnética e a deformação do substrato (a parte da fita que “sustenta a camada magnética para a passagem através do gravador”) (BOGARD, 2001, p. 15). Verificou-se que as fitas estão em boas condições e não apresentam esses problemas; no entanto, as mais recentes datam de 1996 e a expectativa de vida dos meios magnéticos é de 30 anos (BOGARD, 2001), o que expõe a urgência da organização desse acervo para preservação e posterior digitalização.

As fitas também estavam em condições adequadas de armazenamento, tanto para acesso quanto arquivamento de acordo com Bogard (2001) que expõe as características adequadas para armazenamento em tabela a seguir:

Figura 4: Tabela com características-chave de armazenamento para acesso e armazenamento arquivístico de fita magnética:

Característica-chave	Armazenamento para acesso	Armazenamento arquivístico
Função	Propiciar um armazenamento para os meios que permita acesso e reprodução imediatos.	Propiciar um armazenamento que preserve os meios pelo maior tempo possível.
Aclimação necessária antes da reprodução?	Não.	Sim.
Expectativa de vida dos meios	Pelo menos dez anos quando armazenado sob as condições de temperatura e umidade indicadas.	O máximo permitido ao tipo de meio particular.
Ponto de ajuste de temperatura	Próximo ou igual à própria temperatura ambiente interna. Na faixa de: 60 a 74 °F (15 a 23 °C).	Significativamente inferior à temperatura ambiente interna. Tão baixo quanto 40 °F (5 °C).
Ponto de ajuste de umidade	Próximo ou igual à própria umidade ambiental interna. Na faixa de: 25 a 55% UR.	Significativamente inferior à umidade ambiental interna. Tão baixo quanto 20% UR.
Variações de temperatura	A diferença entre o valor máximo e o valor mínimo não deve exceder 7 °F (4 °C).	A diferença entre o valor máximo e o valor mínimo não deve exceder 7 °F (4 °C).
Variações de umidade	A diferença entre o valor máximo e o valor mínimo não deve exceder 20% UR.	A diferença entre o valor máximo e o valor mínimo não deve exceder 10% UR.

Fonte: BOGARD (2001). Disponível em: <<http://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/07/42.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2018.

O próximo passo foi organizar as caixas na estante e numerá-las em ordem sequencial, assim como as fitas. Depois de ouvir algumas gravações e conversar com a pesquisadora, era preciso decidir qual programa seria utilizado para montar o catálogo. Ao avaliar alguns *softwares* livres, percebeu-se que eles não atendiam as necessidades daquele acervo, tampouco as demandas da pesquisadora.

Voltados exclusivamente para materiais bibliográficos, os *softwares* livres como *Koha* e *BibliVre* estavam longe de contemplar não apenas fitas cassetes, mas documentos audiovisuais em geral. Era preciso que os campos fossem editáveis e flexíveis, de modo que fosse possível adicionar, excluir e renomear, operações que esses *softwares* não ofereciam. A escolha, portanto, foi criar um banco de dados utilizando o *Microsoft Office Access* (versão 2007).

Optou-se por não criar um sistema de classificação para o acervo e utilizar uma numeração sequencial, gerada automaticamente pelo *Access*. O empenho exigido para desenvolvimento de um sistema demandaria uma investigação muito mais complexa do que o trabalho abrangia. Em contrapartida, não era viável utilizar um sistema de classificação como o CDD (Classificação Decimal de Dewey) ou CDU (Classificação Decimal Universal), pois eles não contemplam o conteúdo do acervo.

O objetivo dessa organização era detalhar o conteúdo de cada fita por meio de campos com textos extensos, de modo que a recuperação se tornasse eficaz para a pesquisadora e atendesse suas demandas. Evidentemente, caso o acervo seja de acesso público no futuro, algumas políticas precisarão ser revistas. Vale lembrar que o catálogo respeita as normas de representação da informação; porém, constituiu-se em constantes experimentações e na tensão entre “particularização” e “padronização”.

Parece contraditório obedecer às normas constituídas nos cânones da literatura e, ao mesmo tempo, priorizar as idiossincrasias inerentes aos acervos particulares. No entanto, normas não são dogmas e, necessidades particulares relativas à organização têm seus aspectos universais. Para um resultado eficiente, é preciso equilibrar esses dois contextos (aparentemente) distintos.

3.1 TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

A etapa posterior está relacionada com o tratamento do conteúdo das gravações. Para tanto, entre os processos envolvidos estão a audição do material e reflexões com a pesquisadora. As impressões iniciais sobre os campos necessários ao tratamento informacional foram elencadas e mais tarde transformadas em “categorias” que descrevem características das seguintes tipologias documentais:

- Música (captações, adaptações, trilha sonora de filmes, gravações em estúdio);
- Teatro (oficinas, apresentações);
- Entrevista (feitas pela própria pesquisadora ou outros pesquisadores);
- Evento (conferências, seminários, palestra reuniões);

A criação dos campos sucedeu a identificação dos conteúdos. Após algumas tentativas, exclusões e modificações com base na literatura e nas demandas da pesquisadora, os campos finais foram os seguintes:

- Código (Campo automático do Access, que numera o item cadastrado; ele foi utilizado para a numeração sequencial das fitas);
- Título (Grande parte das fitas estavam identificadas. Procurou-se manter o título original);
- Responsabilidade (A responsabilidade se aproxima da noção de autoria, embora elas não sejam propriamente iguais. Nesse acervo específico, identificar autores é uma tarefa nebulosa: há coletâneas de cantos que foram passados de geração em geração – muitas vezes, não há um único autor. Sendo assim, o responsável da maioria das fitas é todo um povo ou quem realizou a captação da gravação);
- Categoria (Primeiro campo a ser elaborado, com os itens já citados acima. Vale reforçar que algumas fitas apresentam mais de uma categoria);
- Suporte (Apesar de todo o acervo ser de fitas cassetes, pretende-se utilizar a estrutura do catálogo posteriormente para os documentos digitais. Esse campo se baseia na codificação do sinal: no caso das fitas magnéticas, é analógico);
- Localização (A localização é composta de três elementos: estante, caixa e fita. Por ora, a única estante é a 1, que fica na casa da pesquisadora. Também são indicadas as caixas em que as fitas estão. Quatro caixas estão catalogadas);
- Resumo (O resumo pretende expor brevemente o conteúdo da fita);
- Palavras-chave (As palavras-chave pretendem expor, de maneira ainda mais sucinta, o conteúdo da fita);
- Descrição (A descrição é voltada para aspectos técnicos do documento: marca da fita, duração da gravação e marca do equipamento que foi utilizado para fazer a captação);

- Local e data (Não foi possível identificar a data e local de captação de todas as fitas, mas algumas tinham essas informações registradas no próprio material e outras foram estimadas pela própria pesquisadora. A especificidade varia de documento para documento, mas os elementos foram detalhados o máximo possível: em local, estado, cidade, aldeia; em data, dia, mês, ano);
- Informações adicionais (Este campo se refere a duas possibilidades: se o material tem versão digitalizada e/ou também apresenta uma cópia em mini disc. Essa informação é necessária para que seja feito um controle de quantas fitas precisarão ser digitalizadas e quantas cópias existem de cada uma em diferentes formatos);
- Notas (Diferente do campo anterior, as notas são informações adicionais que dizem respeito estritamente ao conteúdo da fita e que não caberiam no resumo, ou em outros campos relativos à representação temática);
- Direitos autorais (Este campo indica a quem o conteúdo da fita pertence por direito. Vale frisar que a música indígena não é de domínio público);
- Link texto (Este campo oferece a possibilidade de ser adicionado algum link para um texto que se faça referência ao conteúdo da fita, porém ainda não foi iniciado um trabalho de levantamento bibliográfico nesse sentido);
- Recriações (Por fim, esse campo se destina principalmente às captações de músicas propriamente indígenas, procurando indicar quais foram recriadas/adaptadas por Miranda em seus álbuns solo).

A princípio, o campo “categoria” se chamava “assunto”, mas logo percebeu-se que a simples classificação em música/entrevista/evento não era, propriamente, a indicação de um assunto, uma vez que campos como “resumo” e “palavra-chave” já o contemplam, pois fazem referência ao conteúdo das fitas.

O campo “responsabilidade” tem implicações complexas. A tradição oral é indispensável para a cultura indígena; esse fato gera riquezas e multiplicidades, mas pode dificultar alguns aspectos práticos, como a identificação de autoria. Isso ocorre porque a academia trabalha com a noção ocidental de centralidade do autor, que não se aplica às manifestações tradicionais/populares. Embora a noção de autoria coletiva não seja estranha na biblioteconomia (amíude a noção de “autor institucional” está presente nos padrões de metadados e nos manuais de catalogação) e possa ser utilizada neste caso, não se pode ignorar essa questão. A fim de conciliar esta tensão, a responsabilidade foi atribuída a todo um povo e o “autor secundário” passa a ser o indivíduo que realizou a captação (este último não é responsável pelo conteúdo do documento, mas pela existência do registro). A presença de campos como “intérprete” e “compositor”, por exemplo, não seriam úteis para esse tipo de conteúdo musical. A autoria indígena é coletiva e tradicional e deve ser retificada enquanto tal.

Sendo assim, os campos “responsabilidade” e “direitos autorais” constituem uma relação intrínseca. Embora Miranda e outros pesquisadores sejam responsáveis pela captação das gravações, eles não detêm os direitos autorais sobre elas (salvo em alguns casos excepcionais). No entanto, o acervo também conta com materiais que são de autoria de Marlui Miranda e outros que ela adquiriu os direitos posteriormente. Criou-se, então, o campo de “direitos autorais”, para indicar se a pesquisadora detém os direitos daquele conteúdo ou não. É natural pensar que, caso os direitos de um determinado documento não sejam da pesquisadora, pertençam a determinado povo indígena; mas não foi possível apurar essa informação fita por fita (ao menos nos primórdios

da organização do acervo). Por isso, foi indicado “sim”, para quando Miranda detém os direitos e “não” para quando ela não detém. É importante frisar que os detentores serão devidamente identificados em uma etapa futura.

Em relação aos títulos, nota-se certa dispersão. A nomeação manual e imediata pode causar alguns ruídos de comunicação; no entanto, optou-se por manter os originais e procurar esclarecer supostos equívocos noutros campos. Caso contrário, seria preciso elaborar novos títulos para todos os materiais, o que tornaria o conteúdo do campo um tanto artificial.

Dispersão é uma característica geral do acervo e não apenas dos títulos. Isto se deve a multiplicidade de linguagens, conteúdos e contextos históricos que as gravações apresentam. Ali, lugares, objetivos e épocas diferentes convivem. Nesse sentido, os campos “local e data” são essenciais, pois Miranda expressou sua vontade de recuperar informação por meio de um termo que remetesse ao local de captação.

O campo “suporte” não é uma redundância. O acervo é formado exclusivamente por fitas cassetes - porém, futuramente, pretende-se utilizar o formato do catálogo para organizar documentos digitais, conforme já dito. Como o áudio é o aspecto mais importante desses materiais, o critério de diferenciação foi a codificação do sinal que no caso da fita magnética, é analógico, e do arquivo em .mp3 ou CD-Rom, digital.

“Notas” e “informações adicionais” inicialmente eram um só campo, mas posteriormente notou-se a necessidade de separação. Enquanto o primeiro contempla informações extras relativas ao conteúdo dos documentos (por exemplo, algumas fitas apresentam descrição detalhada das gravações, que podem ser divididas por faixas), o segundo é relativo a informações técnicas do documento: se ele é digitalizado e/ou possui uma cópia em mini disc. Etc. É fundamental saber quais fitas já estão digitalizadas ou quais apresentam mais de uma cópia. Esse controle é essencial para um processo de organização que não está encerrado.

Apenas uma estante (na casa da pesquisadora) abriga todas as caixas. No entanto, já foi citada aqui a dispersão do acervo; há fitas em outros espaços, que serão identificados posteriormente. Por isso, a estante, por enquanto única, foi numerada. As caixas são numeradas sequencialmente, bem como as fitas (repete-se a identificação automática do campo “Código”). Esses três aspectos estão presentes, respectivamente, no campo “Localização”.

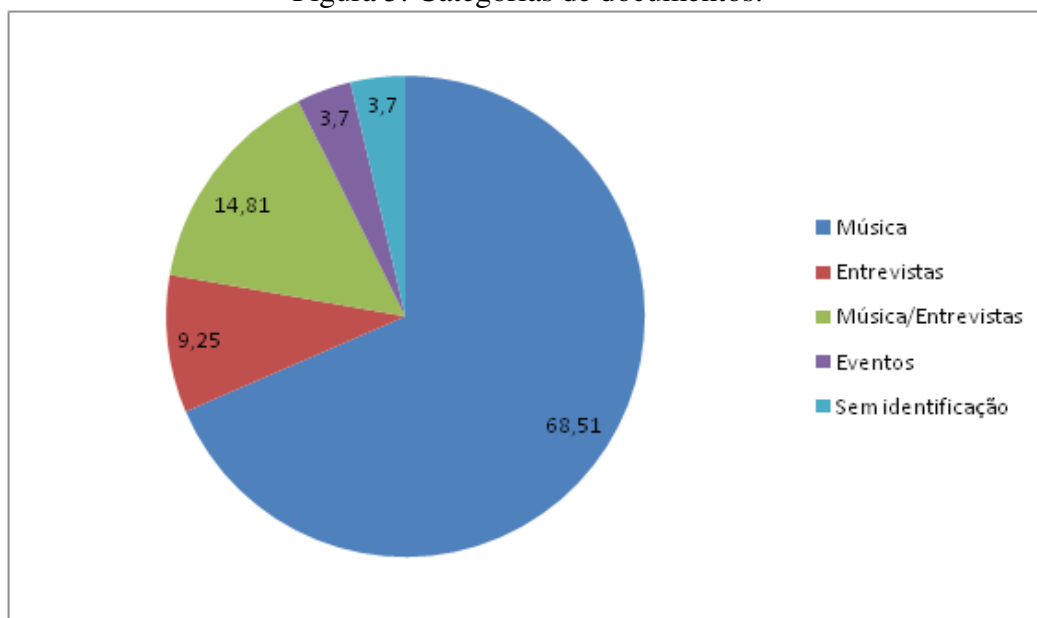
No que se refere à representação temática, “Resumo” e “Palavras-chave” são os campos que melhor a contemplam. O primeiro pretende apresentar, de forma sucinta, do que se trata a gravação. Ele pode variar em extensão de caracteres, de acordo com as possibilidades que o documento oferecer e necessidades da pesquisadora. Este é um importante campo para a recuperação da informação e, no catálogo, aproxima-se da classificação de Cunha e Cavalcanti (2008) de “resumo indicativo”, ou seja, aquele que “inclui breves informações sobre o conteúdo do documento (...) dispensando, por conseguinte, a consulta ao documento original” (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 324). Por “dispensa a consulta ao documento original”, entende-se que o usuário será capaz de avaliar, através da representação, se aquele material apresenta ou não as informações desejadas. Já as palavras-chave seguem o mesmo princípio do resumo, porém exigem ainda mais sintetização. Elas podem ser retiradas do título ou até mesmo do resumo, portanto é evidente que se referem ao conteúdo temático do documento. Ao final da organização do acervo, pretende-se transformar todos os termos presentes nesse campo num glossário, a fim de definir e explicar os vocábulos do catálogo (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 180).

O campo “Descrição” é voltado para aspectos técnicos do documento. Como já dito, todo o material é de fitas cassetes, porém nesse campo essa informação é reforçada. Também foi citada a marca da fita e, o mais importante, a duração da gravação. A minutagem varia de 10 a 120 min.

De caráter experimental, os campos “Link texto” e “Recriações” surgiram por demanda da pesquisadora. O primeiro seria um espaço destinado a textos presentes na *web* que têm relação com a temática das fitas, mas ainda não foi realizado um levantamento para o cumprimento desse objetivo. Já “Recriações” se refere à obra da própria pesquisadora: muitas das captações de música indígena no acervo foram recriadas por ela em seus discos solo. Portanto, é essencial saber o que está no catálogo e teve influência direta na produção artística da pesquisadora.

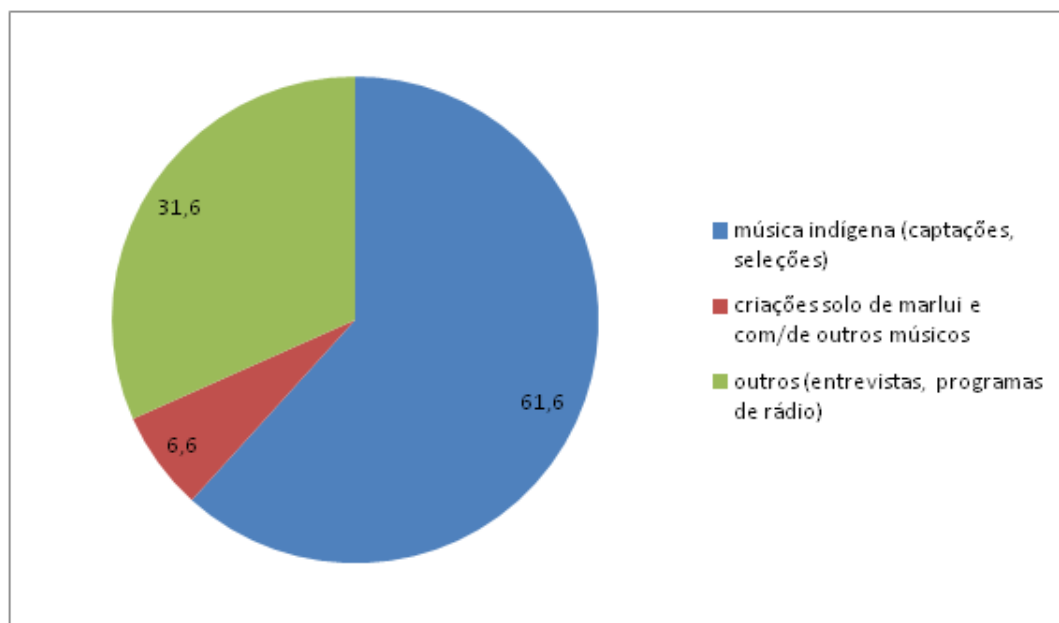
Com objetivo de traçar um panorama do conteúdo das fitas, foram criados gráficos que expressam suas principais características. Os números são expressos em porcentagem, sendo que 54 corresponde a 100%.

Figura 5: Categorias de documentos:



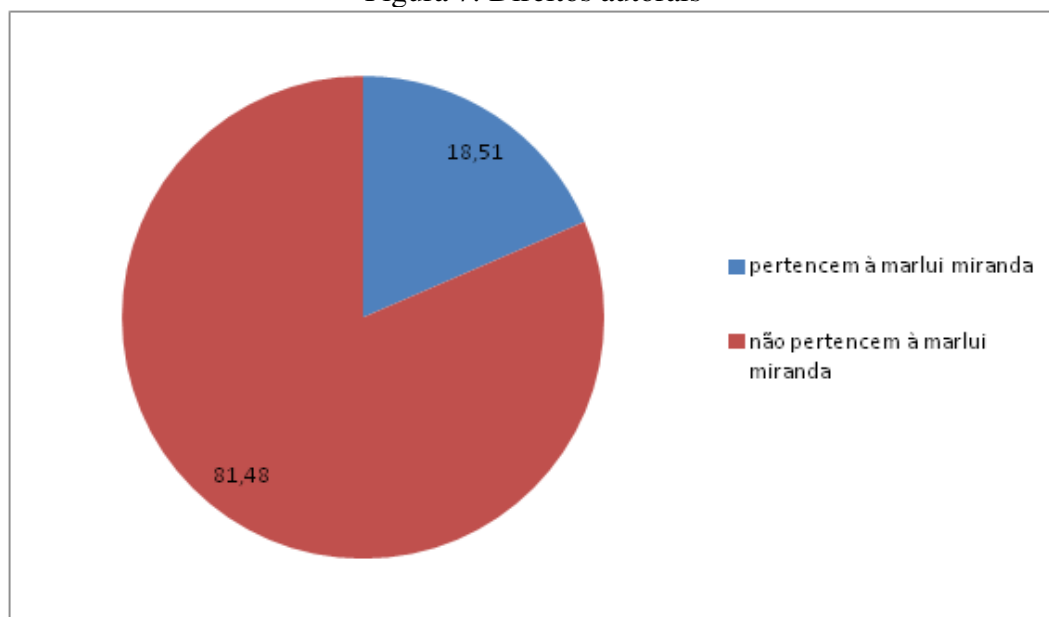
Fonte: Elaboração própria.

Figura 6: Tipos de registros da música indígena



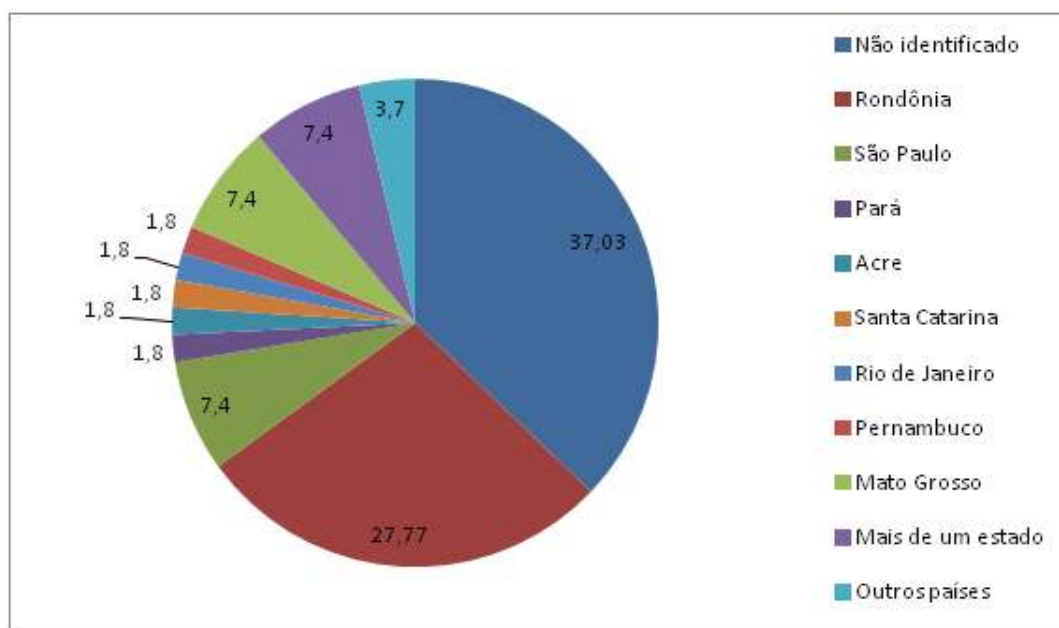
Fonte: Elaboração própria.

Figura 7: Direitos autorais



Fonte: Elaboração própria.

Figura 8: Divisão por região/estado (locais de origem dos documentos)



Fonte: Elaboração própria.

Nota-se que o conteúdo majoritário do catálogo é musical, formado por captações de música indígena, cujos direitos autorais não pertencem à Marlui Miranda e apresentam grande diversidade territorial. Na figura 9, o correspondente a 100% é um total de 60 itens. Isso se deve ao fato de que 6 fitas fazem parte de duas categorias simultaneamente - “música” e “entrevistas” – já que apresentam ambos os conteúdos em um único documento.

Apesar do catálogo estar sob responsabilidade de Marlui Miranda, nota-se a que a pesquisadora não é detentora dos direitos da maioria das fitas. Isso demonstra que a autoria indígena é respeitada e que não houve apropriação indevida de conteúdo. Vale lembrar que Miranda luta pelo reconhecimento dos direitos autorais indígenas desde os anos 1970.

Outro aspecto a ser destacado é a diversidade territorial. Foram incluídos no campo “não identificado”, além dos itens que não têm identificação alguma de localização, outros que tiveram o nome das aldeias/terras indígenas descritas, mas sem o reconhecimento da unidade federativa. Percebe-se que as viagens realizadas por Miranda à Rondônia foram bastante produtivas em termos de conteúdo, tendo uma presença de 27,77%. Ainda que a amostragem utilizada seja pequena em relação ao total do acervo, já é possível perceber o caráter do trabalho realizado pela pesquisadora: o mapeamento como forma de registrar e recuperar a diversidade musical indígena brasileira.

3.2 APRESENTAÇÃO PARCIAL DO BANCO DE DADOS CRIADO COM MICROSOFT ACCESS

Com objetivo de detalhar e exemplificar a organização exposta no tópico anterior, alguns itens do catálogo foram analisados. Para uma visão mais clara do conteúdo, optou-se por apresentar no formato de exibição “design de formulário” e não “tabela”. O texto está em letra maiúscula em

todo o catálogo, unicamente para que a pesquisadora pudesse enxergar melhor. Os números dos itens correspondem aos das fitas (campo automático “Código”).

Figura 9: Item 21, no formato design de formulário

Código:	21	NOTAS:	
CATEGORIA:	MÚSICA		
SUPORTE:	ANALÓGICO (CASSETE)	DIREITOS AUTORAIS:	NÃO
LOCALIZAÇÃO:	ESTANTE 1, CAIXA 2, FITA 21	LINK TEXTO:	
RESUMO:	GRAVAÇÃO DA FESTA DAS TABOCAS MAKURAP E ARUÁ NO POSTO INDÍGENA SÃO LUÍS. GRAVAÇÃO DA FESTA DE NAZARÉ.	TÍTULO:	FESTA EM NAZARÉ
PALAVRAS-CHAVE:	FESTA DA TABOCA (MAKURAP); FESTA DA TABOCA (ARUÁ); FESTA DE NAZARÉ	LOCAL E DATA:	POSTO INDÍGENA SÃO LUÍS, ALDEIA NAZARÉ (RONDÔNIA), 23/09/1996; 24/09/1996.
DESCRIÇÃO:	FITA CASSETE COMERCIAL STEREO, 60 MIN.	RECRIAÇÕES:	SIM
INFORMAÇÕES ADICIONAIS:	MATERIAL NÃO DIGITALIZADO	RESPONSABILIDADE:	POVO MAKURAP; POVO ARUÁ; MARLUI MIRANDA (CAPT).

Fonte: Elaboração própria.

O item 21 apresenta uma gravação da festa das tabocas e de Nazaré, comemoradas tanto pelo povo Makurap quanto Aruá. Ambos vivem na aldeia Nazaré, no posto indígena São Luís, Rondônia. A festa das tabocas é noturna e celebra a relação entre homens e mulheres. Ela tem como principal atrativo a taboca, um instrumento que pode ir de cinquenta centímetros a um metro, feito com bambu verde escuro. Já a festa de Nazaré é uma tradição católica, também celebrada pelos referidos povos. Nota-se que o título provoca confusão: “festa em Nazaré” infere que Nazaré é apenas um local.

Figura 10: Item 20, no formato design de formulário

Código:	20	NOTAS:	1. MARLENE CANTA TCHOI'I 2. DUO ETELVINA E ETCHOWÉ 3. SOLO DE MO'AM 4. CANTO FEMININO ELVIRA PUXA 5. CANTO FEMININO DUO MASCULINO KAFU E OUTRO ARTISTA NÃO IDENTIFICADO.
CATEGORIA:	MÚSICA	DIREITOS AUTORAIS:	NÃO
SUPORTE:	ANALÓGICO (CASSETE)	LINK TEXTO:	
LOCALIZAÇÃO:	ESTANTE 1, CAIXA 2, FITA 20	TÍTULO:	CANTOS DOS TUPARI
RESUMO:	REPERTÓRIO DE CANTOS DO POVO TUPARI DO POSTO INDÍGENA RIO BRANCO, EM RONDÔNIA. CANTADO POR ELVIRA, ETCHOWÉ, ETELVINA, KAFU, MARLENE E MO'AM.	LOCAL E DATA:	POSTO INDÍGENA DO RIO BRANCO (RONDÔNIA), 9/1996.
PALAVRAS-CHAVE:	CANTOS TUPARI; RITUAIS TUPARI; MÚSICA INDÍGENA (BRASIL)	REcriações:	SIM
DESCRIÇÃO:	FITA CASSETE COMERCIAL STEREO, 60 MIN.	RESPONSABILIDADE:	ELVIRA; ETCHOWÉ; ETELVINA; KAFU; MARLENE;
INFORMAÇÕES ADICIONAIS:	MATERIAL NÃO DIGITALIZADO		

Fonte: Elaboração própria.

No item 20, há responsáveis mais definidos. Novamente, nota-se as relações entre homens e mulheres permeando a tradição musical indígena. Essa fita estava mais detalhada, o que se nota principalmente no campo “notas”. No entanto, não foi possível identificar qual era cada intérprete nos momentos solo (pode ser Elvira, Etelvina, Marlene ou Etchowé) e no canto masculino em duo apenas identificou-se Kafu. É provável que o outro seja Mo'am, mas é difícil averiguar essa informação. Portanto, a nomeação foi feita apenas nas faixas que contavam efetivamente com as atribuições.

Figura 11: Item 27, no formato design de formulário

Código:	27	NOTAS:	MIXADO NO ESTÚDIO FLÁVIA CALABI
CATEGORIA:	MÚSICA	DIREITOS AUTORAIS:	SIM
SUPORTE:	ANALÓGICO (CASSETE)	LINK TEXTO:	
LOCALIZAÇÃO:	ESTANTE 1, CAIXA 2, FITA 27	TÍTULO:	POVO DA LUA, POVO DO SANGUE
RESUMO:	GRAVAÇÃO DA TRILHA SONORA DO DOCUMENTÁRIO "POVO DA LUA, POVO DO SANGUE", DE MARCELO TASSARA E CLAUDIA ANDUJAR.	LOCAL E DATA:	SÃO PAULO, 1983.
PALAVRAS-CHAVE:	POVO DA LUA, POVO DO SANGUE; TRILHA SONORA (DOCUMENTÁRIO); MÚSICA INDÍGENA (BRASIL)	REcriações:	SIM
DESCRIÇÃO:	FITA CASSETE SONY HIGH BIAS UX, 60 MIN.	RESPONSABILIDADE:	MARLUI MIRANDA
INFORMAÇÕES ADICIONAIS:	MATERIAL DIGITALIZADO		

Fonte: Elaboração própria.

Diferente dos dois documentos anteriores, neste caso trata-se de uma composição e interpretação de Marlui Miranda - a trilha sonora do documentário “Povo da Lua, Povo do Sangue”, dirigido por Marcelo Tassara e Claudia Andujar. O longa retrata o período de 10 anos que Claudia viveu ao lado do povo Yanomani.

Figura 12: Item 7, no formato design de formulário

Código:	7	NOTAS:	ENTREVISTAS FEITAS POR MARLUI MIRANDA.
CATEGORIA:	MÚSICA/ENTREVISTAS	DIREITOS AUTORAIS:	NÃO
SUPORTE:	ANALÓGICO (CASSETE)	LINK TEXTO:	
LOCALIZAÇÃO:	ESTANTE 1, CAIXA 1, FITA 7	TÍTULO:	SÃO LUIS E ARARAS EM JIPARANÁ
RESUMO:	ENTREVISTAS COM SEU ANÍSIO (NO PIAUÍ E SÃO LUÍS), CANTOS E ENCONTRO COM OS ARARA (EM JI-PARANÁ, RONDÔNIA).	LOCAL E DATA:	PIAUÍ, SÃO LUÍS; JI-PARANÁ, (RONDÔNIA), 24/09/1996.
PALAVRAS-CHAVE:	MÚSICA INDÍGENA (BRASIL); POVO ARARA; SEU ANÍSIO; JI-PARANÁ (RO)	REcriações:	
DESCRIÇÃO:	FITA COMPACT CASSETE SONY HIGH BIAS UX, 60 MIN.	RESPONSABILIDADE:	SEU ANÍSIO; POVO ARARA; MARLUI MIRANDA (CAPT).
INFORMAÇÕES ADICIONAIS:	MATERIAL NÃO DIGITALIZADO; GRAVAÇÃO TAMBÉM EM MINI DISC.		

Fonte: Elaboração própria.

No item 7, nota-se a presença de muitas informações distintas em um só documento. Além de apresentar conteúdo musical e entrevistas, percorre-se por três estados brasileiros. Seu Anísio é um garimpeiro que viveu no Piauí e em São Luís, no Maranhão. Já o povo Arara vive no município de Ji-paraná, em Rondônia. A entrevista presente nesse documento é mais simples, com apenas algumas palavras de apresentação antes dos cantos começarem.

3.3 COMPARAÇÃO COM OS ELEMENTOS DO DUBLIN CORE METADATA INITIATIVE

O *Dublin Core Metadata Initiative (DC)* é um padrão de metadados muito usado na automatização de sistemas de informação. Em relação ao catálogo apresentado neste trabalho, é possível afirmar que ele não seguiu à risca o padrão DC, embora tenha pontos de confluência com ele. Sendo assim, é viável estabelecer uma comparação e inferir o nível de interoperabilidade do sistema numa possível migração. Lembrando que os campos apresentados foram: Código, Título, Responsabilidade, Categoria, Suporte, Localização, Resumo, Palavras-chave, Descrição, Local e data, Informações adicionais, Notas, Direitos autorais, Link texto e Recriações. Os primeiros termos representam os campos do catálogo, antes da barra; os posteriores são os elementos do padrão DC. Sendo assim, são factíveis as comparações:

- Título: Esse termo está presente em ambos os casos com o mesmo nome e mesmo objetivo. É um caso de equivalência direta.

- Responsabilidade/publicador, contribuidor e criador: No catálogo, apenas um campo compreende a noção de “autor”, enquanto no padrão DC existem três variações para tal. Aplicando ao catálogo, criador estaria próximo do povo que detém os direitos sobre determinado canto; contribuidor seria o pesquisador que fez a captação e, portanto, é responsável pela existência daquele registro; publicador poderia ser alguma entidade responsável pela circulação do documento (algumas fitas são seleções musicais realizadas por instituições; há também programas de rádio, por exemplo).
- Resumo, palavras-chave/assunto: Mesmo que o catálogo não apresente um campo específico para assunto, ele é contemplado por resumo e palavras-chave. O próprio padrão DC define que o assunto pode ser representado por palavras-chave, embora recomende a utilização de um vocabulário controlado e não se refira propriamente a um resumo escrito. No entanto, fica evidente que, em ambos os casos, procura-se contemplar a representação temática do recurso/documento.
- Local e data/data e cobertura: O catálogo apresenta um único campo para identificar o local e data, já o padrão DC indica dois elementos para cada: data e cobertura. Vale lembrar que este último é definido como “tópico especial ou temporal do recurso”, reafirmando a relação entre local e data.
- Descrição, suporte/formato: A descrição no catálogo está relacionada com os aspectos físicos do documento, assim como o campo “suporte”. No padrão DC, esses aspectos estão presentes no elemento “formato”, que contempla meio físico ou dimensões do recurso, como tamanho e duração.
- Categoria/tipo: A categoria, no catálogo, também faz referência ao conteúdo do documento, embora não trate propriamente do assunto. No padrão DC, o elemento tipo deve fazer referência ao gênero ou natureza do recurso, o que se assemelha a categoria.
- Link texto, recriações/relação e fonte: Link texto e recriações são campos que relacionam um documento com outros. No caso do elemento relação, o padrão DC o define justamente como o responsável por indicar se o recurso apresenta relações com outros. Fonte, por sua vez, indica se o recurso é derivado diretamente de outro no todo ou parte.
- Localização/identificador: A localização, no catálogo, utiliza três aspectos para indicar onde a fita está: estante, caixa e numeração sequencial. No padrão DC, o identificador é a referência não ambígua ao recurso dentro de um determinado contexto. Sendo assim, é possível afirmar que a localização da fita é a informação mais objetiva e contextualizada do catálogo.
- Direitos autorais/direitos: Mais um caso de equivalência direta, onde em ambos os casos o significado é bastante semelhante. Porém, no catálogo, não foi possível indicar os detentores em todos os documentos, diferente que o padrão DC sugere.

Ficaram sem relações próximas os campos do catálogo “Informações adicionais”, “Notas” e “Código”; já no padrão DC, “Idioma”. O campo “Notas” poderia se incorporar ao elemento “Assunto”, já que ambos são responsáveis por representar o conteúdo do documento/recurso. “Informações adicionais” e “Código” se conectam com “Formato”, pois estão mais relacionados com a descrição física.

O elemento “idioma” do padrão DC poderia ser acrescentado ao catálogo. No entanto, ainda não foi possível identificar o idioma específico (os idiomas indígenas apresentam centenas de variações, sendo necessário o auxílio de um linguista para esclarecimentos) de todas as

gravações. Muitas não apresentam trechos em português, ou precisam de um tratamento de áudio; esses aspectos dificultaram a inserção do campo no catálogo. Pretende-se incluí-lo no futuro.

O *Dublin Core* permite a criação de campos locais; logo, seria possível migrar para outro sistema que utilize o padrão e acrescentar todos os que ficaram sem correspondência. No entanto, as informações dos campos locais podem se perder em eventuais migrações.

Observa-se que, embora criado para recursos on-line, o padrão DC não está muito distante do cerne apresentado pelo catálogo. Evidentemente, os campos não foram criados seguindo-o à risca, tampouco foi possível consultar vocabulários controlados, dada a tamanha especificidade do acervo. Mas o padrão DC foi uma notável inspiração, assim como diversos catálogos de documentos audiovisuais consultados (base de dados SONORA, da Biblioteca da ECA-USP e o acervo “Brasil Memória das Artes” da Fundação Nacional das Artes, a Funarte). Sendo assim, é possível afirmar que o grau de interoperabilidade entre o catálogo e um *software* que utilize o padrão DC é de médio para alto: mesmo que apenas dois elementos apresentem equivalência direta com os campos, o restante está em confluência e/ou é adaptável.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estima-se que cerca de 460 mil indígenas, distribuídos entre 225 diferentes grupos étnicos, habitam o Brasil atualmente (FUNAI, 2018). Registrar a diversidade cultural desses povos parece uma tarefa hercúlea e infinita, mas algumas iniciativas pontuais e importantes foram realizadas ao longo das últimas décadas, abrindo caminho para um princípio de mapeamento dessa diversidade. Pesquisadores, instituições, o Estado - diferentes atores se mobilizaram para documentar e preservar essa memória. A pesquisa de Marlui Miranda, voltada para a música, certamente é uma dessas iniciativas. Porém, fica claro que ninguém tanto quanto o próprio povo indígena lutou tanto para salvar sua cultura.

O trabalho de Miranda é um recorte de sua perspectiva e vivência enquanto pesquisadora. É uma história da música indígena, e não a história da música indígena; assim, a organização do acervo leva em conta o caráter histórico e pessoal que os materiais apresentam. Consequentemente, haveria tensões que envolvem singularidade e padronização: a literatura de representação descritiva e temática (com ênfase em documentos audiovisuais) aponta com razão para uma normalização; no entanto, até que ponto seria possível seguir as normas à risca? Era necessário levar em conta que, por ora, o acervo não seria consultado por outras pessoas além de Miranda. Portanto, a recuperação da informação teria demandas específicas. Em contrapartida, era preciso não pessoalizar demais a organização, pois isso desrespeitaria as normas e acentuaria a dispersão presente no acervo: ora cedendo a um lado, ora a outro.

Os resultados mostram que a pesquisa no catálogo está sendo eficiente e a diversidade, mantida. Uma das preocupações era desenvolver a potencialidade de cada campo, apresentando seus aspectos positivos e negativos, ao invés de expor uma elevada quantidade de itens no catálogo sem descrevê-los da maneira adequada.

Dualidades tensionadas sustentaram o problema de pesquisa: o caráter pessoal e histórico; normalização e particularização. Para conciliar essas condições, foi preciso compreender que a organização do acervo e a elaboração do catálogo eram atividades experimentais, em constante movimento, pois desde o início, muitos aspectos foram modificados e provavelmente ainda serão.

Neste artigo, procurou-se explorar o processo de sistematização com todas as suas imperfeições, razões e méritos.

REFERÊNCIAS

BOGARD, J. W. **Armazenamento e manuseio de fitas magnéticas: um guia para bibliotecas e arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001. Disponível em: <<http://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/07/42.pdf>>. Acesso em: 7 out. 2018.

CIVARELLO, E. Tradición oral indígena en el sur de América Latina: los esfuerzos de la biblioteca por salvar sonidos e historias del silencio. In: IFLA GENERAL CONFERENCE AND COUNCIL, 73, 2007. **Anais...** Durban: Ifla, 2007. Disponível em: <<https://archive.ifla.org/IV/ifla73/papers/108-1.Civallero-es.pdf>>. Acesso em: 7 out. 2018.

CUNHA, M.B; CAVALCANTI, C.R. **Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008.

FUNAI. PROGRAMA DE DOCUMENTAÇÃO DE LÍNGUAS E CULTURAS INDÍGENAS. Disponível em: <<http://progdoc.museudoindio.gov.br/programa/>>. Acesso em: 15 set. 2018.

MIRANDA, M. Há 38 anos Marlui Miranda foi vaiada por cantar música indígena no Teatro Amazonas. Entrevistadora: Elaíze Farias. In: **AMAZÔNIA real**. 2017. Disponível em: <<http://amazoniareal.com.br/ha-38-anos-marlui-miranda-foi-vaiada-por-cantar-musica-indigena-no-teatro-amazonas/>>. Acesso em: 13 set. 2018.