



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

ALEXANDRE VALDEVINO DA SILVA

**NA VAZANTE DA INFOMARÉ: desmaterialização de álbuns sonoros e vácuo  
informacional em um serviço de música *streaming***

Recife

2019

ALEXANDRE VALDEVINO DA SILVA

**NA VAZANTE DA INFOMARÉ: desmaterialização de álbuns sonoros e vácuo  
informacional em um serviço de música *streaming***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Ciência da Informação

**Área de concentração:** Informação, Memória e Tecnologia

**Orientadora:** Prof<sup>ra</sup> Dr<sup>a</sup> Májory Karoline Fernandes de Oliveira Miranda

Recife

2019

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S586n Silva, Alexandre Valdevino da  
Na vazante da infomaré: desmaterialização de álbuns sonoros e vácuo informacional em um serviço de música *streaming* / Alexandre Valdevino da Silva. – Recife, 2019.  
112f.: il.

Orientadora: Májory Karoline Fernandes de Oliveira Miranda.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, 2019.

Inclui referências e apêndice.

1. Desmaterialização. 2. Vácuo Informacional. 3. Neodocumentação. 4. Álbuns de Música. 5. Spotify. I. Miranda, Májory Karoline Fernandes de Oliveira (Orientadora). II. Título.

020 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-20)

ALEXANDRE VALDEVINO DA SILVA

**NA VAZANTE DA INFOMARÉ: desmaterialização de álbuns sonoros e vácuo  
informacional em um serviço de música *streaming***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Ciência da Informação

Aprovada em: 17/12/2019

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Májory Karoline Fernandes de Oliveira Miranda (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Murilo Artur Araújo da Silveira (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Fernando Luiz Vechiato (Examinador Externo)  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

## AGRADECIMENTOS

Completar este ciclo só foi possível graças a um conjunto de pessoas que faço questão de registrar meus agradecimentos.

Minha referência primeira de interesse pela leitura deve-se a minha avó materna, Josefa Maria Bibiana da Penha (*in memoriam*), mulher resiliente que, ao final de sua estada por aqui, conseguiu da fraqueza tirar força para atribuir algum sentido às letras que via sobre o papel.

Aos meus dois maiores exemplos de determinação: Natália Barros e Bruno Freitas. Que sorte a minha ter me deparado com essas pessoas! Elas me ensinaram, pelo exemplo, o valor de se ter foco e fé. Gratidão!

Ao corpo de professores(as) do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal de Pernambuco pelo compromisso com a atividade docente. Agradeço de forma destacada aos (as) professores (as) Sandra Siebra, Cristina Guimarães, Diego Salcedo, Fabio Pinho e Fabio Mascarenhas. Destacadamente também registro meus agradecimentos aos professores Murilo Artur (UFPE) e Fernando Vechiato (UFRN) pelas inestimáveis contribuições dadas durante a banca de qualificação deste trabalho.

À minha orientadora, Professora Majory Miranda, por me apresentar as “janelas” que me possibilitaram reparar o que apenas via. A segurança transmitida por minha orientadora me deu a tranquilidade necessária para que minhas “viagens” fossem serenas.

Aos colegas bibliotecários da UFPE pelo apoio efetivo e afetivo.

A Letícia Alves pela revisão atenta.

A Paloma Luna, pela torcida e afeto, e Aghata Maria, pelo companheirismo.

A sempre presente e paciente espiritualidade amiga. Nada do que aqui registrasse daria conta da dimensão da gratidão que trago em mim. Gratidão por me ajudar a não perder de vista aquilo que sou: “precário, provisório, perecível, falível, transitório, transitivo, efêmero, fugaz e passageiro”. Um vivo.

E, claro, àquele que custeou meus estudos de graduação e pós-graduação numa universidade pública: o povo brasileiro. Muito, muito, muito obrigado. Mesmo vivendo tempos sombrios politicamente, a nuvem do obscurantismo, do culto à ignorância, há de passar. Tenho certeza. Em um tempo, que espero próximo, os dias de hoje serão “uma página infeliz da nossa história, uma passagem desbotada na memória”.

Há quem não se importe com o passado e deixe que os mortos enterrem seus mortos. E há os que se interessam pelo passado, entristecendo-se com a sua contínua desapareição. Há ainda os que têm o cuidado de manter um diário contínuo, a fim de que cada coisa sua seja salva do esquecimento, e quem conserva em sua casa e em sua pessoa lembranças materializadas: uma dedicatória num livro, uma flor seca, um cacho de cabelo, fotografias, velhas cartas. Eu, por natureza, só posso pensar com horror na eventualidade de que uma só de minhas lembranças seja cancelada, e por isso adotei todos esses métodos (LEVI, 2005, p. 28).

## RESUMO

Reflete acerca da desmaterialização dos álbuns analógicos de música e a consequente implicação no acesso às informações constantes nesses documentos. O estudo, alinhado a concepção neodocumentalista, compreende o álbum analógico de música como um documento composto de sons, textos e imagens, repleto de informações relacionadas ao contexto de sua produção. É realizada uma análise comparativa entre uma amostra de álbuns analógicos da extinta gravadora pernambucana Rozenblit e a representação destes documentos na plataforma de música *streaming* Spotify. Por este meio, identifica-se o que há de característico nos álbuns analógicos de música, no serviço de música Spotify e na transição dos álbuns analógicos para o formato digital. A investigação vale-se do Método Quadripolar, estruturando-se nos polos epistemológico, teórico, técnico e morfológico, realizando-se pesquisas bibliográfica em livros e artigos nacionais e internacionais, e documental, no acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes da Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco. Mediante um estudo analítico-comparativo de abordagem fenomenológica, investiga-se o uso de uma nova tecnologia e sua relação com o acesso à informação. Conclui-se que a transição dos álbuns de música do formato analógico para o digital, representado no Spotify, é marcada por uma obliteração da natureza ontológica do documento, o que nomeamos de vácuo informacional, havendo implicações para o acesso a informação e memória registradas.

Palavras-chave: Desmaterialização. Vácuo Informacional. Neodocumentação. Álbuns de Música. Spotify.

## ABSTRACT

It reflects about the dematerialization of analog music albums and the consequent implication in accessing the information contained in these documents. The study, aligned with the neo - documentary conception, comprises the analogical album of music as a document composed of sounds, texts and images, full of information related to the context of its production. A comparative analysis is performed between a sample of analog albums from the defunct Pernambuco record label Rozenblit and the representation of these documents on the Spotify streaming music platform. This identifies what is characteristic of the analogue music albums, the Spotify music service and the transition from analogue albums to digital format. The research uses the Quadripolar Method, being structured in the epistemological, theoretical, technical and morphological poles, performing bibliographic research in national and international books and articles, and documentary, in the phonographic collection of the Memorial Denis Bernardes, of the Central Library of Federal University of Pernambuco. Through an analytical-comparative study of phenomenological approach, the use of a new technology and its relation with the access to information is investigated. It is concluded that the transition of music albums from analog to digital format, represented on Spotify, is marketed by an obliteration of the ontological nature of the document, which we call informational vacuum, with implications for access to recorded information and memory.

**Keywords:** Dematerialization. Informational Vacuum. New Documentation. Music albums. Spotify.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Thomas Edison e sua invenção, o fonógrafo	24
Figura 2 –	Trecho da p. 9 do Diário de Pernambuco em 19 de dezembro de 1954	66
Figura 3 –	Fachada da Fábrica de Discos Rozenblit - Diário de Pernambuco, 19 de dezembro de 1954	66
Figura 4 –	Capas de discos do selo Mocambo, da Rozenblit, comercializados na segunda metade da década de 1950	72
Figura 5 –	Capa e Contracapa do álbum do I Festival Nordestino da Música Popular	73
Figura 6 –	Trecho do regulamento do I FNMP	74
Figura 7 –	Capa e contracapa do álbum de Marconi Notaro (1973)	75
Figura 8 –	Ficha Técnica do álbum de Marconi Notaro no Sub-Reino dos Metazoários (1973)	76
Figura 9 –	Trecho da contracapa do álbum de Marconi Notaro no Sub-Reino dos Metazoários (1973)	76
Figura 10 –	Capa e contracapa do álbum Pastoril (1975)	77
Figura 11 –	Capa e contracapa do álbum vol. I da série Carnaval de Capiba	79
Figura 12 –	Selo e detalhe do código SCDP - álbum Nelson Ferreira 50 anos em 7 notas	81
Figura 13 –	Representação do álbum Capiba: 25 anos de frevo (série Carnaval de Capiba)	86
Figura 14 –	Representação do álbum Capiba: 25 anos de frevo (série Carnaval de Capiba)	87
Figura 15 –	Dados métricos (canções reproduzidas e ouvintes mensais)	88
Figura 16 –	Dados métricos (ouvintes mensais e seguidores) e informações biográficas	88
Figura 17 –	Representação dos álbuns Pastoril (1975) e Marconi Notaro no Sub-Reino dos Metazoários (1973) no Spotify	89
Figura 18 –	Ausência de informações biográficas no Spotify	90
Figura 19 –	Capa, contracapa e detalhe contendo dedicatória no documento	92

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1.1</b>	<b>Percurso Metodológico</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>A DESMATERIALIZAÇÃO DO DOCUMENTO: CONSIDERAÇÕES CONCEITUAIS</b>	<b>18</b>
<b>2.1</b>	<b>Origens de um documento composto: o álbum sonoro</b>	<b>22</b>
<b>2.2</b>	<b>Do documento analógico ao digital: desmaterialização e vácuo informacional</b>	<b>28</b>
<b>2.3</b>	<b>Encontrabilidade em uma plataforma de música streaming</b>	<b>35</b>
<b>3</b>	<b>NEODOCUMENTAÇÃO, INFORMAÇÃO E (EXO)MEMÓRIA</b>	<b>43</b>
<b>3.1</b>	<b>Neodocumentação: uma tendência contemporânea</b>	<b>44</b>
<b>3.2</b>	<b>Informação e intencionalidades analógicas</b>	<b>49</b>
<b>3.3</b>	<b>A relação informação, memória e cultura</b>	<b>56</b>
<b>4</b>	<b>MÚSICA PARA OS OLHOS</b>	<b>64</b>
<b>4.1</b>	<b>A Rozenblit</b>	<b>65</b>
<b>4.2</b>	<b>Informação e arte nos álbuns da Rozenblit</b>	<b>70</b>
<b>5</b>	<b>NA VAZANTE DA INFOMARÉ: ÁLBUNS SONOROS NO SPOTIFY E IMPLICAÇÕES SOCIOCULTURAIS NA TRANSIÇÃO DO FORMATO ANALÓGICO PARA O DIGITAL</b>	<b>83</b>
<b>5.1</b>	<b>Do documento analógico ao Streaming: algumas implicações socioculturais</b>	<b>90</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>98</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>102</b>
	<b>APÊNDICE A – ÁLBUNS CONSULTADOS DA ROZENBLIT</b>	<b>110</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Os que nasceram no século XX e vivem no XXI têm visto/vivido transformações sociais, culturais e tecnológicas acontecerem em um intervalo de tempo cada vez menor. Na década de 1980, ainda criança, entrei em contato com o documento que será apresentado ao longo deste trabalho: os álbuns de música. Sendo de uma família festiva que sempre escutou muita música, cresci entre centenas de álbuns de música, manuseando capas, observando encartes, selos e sendo tocado pela beleza do que via e lia naqueles documentos.

Há três décadas acompanho as mudanças pelas quais o documento álbum sonoro vem passando. Predominando no formato analógico até a década de 1980, na seguinte o álbum foi massivamente substituído pelo seu *símile* digital, o *compact-disc* (CD). Com a digitalização dos registros sonoros, em pouco tempo esses documentos passaram a ser distribuídos de forma ilegal em programas de compartilhamento de arquivos, a exemplo do *BitTorrent*. Recentemente, mitigando o prejuízo que a indústria fonográfica colheu com a distribuição ilícita desses registros, tem se consolidado o consumo de música por meio de aplicativos de música, a exemplo do Spotify.

Confesso, foi apenas durante a formação como profissional da Ciência da Informação (CI) que consegui reparar aspectos desses registros que até então não existiam para mim. Com a ajuda do instrumental teórico ofertado na CI foi possível, com algum sucesso, seguir o conselho dado pelo escrito português José Saramago na epígrafe do seu livro *Ensaio Sobre a Cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara!”. Dos aspectos reparados, o mais evidente foi considerar os discos não apenas como registros sonoros, mas como documentos. Documentos que apesar de o registro sonoro ser o elemento de maior visibilidade social, ele não é o único. Na realidade o disco é *um* elemento do documento. Este é composto de sons, textos e imagens, e a esse conjunto convencionou-se chamar de álbum (LAUS, 1998).

A presente pesquisa se propõe analisar a desmaterialização dos álbuns analógicos de música e a conseqüente implicação desta no acesso às informações constantes nesses documentos. Para tanto, examinou-se o conjunto de informações registradas em uma amostra de álbuns analógicos de música e a representação de um recorte dessa amostra no aplicativo de música *streaming* mais utilizado no mundo, o Spotify, alcançando este em 2018 a marca de 140 milhões de usuários<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Disponível em: <<https://tecnologia.uol.com.br/noticias/redacao/2018/02/20/qual-e-o-plano-da-spotify-para-continuar-lucrando.htm>>. Acesso em: 12 de out. 2018

O pressuposto que serve de marco inicial desta pesquisa é o de que associada à desmaterialização do documento álbum sonoro estaria vinculada uma valorização do meio em que o registro é disponibilizado em detrimento do conteúdo do documento. Os documentos sonoros disponibilizados pelo Spotify, quando comparados aos álbuns analógicos de música, apresentam um vazio relativo de informações que se relaciona diretamente com temáticas caras à Ciência da Informação, a exemplo do acesso a informação e memória registrada. Portanto, o foco de análise da presente pesquisa reside na tríade documento-informação-memória, sendo estes conceitos e a relação entre eles discutida ao longo do trabalho.

Ao considerarmos um álbum musical como um documento, deve-se ter em mente que este documento é constituído de partes, sendo o registro sonoro uma delas. A de maior visibilidade porém não a única. O álbum musical não é um documento “monolítico”, porém composto de sons, textos e imagens, distribuídos em suas partes constitutivas: disco, capa, selo, além de eventuais encartes.

Como usuário do Spotify observamos a ausência relativa de informações no que se refere ao registro musical apresentado, o que nomeamos de *vácuo informacional*. O vácuo informacional, conceito alinhado ao longo desta pesquisa, caracterizar-se-ia pela obliteração da natureza ontológica do documento, algo de que trataremos mais detidamente na seção dois deste trabalho. No Spotify, se o usuário tem acesso a dados elementares do documento sonoro, também verifica-se a ausência de informações que contextualizem esse registro, quer nos refiramos a um álbum ou mesmo uma faixa dele. Ao selecionar um álbum ou música no Spotify, o usuário disporá de um conjunto reduzido de metadados. Nesse quesito, o usuário que precise ou goste de informações associadas à obra vê-se diante de um vácuo informacional onde, se de um lado ele dispõe de dados elementares sobre o registro que ouve, de outro vê-se privado de maiores informações acerca deste.

Face ao apresentado, ressaltamos a carência de estudos que abordem o objeto supracitado, relacionando-o ao seguinte paradoxo: utilizado por usuários inseridos na dita “sociedade da informação”, familiarizados com uma forma de consumo de música que vem se consolidando ano a ano –via *streaming*–, o serviço prestado pelo Spotify apresenta um vazio relativo de informações acerca dos álbuns musicais disponibilizados que compreendemos traduzir-se em uma espécie de apagamento da memória. Tal questão nos reporta a um movimento a primeira vista contraditório e já analisado por Berman (2001): a coexistência na sociedade atual de fenômenos aparentemente contraditórios, nomeado por ele de “ambivalência” ou “ambigüidade”.

Esta pesquisa assume relevância para a Ciência da Informação por contemplar temas caros a ela: a desmaterialização de documentos associada a uma escassez de informações em uma sociedade caracterizada como “da informação”, e, a reboque desta escassez relativa de informações, aquilo que Levy (1998) chamou de “apagamentos da memória” para a sociedade atual usuária das ferramentas digitais.

O trabalho, organizado segundo o método quadripolar, está estruturado em quatro secções centrais, além da introdução e das considerações finais. Na secção 2, referente ao polo epistemológico, será analisada a desmaterialização do álbum sonoro, as origens deste tipo documental, as mudanças pelas quais ele tem passado nas últimas décadas, além de como a transição dos álbuns analógicos para o formato digital foi marcada pelo que nomeamos de *vácuo informacional*. Ainda nesta secção discorre-se sobre a o conceito de encontrabilidade relacionando-o ao serviço de música *streaming* referido na pesquisa, o Spotify.

A secção 3, relativa ao polo teórico, apresenta e discute conceitos essenciais para a pesquisa. Discorre-se sobre a concepção neodocumentalista e seus pressupostos estruturais, além de se tratar do conceito de intencionalidade, fundamental na abordagem fenomenológica adotada, associando-o aos registros presentes nos documentos analógicos. É apresentada, por fim, a tríade informação-memória-cultura, observando-se a estreita relação existente entre esses conceitos.

Na secção 4, polo técnico, apresentamos uma breve trajetória da gravadora Rozenblit, responsável pelo lançamento dos álbuns sonoros consultados para esta pesquisa, lançando um olhar atento para o *corpus* informativo presente nesses documentos.

A 5ª secção se ocupa em apresentar a representação dos álbuns analógicos no serviço Spotify, atentando-se para as implicações no que se refere ao acesso à informação advindas da transição desses documentos analógicos para o ambiente digital.

## 1.1 Percurso metodológico

Promover o consórcio entre o tema de pesquisa e a vida do pesquisador é sem dúvida algo instigante, motivador para a realização da pesquisa. Oliveira (1998, p. 19) argumenta que “promover a consonância entre pesquisa e biografia é altamente estimulante, pois atribui vida ao estudo, retirando da produção intelectual poeiras de artificialismo, que recobrem parte da pesquisa acadêmica”. A realização da presente pesquisa, desde o primeiro momento, procurou pautar-se pela motivadora associação entre o vivido e o lido, crendo que assim procedendo atribui-se sabor ao saber, tornando a construção do conhecimento algo agradável, prazenteiro.

A atitude de pesquisar, por sua vez, nasce de um esforço que visa compreender a realidade que nos rodeia, ou pelo menos parte dessa realidade, já que uma das características inalienáveis do mundo no qual vivemos é a complexidade. Toda explicação científica da realidade, quer pensemos em relações internacionais entre nações ou mesmo em nanotecnologias, é precedida de uma ou várias pesquisas. A pesquisa é a atividade que marca o fazer científico.

Porém, é preciso destacar que a compreensão proporcionada pela pesquisa científica não acontece de afogadilho. Como lembra Michel (2009, p. 36) a pesquisa é “um fenômeno de busca de conhecimento constituído de aproximações sucessivas e nunca esgotado; ou seja, não é uma situação definitiva diante da qual já não haveria mais o que descobrir”. A pesquisa realizada neste trabalho reflete uma dedicação no sentido de se aproximar e compreender um fenômeno, a desmaterialização de um tipo documental, que dada as suas implicações interessa à Ciência da Informação.

É necessário salientar, contudo, que essa aproximação e compreensão objetivada no fazer científico obedece a critérios rigorosos, pré-determinados. Tem método. Enquanto a pesquisa procura entender aspectos da nossa realidade, o método procura “estabelecer formas de se chegar a isso, através da pesquisa científica” (MICHEL, 2009, p. 34). Tomando como referência a própria etimologia da palavra, o método tem sido definido como *um* trajeto, *um* caminho utilizado para se atingir um objetivo, um determinado fim (MICHEL, 2009; GIL, 1987; OLIVEIRA, 1998). Observe-se: a escolha de um método representa, sempre, a escolha de *um* trajeto dentre outros possíveis, o que poderia levar ao seguinte questionamento: qual o melhor método científico a ser utilizado em uma pesquisa?

A resposta objetiva é: não há. O caminho adotado em uma pesquisa deve levar em consideração o objeto, a área de conhecimento em que esse objeto está sendo estudado, o

alcance pretendido da pesquisa, dentre outros possíveis critérios. Chauí (1994, p. 277), observando o caráter relativo do método a ser empregado em uma pesquisa científica, considera que “o bom método é aquele que permite conhecer verdadeiramente o maior número de coisas com o menor número de regras”. “O método assinala, portanto, *um* percurso escolhido entre outros possíveis” (OLIVEIRA, 1998, p. 17). Em vista disso, qual o caminho percorrido na presente pesquisa para análise dos objetos e fenômeno estudados? Vejamos.

Gil (1987), procurando esclarecer de forma didática o método científico o dividiu em gerais e específicos. Enquanto os gerais servem como a base lógica de investigação, funcionam como lentes de observação, são métodos de raciocínio, os específicos referem-se aos procedimentos técnicos adotados na investigação científica (GIL, 1987, p. 28).

Com base na classificação utilizada por Gil (1987), a lente de observação teórica adotada para a análise do objeto investigado, o método geral, foi o fenomenológico, considerando os dois passos fundamentais deste: o que coloca o objeto de análise em suspenso e procura observá-lo sob diversos aspectos (*Époché*), e aquele que visa identificar a sua essência, o que nele há de invariante (Redução Fenomenológica) (TRIVIÑOS, 1987; MARTINS, THEOPHILO, 2009).

No que se refere aos procedimentos técnicos, visando “proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito” (GIL, 2002, p. 41) adotou-se o método exploratório, sendo este um meio usual de os pesquisadores das mais diversas áreas acercarem-se das questões relacionadas à temática e problema estudados. A fase exploratória de qualquer pesquisa não tem por objetivo encontrar soluções para o problema vislumbrado. O intento desta etapa da pesquisa é levantar informações que auxiliem a entender melhor as questões propostas, reunindo conhecimentos prévios já produzidos acerca do problema (MICHEL, 2009, p. 40). Para tanto, lançou-se mão das pesquisas bibliográfica e documental.

A pesquisa bibliográfica é estratégia utilizada em qualquer produção que se pretenda científica, pois ela põe o pesquisador a par do estado da arte referente ao assunto abordado. Foi por meio da pesquisa bibliográfica de artigos de periódicos eletrônicos, livros e trabalhos de pós-graduação *stricto sensu* em Ciência da Informação, História, Filosofia e Música que instrumentalizamos conceitualmente a presente pesquisa, procurando dar consistência teórica ao estudo desenvolvido. O que chamou a atenção nesta fase da pesquisa foi a constatação da não existência, na CI, de estudos que tomem o tipo documental álbum de música e sua desmaterialização como mote de investigação científica, motivando-nos a isso.

Os objetos de estudos científicos podem ser -e têm sido- estudados com o auxílio de diferentes abordagens disciplinares, produzindo-se um conhecimento mais complexo acerca destes, destacadamente nas ciências sociais. Bruyne, Herman e Schoutheete (1991, p. 26) lembram que “o campo das problemáticas das ciências sociais é excessivamente vasto para ser englobado ou reduzido a uma única disciplina; assim, de saída, esse campo é pluridisciplinar”.

A pesquisa documental foi etapa fundamental para a análise empreendida. Apesar de guardar certa semelhança com a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental diferencia-se daquela por consultar documentos primários. Sendo objeto de investigação a desmaterialização dos álbuns analógicos de música e a consequente implicação desta no acesso às informações constantes nesses documentos, foi examinada uma amostra de 112 (cento e doze) álbuns (anexo A), de variados gêneros, lançados pela extinta gravadora pernambucana Rozenblit durante as décadas de 1960 a 1980, constantes do acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes (MDB), da Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

A escolha de se analisar uma amostra dos álbuns da gravadora Rozenblit deveu-se a representatividade desta para a cultura e mercados fonográficos local, regional e nacional durante as décadas de sua existência (1950 a 1980). A Rozenblit foi a única indústria fonográfica fora do eixo Rio-São Paulo que deteve, já na década de 1960, parcela expressiva do mercado de produção e venda de álbuns: cerca de 20% do mercado nacional e 50% do regional, possuindo filiais no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul (SOBRINHO, 1993, p.51).

Apesar de realizada a consulta a mais de uma centena de álbuns da Rozenblit, o que revelou o quanto os elementos constituintes desses documentos –capas, selos e eventuais encartes- comportam informações relevantes sobre o registro, contextualizando-o, seria inviável apresentar e analisar todos esses álbuns neste trabalho, levando-nos a apresentar um recorte de álbuns da amostra consultada, lançados entre as décadas de 1960 e 1970. Os álbuns escolhidos para esse recorte foram selecionados pelo fato de os considerarmos representativos da amostra consultada e daquilo que caracterizaria a essência deste tipo de documento: sua natureza informativa.

Prestando-se a revelar semelhanças e diferenças entre objetos pesquisados (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 107), o método comparativo foi utilizado durante a pesquisa, conduzindo a análise do conjunto de informações presentes no formato analógico dos álbuns sonoros consultados e observando como essas informações foram, se foram,

migradas para o universo digital no serviço de música Spotify. A coleta das informações presentes no Spotify fez uso da pesquisa telematizada, sendo este tipo de pesquisa utilizado quando se “buscam informações em meios que combinam o uso de computador e telecomunicações” (VERGARA, 1998, p. 46).

Deve-se destacar que a estruturação do texto levou em consideração os polos do Método Quadripolar, sugerido por Bruyne, Herman e Schoutheete (1991) para as Ciências Sociais. Esta abordagem tem sido aplicada com êxito nas pesquisas realizadas em Ciência da Informação da Universidade do Porto, Portugal (SILVA; RIBEIRO, 2002). O polo Epistemológico procura contemplar considerações de ordem conceitual, apresentando e construindo o objeto científico, além de se definir os limites da problemática de investigação. O Polo Teórico apresenta conceitos e teorias fundamentais para o trabalho empreendido. O Técnico, por sua vez, a par do objeto estudado, operacionaliza “técnicas que surgem, com frequência, rotuladas de metodologia” (SILVA, 2014, p. 40). O Polo Morfológico, por fim, lançando um olhar panorâmico sobre os outros três polos, formaliza os resultados da investigação, apresentando os resultados alcançados.

O objetivo geral do trabalho é examinar o acesso à informação decorrente do processo de transição dos álbuns analógicos de música para o formato digital, ao passo que os objetivos específicos são analisar a desmaterialização dos álbuns de música relacionando-a aos conceitos de encontrabilidade e vácuo informacional, apresentar o serviço de música *streaming* Spotify, verificando a representação que é feita dos álbuns analógicos de música na plataforma do serviço, examinar a Neodocumentação e a relação entre os conceitos de informação, memória e cultura, investigar uma amostra de álbuns da gravadora Rozenblit, analisando o corpus informativo presente nesses documentos e, por fim, abordar aspectos sócio-culturais decorrentes da transição dos álbuns analógicos de música para o formato digital, observando criticamente o uso de uma ferramenta digital para o consumo de música e as implicações disso para o acesso à informação.

De forma resumida, o plano geral do trabalho é apresentado na tabela abaixo, indicando-se as secções integrantes do estudo, os polos correspondentes ao método quadripolar, objetivos específicos, além dos procedimentos metodológicos adotados ao longo das secções.

Quadro 1 – Plano geral do trabalho

<b>SECÇÃO</b>	<b>POLOS</b>	<b>OBJETIVOS ESPECIFICOS</b>	<b>INTRUMENTOS METODOLÓGICOS</b>
2	Epistemológico	Analisar a desmaterialização dos álbuns de música relacionando-a aos conceitos de Encontrabilidade e Vácuo Informacional.	Pesquisa Exploratório- Descritiva e Bibliográfica
3	Teórico	Examinar a Neodocumentação e a relação entre os conceitos de informação, memória e cultura.	Pesquisa Bibliográfica
4	Técnico	Investigar uma amostra de álbuns da gravadora Rozenblit, analisando o corpus informativo presente nesses documentos.	Pesquisa Bibliográfica e Documental
5	Morfológico	Apresentar o serviço de música streaming Spotify, verificando a representação que é feita dos álbuns analógicos de música na plataforma do serviço.	Pesquisa Telematizada e Descritiva
		Abordar aspectos sócio-culturais decorrentes da transição dos álbuns analógicos de música para o formato digital, observando criticamente o uso de uma ferramenta digital para o consumo de música e as implicações disso para o acesso à informação	Método comparativo/analítico

## 2 A DESMATERIALIZAÇÃO DO DOCUMENTO: CONSIDERAÇÕES CONCEITUAIS

Desde que Tim Berners-Lee, cientista inglês da computação, concebeu no final da década de 1980 um protocolo capaz de possibilitar a comunicação entre computadores distantes fisicamente, muitas coisas mudaram: inovações tecnológicas, mudanças culturais, comportamentais e todo um arcabouço conceitual e epistêmico atrelado a essas mudanças floresceu e se desenvolveu num curto espaço de tempo.

Sendo uma área interdisciplinar por natureza (SARACEVIC, 1996) e atenta as transformações referidas, a ciência da informação (CI) depara-se nos dias atuais com o fato de ter de lidar com não só com a revisão de conceitos, prática comum a qualquer área que se considere científica, mas também com novas definições que procuram dar conta do complexo rizoma relacionado ao fenômeno informação.

Uma dessas novas definições incontornáveis para a CI na primeira metade deste século XXI diz respeito a desmaterialização da informação. Há não muito tempo atrás o meio de registro de uma informação era, por excelência, um suporte tangível. Contudo, tomando emprestado o título de um livro do historiador britânico Eric Hobsbawn, vivemos tempos interessantes. Um dos aspectos desses tempos é exatamente a desmaterialização dos documentos, quer pensemos em livros, mapas, filmes ou músicas, para ficarmos em apenas alguns exemplos.

Mas, o que vem a ser a desmaterialização? Mais: quando nos referimos a documento, que compreensão temos do que é um documento? Apesar da abrangência do assunto, é necessário precisarmos tais conceitos.

Ressaltamos desde já que a presente secção se refere ao polo epistemológico, etapa na qual apresentaremos o nosso objeto de estudo e a problemática relacionada a ele.

É preciso destacar que aquilo que nomeamos de desmaterialização abriga “uma série de reflexões em torno das transformações sofridas em variados setores da indústria cultural com a popularização da internet” (POLIVANOV; WALTENBERG, 2015, p. 263). Os mercados gráfico, sonoro e cinematográfico são diretamente afetados pela desmaterialização dos suportes. A desmaterialização diz respeito ao deslocamento da natureza ontológica do documento analógico para a esfera digital. Dito de outra forma, a desmaterialização aqui referida relaciona-se a transição de registros produzidos originalmente no formato analógico, possuindo, portanto, características bastante específicas por isso, e migrados para o digital.

Por sua vez, tornar digital, digitalizar, consiste em traduzir uma informação em números por meio de um sistema conhecido na computação como linguagem binária (LÉVY, 1999).

A CI enquanto área de estudo e pesquisa que se ocupa de temas relacionados a informação é, assim como os mercados de bens culturais, parte diretamente interessada nesse processo de desmaterialização de documentos. Porém, quando utilizamos o termo documento, a que estamos nos referindo? Que conceito estamos utilizando, já que existem algumas definições que procuram precisar a compreensão do que é um documento.

O conceito de documento não é recente nem tampouco consensual. Etimologicamente o termo deriva do latim *docere*, mesma origem da palavra docente, possuindo o sentido daquilo que ensina, evoluindo na época moderna, lembra Le Goff (2003, p. 526), para o sentido de prova. É neste sentido que Lucien Lefebvre, um dos expoente da conhecida Escola dos Annales<sup>2</sup>, afirmou em um curso ministrado na prestigiosa universidade de Sorbonne, em 1945, que “não há notícia histórica sem documento” (LE GOFF, 2003, p. 529-530).

Para que se possa compreender o conceito de documento utilizado na CI nos dias de hoje faz-se necessário que retrocedamos algumas décadas, mais precisamente para o ano de publicação do Tratado de Documentação de Paul Otlet, 1934. Sendo um homem de “dois séculos” - Otlet nasceu em 1868 e viveu até 1944- e presenciando uma série de mudanças sociais e técnicas, estas influenciaram a elaboração do conceito de documento formulado por Otlet no tratado referido. As inovações técnicas surgidas ao longo do século XIX e início do século XX produziram uma série de documentos até então não existentes, a exemplo da película cinematográfica, a fotografia, além dos registros sonoros por meio do fonógrafo e depois os discos. Ao confrontarmos o tempo vivido por Paul Otlet e a ampliação do conceito de documento que ele elaborou, não há como não lembrarmos da conhecida frase do filósofo espanhol Ortega y Gasset (1883-1955), segundo a qual “o homem é o homem e suas circunstâncias”.

Deslocando-se de uma concepção sedimentada de documento, segundo a qual este seria o resultado da combinação de um suporte e de uma informação escrita, Otlet apresentou

---

<sup>2</sup> Boa parte da corrente hoje conhecida como Nova História deriva de um pequeno grupo de estudiosos associados à revista *Annales*, criada na França em 1929. Deste grupo faziam parte historiadores como Fernand Brudel, Georges Duby, Jacques Le Goff, Marc Bloch, Lucien Febvre e Emmanuel Le Roy Ladurie. Resumidamente, propunham uma nova prática historiográfica que contemplasse a substituição da tradicional narrativa dos acontecimentos por uma história-problema, uma história de todas as atividades humanas e não apenas a política ou dos grandes acontecimentos, além do diálogo com outras ciências.

uma compreensão inovadora do que seria um documento, chamando-o genericamente de livro em seu tratado.

Livro (*bíblion*, documento ou grama) é o termo convencional aqui empregado para designar toda espécie de documento. Abrange não apenas o livro propriamente dito, manuscrito ou impresso, mas também revistas, jornais, textos escritos e reproduções gráficas de qualquer espécie, desenhos, gravuras, mapas, esquemas, diagramas, fotografias, etc. A documentação no sentido lato do termo abrange o livro, isto é, meios que servem para representar ou reproduzir determinado pensamento, independentemente da forma como se apresente (OTLET, 2018, p. 11).

Do conceito de documento apresentado por Otlet, dois aspectos chamam a atenção. O mais evidente deles diz respeito a ampliação dada ao entendimento do que seria um documento. O segundo, atrelado ao primeiro, refere-se a compreensão de que o documento era portador do pensamento humano e de que este se “objetificava” naquele (RAYWARD, 2018, p. xiii). Em relação a este segundo aspecto, é interessante observar a presença subjacente da ideia de uma consciência que se projeta sobre um elemento externo, no caso um documento, outorgando a este o valor de registro de conhecimento e experiências singulares do sujeito.

A esta ampliação do conceito de documento formulado por Otlet, seguiu-se, na década de 1950, outra significativa contribuição para o atual entendimento de documento na CI. Publicada na França em 1951, a obra *Qu'est-ce que la documentation?*, da bibliotecária Suzanne Briet, tornou-se um marco para os estudos de documentação nos anos seguintes<sup>3</sup>. Considerando como *documento* novos elementos já contemplados no conceito de Otlet (2018), a exemplo dos registros fotográficos, Briet vai além, reconhecendo as pedras de um museu de mineralogia e animais catalogados e expostos em um zoológico como documento (BRIET, 2016, p. 1).

Ao considerar as pedras de um museu e um animal no zoológico como documento, Briet se afasta do conceito tradicional de documento. A noção de documento não poderia ficar restrita apenas ao texto escrito, impresso, compreendia a autora. Ao firmar esta

---

<sup>3</sup> A relevância da proposta de Suzanne Briet é tamanha nos anos que se seguiram a sua publicação que o professor Antonio Agenor Briquet de Lemos observa, na introdução da edição brasileira publicada em 2016, que “Mesmo depois de 15 anos de seu lançamento, em 1951, ainda aparecia na bibliografia dos programas de concursos públicos, conforme se constata, por exemplo, no edital do concurso para bibliotecário da Câmara dos Deputados, em 1966 (Diário Oficial, 17/8/1966). Desnecessário dizer que estava presente nos programas de ensino da disciplina Documentação desde que ela foi introduzida nos cursos regulares de Biblioteconomia com o currículo mínimo de 1962” (BRIET, 2016, p. IX).

compreensão, a bibliotecária francesa distende o conceito, dando outro significativo passo no afastamento de uma visão positivista de documento ainda vigente.

A amplificação do conceito de documento formulado por Otlet na década de 1930, e Briet nos anos 1950, reverberaram em diversas áreas do conhecimento. Nesta linha, Tanus, Renau e Araujo (2012), se ocuparam em mostrar as especificidades do conceito de documento em três áreas do saber que, apesar de compartilharem interesse comum na organização e disseminação da informação, têm, cada uma, compreensões particulares da concepção de documento. São elas a Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia.

Na Arquivologia, o conceito de documento compreende:

Todos os livros, papéis, mapas, fotografias ou outras espécies documentárias, independentemente de sua apresentação física ou características, **expedidos ou recebidos por qualquer entidade pública ou privada no exercício de seus encargos legais ou em função das suas atividades** e preservados ou depositados para preservação por aquela entidade ou por seus legítimos sucessores como prova de suas funções, sua política, decisões, métodos, operações ou outras atividades, ou em virtude do valor informativo dos dados neles contidos (SCHELLENBERG, 2006, p. 41, In.: TANUS; RENAU; ARAUJO, 2012, p. 162. Grifo nosso)

Observe-se que na Arquivologia a fonte de produção é fundamental na elaboração do conceito de documento. Desta forma, ser um documento elaborado por uma instituição pública ou privada torna-o objeto de estudo e ação da Arquivologia.

Na Museologia, por sua vez, o conceito de documento é herdeiro direto da visão ampliada de Briet (2016), considerando-se documento uma peça de metal, madeira ou mesmo um osso animal ou humano, capazes de transmitir uma informação (TANUS; RENAU; ARAUJO, 2012). Para a Museologia, o conceito de documento contempla não apenas os registros produzidos pelos homens com o fito de comunicar algo, mas também objetos que, no decurso de sua existência, passaram a ter o status de documento, dada a sua relevância informativa sobre uma realidade sócio-histórica.

Em relação a essas duas áreas do conhecimento citadas, a Biblioteconomia, apesar de reconhecer como documento uma diversidade considerável de registros, destaca o forte “caráter técnico-científico do termo documento” (TANUS; RENAU; ARAUJO, 2012, p. 167). Para uma biblioteca os documentos “são resultados de uma criação artística ou de uma pesquisa, que objetivam a divulgação técnica, científica, humanística, filosófica” (TANUS; RENAU; ARAUJO, 2012, p. 165).

O conceito de documento adotado neste trabalho considera a pertinência e relevância da ampliação conceitual dada ao termo por Otlet (2018) e Briet (2016), filiando-se a uma leitura que é, na realidade, tributária do amplo espectro dado por esses autores ao termo. Referimo-nos ao conceito de documento adotado na Neodocumentação, assunto que será mais detidamente discutido em secção posterior.

Por hora, é necessário precisar que compreendemos que documento é o meio através do qual a informação se materializa, quer pensemos em documentos analógicos ou digitais (FROHMANN, 2006). Sendo o documento produzido pelo homem produto de uma consciência a respeito de, consciência que se projeta para além de si, firmando suas percepções, compreensões, conhecimentos, para distante do tempo e espaço presente por meio de um suporte, não é demais lembrar a necessidade de se entender as circunstâncias em que se dá esta intencionalidade. Gugliotta (2017, p. 321) lembra que “cada documento fala tanto de si como de seu contexto de produção e das condições que o produziram”.

Reconhecendo a amplitude do que pode ser considerado documento, dado o caráter não só objetivo mas também circunstancial e subjetivo atribuído a este, para a presente pesquisa considera-se documento a unidade de registro de uma informação, qualquer que seja o suporte ou formato (BRASIL, 2005, p. 73), situado social e historicamente, devendo a análise da informação registrada ser indissociável do suporte de registro.

O surgimento de um conjunto de documentos, durante o século XIX e início do XX, que se afastava da concepção tradicional na qual documento seria o resultado da soma de um registro escrito mais um suporte, contribuiu, sem dúvida, para a reelaboração do conceito de documento no século XX. Um desses novos documentos surgidos foram os álbuns sonoros. Possuindo características bastante específicas em relação a outros documentos, os álbuns de música destacam-se por apresentar considerável complexidade a ser analisada. Documentos compostos que dizem muito de si e de seu tempo e que merecem, por isso, um olhar mais atento.

## **2.1 Origens de um documento composto: o álbum sonoro**

A pluralidade de novos documentos presentes na primeira metade do século XX apresentava características bastante distintas da ideia de documento tradicional. Imagem e som passaram a integrar, de forma revolucionária, os documentos que naquele momento apareciam, surgindo assim os documentos compostos.

Os documentos compostos<sup>4</sup> são aqueles que além do tradicional texto escrito contemplam outros elementos, a exemplo dos sonoros e imagéticos (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 133). Percebe-se, portanto, por oposição, que os documentos simples são aqueles que comportam apenas um tipo de registro, quer seja escrito, sonoro ou imagético.

Um álbum musical é um documento composto constituído de elementos dos quais o registro sonoro é um deles. O de maior visibilidade social, é verdade, mas *um* elemento. Este documento é composto de sons, textos e imagens, distribuídos em suas partes constitutivas.

A origem da ideia de álbum para se referir aos *long-plays* (LP's) remonta a uma tradição norte-americana que, sob influência da música clássica que demandava vários discos para reprodução das peças, exigia um suporte para guardar os discos e organizar a discoteca (LAUS, 1998). Esses álbuns, de música de concerto, ópera e instrumental, passaram a ser personalizados, trazendo “logotipos estampados na capa e lombada e mais textos e fotos sobre o conteúdo, impressos em páginas no interior, as vezes somente nas contracapas internas” (LAUS, 1998, p. 121). Com a consolidação deste formato que contemplava fotos, imagens e textos, as capas dos discos afirmaram-se como embalagens informativas, sendo genericamente chamado de álbum o conjunto composto pelo disco, ou discos, o selo afixado na parte central do disco, a capa, além de eventuais encartes.

A respeito do surgimento dos primeiros álbuns, Evans (2016, p. 14, grifo nosso) destaca:

Quando os discos de goma-laca de 78 rpm (em geral de dez polegadas, às vezes de doze) viraram formato-padrão para a música gravada de comercialização em massa, o crescente exército de consumidores queria um lugar para guarda-los. **Em 1910 surgiram os “álbuns de discos”, similares a álbuns de fotos**, com várias capas vazias dentro das quais se podiam proteger os discos de goma-laca, que se quebravam com muita facilidade.

O surgimento deste tipo documental é parte da história da indústria fonográfica e das tecnologias utilizadas por esta para o registro do som. A fase inicial da indústria fonográfica é marcada por dois momentos bastante distintos em razão da técnica empregada para

---

<sup>4</sup> O que aqui nomeamos de Documento Composto, o Arquivo Nacional, por meio do Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, chama de Documento Especial. Estes são documentos, “em linguagem não textual, em suporte não convencional [...] cujo acesso depende, na maioria das vezes, de intermediação tecnológica” (BRASIL, 2005, p. 74).

reprodução dos registros sonoros: o primeiro diz respeito aos registros que eram feitos e lidos através de um equipamento chamado Fonógrafo.

Concebido pelo norte-americano Thomas Edison em 1877, o Fonógrafo era um equipamento que funcionava a base da energia mecânica, produzida através da utilização de uma manivela (figura 1). A reprodução do som no equipamento dava-se por meio de um cilindro onde ficava registrado o arquivo sonoro, havendo uma agulha que deslizava sobre o cilindro, lendo-o. No Brasil, as vendas desses cilindros começaram em 1897, sendo o dono da Casa Edison, Fred Figner, responsável pela introdução do equipamento no país (SEVERIANO, 2013).

Figura 1 - Thomas Edison e sua invenção, o fonógrafo



**Fonte:** [https://pt.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Edison](https://pt.wikipedia.org/wiki/Thomas_Edison)

Em relação ao fonógrafo, Marchi (2005, p. 7) observa que:

Se o aparelho permitia a gravação e reprodução sonora, ele deixava escapar a possibilidade de reprodutibilidade técnica do som, pois não havia como fazer cópias das gravações: uma vez gravado, o conteúdo estava condenado a permanecer no mesmo cilindro, tornando-se uma peça única. A própria durabilidade do formato também deixava a desejar, pois o papel estanho logo se desgastava, além dos cilindros – posteriormente feitos de cera – facilmente quebrarem tornando sua vida útil curta

As limitações elencadas por Marchi (2005), impossibilidade de reprodução do registro sonoro de um cilindro para outros e vida útil bastante curta, serviram de estímulo para que a indústria fonográfica se empenhasse em desenvolver um outro suporte de registro

sonoro, sendo este o marco do segundo e decisivo momento da indústria fonográfica mundial: a criação e popularização dos discos e dos álbuns de discos.

As vantagens evidentes que o disco apresentava em relação ao cilindro do fonógrafo eram a qualidade do som e uma capacidade maior de armazenamento. Paixão (2013) enfatiza que a partir da invenção do alemão Emile Berliner, em 1888, de um equipamento chamado Gramofone, o formato disco tornou-se padrão para registro de áudio, consagrando-se como o principal ao longo dos anos que se seguiram.

Contudo, entre a adoção do formato LP, em 1948, e a criação por Berliner, em 1888, de discos de cera planos de cinco polegadas, muitas transformações ocorreram nas técnicas empregadas de produção e reprodução dos registros sonoros (EVANS, 2016). Transformações rápidas e expressivas. Ainda na década de 1920 foi desenvolvida a técnica da gravação elétrica, provocando:

Uma melhora significativa em maior variação de dinâmica e de textura. As novas gravações permitiam ouvir muito mais frequências graves tornando possível perceber o som dos baixos. O uso da amplificação elétrica possibilitava registrar sons com muito menor intensidade (PAIXÃO, 2013, p.32)

Na década de 1940 houve a mudança no padrão de rotações por minuto, rpm, que era utilizado pelos equipamentos de reprodução fonográfica. Os discos de 78 rpm deixaram de ser produzidos, passando a vigorar aqueles de  $33^{1/3}$  rpm (VICENTE, 1996). A principal distinção entre esses formatos deve-se ao tempo de duração sonora no disco: enquanto o disco de 78 rpm comportava, de cada lado, aproximadamente 3 a 4 minutos de registro, o de  $33^{1/3}$  rpm permitia a gravação de cerca de 15 a 20 minutos de cada lado, havendo um ganho quantitativo substancial no número de músicas que passaram a ser registradas nos discos de  $33^{1/3}$  rpm.

Embalada por essas descobertas, e atenta a outras que aperfeiçoassem a qualidade sonora dos discos produzidos e a ampliação dos mercados consumidores, a indústria fonográfica fomentou pesquisas que resultaram em melhorias técnicas consideráveis.

No formato do disco um composto derivado do plástico foi utilizado em sua confecção e isso viabilizou diminuir o tamanho e as distâncias entre cada sulco e assim maior tempo de gravação por área de disco. O disco de vinil e o microsulco causaram grande impacto no registro do som e rapidamente se tornou o padrão mais consumido para reprodução doméstica. (PAIXÃO, 2013, p.33).

No mercado americano, na década de 1940, as vendas de discos tiveram um crescimento substancial, destacadamente com a consolidação do formato álbum. Evans (2016) associa o crescimento do mercado fonográfico americano naquela década a chegada de:

[...] vários álbuns de líderes de *big bands*, como Benny Goodman e Woody Herman, astros do *jazz*, como Louis Armstrong e cantores da moda, como Bing Crosby e Frank Sinatra. Também eram populares álbuns temáticos de estilos diversos, como *boogie-woogie* e música latina, assim como coleções com canções de músicas da Broadway. Os mais requisitados eram os de obras de música clássica (EVANS, 2016, p. 17).

No Brasil, a indústria fonográfica encontrou um mercado promissor desde os primeiros anos do século XX. No final da década de 1920, algumas das maiores gravadoras do mercado fonográfico mundial de então estavam estabelecidas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. A inglesa Parlophon, em 1928, sediou filiais nestas cidades. Em 1929 foi a vez da Columbia, que se fixou em São Paulo, instalando-se neste mesmo ano no Rio de Janeiro as gravadoras Victor e Brunswick (SEVERIANO, 2013).

Fazendo um rápido apanhado da trajetória histórica dos discos de vinil e dos álbuns de música, Bartmanski e Woodward (2015, p. 3, tradução nossa) destacam que estes, no formato de longa duração em que se consagraram, foram lançados pela Columbia Records, em 1948, ganhando “proeminência na década seguinte, dominando o comércio na década de 1960 e 1970, e diminuindo na década de 1980, aparentemente substituídos para sempre pelo que foi anunciado como um meio portador de um som superior: o compact disc (CD)”. Estes autores ainda destacam que a história do álbum sonoro é indelevelmente ligada a história do vinil, haja vista o disco de vinil ser, como já apontado, não apenas *um* elemento do documento composto “álbum”, mas *o* elemento com maior “visibilidade” do documento, espécie de vitrine dele (BARTMANSKI; WOODWARD, 2015, p. 6).

No formato que iria se afirmar nas décadas seguintes – com 33<sup>1/3</sup> rpm e de vinil-, os álbuns de discos chegaram ao Brasil em 1951 (LAUS, 1998), permanecendo até a primeira metade da década de 1990 como principal suporte de música consumido no país.

A afirmação do formato álbum contribuiu para que muitos fossem considerados como obras de arte, dada a reunião, num só produto, de capas originais e bem elaboradas, textos esclarecedores sobre o artista e sua época na contracapa ou encarte, além da combinação, no caso brasileiro, de música e poesia de reconhecida excelência (MARCHI, 2005).

Se, durante a década de 1990, com a celebrada afirmação no mercado mundial de outro suporte de registro de áudio, o *compact-disc*, houve quem vaticinasse o desaparecimento dos álbuns analógicos de música, os números mais recentemente divulgados pela Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD)<sup>5</sup> e pela Global Music Report<sup>6</sup> (GMR), mostram, por meio de relatórios anuais que visam traçar um raio “x” da indústria fonográfica brasileira e mundial, que esse tipo de documento composto continua sendo bastante utilizado em todo o mundo, representando percentual de receita nada desprezível para o mercado bilionário da música.

Mesmo tendo desde o final da década de 1990 uma queda expressiva no número total de exemplares vendidos, os álbuns analógicos de música significaram para o mercado brasileiro, conforme relatório divulgado pela ABPD em 2017 e referente ao ano anterior, 5.3% das vendas, representando este percentual a quantia de aproximadamente \$16 milhões de dólares de receita para a indústria fonográfica brasileira<sup>7</sup>. Por outro lado, no mercado mundial no período de 1999 a 2017, as receitas com as vendas dos álbuns analógicos de música implicaram na cifra de \$5.2 bilhões de dólares<sup>8</sup>.

Estes números apontam para a continuidade na utilização de um documento que possui especificidades que agregam valor para aqueles que o consultam. Os usuários, frisam Bartmanski e Woodward (2015, p. 6, tradução nossa), parecem perceber que os álbuns sonoros convidam para uma experiência que se aproxima da leitura de um livro “dividido em partes e capítulos”, haja vista a composição do documento. Os álbuns analógicos de música sugerem um ritual não apenas de audição, mas de leitura e apreciação estética, sendo “a compra de um disco de vinil literal e efetivamente a compra de um pacote”, razão provável para as cifras milionárias que a venda deste documento continua gerando.

A desmaterialização do documento composto conhecido como álbum apresenta particularidades que se relacionam diretamente com o acesso à informação presente

---

<sup>5</sup> “A Associação Brasileira dos Produtores de Discos – ABPD, criada em abril de 1958, passou a se denominar Pró-Música Brasil Produtores Fonográfico Associados em 2016 e continuou reunindo as maiores empresas de produção musical fonográfica em operação no País”. Disponível em: <<https://pro-musicabr.org.br/home/sobre-nos/>>. Acesso em 01 de abr. 2019.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.ifpi.org/>>. Acesso em 01 de abr. 2019.

<sup>7</sup> Mercado Fonográfico Mundial e Brasileiro em 2017. Disponível em: <[https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2018/04/Pro\\_MusicaBr\\_IFPIGlobalMusicReport2018\\_abril2017-003.pdf](https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2018/04/Pro_MusicaBr_IFPIGlobalMusicReport2018_abril2017-003.pdf)>. Acesso em: 01 de abr. 2019.

<sup>8</sup> Global Music Report 2018: State Of The Industry. Disponível em: <<https://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf>>. Acesso em: 01 de abr. 2019.

originalmente no documento em seu formato analógico, havendo uma relação diretamente proporcional entre a desmaterialização e o que nomeamos de vácuo informacional.

## 2.2 Do documento analógico ao digital: desmaterialização e vácuo informacional

O conceito de desmaterialização adotado neste trabalho refere-se a transição de documentos concebidos no formato analógico e migrados para ambiente digital, onde textos, imagens e sons registrados em um suporte impresso transformam-se em bits por meio de uma linguagem nomeada de binária, referência a sua construção composta dos números zero e um. Nesta transição, chama-nos a atenção as implicações daí advindas para a natureza ontológica do documento. Expliquemo-nos.

Um conceito fundamental na Metafísica<sup>9</sup> é o de Ontologia, sendo esta a doutrina que estuda as características fundamentais de um ser, aquilo que o caracteriza como um ser de uma dada espécie, o que “o ser tem e não pode deixar de ter” (ABBAGNANO, 2007, p. 662) sob o risco de deixar de ser o que é. Ao utilizarmos a expressão “natureza ontológica do documento” estamos nos referindo àquilo que caracterizaria um documento enquanto tal, ou seja, a essência do documento, a marca indelével deste.

Ao compreendermos um documento como possuidor de uma natureza ontológica estamos nos referindo a sua essência, qual seja, sua natureza informativa. Todo documento é, e isto é pré-requisito para se considerar algo como tal, portador de informação. No caso do documento estudado neste trabalho, os álbuns analógicos de música, ele não é apenas portador de *uma* informação. A ele se associa um *corpus* informacional de relevante valor contextual.

A transição do documento analógico para o digital é um fenômeno social e tecnológico que interessa diretamente a Ciência da Informação dada as suas implicações para os estudos em áreas como usabilidade da informação, estudos do usuário, curadoria digital, dentre outras. Acerca desta transição, Gutiérrez (2011) destaca que:

No entanto, as técnicas e ferramentas documentais foram sendo substituídas por uma tecnologia, um mercado, por forças globalizadoras e complexas que eliminaram as fronteiras entre formatos, natureza e conteúdo dos documentos, produzindo e cobrindo novas aparências, locais e origens, a

---

<sup>9</sup> A Metafísica é o ramo de estudo da Filosofia que se ocupa com aquilo que está além da experiência sensível, física. Aristóteles a compreendia como a ciência primeira, a ciência que forneceria “a todas as outras o fundamento comum, ou seja, o objeto a que todas elas se referem e os princípios dos quais todas dependem” (ABBAGNANO, 2007, p. 661)

tal ponto que começou, há não mais de três décadas, uma reinvenção e expansão do documento que não apenas implicou uma novidade poderosa e sedutora baseada na ruptura que promoveu o digital, mas também a drástica redução e desprezo dos suportes analógicos (GUTIERREZ, 2011, p 32, tradução nossa).

As observações de Gutierrez (2011) apontam para elementos importantíssimos na análise aqui pretendida. A associação que o autor faz entre novas tecnologias, mercado e interesses comerciais internacionais que alteram, ou mesmo eliminam, forma e conteúdo de documentos, oferecendo um produto não apenas novo mas sobretudo sedutoramente novo, tem como corolário uma “drástica redução e desprezo dos suportes analógicos” (GUTIERREZ, 2011, p 32, tradução nossa). A conclusão a que chega o autor espanhol nos remete ao seguinte questionamento: haveria relação entre a forma de um documento e a maneira como experimentamos o conteúdo deste documento?

A compreensão de Sá (2009) é a de que o tipo de suporte no qual a informação está registrada possui relação direta com a experiência do usuário. Esta afirmação ganha consistência exemplar no caso de registros sonoros, haja vista o consumo de música estar atrelado a um suporte, quer seja ele analógico ou digital. Sá (2009) também salienta que os estudos em Antropologia do Consumo<sup>10</sup> levam em conta a noção de cultura material, conduzindo-nos a observação de que os álbuns de música, enquanto artefatos culturais que são, estão ligados a uma prática de consumo que comporta considerável grau de complexidade, dada as diversas dimensões envolvidas, a exemplo das afetiva, mercantil e cultural.

A respeito da relação continente-conteúdo de um documento, De Marchi (2005, p. 3) considera que na sociedade em que vivemos aos produtos culturais é dispensado um tratamento de mercadoria, havendo, na relação entre meio e conteúdo, uma valorização do meio em detrimento do conteúdo. Filiamo-nos ao entendimento de Sá (2009) e De Marchi (2005), por compreendermos haver na desmaterialização dos álbuns sonoros uma valorização do meio em detrimento do conteúdo, e que o tipo de suporte onde está registrada a informação afeta a experiência do usuário. A migração de álbuns analógicos de música para o formato digital é exemplar do afirmado.

---

<sup>10</sup> A antropologia do Consumo se ocupa das práticas de consumo dos sujeitos sociais, da sociabilidade relacionada ao consumo e das relações de troca que se estabelecem numa dada cultura, enfatizando que para se entender o consumo de artefatos e bens simbólicos é necessário compreender a própria cultura onde se efetiva este consumo. A este respeito, o estudo de Douglas e Isherwood (2004), intitulado *O Mundo dos Bens: para uma Antropologia do consumo*, é esclarecedor.

Tomando como referência álbuns analógicos de música, no formato consagrado durante quase toda a segunda metade do século XX e que exerce até hoje fascínio em parte do público apreciador de música –para isto apontam os dados divulgados pela Associação Brasileira de Produtores de Disco e pela Global Music Report- e um dos serviços de música *streaming* mais consumido no mundo hoje<sup>11</sup>, o Spotify, é possível observar, através de uma análise comparativa, as especificidades do documento “álbum”, a sua natureza ontológica, além da característica que consideramos distintiva na transição desses documentos do formato analógico para o digital: o vácuo informacional.

O vácuo informacional diz respeito a um fenômeno observável no processo de desmaterialização dos álbuns analógicos de música, havendo, neste processo, a obliteração da natureza ontológica do documento. O que caracteriza o álbum analógico de música como um documento composto -um complexo de sons, imagens e textos- deixa de fazer sentido na plataforma de música digital Spotify. Nesta, se o usuário tem, por um lado, acesso ao elemento de maior visibilidade do documento, o registro sonoro, por outro ele dispõe de apenas um conjunto reduzido de dados elementares acerca do documento, existindo, entre esses dois polos<sup>12</sup>, um vazio de informações que contextualizem o documento, situando o usuário acerca do momento histórico de sua produção, informações sobre seu(s) autor(es), a participação de pessoas que contribuíram decisivamente para sua produção, a exemplo de músicos, arranjadores, técnicos de som, artistas plásticos, dentre outros.

A obliteração da natureza ontológica do documento em uma plataforma digital aponta para uma questão cara a CI, o que a estudiosa Brenda Dervin (1983) considerou como aspecto fundamental da interação que se estabelece entre indivíduos e sistemas de informação: o acesso a informação.

Brenda Dervin é responsável pela elaboração da abordagem teórico-metodológica bastante utilizada na CI, conhecida como *sense-making*. Como instrumento teórico-metodológico na realização de estudos de usuários no Brasil, a abordagem *sense-making* é

---

<sup>11</sup> O serviço de música *streaming* Spotify será mais detalhadamente apresentado nas próximas páginas. Por hora é necessário destacar que nos anos de 2014 e 2015 o Spotify não foi apenas um dos maiores serviços de música *streaming* do mundo. De acordo com dados de 2015, o Spotify era o maior provedor de música *streaming* do mundo, com mais de 40 milhões de usuários e presente em mais de 50 países. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/tecnologia/spotify-o-maior-servico-de-musica-do-mundo-chega-ao-brasil/>>; <<https://olhardigital.com.br/noticia/spotify-e-o-servico-de-streaming-de-musicas-mais-popular-do-mundo/53428>>. Acesso em: 03 de mar. 2019.

<sup>12</sup> A noção espacial de dois pontos referida no conceito de Vácuo Informacional remete à Teoria Atomística de Demócrito(460 a.C), segundo a qual todo o universo seria composto por partículas indivisíveis –átomos- e que entre essas partículas haveria um vazio, o vácuo (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1994, p. 104).

utilizada desde a década de 1970 (GONÇALVES, 2012, p. 9). O termo *sense-making* tanto se refere a uma proposição teórica quanto a um método que visa estudar como as pessoas produzem e atribuem sentido as experiências cotidianas. Há, portanto, duas acepções a serem consideradas quando nos referimos a produção de sentidos: a referente ao fenômeno, algo estudado pela teoria, e aquela que se ocupa da abordagem da pesquisa, objeto do método (DERVIN, 1983).

Gonçalves (2012, p. 9) destaca que o referencial teórico da *sense-making* dialoga com áreas como a ciência da cognição, teoria crítica, terapia psicológica e destacadamente com as teorias da comunicação, apontando para o fato de que a informação, nesta abordagem, não existe “independente e externamente ao ser humano”.

Na abordagem elaborada por Dervin compreende-se que a busca de uma informação por parte do usuário de um sistema é motivada pela constatação da falta de conhecimento a respeito de algo, o que é nomeado de *gap* cognitivo. Bax & Dias (1997, In. GONÇALVES, 2012, p. 6), exemplificaram, por meio de uma metáfora, uma situação na qual o indivíduo se depara com uma lacuna de informação, o *gap*. Precisando se deslocar de um ponto A para um B, tendo uma ponte a transpor, ao iniciar a travessia o sujeito se depara com a necessidade de possuir informações que serão imprescindíveis para a realização da mesma. Contudo, ele não as possui. Configura-se, portanto, o *gap* cognitivo. Para solucionar o impasse o sujeito precisará recorrer a um instrumental informacional que o habilite a travessia, retirando-o de uma situação caracterizada como de um “estado anômalo do conhecimento”.

Furtado e Alcará (2015) esclarecem que:

O modelo *Anomalous State of Knowledge* (ASK), proposto por Belkin, parte da premissa de que uma necessidade de informação surge a partir de uma anomalia reconhecida no estado de conhecimento do usuário, referente a um tópico ou situação. O estado do usuário é chamado de anômalo porque muitas vezes as inadequações podem ocorrer de diversas maneiras, como *gaps*, lacunas, incerteza ou incoerência. É uma proposta útil para ampliar o entendimento do comportamento informacional, por abarcar as dimensões cognitiva e social dos usuários” (FURTADO; ALCARÁ, 2015, p. 3).

O exemplo da travessia da ponte aponta para a compreensão de que a realidade vivenciada pelos seres humanos é repleta de lacunas informacionais, integrando estas a própria condição humana (DERVIN, 1983).

A relação entre os conceitos de lacuna informacional, estado anômalo do conhecimento e vácuo informacional nos parece guardar semelhança e dessemelhança que merecem ser referidas. A semelhança refere-se ao fato de que tais definições dizem respeito

a situações caracterizadas pela insuficiência de informações, quer nos refiramos a indivíduos ou mesmo a uma plataforma digital. A diferença reside no fato de que enquanto a lacuna informacional e o estado anômalo do conhecimento referem-se a dimensão subjetiva do sujeito, a algo observável no aspecto cognitivo do indivíduo, o vácuo informacional diz respeito a um fenômeno que ocorre fora do sujeito, numa dimensão objetiva, aqui exemplificada no processo de desmaterialização dos álbuns analógicos de música.

Em relação a desmaterialização, é necessário observar que apesar de nossa análise centrar-se nos álbuns sonoros analógicos e no aplicativo de música *streaming* Spotify, a transição do documento analógico “álbum” não se deu diretamente para o digital por meio do Spotify. Os álbuns produzidos originalmente no formato analógico foram reproduzidos, ou parcialmente reproduzidos, em outros dois formatos que merecem algumas observações por serem parte de uma trajetória sobre a qual lançamos nosso olhar.

O primeiro deles, responsável por uma alardeada “aposentadoria” dos documentos analógicos de música, foi lançado em 1982 pelas companhias Sony e Philips. Completando 37 anos de existência em 2019, o *compact disc* (CD) faz parte das mídias que fizeram bastante sucesso em determinado momento, mas que gradativamente caíram em desuso, como é de se esperar em uma época de transformações tecnológicas aceleradas.

As vantagens apresentadas pela indústria fonográfica para que o público passasse a consumir música não mais por meio dos álbuns analógicos mas através dos CD's eram tentadoras, verdadeiro canto das sereias. Ao migrar para o novo suporte, o usuário estaria investindo na qualidade e conforto pois os CD's seriam isentos dos chiados e saltos repentinos, característicos dos LP's durante a execução das faixas. A qualidade digital do som também era apresentada como um diferencial substancial, além do fato de que não mais o usuário precisaria se preocupar em virar o lado do disco ou mesmo arranhá-lo acidentalmente manuseando a agulha de sua vitrola. Verificou-se, portanto, o efeito técnico da obsolescência do antigo suporte, acontecendo este quando “a criação de um novo padrão técnico tido como melhor e superior – promove o abandono do padrão anterior que tende a se tornar ultrapassado e antiquado” (PAIXÃO, 2013, p. 36).

Entretanto, havia razões não declaradas nas vantagens apresentadas pela indústria fonográfica para a substituição dos LP's pelos CD's. A mais evidente delas era a financeira. Ao adotar o novo suporte e relançar seus catálogos de LP's em CD's, as gravadoras aumentaram expressivamente suas receitas, migrando tão somente o mesmo conteúdo de uma mídia analógica, o LP, para uma digital, o CD. Por essa razão, Vicente e De Marchi (2014), ao realizarem estudos sobre a indústria fonográfica brasileira, constaram que ao final da

década de 1990 ela vivia seu ápice econômico. Exemplo contundente desse apogeu foi o CD lançado pela Polygram, em 1998, do Padre Marcelo Rossi. Intitulado “Músicas para Louvar o Senhor”, até hoje este CD ocupa o lugar de mais vendido da história da indústria fonográfica brasileira, com mais de três milhões e trezentas mil cópias vendidas<sup>13</sup>.

A consolidação do formato digital de música no mercado fonográfico mundial na década de 1990, tendo como protagonista o CD, também apresentou uma particularidade que seria um divisor de águas no mundo dos negócios da música. Sendo os arquivos musicais do CD digitais, logo eram passíveis de se desvincularem do próprio CD. Estavam dadas, tecnicamente, as condições para o fenômeno da “desmaterialização” do documento em relação a um suporte físico como até então conhecido (VICENTE, 2012).

Essa desvinculação do arquivo sonoro a um suporte físico, a referida “desmaterialização” da música, é o marco inicial do que aqui nomeamos de Vácuo Informacional. Ao se tornarem digitais, os registros sonoros presente nos CD’s estavam passíveis não só de cópias -abrindo a porta para a prática da pirataria dos registros-, mas de um compartilhamento em rede marcado, frequentemente, pela expressiva diminuição de informações acerca dos registros musicais. O caso do compartilhamento de músicas no formato MP3 é emblemático.

Se a transição do disco de vinil para o CD representou para a indústria fonográfica mundial ganhos substanciais em suas receitas no decorrer da década de 1990, os rumos dessa indústria seriam irremediavelmente modificados com o desenvolvimento da tecnologia capaz de comprimir os arquivos existentes nos CD’s numa proporção de 12:1. Ou seja, os arquivos dos CD’s, no formato WAV, eram passíveis de ocupar doze vezes menos espaço quando comprimidos para o formato MP3, facilitando a troca desses arquivos através da rede mundial de computadores.

Desenvolvido ainda na década de 1990, o *Moving Picture Experts Group Audio Layer III*, popularmente conhecido como MP3, ganhou notoriedade entre os consumidores apenas na década seguinte. As razões para sua popularização a partir da primeira década do século XXI estão atreladas a fatores como a crescente venda de computadores domésticos, o progressivo uso de sistemas *peer to peer*<sup>14</sup> de compartilhamento de arquivos, a exemplo do programa *BitTorrent*, além do surgimento de players que reproduziam arquivos no formato

---

<sup>13</sup> “O CD completa 33 anos com vendas em queda e futuro incerto”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/o-cd-completa-33-anos-com-vendas-em-queda-futuro-incerto-17130467>>. Acesso em: 22 de jan. 2019.

<sup>14</sup> Expressão utilizada na informática que significa “pessoa a pessoa”, ou seja, troca de arquivos de um computador a outro.

MP3 (ABPD, 2005). No caso do Brasil, outro fator que contribuiu para a difusão e uso do formato MP3 foi o gradual acesso a uma banda larga de internet com requisitos que facultassem o compartilhamento de arquivos.

Após alcançar cifras milionárias com as vendas de CD's na última década do século XX, a indústria fonográfica se viu às voltas com uma queda no faturamento das vendas, sendo determinante para esta queda de receita a prática da contrafação, a popularmente conhecida pirataria. Esta se divide em “pirataria física” e “pirataria digital”, sendo a última o compartilhamento gratuito de arquivos digitais pela internet (VICENTE, MARCHI, 2014). Quer em um caso, quer no outro, a difusão de novas tecnologias, aqui incluso o MP3, contribuiu decisivamente para a disseminação da prática da contrafação. Segundo dados divulgados no relatório “Mercado Brasileiro de Música”, publicação da ABPD, referente a 2005, ano emblemático no número de músicas baixadas pela rede mundial de computadores através do compartilhamento de arquivos (*peer to peer*), o número de canções baixadas naquele ano ultrapassou a casa do bilhão de canções (ABPD, 2005). Detalhe: o compartilhamento de arquivos sonoros na internet se dá, via de regra, utilizando-se o formato MP3<sup>15</sup>.

Outros dois aspectos devem ser destacados quando consideramos o formato MP3: a qualidade sonora e a restrição de dados acerca do registro. Paixão (2013), avaliando o que ela considera como retrocessos em relação à qualidade do som na trajetória dos formatos analógicos ao digital, observa que:

O CD – que se estabeleceu como o suporte popular pioneiro para comércio de música gravada em formato digital e substituiu a preferência do vinil no mercado – tem maiores limitações no registro do som que os discos de vinil feitos com excelentes maquinários. Da mesma forma, os arquivos compactados de áudio com perdas – a exemplo do MP3 – são projetados para diminuir a quantidade de informações, o que significa sacrificar

---

<sup>15</sup> Apesar de ser algo tangencial a nossa análise, ao tratarmos do formato MP3 consideramos necessário referir que ele possibilitou que se difundisse a prática da pirataria digital. O depoimento de Stephen Witt (2015) é contundente acerca dessa prática recorrente no início do século XXI, proporcionada a partir da compactação dos arquivos sonoros através do MP3: “Faço parte da geração pirata [...] em 2005, quando me mudei para Nova York, já contava com uma coleção de 1.500 gigabytes de música, o equivalente a quase quinze mil álbuns. Levava uma hora só para carregar minha biblioteca, e, se você organizasse as músicas em ordem alfabética por artista, teria que passar um ano e meio ouvindo para ir de ABBA a ZZ Top. Eu pirateava em escala industrial, mas não contava a ninguém. Era um segredo fácil de manter. Eu nunca era visto em lojas de discos e não atuava como DJ em festas. Conseguia os arquivos em salas de chat e por meio do Napster e do *BitTorrent*. Não compro um álbum com meu próprio dinheiro desde a virada do milênio. Os colecionadores de vinil de antigamente tinham porões inteiros lotados de capas empoeiradas, porém minha coleção digital caberia em uma caixa de sapatos” (WITT, 2015, p.7).

parcialmente alguns detalhes do som, ou seja, a maioria desses formatos registra o som de maneira menos detalhada que no CD. Logo, inicialmente a transição para a era digital – com a popularização do CD em substituição ao vinil – e os primeiros formatos de arquivos digitais compactados – como o MP3 – proporcionaram de fato um retrocesso na questão da qualidade do registro do som (PAIXÃO, 2013, p. 36).

Se houve retrocesso na qualidade do som, como aponta Paixão (2013), também não houve ganho, na transição CD-MP3, no quesito informações acerca dos registros. A embalagem que servia de invólucro para os CD's frequentemente reproduzia capas, contracapas e até os encartes dos LP's, só que em proporções reduzidas. Esses elementos apresentavam um conjunto de informações acerca da obra que, salvo raras exceções, foi descartado quando da conversão desses álbuns para o formato MP3. Fazendo parte da mesma geração “pirata” a que Witt (2015) faz alusão, centenas de álbuns que baixamos através do BitTorrent ao longo dos últimos anos não continham os elementos informativos referidos, restringindo-se os dados aos nomes da faixa, artista e álbum.

As observações de Paixão (2013) corroboram a compreensão de que o meio em que está registrada a informação, a forma de um documento, possui relação direta com a experiência do usuário ao lidar, ao consumir a informação. Há, parece evidente, uma distinção bastante nítida entre o acesso e utilização de documentos analógicos e o acesso e utilização de documentos digitais. O documento analógico aqui analisado, o álbum de música, apresenta uma estrutura de informações, uma qualidade sonora e uma experiência estética totalmente diversa daquela verificada no universo digital do aplicativo de música *streaming* Spotify. Se os documentos sonoros digitais presentes no aplicativo Spotify tem entre suas características a concisão de dados associados a eles, o documento analógico é complexo, comportando elementos de natureza, além da sonora, textual e imagética, (MARCHI, 2005, p. 15).

O vácuo informacional verificado na desmaterialização dos álbuns analógicos de música e observável no Spotify nos remete a necessidade de examinarmos mais detidamente esse serviço de música *streaming*, relacionando-o a um conceito relevante quando o assunto é acesso a informação: encontrabilidade.

### **2.3 Encontrabilidade em uma plataforma de música *streaming***

Destacar a importância da informação na sociedade contemporânea, nas mais diversas áreas, a exemplo da educação, informática, economia, segurança, saúde e tantas outras, é hoje

uma redundância. No decorrer da história da humanidade a informação, ou o acesso a ela, sempre foi o fiel da balança. Castells (1999) lembra que a informação, em seu sentido mais amplo, foi crucial em todas as sociedades, inclusive na Europa Medieval. Há muito que as sociedades se aperceberam da importância da informação como um elemento decisivo não só para o exercício de atividades comerciais, por exemplo, porém para a sua própria sobrevivência. Miranda (2010, p. 211) destaca, na linha do afirmado por Castells (1999), que a preocupação com o acesso e localização da informação não é recente. Vai longe nas brumas da história.

Contudo, se o acesso a informação de há muito possui essa importância destacada, nos dias de hoje essa relevância atinge outro patamar em razão das muitas tecnologias da informação e comunicação a disposição. É preciso destacar que se o desenvolvimento de novas tecnologias favoreceu o acesso a informação, nos parece evidente que novos desafios, novos problemas, também se apresentaram a partir do acesso e uso dessas novas tecnologias.

Um desses desafios diz respeito a encontrabilidade da informação em ambientes digitais, tarefa nem sempre fácil. Pelo contrário, algumas vezes árdua e até incerta. Mas, o que vem a ser encontrabilidade? Tendo como pano de fundo o conceito de encontrabilidade, que considerações podemos tecer a respeito dos documentos sonoros digitais disponíveis na plataforma de música Spotify? Vejamos.

O conceito de encontrabilidade tem sua origem no termo inglês *findability*, utilizado pelo pesquisador Peter Morville em sua obra *Ambient Findability*, publicada em 2005. Vechiato (2013, p. 115) destaca que a tradução do termo *findability* para o português depara-se com uma questão semântica, não havendo uma compreensão unânime entre os autores que utilizam o termo em português. Por exemplo, em pesquisa de mestrado consultada por Vechiato (2013, p. 115), foram utilizados os termos ‘encontrabilidade’, ‘formas de encontrar a informação’ e ‘encontro da informação”, como expressões capazes de dar conta do sentido que a palavra *findability* comporta. Para a presente pesquisa, optamos por utilizar o termo encontrabilidade, em português, pelo fato de o considerarmos suficiente para descrição e análise do objeto examinado.

Morville (2005, In. MIRANDA, 2010, p. 214) define encontrabilidade como a qualidade de uma informação ser localizável, ou, se formos falar em graus de encontrabilidade, refere-se ao grau em que uma informação, documento ou dado pode ser localizado. O conceito abrange sistemas de informação, contemplando elementos como a

navegabilidade e capacidade de recuperação da informação em um sistema<sup>16</sup>. Miranda (2010, p. 215) ainda salienta que a encontrabilidade se ocupa da visibilidade da informação, da possibilidade de encontrá-la e localizá-la.

Tanto Miranda (2010) quanto Vechiato (2013) são unânimes em reconhecer dois aspectos que, somados, nos dão uma ideia da complexidade que a encontrabilidade comporta. O primeiro deles diz respeito a incomensurável quantidade de informação que circula hoje nos ambientes digitais, em suas variadas apresentações: páginas da internet, aplicativos, redes sociais, repositórios, etc. Face ao dilúvio informacional com o qual nos deparamos cotidianamente, o desafio que se coloca para um conjunto de profissionais e pesquisadores que se debruçam sobre o tema é como organizar a informação nesses ambientes de forma que ela esteja disponível para o usuário no momento em que ele a procura, levando em conta que isso deve se dar com o menor esforço e da forma mais prática possível, além, obviamente, do critério de confiabilidade que a informação disponibilizada deve possuir. Esta é uma situação ideal, nomeada por Vechiato (2013, p. 116) como o “ápice do processo” da encontrabilidade.

O segundo aspecto que contribui para tornar a encontrabilidade uma tarefa de considerável complexidade refere-se a diversidade dos usuários que procuram uma informação em um sistema de informação. Essa diversidade contempla elementos como a familiaridade do usuário como um dado sistema de busca, o domínio de termos técnicos, o conhecimento de outro idioma, enfim, o domínio de competências que podem ser decisivas para que a encontrabilidade se efetive. A este respeito, Vechiato (2013, p. 116) também sublinha a importância de se “reconhecer que sujeitos informacionais possuem diferentes origens, percepções, comportamentos e habilidades, sendo necessário conhecê-los como ponto de partida” para a construção de um projeto que se pretenda exitoso quando o assunto tratar de acessibilidade da informação.

A respeito de se considerar os conhecimentos, competências e vivências dos usuários como pré-requisito para efetivação de uma encontrabilidade exitosa, Miranda (2010) aponta para a importância de se observar um conceito basilar da Fenomenologia: a intencionalidade.

---

<sup>16</sup> Vechiato (2013) faz a distinção entre Sistema da Informação e sistema da informação. O primeiro, como iniciais maiúsculas, refere-se a disciplina científica. O segundo, como minúsculas, diz respeito a produtos computacionais/tecnológicos. É neste segundo sentido que utilizamos o termo neste trabalho.

Para a Fenomenologia, a intencionalidade refere-se à relação da consciência do sujeito com um objeto. Sokolowski (2004) salienta que cada ato da consciência é consciência de. A consciência está sempre direcionada a objetos.

A doutrina nuclear da fenomenologia é o ensinamento de que cada ato de consciência que nós realizamos, cada experiência que nos temos, é intencional: é essencialmente “consciência de” ou uma “experiência de” algo ou de outrem. Toda nossa consciência está direcionada a objetos [...] cada intenção tem seu objeto intencionado (SOKOLOWSKI, 2004, p. 17)

Observa-se, portanto, a relação estreita existente entre os conceitos de intencionalidade e encontrabilidade. A intencionalidade da consciência é indissociável das experiências, vivências e necessidades do sujeito informacional, e estas, como já afirmado, são fundamentais na dinâmica da encontrabilidade (MIRANDA, 2010).

Sokolowski (2004) destaca, conforme apontado, que a consciência do sujeito sempre será acerca de, projetando-se para. Este “arremesso” da consciência do sujeito se concretiza através de gestos, ações, palavras e registros das mais variadas formas. Os registros textuais, imagéticos e sonoros verificáveis nos álbuns analógicos de música são ilustrativos de intencionalidades que se escrituraram em um tipo de suporte, perenizando-se. Contudo, é evidente que também em ambientes digitais, em sistemas de informação, a consciência do sujeito está em ação, direcionando-se para. Neste tocante, uma questão a ser observada diz respeito a análise de como os registros de intencionalidades perenizados no documento analógico álbum podem, se é que podem, ser localizáveis na plataforma digital de música Spotify.

O Spotify é um serviço de música *streaming*<sup>17</sup> que permite ao usuário escutar a música que deseja, porém não sendo possível armazená-la em seu equipamento. O sistema permite o consumo de registros musicais pelo usuário sem que ele viole direitos autorais, haja vista não ser feito o *download* e armazenamento da obra sem o devido pagamento legal, o que configuraria a pirataria. O Spotify começou a operar no Brasil em maio de 2014, inicialmente apenas por meio da versão para desktop, ampliando em seguida os serviços para os aplicativos móveis com sistema operacional Android e iOS.

O ano de 2014 não só marca o início das atividades do Spotify no Brasil como também foi o ano em que o serviço ganhou seu primeiro *Webby Awards*. Este prêmio, fundado em

---

<sup>17</sup> Forma de distribuição de dados na rede através de pacotes.

1996 e apresentado pela Academia de Artes e Ciências Digitais (IADAS), é equivalente ao Oscar *on-line*.

Inicialmente explorando o serviço *streaming* de música, desde 2015 o Spotify tem agregado *podcasts*, vídeos e notícias a sua plataforma. Além disso, o Spotify também é uma rede social de música, ou seja, é um espaço virtual de sociabilidade onde os laços emergem tendo como elemento de conexão a afinidade musical entre os indivíduos.

Raquel Recuero (2007) faz a interessante distinção entre dois tipos de redes sociais: aquelas centradas na Interação e na Identidade. As fundamentadas na Interação caracterizam-se por possuírem laços sociais fortes: “São redes cujo custo é alto, já que os atores sociais precisam investir em conversas e trocas sociais através das ferramentas de comunicação” (RECUERO, 2007, p. 7). As redes centradas na Identidade, por sua vez, implicam:

Em um processo com pouco custo para o ator, onde basta associar-se e todos os valores da rede tornam-se imediatamente acessíveis. Essa associação, no entanto, é motivada por um processo de identificação entre usuário e grupo [...] Pelo baixo custo de pertencer a esses grupos, percebe-se, também, que é possível que um mesmo ator faça parte de diversas redes, sem precisar dispendir tempo e energia na manutenção de tais laços. Uma vez formados esses laços, os mesmos não mais necessitam de investimento, mantendo-se até que uma das partes decida pelo fim da conexão (RECUERO, 2007, p. 8-9)

Pela distinção feita, observa-se que o Spotify é uma rede social centrada na Identidade, onde os laços sociais são fracos, exigindo pouca ou nenhuma interação entre os usuários, havendo, porém, a identificação de preferências musicais entre estes. No Spotify é possível, a exemplo de outras redes sociais, seguir pessoas, artistas, ver quais músicas elas escutam e que *playlists* elaboram. O usuário também pode elaborar suas próprias *playlists* e compartilhá-las, sendo seguido por aqueles que se identificam com a sua seleção musical.

Para a presente pesquisa, o foco da análise está naquele que é o principal serviço do Spotify, espécie de “carro-chefe” da plataforma: a seção de música *streaming*. Segundo dados divulgados pelos Produtores Fonográficos Associados (2018), o segmento de música *streaming* cresceu 64% na comparação com 2016, representando em 2017 US\$ 162,8 milhões para o setor fonográfico, sendo a maior fonte de receita para o mercado de música gravada no Brasil. Para além das cifras referidas, estes números apontam para uma mudança na forma de se consumir um das principais expressões culturais de uma sociedade, a música, chamando nossa atenção a representação que é feita, na plataforma digital, dos álbuns

analógicos de música e dos registros de intencionalidades associados a estes, bem como a encontrabilidade desses registros na plataforma.

Neste ponto é necessário destacar que quando nos referimos a encontrabilidade em um ambiente digital, um sistema de informação, a literatura especializada consultada não apresenta uma escala de valores passíveis de dimensionar o nível de localizabilidade de uma informação. Mesmo havendo referência a “graus de encontrabilidade” (MIRANDA, 2010; VECHIATO, 2013), a análise efetiva da encontrabilidade não se dá no âmbito quantitativo porém qualitativo.

Dito isto, para que possamos tecer considerações a respeito da encontrabilidade das informações associadas ao documento presente na plataforma digital analisada, é necessário que façamos uma rápida ponderação acerca da integridade desses documentos que migraram do formato analógico para o digital.

O Conselho Nacional de Arquivos, CONARQ, por meio da Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos (BRASIL, 2012), elenca um conjunto de definições que devem ser consideradas quando tratamos de integridade de documentos digitais. A primeira observação a ser feita refere-se ao fato de que a integridade é um elemento constituinte da autenticidade de um documento digital. A autenticidade é composta de identidade e integridade (BRASIL, 2012, p. 2). Se um documento, analógico ou digital, sofrer qualquer tipo de alteração na sua forma e conteúdo, a integridade deste documento estará comprometida. Contudo, quais as definições de forma e conteúdo apresentadas pelo CONARQ? A forma refere-se a aparência ou apresentação do documento, ao passo que o conteúdo diz respeito a toda informação contida no documento (BRASIL, 2012, p. 3). Em publicação anterior, de forma simples e direta, o CONARQ (2006, p. 125) define integridade como “o estado dos documentos que se encontram completos”.

Todo documento ao ser produzido contempla um conjunto de informações que o acompanha durante sua existência. Aos documentos produzidos originalmente no formato analógico e convertidos para o digital associam-se informações de natureza intelectual, e também artísticas, e a manutenção dessas informações associadas ao objeto quando da sua disponibilização diz respeito a sua integridade. No caso em tela, ter acesso não apenas ao arquivo sonoro digital mas a todo o conjunto de informações associadas a ele é pré-requisito para falarmos em integridade desses documentos.

Se os álbuns analógicos de música são documentos compostos de textos, imagens e sons contemplando informações que contextualizam a obra e seu tempo, conforme já referido e exemplificado em tópico anterior, a esses documentos associam-se, na plataforma do

Spotify, um conjunto reduzido de dados<sup>18</sup> que apontam para duas ressalvas que faz Miranda (2010) em relação as informações disponibilizadas em plataformas digitais. A primeira delas refere-se ao fato de que as plataformas digitais de informação se arvoram pressupor quais informações o usuário necessita, mutilando, nesse processo de escolha, o documento e informações constantes nele. A segunda diz respeito às informações que são eliminadas e desmembradas para atender as características específicas de abrangência temática que o sistema possui (MIRANDA, 2010, p. 213).

Estas ressalvas mostram que ao não contemplar e disponibilizar ao usuário o complexo de informações constantes no documento em sua versão analógica, informações constantes nas contracapas, encartes e selos dos álbuns, o serviço de música Spotify compromete a própria integridade dos documentos. Mais: a crença de que o acesso a ferramentas digitais, como aplicativos, programas, a própria internet, resultaria inexoravelmente no acesso a qualquer informação, quando se quisesse, espécie de ubiquidade da informação corolário de uma espécie de computopia, revela-se um engano crasso.

A par do exposto, afirmamos que atrelada a falta de integridade dos documentos presentes na plataforma ora analisada, constata-se a fragilidade da encontrabilidade das informações que compunham o documento analógico “álbum”, representados no Spotify. O conjunto reduzido de dados relacionado ao documento na plataforma, como já apontado, atesta o afirmado. Todo um conjunto de informações do documento álbum não só não está presente na plataforma como não há instrumentos, ferramentas, no serviço, que auxiliem o acesso a informação constante originalmente no documento. Informações que agregariam valor a experiência do usuário, havendo rebatimento, no acesso a essas informações, a questões correlatas de não menor relevância, a exemplo da contribuição destes registros para a preservação da memória e as discussões acerca do conceito de documento em ambientes digitais.

A título de resumo, a presente secção contemplou as seguintes questões:

- O conceito de desmaterialização, destacando a transição do documento *álbum analógico de música* para o formato digital;

---

<sup>18</sup> Em ambientes digitais o termo utilizado é metadado. Destarte, é possível verificar que para cada álbum disponibilizado na plataforma analisada é referido, invariavelmente, um conjunto de treze metadados, a saber: título do álbum, nome do artista/interprete, ano do fonograma, quantidade de faixas, tempo total do álbum, nome das faixas, duração de cada faixa, detentores dos direitos autorais, imagem da capa, interprete, compositor, produção da faixa e fonte das informações.

- A ampliação, no século XX, do conceito tradicional de documento, e o conceito de documento adotado no trabalho, de base Neodocumental;
- Trajetória dos suportes de registro sonoro e o surgimento da ideia de álbum;
- Apresentação dos álbuns de música não apenas como documentos, mas documentos compostos de sons, textos e imagens, elementos que contribuem significativamente para esclarecer as circunstâncias de produção do registro;
- Exposição do conceito de *vácuo informacional* e a relação diretamente proporcional entre a desmaterialização e o *vácuo informacional*;
- Apresentação dos conceitos de intencionalidade e encontrabilidade e a relação entre ambos.

Percorrido este caminho, a próxima secção tratará dos conceitos de informação, memória e neodocumentação, definições basilares para nosso estudo.

### 3 NEODOCUMENTAÇÃO, INFORMAÇÃO E (EXO)MEMÓRIA

A consolidação da CI enquanto campo de estudos e pesquisas na segunda metade do século XX teve como um de seus principais corolários o que Saldanha (2013) nomeou de Infoimperativo, ou seja, a informação e as questões ligadas a organização, disseminação e recuperação dela consagraram-se não como **um** objeto de estudo e análise. A informação destacou-se como **o** objeto de pesquisa, sendo estudada sob diversas abordagens.

Neste contexto, o documento passou a ser uma espécie de coadjuvante nas discussões da CI. A compreensão do documento como um objeto informacional forjado num contexto social, econômico e cultural foi então, nesse quadro, ficando a margem, dada a primazia concedida a informação. Contudo, a partir das últimas décadas do século XX as questões que envolvem o conceito de documento, seu contexto de produção e sua importância como elemento mediador da informação tem assumido relevância, culminando nos recentes estudos de Neodocumentação.

Não é demais destacar que um documento, quer seja ele analógico ou digital, não é um fenômeno da natureza, algo que acontece independente da vontade humana. Ele é produto de uma consciência, ou várias, a respeito de, que se projeta para além de si, firmando suas percepções, compreensões, visão de mundo, para distante do tempo e espaço presente por meio do registro em um suporte. Gugliotta (2017, p. 321) observa que “cada documento fala tanto de si como de seu contexto de produção e das condições que o produziram”.

Nesta seção apresentaremos uma corrente teórica que Araújo (2017) considera uma tendência contemporânea da CI, a Neodocumentação, relacionando-a a outros dois conceitos que estão indelevelmente ligados ao conceito de documento: informação e memória, ou mais especificamente exomemória, como referido por Gutierrez (2011). Podemos considerar que há informação sem que necessariamente exista documento, porém não há como se afirmar o inverso. Todo documento pressupõe informação. É, como já apontado, da natureza ontológica do documento.

Por sua vez, toda memória será, sempre, memória de alguma informação, quer seja ela visual, sonora, olfativa, tátil, ou de qualquer outra natureza. Sendo o documento portador de uma informação ele é, por consequência lógica, um registro de valor memorial. O documento presta-se a registrar uma memória que não está mais apenas no sujeito. A memória do sujeito pereniza-se no documento, havendo, no registro produzido, uma espécie de rastro, de trilha. Não se trata mais de apenas uma memória, mas de uma memória

registrada fora da consciência, uma memória, como diriam os gregos, *Ékso*, uma exomemória.

Vislumbra-se, portanto, a relação estreita entre os conceitos que encabeçam esta secção, levando-nos a refletir sobre cada um deles e a relação que a Neodocumentação estabelece com o fenômeno info-comunicacional e com a memória.

Filiado à metodologia quadripolar, esta etapa do trabalho diz respeito ao polo teórico, momento no qual apresentaremos os conceitos científicos que consideramos fulcrais para a nossa análise.

### **3.1 Neodocumentação: uma tendência contemporânea**

Fazendo um mapeamento do que ele considera abordagens contemporâneas na CI, Araujo (2017) elenca um conjunto de teorias que representam novas propostas de estudo da informação. Uma dessas abordagens é a Neodocumentação. A proposta neodocumentalista interessa de forma particular a presente pesquisa por realçar a importância que as especificidades do documento possuem. O documento, propugna a neodocumentação, traz as marcas de seu tempo, de quem o produziu, dando sentido, contexto, a informação que ele encerra. Ao menoscabar o pano de fundo que representa esse contexto - e a desmaterialização dos álbuns analógicos de música é exemplar disso – corre-se o risco de perder “dimensões importantíssimas dos fenômenos informacionais” (ARAUJO, 2017, p. 18).

Mas, o que é a Neodocumentação? Que pressupostos estão presentes nesta abordagem? Seria a Neodocumentação apenas uma Documentação revisitada?

Diversos teóricos têm se debruçado sobre as questões relativas a Neodocumentação, a exemplo de Frohman (2008), López-Yepes (2015) e Rayward (2018), para ficarmos apenas em alguns nomes internacionais, apontando para relevantes questões que merecem ser aqui destacadas.

A primeira delas diz respeito ao que López-Yepes chamou de “metamorfose do documento” (2015, p. 53). Se Paul Otlet, na década de 1930, e Suzanne Briet, na década de 1950, se aperceberam em suas épocas do quanto o conceito tradicional de documento precisava ser revisto em função das transformações sociais, culturais e técnicas que se processavam, havendo portanto a necessidade de se alargar a compreensão acerca do que seria um documento, atualmente, e de forma similar, uma série de transformações de natureza eminentemente tecnológica demandam uma nova revisão do conceito de documento. Neste sentido, considera López-Yepes (2015, p. 53, tradução nossa) que “o documento, como

portador e transmissor de mensagens registradas e recuperáveis, sofre transformações ao longo de sua evolução histórica, possuindo capacidade de adaptação às circunstâncias espaciais, temporais e pessoais.”.

Lopez-Yepes aponta para um ponto que é caro a Neodocumentação e que não pode e não deve ser desconsiderado: o conceito de documento não é algo estanque. Ele se transforma ao longo do tempo e do espaço. Se as inovações técnicas ocorridas na segunda metade do século XIX e início do XX levaram Otlet a considerar como documento os nascentes registros fotográficos e sonoros, recentemente, “como consequência do uso e extensão da informação digital e do papel predominante do computador” (LOPEZ-YEPES, 2015, p. 50, tradução nossa), é imperioso compreender que um novo tipo de documento, até há pouco não existente, destaca-se: o documento digital.

O documento digital possui especificidades que o singulariza em relação a todos os outros tipos de documentos. Além de não possuir características como cor e cheiro, ele é composto de uma micro-fisicalidade que permite que ele seja transmitido a grandes distâncias em um rápido instante. O DNA do documento digital é, lembra Lopez-Yepes (2015, p. 55), o bit, elemento revolucionário e imaterial da informação digital.

A este respeito Frohmann (2006, p. 10) observa que

Os documentos digitais são significativamente diferentes de todos esses, de muitas maneiras. Eles são casos paradigmáticos de um novo tipo de documentação. Através de sua imersão tecnológica, sua levíssima fisicalidade eletrônica, quase sem peso, empresta-lhes grande velocidade, força e energia.

Os estudos em Neodocumentação consideram em suas análises não apenas os documentos analógicos mas também os digitais, atentando para as especificidades que cada um possui e considerando que, apesar de muitos documentos não mais se apresentarem aos usuários no formato tangível de outrora, é imprescindível observar as informações que os compõem, haja vista esses elementos agregarem valor contextual ao documento, destacadamente quando nos referimos aos documentos que não foram produzidos no formato digital mas que migraram para ele.

Saldanha (2013, p. 73) frisa que “[...] não se pode esquecer que o ‘neodocumentalismo’ se organiza no âmbito de um mundo atravessado pelo ‘determinismo digital’, onde a web se apresenta como um dos palcos centrais de atuação do homem”. Este homem, nomeado por Lopez-Yepes (2017, p. 47, tradução nossa) de *Homo Digitalis*,

Corresponde ao habitante, por antonomásia, da sociedade da informação, o homem imerso na mudança social e na revolução da informação, áreas nas quais são discutidos diversos temas como a produção em massa de informações, o notável desenvolvimento das indústrias de informação, o impacto generalizado das tecnologias, a informação como poder e a internacionalização do mundo.

A “metamorfose do documento” apontada por Lopez-Yepes (2015), além de nos lembrar da necessidade de considerar questões como o surgimento de novos tipos documentais, a migração de documentos analógicos para o formato digital e as implicações disto para o acesso a informação, também aponta para um questionamento necessário feito por Frohmann (2006, p. 19) no que concerne aos estudos de Neodocumentação: “como conciliar os estudos sobre o fenômeno da informação em nosso tempo com os estudos das práticas sociais e públicas, das realidades políticas, da economia e da cultura”.

Evidente que o escopo relacional apontado por Frohmann é bastante amplo. Conectar o fenômeno informacional com as dimensões política, econômica e cultural não é tarefa das mais simples e não é pretensão nossa dar conta dessas dimensões neste trabalho. Contudo, é necessário destacar, como o faz Frohmann (2006) e Gugliotta (2017), que a materialidade dos documentos refletem práticas sociais, culturais, e que em razão disso a análise da informação que eles comportam devem levar esses contextos em consideração.

Os neodocumentalistas, comenta Gugliotta (2017, p. 327, grifo nosso):

[...] procuram observar as práticas em torno do documento. Como salienta Freitas (2003), **seria simplório demais acreditar que a informação é um ente que flutua acima da sociedade, ou seja, o que deve ser compreendido pela Ciência da Informação é o fato do documento a ser recuperado é fruto de um autor, de uma época,** de um processo de institucionalização e de uma série de relações que legitimam seu poder discursivo.

Para os neodocumentalistas é evidente a necessidade de se considerar a natureza social dos documentos, observando-os como “produtos construídos para atender as necessidades de sociedades e momentos históricos específicos” (MURGUIA, 2011, p. 40). Ainda neste sentido, Murguia (2011, p. 42) destaca que em qualquer circunstância deve-se considerar “o universo de constituição dos documentos”, os elementos que o produziram e o contexto histórico e social em que se deu essa produção.

Outro tema destacado nos estudos neodocumentalistas diz respeito a relevância da materialidade da informação. Frohmann (2006) se ocupou da questão, frisando que o

documento é o meio através do qual a informação se materializa. Estudar um documento, sob a ótica de Frohmann, é estudar a materialidade da informação.

Frohmann, inclusive, é crítico da visão mentalista da informação. Esta concepção compreende a informação como algo apenas imaterial, presente na mente em estado de compreensão, implicando limitações nos estudos acerca do assunto. Argumentando no sentido contrário, Frohmann defende o conceito de materialidade como um elemento que traz “um entendimento muito mais rico do caráter público e social da informação em nosso tempo” (FROHMANN, 2006, p. 20). Frohmann afirma estar convicto de que “sem a atenção à materialidade da informação, grande parte das considerações sociais, culturais, políticas e éticas, tão importantes para os estudos da informação, se perdem” (2006, p. 21).

A respeito da materialidade ou imaterialidade da informação, Gonzalez de Gomez (2011, p. 23) diz que questioná-la “resultaria assim em uma espécie de desvio, onde a indagação pelo objeto da Ciência da Informação, como campo científico, é substituída pela indagação por um tipo de entidade ou fenômeno, que aceite as características do que é ou possui uma matéria manipulável, algo plausível de intervenção e transformação pelo labor humano, ainda que não se especifique por essa condição material”.

Gonzalez de Gomez (2011, p. 31) ainda sublinha que para Frohmann “substituir informação por documento, na pergunta por sua materialidade, não seria um desvio, mas um reenvio do perguntar, em direção àquilo que possui, desde sempre, a prioridade ontológica, o documento – e do qual a informação seria um efeito ou sua derivação”. Haveria assim, conforme a compreensão de Frohmann (2008), uma prioridade ontológica do documento sobre a informação, de maneira que uma filosofia da informação deveria fundamentar-se numa filosofia da documentação. Gonzalez de Gomez (2011, p. 32) considera que “uma fenomenologia da informação deveria partir daquilo que se nos mostra ou aparece como informação”, ou seja o documento.

O que fica evidente da valorização dada pela abordagem neodocumentalista a materialidade da informação é o fato de a concepção epistêmica construída nessa abordagem realçar o relevante papel dos sujeitos, da sociedade e da cultura, em resumo, do contexto, na produção do documento, conferindo-lhe um sentido social, histórico, que, situando-o no tempo e espaço, também situa aquele que o consulta.

Além de considerar a permeabilidade do conceito de documento aos aspectos sócio-culturais ao qual todo documento está sujeito no momento de sua criação, a neodocumentação também avalia que a espacialidade contribui para que algo passe do status de simples objeto a documento. A recontextualização alça um objeto ao status de documento.

O “[...] objeto transferido de contexto – recontextualizado – sofre a ‘migração’ para se tornar ‘evidência’ de algo. É nesta ‘outra espacialidade’ que o objeto se tornaria documento[...]” (SALDANHA, 2012, p. 12). Um caso emblemático desta premissa é o apresentado por Suzane Briet (2016) ao considerar as pedras do museu de mineralogia e os animais catalogados e expostos num zoológico como algo que, inseridos numa espacialidade diversa da sua de origem, passam a ser considerados documentos.

Apesar de Briet (2016) afastar-se de uma visão de documento marcadamente positivista já na década de 1950, ainda nos dias de hoje persiste, por parte de alguns, uma compreensão de documento de nuances positivista que contesta “a intencionalidade e subjetividade envolvidas na produção de documentos” (MURGUIA, 2011, p. 40), algo que vai de encontro as premissas neodocumentalistas.

Uma outra questão apontada por Lopez-Yepes (2015) e que deve ser referida, dada a sua relevância para os estudos em neodocumentação, diz respeito a perspectiva antropológico-cultural do conceito de documento. Esta abordagem compreende o:

Documento como um instrumento cultural que procede da tendência humana de conhecer, investigar e explicar os segredos do mundo circundante, criando a tecnologia da informação para transcender seus pensamentos e para recolher da realidade os dados que alimentam sua reflexão. O resultado disso são novos dados que se deseja conservar e transmitir para as gerações seguintes, dados que, atualizados e compartilhados, constituirão a cultura de um povo ou de uma geração em um determinado momento, conforme expresse. Obviamente, apenas a fixação de ideias ou dados permite sua conservação, sua transmissão, sua interpretação, seu uso, em uma palavra. Pois bem, o documento – aquele que ensina, no sentido etimológico - é o instrumento inventado pelo homem para possibilitar tais desejos de preservar e descrever a realidade pensada, vivida ou imaginada em todas as suas formas. Como instrumento de cultura, enfim, o documento é, então, um meio de acumular dados, conhecimento, etc., de uma determinada comunidade ou realidade que se transmitirá às futuras gerações. **Então, a cultura é preservada e amplificada no documento** (LOPEZ-YEPES, 2015, p. 39, tradução e grifo nosso)

O destaque dado pela perspectiva antropológico-cultural a informação registrada, ou seja, a materialidade da informação, nos chama a atenção. Esta seria pré-requisito para sua conservação e transmissão, ou, como aponta o estudioso espanhol resumidamente, a utilização futura da informação dependeria de sua fixação. Para além disso, como destacado, o documento tem relevante papel não apenas na conservação de aspectos de uma cultura como na amplificação, na difusão desses aspectos.

Em relação ao questionamento de se a Neodocumentação seria apenas uma Documentação revisitada, é possível afirmar que sim e não. Sim, em razão da relevância que a Neodocumentação atribui a materialidade do documento e das questões conexas a esta materialidade, algo presente nos estudos de destacados documentalistas, a exemplos dos citados anteriormente. Não, pois a Neodocumentação contempla em suas análises uma instância não existente nos estudos pioneiros da documentação, a digital, singularizando o olhar neodocumentalista.

Saldanha (2013) considera a Neodocumentação como um “fenômeno discursivo” que “permanecerá como um discurso paralelo na paisagem da epistemologia da CI” e avalia que “o discurso neodocumentalista seria um aporte epistemológico contemporâneo, uma corrente interna de um discurso maior, tratado como ciência da informação” (SALDANHA, 2013, p. 73-74). Portanto, pondera o autor, aprofundar as discussões em torno da neodocumentação é “olhar para o futuro do que chamamos Ciência da Informação” (SALDANHA, 2012, p. 6).

Deve-se ainda observar que em países como França e Espanha os estudos acerca da Neodocumentação não foram abandonados nas últimas décadas (SALDANHA, 2012). Em outros países, a exemplo da Noruega, a Neodocumentação tem motivado estudos e pesquisas, havendo inclusive, desde a década de 1990 na Universidade de Tromsø, um programa de estudos da Documentação que aponta para a relevância dos estudos na área, discutindo-se questões como a Teoria Social do Documento (SALDANHA, 2013).

### **3.2 Informação e intencionalidades analógicas**

Uma das características que marcaram a segunda metade do século XX e a transição deste para o século XXI foi a criação e difusão das novas tecnologias da informação. O historiador inglês Eric Hobsbawm (1995), ao analisar o século XX em sua obra *A Era dos Extremos*, observou que na segunda metade deste século a humanidade vivenciou mais inovações do que em toda a sua trajetória anterior. O surgimento dessas inovações contribuiu significativamente para que a realização de estudos e pesquisas sobre a informação atingisse um volume jamais visto. A relevância da combinação entre informação e tecnologia nos dias atuais é tamanha que esta associação sugere o descritor societal *sociedade da informação*, como apontam Capurro e Hjørland (2007, p.149): “é o surgimento da tecnologia da

informação e seus impactos globais que caracterizam a nossa sociedade como uma sociedade da informação”.<sup>19</sup>

Nesta mesma linha de observação, Ilharco (2003, p. 44) destaca que “o fenômeno da informação tem vindo a ganhar uma relevância crescente na sociedade contemporânea a medida que as novas tecnologias penetram horizontalmente os mais variados domínios da experiência humana”, lembrando que:

O estudo e a investigação dos fenômenos da informação, tomando este último como ideia, conceito, noção ou objeto da nossa atenção e das nossas atividades, iniciaram-se no século passado na década de 50 e a atenção que vieram a receber por parte das comunidades científica, acadêmica e empresarial, para não mencionar a opinião pública do mundo ocidental em geral, constitui de alguma forma uma resposta a novos problemas que, então com o desenvolvimento da ciência e das tecnologias de informação e de comunicação, começavam a surgir (ILHARCO, 2003, p. 74).

Contudo, se os estudos e pesquisas a respeito da informação tornaram-se mais numerosos a partir da segunda metade do século XX, o interesse pelo fenômeno não é recente. Gleick (2013), ao discorrer sobre a forma de comunicação em comunidades do século XIX na África Subsaariana, observou uma maneira original e eficiente de se fazer com que a informação circulasse não só entre os membros de uma comunidade mas entre as comunidades que habitavam as margens dos rios Gâmbia, Níger e Congo: o toque do tambor.

Durante muito tempo os europeus presentes na África Subsaariana [...] nem sequer sabiam que os tambores transmitiam informações. Em suas próprias culturas, em certos casos um tambor podia ser um instrumento de sinalização, bem como o clarim e o sino, usados para transmitir um pequeno conjunto de mensagens: atacar, recuar, ir à guerra. Mas eles jamais poderiam imaginar que os tambores *falassem* (GLEICK, 2013, p. 22).

---

<sup>19</sup> Castells (1999), em uma nota de fim de capítulo no livro *A Sociedade em Rede*, vol. I, faz a seguinte distinção a respeito do descritor referido: “Gostaria de fazer uma distinção analítica entre as noções de “**sociedade da informação**” e “**sociedade informacional**” [...] o termo sociedade da informação enfatiza o papel da informação na sociedade. Mas, afirmo que informação, em seu sentido mais amplo [...] foi crucial a todas as sociedades, inclusive à Europa Medieval [...] Ao contrário, o termo informacional indica o atributo de uma forma específica de organização social em que a geração, o processamento e a transmissão da informação tornam-se as fontes fundamentais de produtividade e poder devido às novas condições tecnológicas surgidas nesse período histórico. Minha terminologia tenta estabelecer um paralelo com a distinção entre indústria e industrial. Uma sociedade industrial (conceito comum na tradição sociológica) não é apenas uma sociedade em que há indústrias, mas uma sociedade em que as formas sociais e tecnológicas de organização industrial permeiam todas as esferas de atividade” (CASTELLS, 1999, p. 64-65, grifo nosso).

Testemunhando a capacidade que os batuques dos tambores dessas comunidades tinham de não apenas transmitir uma mensagem simples mas de informar algo mais elaborado, o missionário britânico John F. Carrington percebeu que os batuques não apenas sinalizavam alertas, “eles falavam num idioma especialmente adaptado para os tambores” (GLEICK, 2013, p.30). As informações que circulavam através do toque do tambor contemplavam desde um simples aviso a uma mensagem mais trabalhada, como por exemplo o convite a um chefe de uma tribo vizinha para uma cerimônia religiosa. Em uma época e cultura onde não havia cartas ou internet, a informação que circulava através do batuque dos tambores era de uma importância singular.

Nesta seção faremos observações que consideramos fundamentais acerca da informação sem contudo apresentarmos um conceito a que se possa atribuir a designação de melhor ou verdadeiro, por uma só razão: não existe um conceito de informação verdadeiro ou melhor. Há, claro, a existência de conceitos que são mais adequados para determinados fins e áreas do saber. Quando tratamos de informação não há um conceito universalmente aceito e aplicável. Atualmente, observam Capurro e Hjørland (2007, p. 160), “quase toda disciplina científica usa o conceito de informação dentro de seu próprio contexto e com relação a fenômenos específicos”. Assim, o conceito de informação comporta considerável grau de complexidade, levando-nos a tecer algumas observações sobre.

Consideramos a informação produzida pelo homem como uma ação resultante de uma consciência, revelando esta ação a relação de contiguidade existente entre os fenômenos da informação e intencionalidade. Na intencionalidade, doutrina central da Fenomenologia, a ideia de uma consciência que se projeta sobre um objeto que está fora do indivíduo é contrária ao predicado egocêntrico cartesiano. A Fenomenologia, inclusive, rompe com o predicado egocêntrico, segundo o qual a consciência estaria restrita ao indivíduo, a sua mente (SOKOLOWSKI, 2004, p. 18). Projetando-se a consciência intencionalmente sobre um elemento externo, este projetar-se pode, nos dias de hoje, ter como direção e destino não apenas um elemento tangível, sendo bastante recorrente que intencionalidades tenham por destinação última ambientes e objetos digitais. Retomaremos mais a frente as considerações a respeito da intencionalidade e de seu projetar-se sobre. Por hora, vejamos algumas questões que consideramos incontornáveis acerca do fenômeno informação.

De partida é preciso observar, como o fazem Silva e Ribeiro (2002), que a informação é um fenômeno passível de ser estudado não apenas na dimensão individual, do sujeito. Ela é também um fenômeno social.

A informação distingue-se, sem se separar, quer do conhecimento quer da comunicação, constituindo não uma substância indefinida e etérea, mas sim **um fenómeno (humano e social) suscetível de ser conhecido cientificamente**. Mais ainda: ela não se reduz, portanto, a um facto, a uma notícia ou a um qualquer dado de conhecimento, mas abarca impressões, emoções, sentimentos, desde que, obviamente, (des)codificados humana e socialmente (SILVA; RIBEIRO, 2002, p. 43, grifo nosso)

A informação possui uma dimensão social que não pode e não deve ser desconsiderada. Acontecendo em um espaço e tempo determinados, estes afetam a forma e o conteúdo da informação enquanto um fenómeno humano. A respeito desta dicotomia que marca a informação, fenómeno humano e social, Silva e Ribeiro (2002, p. 23) situam-na “entre o sujeito individual que conhece, pensa, se emociona e interage com o mundo sensível à sua volta e a comunidade de sujeitos que comunicam entre si”.

Ao afirmar que a informação é algo observável tanto na dimensão individual quanto social, contemplando emoções e sentimentos, não se reduzindo a elementos objetivos, Silva e Ribeiro (2002) acenam para a complexidade de se compreender e pesquisar tal fenómeno. É o que salienta Miranda (2010, p. 145) ao destacar que “o que faz da informação um objeto tão complexo e variável quanto à conceituação e definição é o fato dela estar diretamente relacionada aos processos cognitivos e ao contexto de quem enuncia”.

A informação é hoje, sem dúvida, um dos conceitos mais formulados dentre aqueles disponíveis no arcabouço conceitual das ciências sociais. Não à toa, Capurro e Hjørland (2007) ao discorrerem sobre o conceito de informação destacaram que, no caso da CI, a literatura é marcada por um “caos conceitual”, advindo esse caos “de uma variedade de problemas na literatura conceitual da CI” (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 154).

Outro aspecto a ser examinado quando se discute o fenómeno informação é o porquê de ela ser considerada como um fenómeno. Apontamos duas razões: a primeira diz respeito ao fato de que para a Fenomenologia Husserliana o fenómeno seria “simplesmente aquilo que se oferece ao olhar intelectual, à observação pura” (GILES, 1975, p. 132). De forma simples e objetiva, a abordagem fenomenológica elaborada pelo matemático e filósofo Edmund Husserl pode ser compreendida como o estudo, descritivo e analítico, daquilo que se oferece à observação do sujeito, ou seja, o fenómeno (GILES, 1975).

A segunda razão para considerar-se a informação como um fenómeno diz respeito à observação feita por Gaston Bachelard de que um “fenómeno possui um subjetivismo implícito, que requer da área científica, que a detém, uma reflexão racional para chegar a

conclusões concretas e objetivas” (BACHERLARD, 1971, p. 34, *apud* MIRANDA, 2010, p. 149).

Para Ilharco (2003, p. 33-34), enquanto fenômeno a informação é marcada pela diversidade e complexidade e ocorre e se fundamenta “naquilo que porventura lhe será mais essencial e que possivelmente constituirá a sua raiz [...]: a vida no mundo, como aquele prévio experimentar do modo humano de ser que necessariamente cada um de nós é testemunha”.

Em resumo, sendo a informação um “objeto” de dimensões complexas que se oferece ao olhar analítico do sujeito, e possuindo esse “objeto” não só a perspectiva objetiva mas também subjetiva, tornando o fenômeno único, irrepetível, dada a subjetividade envolvida, preenche a informação, segundo a avaliação apresentada por Husserl e Bacherlard, os critérios para ser considerada um fenômeno.

Uma característica apontada por Buckland (1991), Capurro e Hjørland (2007) que não pode deixar de ser mencionada diz respeito ao caráter circunstancial do que pode ser compreendido como informação. Buckland (1991, p. 9-10) observa que não é tarefa das mais fáceis determinar o que pode ou não ser informativo, concluindo ser incapaz “de classificar efetivamente qualquer coisa que não possa ser informação”, já que isso depende fundamentalmente de um contexto. Exemplificando o caráter circunstancial da informação, Buckland cita o fato de que o tronco de uma árvore está repleto de informações valiosas para profissionais habilitados a ler as informações que ele comporta, a exemplo dos botânicos. Conclui Buckland (1991, p. 10) que “qualquer objeto particular, documento, dado ou evento pode ser considerado como informativo dependendo das circunstâncias”.

Mahler (1996, p. 117, In.: CAPURRO; HJORLAND, 2007, p. 164) faz relevante advertência acerca deste caráter relativo do que pode ou não ser considerado informação, sublinhando que “a informação somente pode ser definida dentro de um cenário e não fora dele”. A informação, destacam Capurro e Hjørland (2007, p. 164), “não é um elemento observável puro mas um constructo teórico. É um dado interpretado”. A guisa de conclusão em suas análises a respeito do conceito de informação, Capuro e Hjørland (2007, p. 193) observam que não se deve considerar o conceito de informação isoladamente, sempre devendo ter-se como pano de fundo outros conceitos, a exemplo do conceito de documento.

É exatamente essa apresentação relacional do conceito de informação, recomendada por Capuro e Hjørland (2007), que fazem Buckland (1991) e Ilharco (2003) ao apresentarem os conceitos de Informação como processo, conhecimento e coisa – Buckland-, e informação natural, cultural e tecnológica, no caso de Ilharco.

Na distinção apresentada por Ilharco (2003), a informação natural, como o próprio nome sugere, diz respeito às informações que os fenômenos naturais nos apresentam: o pôr do sol indica a chega da noite, nuvens escuras indicam a possibilidade de chuva, os relâmpagos indicam a vinda de trovões, além de outros tantos sinais que a natureza nos dá para nos informar de seus movimentos. A informação cultural, por sua vez, diferencia-se da natural por possuir entre suas características a possibilidade de transmissão no tempo e no espaço, o que Ilharco nomeia de mobilidade, e, relacionada a esta também há a estabilidade da informação cultural, quando está se pereniza na forma de registros documentais. A informação tecnológica destaca-se das anteriores por rivalizar com a própria realidade, ou pelo menos intentar isso. As redes sociais virtuais, espaços por onde uma quantidade incomensurável de informação circula diariamente, são exemplos de uma espécie de *second life* para milhões de pessoas.

Buckland (1991), por sua vez, ao analisar o fenômeno informacional apresentou uma distinção que interessa de forma particular para o presente estudo em razão de um dos sentidos atribuídos ao conceito de informação. Para Buckland, a informação possui três principais significados: como processo, conhecimento e coisa. Desde que foi apresentada na década de 1990, essa distinção tem sido bastante revisitada e discutida na CI.

Enquanto processo a informação ocorre quando alguém é informado. Neste sentido, informação é “o ato de informar; comunicação do conhecimento ou ‘novidade’ de algum fato ou ocorrência. A ação de falar ou o fato de ter falado sobre alguma coisa” (BUCKLAND, 1991, p. 1). A Informação é também bastante utilizada, lembra Buckland, para denotar aquilo que ocorre na dimensão cognitiva do sujeito, alterando sua percepção acerca de algo e reduzindo incertezas. Assim, uma das principais características da informação como conhecimento é o fato de ela ser intangível. Por fim, Buckland comenta que o termo “informação” é atribuído a coisas, objetos, considerados como “informação” porque são relacionados como sendo informativos, tendo a qualidade de conhecimento comunicado. Informação-como-coisa, destaca Buckland (1991, p. 3) “é de interesse especial no estudo de sistemas de informação. É com informação nesse sentido que sistemas de informação lidam diretamente”.

Ao analisar a distinção apresentada por Buckland (1991), Capurro (2007, p. 192) nota que “a análise de Buckland parece ter duas consequências importantes: por um lado reintroduz o conceito de documento (informação como coisa) e, por outro, indica a natureza subjetiva da informação”. A concepção de *informação como coisa* interessa de forma particular para os estudos neodocumentalistas por, como observado por Capurro, relacionar

as noções de informação e documento. É a partir da relação entre informação e seu registro, o documento, que nos interessa tecer breves considerações a respeito da correspondência entre o fenômeno informação e o que nomeamos de intencionalidades analógicas.

Conforme referido, a informação é um fenômeno que, enquanto tal, é humano e social, complexo, relativo a um contexto e relacionado a outros conceitos. Um desses conceitos a que a informação se relaciona, segundo a abordagem fenomenológica, é o de intencionalidade. A informação é resultante de uma ação da consciência do sujeito que se projeta para além deste. Cada ato da consciência é, observa Sokolowski (2004, p. 17), consciência de, e esta está sempre direcionada a algo, inclusive a objetos. Cada intenção tem seu objeto intencionado<sup>20</sup>.

Ao tratar da intencionalidade, Ilharco (2003, p. 141) sublinha que

A experiência da consciência refere-se sempre a algo para além dela própria e por isso não pode ser descrita independentemente desse algo sobre o qual ela recai. Assim, a intencionalidade surge como o fundamento em que os fenômenos da consciência devem ser investigados

É interessante verificar que na observação de Ilharco (2003) estão presentes as dimensões subjetivas do sujeito, representada na ação de sua consciência, e objetiva, referida como o “algo” sobre o qual a consciência se projeta, o objeto referido por Sokolowski (2004). A relação das dimensões subjetiva e objetiva apontadas por Ilharco é, em outras palavras, a relação da consciência e de sua intenção com um objeto. “Na Fenomenologia, ‘intenção’ significa a relação de consciência que nós temos com um objeto” (SOKOLOWSKI, 2004, p. 18). A ideia de intenção na Fenomenologia não é aquela empregada em seu sentido cotidiano, não é intenção no sentido de “propósito de fazer algo”.

Sendo a intencionalidade a ação de uma consciência que se projeta para/sobre, esta projeção, evidentemente, é afetada por um contexto social e tecnológico. A compreensão de que a ideia/ação de intencionalidade é afetada por um contexto conduz-nos ao entendimento de que se tivermos como pano de fundo uma conjuntura social onde o sujeito se depara, no seu dia a dia, com um universo digital, consumindo e produzindo informações num ambiente repleto de ecrãs, podemos expressar a ideia de uma intencionalidade digital, referente a ação de uma consciência que se manifesta e registra suas percepções, impressões, sentimentos e

---

<sup>20</sup> A ideia de objeto utilizada por Sokolowski (2004) é em sentido *lato*, não *stricto sensu*. Assim, compreenda-se objeto não apenas como aquilo que é produto da ação humana. O próprio ser humano pode ser tomado como um.

entendimentos em um ambiente digital, e, por oposição, podemos também falar em intencionalidades analógicas, ou seja, registros de uma consciência em ‘objetos’ tangíveis, em documentos, digamos, tradicionais, impressos.

Os documentos analógicos observados na presente pesquisa, os álbuns de música da fábrica de discos Rozenblit, apresentam-se como casos representativos de intencionalidades analógicas. As informações presentes nas capas, selos e encartes dos discos são exemplos de intencionalidades que se referem não só ao objeto comercial, a música, mas também ao tempo histórico vivido e ao enredo social do autor/compositor que é um sujeito que contempla e experiencia o mundo de uma determinada maneira.

Reiteramos, portanto, que a intencionalidade é, enquanto intenção mental do sujeito, afetada pelo contexto sócio-tecnológico no qual o sujeito está inserido. A relação entre o fenômeno informacional, a consciência do sujeito e a consequente intencionalidade dessa consciência é tão estreita sob a ótica fenomenológica que se configura incongruente uma análise do fenômeno informação que não considere a intencionalidade e contexto em que ela se dá. A este respeito, Sokolowski (2004, p. 21) afirma que “a mente e o mundo são correlatos entre si”.

### **3.3 A relação informação, memória e cultura**

O vínculo entre informação, memória e cultura não é recente. Azevedo Netto e Dodebei (2017, p. 53) ressaltam que, no caso da relação entre a memória e a informação, não se trata de “aproximações conceituais recentes, como pode nos orientar a história das ciências, das letras e das artes”. A cultura é, evidentemente, o pano de fundo que ornamenta os fenômenos da informação e memória, emprestando-lhes “cor” e dando significativa contribuição para que esses fenômenos sejam únicos.

Se para Ribeiro (2017, p. 111) é impossível tratar de memória sem se considerar o conceito de informação, “uma vez que os dois são indissociáveis e remetem para a dimensão cognitiva do ser humano”, por nosso turno consideramos não ser possível tratar dos conceitos de informação e memória dissociados do conceito de cultura por uma razão evidente: sendo a informação e a memória fenômenos humano e social, todo sujeito está inserido em uma dada cultura, produzindo e reproduzindo práticas culturais.

Contudo, se a aproximação entre esses conceitos não é recente, foi apenas no século passado que o vínculo entre eles passou a ser objeto de estudos e atenção por parte das ciências sociais e humanas. Se durante muito tempo esses conceitos foram empregados de

forma isolada, no século XX houve “certa convergência conceitual” entre eles (AZEVEDO NETTO; DODEBEI, 2017, p. 53). No campo da CI, salienta Ribeiro (2017, p. 111), “a relação entre ‘memória’ e ‘informação’ é um tema que só recentemente tem sido objeto de estudo e pesquisa”.

É relevante observar que, conforme apontado anteriormente, se a informação é um fenômeno humano e social, complexo, relativo a um contexto e relacionado a outros conceitos, essas características identificadoras também podem ser atribuídas a memória e a cultura. A diversidade de abordagens analítico-metodológica que envolvem os estudos do fenômeno informacional também alcançam os estudos referentes a memória e a cultura. Ciente da complexidade acerca dos estudos relativos a memória, Pêcheux (2007) observa que a

[...] memória não poderia ser concebida como uma esfera plana [...] de sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização...um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (PECHEUX, 2007, p. 56)

Ao tratar da complexidade que os estudos acerca da memória comportam, Ulpiano Meneses (1992) ressalta que a memória representa um processo permanente de construção, desconstrução e reconstrução, destacando que o presente, com suas particularidades, se integra às narrativas do passado, à memória deste. Meneses (1992) comenta que a memória dos indivíduos e dos grupos sociais se faz e refaz constantemente. Considerando o caráter dinâmico da memória e o fato de que ela “sofre” a ação do presente, falar-se em “resgate da memória”, no sentido de se recuperar o fato passado, com todas as suas nuances, é um erro crasso, uma ilusão, um resgate impossível, observa o autor.

Utilizado na Psicologia, História, Neurociências, Ciências Jurídicas e tantos outros campos de estudo, o termo “memória” possui conotações distintas, “dando assim um caráter multifacetado e polissêmico ao conceito” (RIBEIRO, 2017, p. 111). Memória biológica, coletiva, lugares de memória e até uma memória da pele, utilizada em sentido poético e associada aos sentidos, integram o rol de acepções em que o termo memória é empregado. Esta mesma polissemia marca o conceito de cultura. Fala-se da cultura de uma pessoa, de um estado, de uma região, de uma cultura erudita, popular, religiosa, laica, material, simbólica, enfim, de uma diversidade considerável de culturas que possuem, cada uma, um sentido próprio, particular.

Face a diversidade polissêmica que os conceitos de informação, memória e cultura possuem, traçaremos algumas observações a respeito da relação entre esses conceitos que são, diga-se de passagem, basilares para a CI.

Ao discorrer sobre os estudos que se ocuparam da memória, Oliveira (2010, p. 34) a define genericamente como sendo “a capacidade humana de reter fatos e experiências do passado, evocá-los e retransmiti-los às novas gerações, graças a um conjunto de funções psíquicas”. Mesmo sendo uma definição genérica -segundo palavras da própria autora-, é significativo observar que se a memória retém e evoca o passado, a transmissão deste passado retido só será possível, às gerações vindouras, por meio da informação, exercendo esta o papel de disseminadora da memória.

Os escritos que tratam do vínculo entre memória e informação são seculares, conforme depreende-se do estudo da pesquisadora francesa Frances Yates (2007), intitulado *A Arte da Memória*. Aristóteles, na obra *Memória e Reminiscência*, Cícero, em *De Oratore*, Quintiliano, no *Intitutio Oratoria*, só para ficar em alguns dos pensadores do período clássico referidos por Yates (2007), ocuparam-se com o tema Memória. Durante toda a antiguidade clássica, o estudo da memória fez parte da formação de todos aqueles que desejavam se aperfeiçoar na arte retórica. Esta, por sua vez, era ferramenta imprescindível aos cidadãos gregos e romanos que almejavam exercer o poder político.

Porém, apesar do valor atribuído à memória pelos antigos, sendo considerada inclusive um dom divino, os estudos que versavam sobre a memória tinham como objetivo principal apresentar uma técnica capaz de otimizar a memória natural dos homens por meio de uma mnemotécnica. Cícero, na obra *De Oratore*, afirma ter conhecido pessoas que possuíam memórias quase divinas, tamanha a capacidade de memorização dessas pessoas (YATES, 2007, p. 38).

Uma obra importantíssima para se conhecer a compreensão que se tinha da memória no período clássico, *Ad Herennium* foi durante toda a idade média atribuída a Cícero. Na obra, além de serem apresentados dois tipos de memória, artificial e natural, também se apresenta o estudo da memória como parte da retórica. Esta estava dividida em cinco partes: invenção, disposição, elocução, memória e pronúnciação. Sendo o foco da obra a memória artificial, ou seja, aquela resultado das mnemotécnicas, o autor diz que este tipo de memória fundamentar-se-ia na associação entre lugares e imagens.

A ideia de que uma boa memória estaria associada a informações visuais estará presente em diversos outros estudos acerca da memória ao longo da história, a exemplo da referência feita por Santo Agostinho aos Palácios da Memória, no livro X das Confissões

(YATES, 2007). No método proposto no *Ad Herennium*, para que se lembrasse de um grande número de coisas seria necessário associa-las a um grande número de informações visuais, de imagens.

É necessário destacar que a memória mencionada nesses estudos clássicos diz respeito a algo que se dá na dimensão subjetiva do sujeito. Não se trata, ainda, de uma memória registrada fora da consciência, de uma exomemória, como referido por Gutierrez (2011). Com o advento da escrita, as informações registradas em tábuas de argila, pergaminhos, papel ou qualquer outro suporte, representaram uma espécie de memória auxiliar. “Com a externalização da memória, esta deixava de se restringir as funções cognitivas de reter, preservar e recordar” (MONTEIRO; CARELLI, 2007, p. 7), finalidades cultivadas nas mnemotécnicas e nos estudos referidos, a exemplo do *Ad Herennium*.

Para Ribeiro (2017), a vinculação entre os conceitos de memória e informação é tão estreita que

No conceito de memória está inegavelmente implícito o conceito de informação. Com efeito, o ato de memorizar necessita de algo para se poder consumir e a informação é esse algo, que se inscreve/registra tanto na memória cerebral quanto nas memórias externas ao agente que a produz, as quais se materializam em suportes dos mais variados tipos (*sic*) (desde a pedra dos tempos pré-históricos aos suportes digitais na atualidade (RIBEIRO, 2017, p. 114).

Na compreensão de Ribeiro (2017), entendimento ao qual nos filiamos, não é possível falar de memória sem que se subentenda que estamos falando de informação. Toda memória é memória de alguma informação, quer seja ela textual, sonora, visual, olfativa, táctil ou de qualquer outra natureza. O entrelaçamento entre os conceitos de memória e informação para Ribeiro (2017) também é evidente a partir do conceito de Informação adotado por ela, segundo o qual a informação diz respeito a um:

Conjunto estruturado de representações mentais e emocionais codificadas (signos e símbolos) e modeladas com/pela interação social, passíveis de serem registradas num qualquer suporte material (papel, filme, banda magnética, disco compacto, etc.) e, portanto, comunicadas de forma assíncrona e multi-direcionada (RIBEIRO, 2017, p. 118)

Para a autora, esta definição de informação ao contemplar as ideias de “representações mentais e emocionais” e “registro num suporte qualquer”, aproxima, de maneira óbvia, “as inter-relações entre memória e informação” (RIBEIRO, 2017, p. 118).

Le Goff (2003), ao discorrer sobre os fenômenos da memória e sua ligação com os estudos nas ciências humanas e sociais, cita o psicólogo Pierre Janet que também compreende como intrínseca a ligação entre informação e memória. Janet (apud Le Goff, 2003, p. 421) afirmava que o *comportamento narrativo* é o elemento estrutural do ato mnemônico, da memória. O *comportamento narrativo* referido por Janet diz respeito “a comunicação a outrem de uma **informação**, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (LE GOFF, 2003, p. 421, grifo nosso).

A respeito desses dois fenômenos, informação e memória, Galindo (2017) considera que “informação é passado registrado, e portanto preterital, é memória”. Citando os estudos de Cronopsicologia desenvolvidos pelo psicólogo francês Paul Fraisse que apontam que a informação que nos chega através dos nossos sentidos levam 3 segundos para se tornar memória, Galindo (2017, p. 262) se pergunta, e nos pergunta, se a informação seria mesmo o ponto focal do interesse científico da CI. Este ponto focal da CI não seria a informação em sua forma pretérita, ou seja, a memória da informação?

Azevedo Neto e Dodebei (2017) ocuparam-se da relação estreita entre informação e memória, esses dois fenômenos que compartilham a particularidade de serem humano e social, e apontaram para um outro elemento que não pode ser desconsiderado quando tratamos da ligação entre eles: a cultura. Afirmam os autores que a “relação entre informação e memória possui contornos peculiares em função da natureza multifacetada que esses dois fenômenos assumem nas diversas formações culturais humanas” (AZEVEDO NETO; DODEBEI, 2017, p. 59).

Ao tratar do vínculo entre o fenômeno informacional e a cultura, Marteleto (1995) faz observações que merecem ser referidas dada a pertinência das considerações para o que aqui procuramos salientar. Em primeiro lugar, em razão da multiplicidade de acepções que os termos assumem, a autora deixa claro os conceitos de cultura e informação que utiliza. Marteleto (1995) entende a cultura:

[...] no seu sentido antropológico mais geral como o “modo de relacionamento humano com seu real”, ou ainda como o conjunto dos artefatos construídos pelos sujeitos em sociedade (palavras, conceitos, técnicas, regras, linguagens) pelos quais dão sentido, produzem e reproduzem sua vida material e simbólica (MARTELETO, 1995, p. 2)

A informação, por sua vez:

[...] diz respeito não apenas ao modo de relação dos sujeitos com a realidade, mas também aos artefatos criados pelas relações e práticas sociais. Fenômeno de complexa configuração ou previsão, seja ela entendida como processo ou produto, é sempre uma “probabilidade de sentido” (MARTELETO, 1995, p. 2)

Ao precisar esses conceitos e observar a relação entre eles, Marteleto (1995) chega a conclusão de que não só a informação e a cultura são fenômenos, no sentido fenomenológico, mas também que eles estão “interligados por sua própria natureza” (MARTELETO, 1995, p. 2). Quer entendamos a cultura como um produto material ou mesmo uma prática social, ela é, no entendimento de Marteleto (1995), o bojo no qual a construção conceitual de informação se dá.

Destaque-se que apesar da pertinência do conceito de informação apresentado por Marteleto (1995), este é um dentre tantos outros. Da Teoria Matemática da Informação de Claude Shanon, publicada em 1948, às teorias cognitivistas, são diversas as definições de informação. Gleick (2012) apresenta a informação como algo abrangente e polissêmico e a relaciona a concepção de memória ao afirmar que até a Biologia se tornou uma ciência da informação, observando que “os genes encerram **informação** [...] a **memória** não reside apenas no cérebro, mas em todas as células” (GLEICK, 2012, p. 9, grifo nosso).

Entender o fenômeno informacional e também a memória nas variadas acepções que possuem e, sobretudo, a relação que se estabelece entre esses fenômenos, pressupõe considerar o contexto cultural em que esses conceitos são elaborados e empregados. Se tomássemos, por exemplo, o entendimento de cultura no sentido material, referente aos artefatos produzidos em uma dada sociedade num momento histórico qualquer, como compreender as especificidades da produção desses artefatos, as mensagens que eles trazem consigo, sem se entender o contexto sociocultural em que eles são concebidos e produzidos?

O que nos chama a atenção na relação dessa trinca de conceitos basilares para a CI é o fato de que, como bem destacaram Azevedo Neto e Dodebei (2017, p. 53), só muito recentemente a CI passou “a incorporar ao seu arcabouço teórico metodológico os estudos culturais que dão sustentação às investigações sobre a memória”.

Se no momento inicial de consolidação enquanto campo de estudos científicos a CI elegeu a informação, destacadamente a informação científica, como principal objeto de estudo, apartando-se de um interesse maior nos suportes nos quais a informação estava registrada e do contexto em que se dava esse registro, mais recente, ao final do século XX e nestas primeiras décadas do século XXI, os estudos e pesquisas na CI têm revelado “um interesse nos objetos produzidos no cotidiano das relações sociais” (AZEVEDO NETO;

DODEBEI, 2017, p. 55), contemplando, evidentemente, o contexto cultural em que se dão essas relações sociais.

Transmitida através de gerações, conservando práticas sociais, reproduzindo maneiras de ser e fazer, a cultura funciona como uma memória social, espécie de *genoteca* da sociedade humana (MARTELETO, 1995). Este entendimento nos remete a compreensão de Geertz (1978) acerca da cultura. O conceito de cultura defendido por Geertz é aquele que vê o homem como um animal preso a teias de significados que ele mesmo teceu, sendo a cultura essas teias que enredam o homem, teias da quais não há como esgueirar-se (GEERTZ, 1978, p. 15).

A guisa de consideração final desta secção, destacamos que os artefatos e documentos produzidos em um determinado momento histórico numa sociedade são fontes preciosas de informação e memória a respeito desta mesma sociedade. Como destaca Marteleto (1995, p. 4) “tendo em vista que a produção e reprodução dos artefatos culturais se realiza pelo modo informacional, pelo menos nas sociedades históricas, pode-se afirmar que, nestas sociedades, toda prática social é uma prática informacional”.

Neste capítulo, portanto, expusemos alguns conceitos fundamentais para nossa análise, que estão, de forma breve, representados nos tópicos abaixo:

- Apresenta a Neodocumentação como uma tendência atual da CI, tendência que valoriza o contexto histórico e social de produção do documento e contempla, em suas análises, não apenas documentos analógicos mas também os digitais;
- Relaciona o conceito de documento aos de informação e memória, ou Exomemória;
- Considera a informação produzida e registrada pelo homem como resultante de uma consciência, apontando para a relação existente entre o fenômeno da informação e a intencionalidade da consciência;
- Aponta a informação como um fenômeno humano e social, marcado pela complexidade, diversidade de abordagens e possuindo as dimensões objetiva, subjetiva e circunstancial;
- Discorre a respeito de um conceito basilar para a Fenomenologia, a Intencionalidade, argumentando que esta é afetada pelo contexto sócio-tecnológico no qual o sujeito está inserido, apresentando a distinção entre *intencionalidades Analógicas* e *Intencionalidades Digitais*;

- Indica a relação entre os conceitos de informação, memória e cultura, apontando que toda memória é memória de alguma informação e que ambas, informação e memória, se realizam, acontecem, em um determinado contexto cultural que as influencia.

Passaremos a observar, na secção seguinte, um artefato cultural que sendo uma fonte de informação sobre o contexto histórico em que foi produzido é também um repositório singular de memória sobre este contexto: os álbuns de música da fábrica de discos Rozenblit.

## 4 MÚSICA PARA OS OLHOS

Todo texto se insere em um contexto. Os documentos produzidos pelo homem são produtos elaborados em uma dada cultura em determinado momento histórico. Representam, como observado por Murguia (2011), não apenas o universo intelectual de quem os produziu. Mais que isso: retratam a sociedade e a cultura nas quais foram elaborados. Este pressuposto é basilar para a corrente neodocumentalista. Contudo, se um conceito visa clarificar a compreensão de algo, o exemplo ilustra, dando consistência àquele.

Na presente secção ilustraremos um princípio basilar da neodocumentação através de alguns exemplos. Referimo-nos a premissa neodocumentalista de que a materialidade do documento diz muito sobre o documento e o contexto em que ele foi forjado, algo de que não se pode prescindir quando se deseja uma compreensão distendida da informação registrada.

Os exemplos apresentados nesta secção dizem respeito a uma amostra de álbuns produzidos pela fábrica de discos Rozenblit entre as décadas de 1950 a 1980, documentos que, quando analisados em seus elementos constituintes, ilustram a premissa neodocumentalista a respeito da materialidade da informação. Contudo, antes de apresentarmos esses documentos e o conjunto de informações que eles comportam, apresentaremos, ainda que brevemente, a responsável por essa produção documental e o contexto econômico e cultural em que ela surgiu e se consolidou.

Em razão de aos registros sonoros presentes nos álbuns apresentados nesta secção estar associado um *corpus* informativo textual e imagético, tomamos emprestado para o título desta secção o nome de um documentário lançado em 2007 a respeito da trajetória de um dos mais importantes sambistas que o Brasil teve no século XX: Cartola. Os documentos produzidos pela Rozenblit não são apenas para fruição sonora. Oferecem, como veremos, além de um contexto para o elemento de maior visibilidade social do documento, o registro sonoro, uma experiência estética que diferencia substancialmente a consulta desses documentos no formato analógico do digital.

Ao investigar uma amostra de álbuns da extinta gravadora Rozenblit, por meio da pesquisa documental, esta secção integra o polo técnico, recolhendo informações que subsidiarão as análises presentes no polo morfológico.

#### 4.1 A Rozenblit

O jornal Diário de Pernambuco (DP) publicou num domingo, 19 de dezembro de 1954, dia seguinte a inauguração da Fábrica de discos Rozenblit, matéria de página inteira dando conta do “acontecimento de elevado alcance cultural e econômico para o Nordeste”. A matéria revelava explícita empolgação com a inauguração do empreendimento, apresentando detalhes da *moderna* construção localizada na avenida Estrada dos Remédios, no Recife, e também anunciando o quanto havia sido concorrida a cerimônia de inauguração da fábrica, com a presença de autoridades políticas representantes da Câmara de Vereadores do Recife e da Assembleia Legislativa do Estado, representantes da classe comercial, artística e jornalística, de Pernambuco e de outros estados.

Repleto de adjetivos, o texto refere-se ao empreendimento como “grandioso”, “imponente” e repetidas vezes “moderno”. A tônica elogiosa que a matéria apresentava ao público leitor do DP a respeito da inauguração estava presente já nos primeiros parágrafos, a exemplo do transcrito abaixo:

A Fábrica de Discos Rozenblit Ltda entra no mercado nacional com a vantagem de ser uma **organização moderna**, eficientemente aparelhada, com equipamentos dos mais novos em uso no mundo inteiro, o que equivale a dizer que é um novo estímulo a ampliação deste mesmo mercado em constante ascensão, e, assim, dos mais prósperos (DP, 19/12/1954, p. 9, grifo nosso)

Em relação a edificação da fábrica Rozenblit, o jornal revelava detalhes que ofereciam ao público pernambucano a dimensão da grandiosidade do empreendimento que se inaugurava. Ocupando uma área de cerca de dez mil quadrados, a fábrica contava com uma estrutura que contemplava todas as etapas necessárias a fabricação dos álbuns sonoros. O estúdio, que naquele momento estava em construção, ocuparia uma área superior a 500 metros quadrados, com auditório refrigerado e palco giratório para acolher grandes orquestras. Refeitório, enfermaria e uma secção de tipografia e *off-set* destinada a fabricação das capas dos discos, “com moderníssima secção gráfica, com aparelhamentos em fotolito, desde as máquinas de reprodução fotográfica a de impressão em cores”, compunham o parque industrial recém-inaugurado (DP, 19/12/1954, p. 9).

A matéria também fazia referência ao fato de que o plano de trabalho da Rozenblit para o ano seguinte estava sendo concluído e contemplaria não apenas os sucessos nacionais, mas também internacionais, em razão da parceria estabelecida com as gravadoras americanas

Mercury e Secco para o fornecimento de matrizes dos discos de sucesso lançados nos Estados Unidos e América Central. Já no início das atividades da gravadora previa-se o lançamento de 66 discos, sendo a grande maioria em 78rpm (48), além de alguns no formato recém lançado *long-play* (18).

Figura 2 - Trecho da p. 9 do Diário de Pernambuco em 19 de dezembro de 1954



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Figura 3 - Fachada da Fábrica de Discos Rozenblit - Diário de Pernambuco, 19 de dezembro de 1954, p. 9



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Confirmando as expectativas reveladas no texto publicado no DP a respeito do empreendimento, o sucesso da iniciativa dos Irmãos Rozenblit & Cia se consolidou já primeira metade da década seguinte, 1960: a Rozenblit foi a única indústria fonográfica fora do eixo Rio-São Paulo que deteve parcela expressiva do mercado de produção e venda de álbuns: cerca de 20% do mercado nacional e 50% do regional, possuindo filiais no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul (SOBRINHO, 1993, p.51).

Gêneros musicais que até então não possuíam registros fonográficos, a exemplo do Pastoril e Maracatu, foram gravados pela Rozenblit. As gravações de frevos de mestres como Capiba e Nelson Ferreira, feitos pela Rozenblit, alçaram este gênero musical à condição de produto comercial, dando significativa contribuição para a divulgação do gênero.

A colaboração dada pela Rozenblit para a preservação e divulgação de gêneros musicais que não apresentavam potencial comercial nos lembra a trajetória da gravadora paulista Discos Marcus Pereira que, no final da década de 1960<sup>21</sup>, também passou a registrar artistas e expressões musicais que não possuíam apelo comercial, a exemplo do sambista Cartola que aos 65 anos de idade lançou seu primeiro álbum pela Marcus Pereira, em 1974, após diversas gravadoras terem se recusado a gravá-lo. Magossi (2013, p. 15) destaca que “a maior realização da Discos Marcus Pereira foi capturar manifestações culturais, cenas e artistas que, sem apelo popular, não seriam registrados pelas grandes gravadoras em atividade naquele momento”, característica presente nos registros feitos pela fábrica Rozenblit desde a segunda metade da década de 1950.

Apesar da contribuição dada pela Rozenblit para o registro de ritmos e artistas regionais, destacadamente para a preservação da memória do Frevo, indicando o que Sobrinho (1993, p. 47) chamou de “proposta regionalista” da Rozenblit, não menos importante foi o papel de mediadora que a gravadora desempenhou ao apresentar ao público pernambucano, e brasileiro, a música que estava sendo ouvida na América Central (Luis Kalaff e Seus Alegres Dominicanos, na República Dominicana, e Sonora Matancera, em Cuba), nos Estados Unidos (Louis Armstrong, Four Tops e Henry Mancini) e França (Françoise Hardy), para ficar apenas em alguns exemplos.

Os gêneros musicais gravados pela Rozenblit contemplavam além do frevo, ciranda, pastoril, forró, polca, maxixe, valsa, choro, mazurca, merengue, guaracha, música

---

<sup>21</sup> O primeiro álbum com o selo Marcus Pereira foi lançado como brinde da agência Marcus Pereira Publicidade em 1967. Contudo, como gravadora oficialmente constituída, a Discos Marcus Pereira começou a funcionar apenas em 1974 (MAGOSSY, 2013, p. 15).

instrumental e o rock experimental do movimento *Udigrudi*<sup>22</sup> pernambucano da década de 1970.

Alguns exemplos ilustram a importância da Rozenblit para o mercado fonográfico não apenas local mas nacional. Foi a Rozenblit quem patrocinou a estreia em LP solo do tropicalista Tom Zé, além de gravar artistas como Jorge Ben, Ismael Silva, Silvio Caldas e Herivelto Martins (TELES, 2012, p. 24). Também foi a Rozenblit que registrou o original do clássico carnavalesco Máscara Negra, do cantor e compositor Zé Kéti. Em 1966, ela foi a gravadora responsável por lançar o primeiro LP de festival da Música Popular Brasileira, organizado pela TV Excelsior (TELES, 2012, p. 20).

As grandes e sucessivas cheias do rio Capibaribe que atingiram as instalações da Rozenblit, nos anos de 1965 a 1975, destruíram não apenas o maquinário da gravadora mas também o rico acervo de matrizes de discos, condenando ao desaparecimento registros musicais de uma época de ouro da indústria fonográfica brasileira. Parte dessa história está registrada nas capas, contra-capas, encartes e selos dos álbuns lançados pela Rozenblit.

A inauguração da fábrica de discos Rozenblit fez parte de uma conjuntura cultural e econômica que merece ser referida, dada a relevância desta para o sucesso do empreendimento. Inaugurada no *apagar das luzes* de 1954 e consolidando-se como uma das maiores gravadoras do Brasil na década seguinte, a Rozenblit prosperou em um ambiente econômico que procurou fomentar os empreendimentos industriais.

Em 1956, visando pôr em prática o *slogan Cinquenta Anos em Cinco*, utilizado na campanha presidencial, o presidente Juscelino Kubitschek (JK) lançou em fevereiro o seu plano de governo nomeado de Plano de Metas, considerado à época como o mais ambicioso programa de modernização já apresentado ao país (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

O Plano de Metas do governo JK definiu diversos objetivos que foram, no geral, bem-sucedidos e estabeleciam como prioridade o fomento ao desenvolvimento industrial, com destaque para investimentos no setor de transportes, indústria automobilística, energia e indústrias de base. Porém, outros setores industriais que não as indústrias ditas “pesadas” foram beneficiadas, como bem lembram as historiadoras Schwarcz e Starling (2015):

---

<sup>22</sup> O termo *Udigrudi* diz respeito a uma corruptela da palavra inglesa *Underground*. LUNA (2010) destaca que a expressão foi inicialmente utilizada na época da divulgação do filme “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, do diretor Glauber Rocha, para definir a produção do movimento que ficou conhecido como Super-8 e 16mm, passando a ser posteriormente empregada para outras atividades artísticas inovadoras que não raro foram referidas como atividades contraculturais. No caso dos registros feitos pela Rozenblit, inserem-se neste contexto os álbuns de músicos como Marconi Notaro, Zé Remalho e Lula Cortês.

O Plano de Metas fez do governo de JK um sucesso. Atribuiu ao Estado a tarefa de viabilizar uma agenda de crescimento econômico acelerado, aprofundou o processo de industrialização e privilegiou o setor industrial de bens de consumo duráveis, **alterando os hábitos e o cotidiano da população que, deslumbrada e espantada, passou a conviver com um sem-número de novidades. Entre outras coisas um punhado de eletrodomésticos moderníssimos:** máquinas de lavar roupa, grill automático, rádio de pilha, ventilador portátil, enceradeira com três escovas, fogão com visor panorâmico, **som estereofônico**, TV com controle remoto preso por um fio ao aparelho (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 416, grifo nosso).

Ao indicar o surgimento de novos hábitos em parcela da sociedade brasileira, parte desses relacionados ao acesso que a população passava a ter a meios de comunicação de massa como o rádio e TV, as historiadoras acenam para a existência de um ambiente cultural efervescente nas décadas de 1950 e 1960. O “espírito da época” que almejava renovação e desenvolvimento no campo econômico e industrial também alcançou o campo da cultura, conforme alguns exemplos atestam.

Em São Paulo, o Teatro de Arena projetou-se como um celeiro de jovens e promissores artistas, produzindo peças que em razão do seu teor de crítica social se destacaram, a exemplo da *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O cinema nacional ganhou um número considerável de produções com o surgimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo, e da produtora de filmes Atlântida, localizada no Rio de Janeiro, sendo esta responsável pelo gênero *Chanchada*, marcado pela sátira e uso de uma linguagem popular que contribuíram significativamente para o seu sucesso. O Cinema Novo, na década de 1960, revelou uma geração de talentosos cineastas como Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor e Glauber Rocha (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

No campo da música brasileira os ventos da criatividade também sopraram forte com o surgimento, na segunda metade da década de 1950, de um gênero musical que alcançou considerável sucesso entre as classes médias urbanas, tendo grande aceitação no mercado internacional: a bossa nova. O reconhecimento da bossa nova como uma música original na mistura que fazia de samba e jazz foi feito por artistas como Sarah Vaughan, Stan Getz, Frank Sinatra e Ella Fitzgerald, artistas que gravaram canções produzidas por ícones da bossa nova, como Tom Jobim e Vinicius de Moraes (ALBIN, 2006).

Foi nesta conjuntura econômica e cultural que a Rozenblit se consolidou no mercado fonográfico nacional, contexto de consolidação e expansão de uma indústria cultural do país. Ortiz (1988) observa que a ampliação de um mercado de bens culturais no final da década de

1950, ampliação que alcançou atividades como o teatro, cinema e a música, como apontado, fez parte de um contexto econômico nomeado de *capitalismo tardio*, iniciando-se este no governo JK, com a implantação do seu plano de metas, e consolidando-se durante os anos de regime militar. Ortiz (1988, p. 114-115) compreende que o *capitalismo tardio* teria como marca distintiva, no Brasil, os investimentos feitos nas indústrias de base e cultural.

Diante deste contexto favorável nas duas primeiras décadas de sua existência, a fábrica de discos Rozenblit foi responsável por uma produção documental que é ilustrativa do valor atribuído pela Neodocumentação à materialidade da informação. Esta materialidade contextualiza o documento, conferindo-lhe uma dimensão histórica que proporciona, parafraseando Frohmann (2006), um entendimento muito mais rico de aspectos sociais e culturais em que o documento foi elaborado. Os álbuns da Rozenblit apresentados a seguir, comercializados a partir da década de 1950, oferecem uma visão de o quanto esses documentos, produzidos em um contexto analógico, foram/são fontes de informação e expressão artística características de uma época.

#### **4.2 Informação e arte nos álbuns da Rozenblit**

Os álbuns produzidos pela Fábrica de discos Rozenblit inserem-se entre os registros que, na sua origem, foram concebidos como documentos, ou seja, como unidades de registro de informações, meio através do qual a informação se materializa. Os documentos, no que se refere às suas origens, dividem-se entre aqueles que foram pensados e criados para ser documentos e aqueles que, apesar de não terem sido concebidos com este objetivo, posteriormente lhes foi atribuída esta característica (RABELLO, 2009). Há, nesta distinção, implicações que nos interessam sobremaneira, especialmente pelo fato de nosso olhar se valer da *lente* neodocumentalista para observar este que é, como referido, um documento composto dos elementos textual, imagético e sonoro.

O olhar neodocumentalista, que na contramão de leituras e análises claramente marcadas pelo que Saldanha (2013) nomeou de *infoimperativo*, valoriza não apenas a informação, o texto, indiscutivelmente importantes, mas o contexto de produção da informação, o meio em que ela circula, o suporte no qual ela está registrada. Estes são elementos que não devem ser dissociados da análise da informação, quer pensemos nas que circulam em meios digitais ou aquelas registradas em suportes analógicos. Ter sido um objeto concebido como documento na sua origem e sendo este dotado de materialidade, estas

características não apenas o individualizam como implicam em uma série de particularidades relevantes para a análise aqui pretendida.

Os álbuns sonoros da Rozenblit são ilustrativos do porquê de a Neodocumentação atribuir destacado valor a materialidade da informação. A materialidade da informação possibilita a transmissão através do tempo e espaço de uma intencionalidade que, registrada, passa a possuir um valor memorial e também aproxima o usuário do contexto singular de produção do registro.

Os álbuns produzidos pela Rozenblit proporcionam não apenas uma experiência sonora, mas também implicam em uma leitura imagética e literária proporcionado pelas capas, encartes e selos dos álbuns. D’Morais (2012) ao analisar um conjunto de capas e encartes de LP’s comercializados entre as décadas de 1970 e 1980 chegou à conclusão de que estas foram um dos mais efetivos suportes literários de sua época, possivelmente superiores em vendagem aos livros de poesia (D’MORAIS, 2012, p. 27). Indicando a importância dos elementos constituintes dos álbuns sonoros para o registro de informações e divulgação artística, D’Morais (2012) observa que, desde a década de 1960, os álbuns constituíram-se como objetos literários, coadunando-se a nossa compreensão de que os álbuns da Rozenblit não eram apenas para os ouvidos mas também para os olhos. Vejamos alguns exemplos.

A matéria de página inteira publicada no jornal Diário de Pernambuco em 1954, no dia seguinte a inauguração da Rozenblit, trazia uma seção intitulada “Secções de Tipografia e *off-set*”. Nesta dizia-se que:

Esse departamento fornecerá, permanentemente, as capas necessárias para os vários lançamentos em *long-play* dos discos Mocambo, Mercury e Secco, aproveitando uma boa equipe de profissionais da terra, **o que oferece margem a uma boa divulgação das criações artísticas dos nossos homens do lápis e do pincel** (DP, 19/12/1954, p. 9, grifo nosso)

De fato, os discos comercializados pela Rozenblit na segunda metade da década de 1950 prestaram-se a divulgação não apenas dos registros sonoros mas também das criações artísticas, como diz o jornal, dos “homens do lápis e do pincel”.

Figura 4 - Capas de discos do selo Mocambo, da Rozenblit, comercializados na segunda metade da década de 1950



**Fonte:** Acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes/Biblioteca Central da UFPE.

Um detalhe interessante a ser observado nas primeiras capas utilizadas pela Rozenblit é o fato de que elas não eram ainda personalizadas. Um mesmo modelo de capa era utilizado para diversos discos, a exemplo das apresentadas acima. Muito recorrentemente essas capas em formato de envelope quadrado foram fabricadas em papel pardo, semelhante ao kraft, e possuíam uma abertura circular no meio para se visualizar o selo, elemento que distinguia um disco do outro (LAUS, 1998).

O que chama a atenção para esses primeiros modelos de capa é o fato delas já apresentarem elementos que agregavam valor contextual ao registro sonoro, exibindo, além da arte dos ilustradores, elementos informativos acerca da gravadora, como a razão social, o logotipo do selo utilizado (Mucambo), os endereços da matriz e das filiais e o endereço telegráfico utilizado pelo selo Mocambo (Mocambodiscos). Também digno de destaque é a mensagem não textual em uma das capas acima apresentada, mensagem que, sendo imagética, era bastante clara no seu objetivo: convencer de que a família moderna, adjetivo bastante em voga no Brasil da década de 1950, deveria, unida, cultivar o hábito de ouvir música por meio dos discos do selo Mucambo, da Rozenblit.

Na década seguinte, 1960, o formato *standart* das capas será substituído por modelos de capas personalizadas, contemplando um conjunto de informações muito mais diversificadas para o público consumidor. O álbum do I Festival Nordestino da Música Popular (FNMP), lançado em 1969 pelo selo Mocambo, é exemplar do novo formato então adotado e de como ele passou a contextualizar, por meio de textos presentes na contra-capa, os registros sonoros.

Figura 5 - Capa e Contracapa do álbum do I Festival Nordestino da Música Popular



Fonte: Acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes/Biblioteca Central da UFPE.

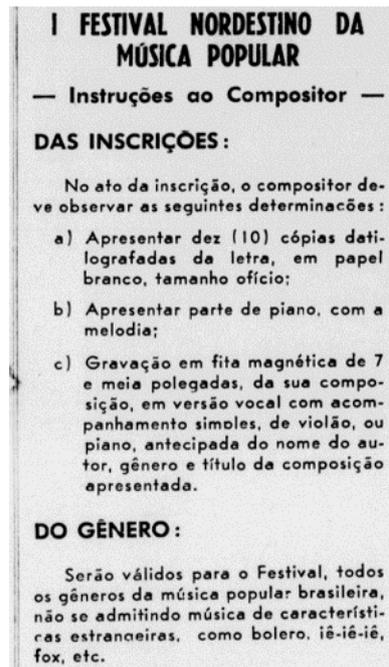
Enquanto a capa deste álbum apresentava mais uma vez a inventividade dos *homens dos pinceis* da oficina tipográfica da Rozenblit que, utilizando-se de traços elípticos, associaram o I Festival Nordestino de Música Popular a um objeto representativo do imaginário da região, um chapéu de cangaceiro, a contracapa contemplava um conjunto de informações que exibia créditos artísticos (compositores e intérpretes das canções), gênero da canção (samba, baião, toada, etc) equipe de produção do Festival (Supervisão Geral, Coordenação, Direção Musical, Assistência Musical e Técnica de Som), empresa patrocinadora (indústria de automóveis Chrysler) e um texto do coordenador do festival, Severino Barbosa.

O texto do coordenador do festival diz muito sobre o contexto cultural em que o álbum estava sendo lançado, 1969, momento em que a televisão brasileira vivia um momento de entusiasmo, de intensa agitação, em razão da interação com a música popular brasileira através de programas de auditório como o Fino da Bossa e a Jovem Guarda, produzidos pela TV Record (SEVERIANO, 2013). A profícua relação entre a TV e a música brasileira que estava despontando naquele momento histórico se estendeu no período de 1965 a 1972, abrindo “o ciclo o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pelas TVs Excelsior do Rio e de São Paulo, em março e abril de 1965” (SEVERIANO, 2012, p. 347).

A interação entre canais de televisão e a realização do I FNMP está presente no texto do coordenador ao agradecer a participação dos que lutaram pela realização do festival, havendo a citação nominal dos canais envolvidos: TV Rádio Clube do Recife, TV Ceará e TV Itapôan.

A participação do público jovem neste Festival também é registrada ao se destacar como o feito mais extraordinário do evento a “reação da juventude que se fez presente em mais de mil composições, revelando autores novos da Bahia ao Pará, onde à imaginação se juntaram o talento e a inspiração, marcando um acontecimento inédito na vida artística da região” (BARBOSA, 1969).

Figura 6 - Trecho do regulamento do I FNMP



**Fonte:** Diário de Pernambuco, 18/03/1969, p. 3.

O início e fim do texto presente na contracapa do álbum do I FNMP procura destacar a diversidade musical da região nordeste, reconhecendo que a música pernambucana não se reduziria ao frevo, assim como a música baiana não estaria restrita ao samba de roda, havendo uma evidente valorização da música regional, nordestina, atribuindo a esta os adjetivos de “legítima”, “autêntica” e “bem brasileira”. Aliás, atestando um traço regionalista e ufanista, o principal objetivo do I FNMB, registrado pelo autor ao final do texto, foi “mostrar ao país inteiro que o Nordeste, saudoso de Zé Dantas e Antonio Maria, sempre foi e continuará sendo o grande celeiro musical do país” (BARBOSA, 1969). A valorização da música regional e nacional registrada na contracapa do álbum do Festival estava presente no regulamento divulgado pela comissão organizadora, constando, como se pode observar no trecho reproduzido nesta página, a proibição não a músicas estrangeiras mas a “música de características estrangeiras”.

Outros dois álbuns lançados pela Rozenblit na década de 1970 também são ilustrativos de como esses documentos exerceram, além da função de entretenimento, o papel de meio privilegiado de divulgação dos artistas do *lápiz e do pincel* e de informações sobre o registro sonoro e a conjuntura de sua produção. Referimo-nos aos álbuns de Marconi Notaro no Sub-Reino dos Metazoários (1973) e Pastoril (1975).

O álbum de Marconi Notaro (1973) se distingue pela arte presente na capa feita por um músico recifense conhecido nos estúdios da Rozenblit: Lula Cortês. As capas e encartes dos LP's tinham o tamanho padrão de 31x31cm, possibilitando que os desenhistas dispusessem de um espaço considerável para a prática de sua arte, espaço significativamente inferior das capas que seriam comercializadas tempos depois junto com os *compact-discs*, cujo tamanho padrão era de 12x12cm. D'Morais (2012, p. 40) observa que, dado o tamanho que as capas e encartes dos LP's possuíam, elas constituíram-se como um espaço privilegiado para elaborações visuais inovadoras, sendo o desenho da capa do álbum de Marconi Notaro (1973) um bom exemplo disso.

Figura 7 - Capa e contracapa do álbum de Marconi Notaro (1973)



**Fonte:** Acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes/Biblioteca Central da UFPE.

Um conjunto de informações que passou a ser recorrentemente apresentado nos álbuns diz respeito a ficha técnica da equipe de produção e dos músicos participantes. Invisibilizados nas capas dos discos de 78 rpm na década de 1950, os músicos e a equipe de

produção passaram a ter a sua atuação reconhecida publicamente por meio da divulgação, em capas e encartes, dos créditos devidos.

Figura 8 - Ficha Técnica do Disco de Marconi Notaro no Sub-Reino dos Metazoários (1973)



**Fonte:** Acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes/Biblioteca Central da UFPE.

Um detalhe que a ficha técnica apresenta, uma singularidade que nos chama a atenção, diz respeito a palavra utilizada para se referir a concepção da capa do álbum: “bolação”. Há, na utilização desta palavra, a referência direta a expressões e gírias utilizadas por parte do público jovem na década de 1970, sobretudo se considerarmos os jovens envolvidos no que ficou conhecido, no Recife, como Movimento Udigrudi, caracterizado como contra-cultural e *underground*.

O álbum de Marconi Notaro (1973) apresenta a ficha técnica de produção, descrevendo ainda curiosidades a respeito de cada música, como o nome do responsável pela criação do título da canção *Não tenho imaginação pra mudar de mulher* (figura 9).

Figura 9 - Trecho da contracapa do Disco de Marconi Notaro no Sub-Reino dos Metazoários (1973)



**Fonte:** Acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes/Biblioteca Central da UFPE.

O álbum Pastoral, lançado pela Rozenblit na década de 1970, é outro exemplo de como esses documentos exerceram o papel de apresentar para um público mais amplo o

trabalho de desenhistas e ilustradores locais. A ilustração da capa foi feita por Luiz Gonzaga Cardoso Ayres (1910-1987), conhecido como Lula Cardoso Ayres, ilustrador, desenhista e muralista recifense. Pesquisador dos costumes, festas e manifestações culturais de Pernambuco, Cardoso Ayres frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e exerceu a docência na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife durante a década de 1940<sup>23</sup>.

A ilustração da capa (figura 10) representa dois personagens femininos, as pastoras, figuras centrais de uma festividade típica do ciclo natalino do nordeste brasileiro, o Pastoril. Sobre esta manifestação cultural e mais duas outras, a Lapinha e o Presepe, Raul Valença apresenta em duas colunas de texto, na contracapa do álbum, significativas informações sobre estas festividades, apesar de expressar que não era sua intenção “fazer retrospecto histórico de quando e como existiram essas três modalidades de um dos festejos natalinos de Pernambuco, ou melhor, do nordeste brasileiro” (VALENÇA, 1975). O objetivo declarado do texto, segundo o próprio autor, seria tecer breves comentários a respeito da trajetória dessas manifestações culturais, manifestações que foram, nas palavras de Valença (1975), do fausto à decadência.

Figura 10 - Capa e contracapa do álbum Pastoril (1975)



Fonte: Acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes/Biblioteca Central da UFPE.

<sup>23</sup> Verbete “Lula Cardoso Ayres”. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10279/lula-cardoso-ayres>>. Acesso em 02 jul. 2019.

Apesar de não ter a pretensão de fazer uma retrospectiva dessas três manifestações culturais (Presepes, Lapinhas e Pastoris), Valença (1975) apresenta ao longo do texto um conjunto de informações valiosas acerca da trajetória dessas manifestações. Em relação ao Presepe (Presépio, no vocabulário popular), por exemplo, é destacado que:

Seus raízes vêm dos Autos Pastoris de Gil Vicente, que se representaram séculos atrás na corte portuguesa. Isto significa que veio do “Reino”, igualmente como o queijo [...] aos fins do século XIX teve o Presepe o seu apogeu. Encenava-se em palcos de sociedades dramáticas –como a Nova Talis- no Teatro Santo Antonio, no Rocambole da Passagem da Madalena e até no Santa Isabel. Constava a representação do tema central que era a procura, através das campinas, do lugar em que nascera Jesus, pelas pastoras formadas por dois cordões –o encarnado e o azul- com a mestra a frente do primeiro, a contra-mestra a frente do segundo, ficando a Diana no centro, vestida de vermelho e azul. Guiadas por uma estrela que no céu aparecia, lá se iam, assim, por montes e vales, cantando e bailando alegremente. Por isso que suas loas tomaram o nome de jornadas. Lusbel, o anjo mau as perseguia sempre, mas Gabriel, da milícia celeste, salvava-as na hora propícia (VALENÇA, 1975).

Observações também são feitas a respeito da Lapinha, tradicional na primeira década do século XX em domicílios do Nordeste, e do Pastoril, manifestação esta que, segundo o autor, havia passado por mudanças expressivas, sendo a mais destacada a referente a performance de um dos protagonistas do espetáculo, o velho do chiste que interagiu com as pastoras. O velho havia “evoluido”, observa Valença (1975), não para melhor. As piadas que os velhos dos Pastoris faziam estavam então repletas de pornografias, afugentando “as famílias que ainda frequentavam os espetáculos para torcer por seu cordão preferido e apreciarem as belas jornadas” (VALENÇA, 1975).

Outro exemplo de como a materialidade do documento está associada a um conjunto de informações que contribuem para contextualizá-lo é a série de três álbuns comercializados pela Rozenblit, na década de 1970, e que teve como inspiração, conforme palavras do próprio compositor registradas no volume I da série, a celebração dos 25 anos de sua trajetória no frevo. A série<sup>24</sup>, intitulada *Carnaval de Capiba*, apresentava nos três álbuns textos escritos por Lourenço da Fonseca Barbosa, o popular Capiba, onde o compositor tecia considerações sobre as origens do frevo e sua relação com este gênero musical. O conjunto de informações

---

<sup>24</sup> Volume I da série: *Carnaval de Capiba – Capiba 25 anos de Frevo*; Volume II: *Carnaval de Capiba – Carnaval começa com “C” de Capiba*; Volume III: *Carnaval de Capiba – Frevo alegria da gente* (1934/1974).

inscritas nas contracapas desses álbuns eleva esses registros ao status de documento de valor histórico sobre o gênero musical frevo. O volume I da série exemplifica o afirmado.

Figura 11 - Capa e contracapa do Vol. I da série Carnaval de Capiba



**Fonte:** acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes/Biblioteca Central da UFPE.

Na contracapa do álbum, além de se relacionar as canções presentes no disco e o ano de composição, são indicados o intérprete das canções, o nome do fabricante, o ano de gravação do disco (fonograma) e o responsável pela regência da orquestra. Contudo, é o texto escrito por Capiba e as informações que ele apresenta que tornam esse suporte um registro de valor histórico.

No texto, é comentada uma série de informações acerca da carreira de compositor, das origens do frevo e mesmo do contato que Capiba teve com aquele que é considerado o “pai” do frevo, o maestro Capitão José Lourenço da Silva, o popular Capitão Zuzinha, que o apresentou a Marcha nº 1 do clube carnavalesco Lenhadores, composta ainda no século XIX. Uma das informações registradas por Capiba refere-se a origem da palavra frevo. Fazendo referência a uma resposta que ele obteve do poeta Anibal Portella, por meio de um questionário distribuído a amigos alguns anos antes do lançamento do álbum e que tinha por tema o frevo, Capiba obteve a seguinte resposta: “Há quem afirme tratar-se de uma corruptela do verbo ‘ferver’. No seu linguajar pitoresco o povo dizia que os foliões estavam ‘frevendo’, a onda ‘freve’, etc. E realmente era assim: os foliões ferviam de entusiasmo” (CAPIBA, 1977).

Capiba ainda apresenta no texto informações sobre contexto de composição da canção que “abre” o disco, É de Amargar, composta em 1934:

[...] Fiz *É DE AMARGAR* nos últimos dias de outubro de 1933, especialmente para concorrer ao concurso instituído pelo Diário de Pernambuco e no qual, por aclamação popular, obtive o 1º lugar no novo gênero musical que abraçava. Ou que levei uma noite inteirinha escrevendo, num caderno de papel pentagramado, melodias e mais melodias, sem me aperceber que a primeira que escrevera, era, realmente, a que procurava para me apresentar como compositor de canções carnavalescas (CAPIBA, 1977).

Se textos e imagens constantes nas capas e contracapas dos álbuns apresentados até aqui contêm informações que nos auxiliam a compreender o contexto de concepção dos registros sonoros dos discos, a exemplo do texto de Capiba no volume I da série *Carnaval de Capiba*, um outro elemento integrante dos álbuns merece referência dada a sua relevância informativa: os selos dos discos. Elemento presente desde a época dos discos de 78rpm (rotações por minuto), inicialmente os selos cumpriam o papel de identificar o fabricante, o artista, as canções registradas e até o gênero da canção. Porém, com a consolidação dos discos de 33 ½ rpm no mercado fonográfico, os *long-plays*, os selos passaram a incorporar outros elementos informativos.

Das informações presentes nos selos dos discos analisados para esta pesquisa, uma nos chama a atenção dada a relevância que possui em apontar para o contexto histórico em que a obra foi lançada: o código do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP).

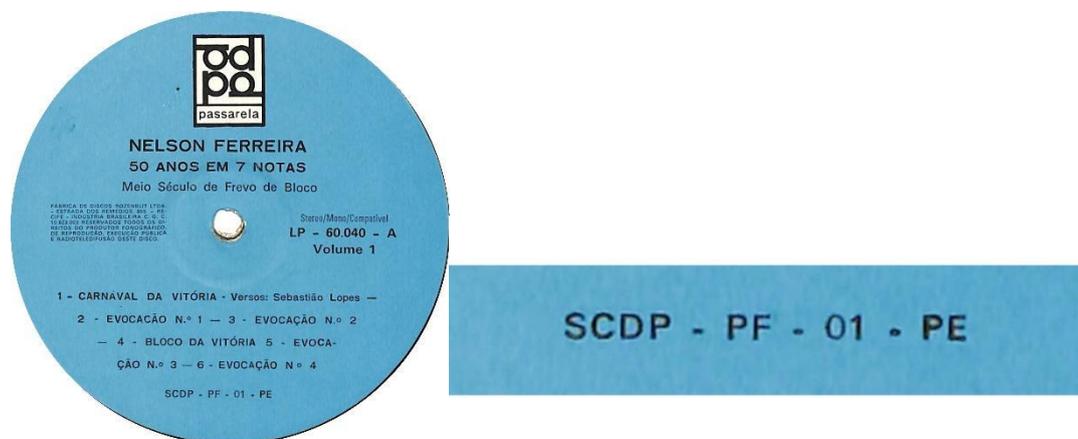
O SCDP fez parte da estrutura censória existente no regime militar que vigorou no Brasil entre 1964 a 1985. Funcionando como uma estrutura estadual responsável por avaliar as diversões públicas que, em suas mensagens, não fossem ao encontro das referências moral e política do regime vigente, a divulgação e comercialização de uma obra musical dependia inexoravelmente da autorização concedida pelo SCDP. Carocha (2006) lembra que:

A censura prévia era uma atividade legal do Estado desde a Constituição de 1934 – que introduziu no sistema jurídico a censura prévia aos espetáculos de diversões públicas. A Constituição de 1937 aumentou a área de atuação da censura, incluindo a radiodifusão. A Constituição de 1946 ratificou os ditames acerca da censura que já existiam na Constituição de 1937. A partir de 1965, uma nova legislação censória foi sendo construída pelo regime militar, aproveitando muitos artigos já existentes e criando novos mecanismos que melhor atendessem às suas necessidades coercitivas (CAROCHA, 2006, p. 195)

A partir de 1966, a prática da censura passou por um processo de centralização com a criação e funcionamento da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), em Brasília, sendo esta, por sua vez, subordinada ao Departamento Federal de Segurança Pública

(DFSP) órgão responsável pela censura no país (CAROCHA, 2006). A simples referência a temas que colidissem com “a moral e os bons costumes” -como liberdade sexual e drogas, no âmbito moral, e comunismo ou socialismo, no político- era, na visão dos censores, suficiente para a não concessão, pelo SCDP, da autorização de divulgação do disco. O código SCDP era composto por até três dígitos numéricos e apresentava a identificação do estado conessor da autorização, conforme se observa no selo do disco Nelson Ferreira: 50 anos em 7 notas (1973), abaixo reproduzido.

Figura 12 - Selo e detalhe do código SCDP - álbum Nelson Ferreira 50 anos em 7 notas



**Fonte:** acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes/Biblioteca Central da UFPE.

O código SCDP presente no selo do disco de Nelson Ferreira é indicativo de como elementos como esses, detalhes aparentemente irrelevantes, são referências para entendermos a biografia do objeto. Porém, não só. A biografia do objeto se relaciona com a biografia das pessoas envolvidas na elaboração dos objetos e, não raro, também é possível observar a biografia de pessoas no objeto (MENESES, 1998) como no caso do álbum *Capiba 25 Anos de Frevo* (1977), apresentado anteriormente, onde constam na contracapa informações sobre a trajetória pessoal e profissional do compositor Capiba.

Mas, se os álbuns analógicos de música apresentados nesta secção são, como destacado, repletos de informações textuais e imagéticas que nos fornecem subsídios para compreendermos o contexto social e cultural de sua concepção e produção, que observações podemos destacar se analisarmos a apresentação desses documentos no serviço de música *streaming* mais utilizado no mundo hoje, o Spotify? Que implicações há, para o acesso a informação, a representação desses documentos em uma plataforma digital de música?

Discorreremos sobre essas questões no próximo capítulo, antes, porém, assinalamos que nesta seção do trabalho se procurou destacar os seguintes pontos:

- Apresentar a responsável pela produção dos álbuns sonoros referidos na pesquisa, a fábrica de discos Rozenblit, referindo o contexto cultural e econômico do seu surgimento e desenvolvimento;
- Ilustrar, por meio de uma amostra de álbuns da Rozenblit, a premissa Neodocumentalista a respeito do valor informativo que a materialidade do documento possui, auxiliando a entender o contexto histórico, social e artístico de produção do documento.

## 5 NA VAZANTE DA INFOMARÉ: ÁLBUNS SONOROS NO SPOTIFY E IMPLICAÇÕES SOCIOCULTURAIS NA TRANSIÇÃO DO FORMATO ANALÓGICO PARA O DIGITAL.

Alinhado à metodologia quadripolar adotada neste trabalho, a presente secção refere-se ao polo morfológico, etapa na qual tomando-se como fundamento as bases epistemológicas, teóricas e técnicas até o momento traçadas, apresentaremos algumas implicações decorrentes da desmaterialização dos álbuns sonoros e a representação desses documentos na plataforma de música *streaming* Spotify, implicações que interessam à CI, dado o seu rebatimento para o acesso à informação.

O título desta secção, e também deste trabalho, tem como inspiração a letra de uma música do álbum *Quanta*, lançado por Gilberto Gil em 1997. Na faixa *Pela Internet*, Gil faz referência à letra do primeiro samba de sucesso nacional, *Pelo Telefone*, registrado em 1916 na Biblioteca Nacional por Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o popular Donga (SEVERIANO, 2013; ALBIN, 2006). Em *Pela Internet*, o artista baiano se pergunta: “com quantos gigabytes se faz uma jangada, um barco que veleje? Que veleje nesse infomar, que aproveita a vazante da infomaré...”. A imagem da internet como um mar que se navega, um infomar, como diz Gil, é hoje lugar comum. Para tanto precisamos, inclusive, de navegadores, *browsers*. Porém, é interessante observar que assim como o mar possui suas marés, o infomar e alguns recursos e ferramentas tecnológicos associados a ele também as possui. À primeira vista, a maré do infomar aparenta estar sempre cheia, plena de informações. Entretanto, um olhar atento é capaz de observar as vazantes dessa infomaré. Um exemplo de como o refluxo dessa maré revela ilhas nem sempre repletas de informações é a representação dos álbuns analógicos de música no serviço de música *streaming* Spotify.

Deve-se destacar de partida que o conceito de representação aqui utilizado não é aquele referido na Psicologia Social e que tem como referência teórica o psicólogo romeno Serge Moscovici (1925-2014). Apesar de Moscovici (2013) utilizar o conceito de representação no sentido de trazer presente as coisas ausentes, aproximando-se, portanto, da acepção que adotamos, o sentido de representação a que aludimos é aquele dicionarizado: representar é reproduzir algo, aparecendo este algo numa outra forma (HOUAISS, 2001). Ou seja, quando nos referimos à representação dos álbuns analógicos de música na plataforma do Spotify, estamos nos referindo a reprodução desses documentos no formato digital, procurando-se observar implicações de ordem sociocultural dessa reprodução.

Destacar questões de ordem social e cultural decorrentes da desmaterialização de um tipo documental, o álbum sonoro, e sua conseqüente representação em um ambiente digital, leva-nos a tecer breves considerações acerca da compreensão aqui admitida dos conceitos de sociedade e cultura, conceitos que, ressalte-se, possuem uma relação bastante estreita, não sendo recomendável, numa abordagem *lato sensu*, desvincular tais conceitos. Toda sociedade possui uma cultura que lhe é peculiar; toda cultura se sedimenta em uma dada sociedade.

Uma sociedade diz respeito a uma coletividade de pessoas que ocupa um mesmo território, tem uma forma particular de organização (política, econômica, social), distribuindo-se em grupos sociais com interesses e práticas culturais comuns e também diversas. O espaço e tempo em que se situa uma sociedade têm relação direta com as práticas culturais exercidas nela. Havendo mudanças nas variáveis tempo e espaço, tanto a sociedade quanto a cultura associada a ela passam por transformações.

A cultura, tomada em sentido amplo, diz respeito a um complexo que inclui conhecimentos, crenças, artes, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade (*apud* Laraia, 2006, p. 25). O homem é, desde tempos imemoriais, um ser de cultura.

Mesmo reconhecendo que quando nos referimos ao conceito de cultura estamos aludindo a um complexo mosaico de aspectos que comportam questões como religião, economia, política e arte, dentre outros, o conceito de cultura aqui acolhido diz respeito àquele em sentido restrito e utilizado pela Sociologia da Cultura, tendo como um de seus principais representantes o pensador francês Pierre Bourdieu. Este sociólogo recorrentemente utiliza o conceito de cultura em seu sentido restrito, “que remete às ‘obras culturais’, isto é, aos produtos simbólicos socialmente valorizados ligados ao domínio das artes e das letras” (CUCHE, 1999, p. 170).

A cultura, portanto, também diz respeito a práticas de consumo de produtos culturais “socialmente valorizados e ligados ao domínio das artes”, compartilhados em razão das tecnologias disponíveis em uma dada sociedade em determinado momento histórico.

Os registros –sonoros, textuais e imagéticos- presentes nos álbuns analógicos de música dizem respeito a uma prática cultural que se relaciona a um mercado onde esta expressão cultural é vista como passível de se gerar rendimentos, adaptando-se, para tanto, ao contexto comercial e tecnológico. Entretanto, a adaptação do produto cultural “álbum sonoro” ao atual contexto comercial e tecnológico, aqui representado por meio do serviço de música *streaming* Spotify, possui uma implicação para o acesso à informação que interessa à CI de forma destacada.

*Startup*<sup>25</sup> fundada em 2006 em Estocolmo, Suécia, o Spotify oferecia inicialmente em sua plataforma apenas o acesso aos registros sonoros dos álbuns de música por meio da tecnologia *streaming*<sup>26</sup>. Desde então diversas inovações foram sendo agregadas ao serviço, a exemplo das versões para equipamentos com sistema operacional Android, em 2012, e, a partir de 2015, as secções de *podcasts* e vídeos.

Operando no Brasil desde 2014, atualmente os números divulgados a respeito do Spotify são expressivos: 75 milhões de assinantes, 170 milhões de usuários ativos incluindo pagos e gratuitos, mais de 35 milhões de músicas e operando comercialmente em mais de 80 países. Com mais de uma década de atuação no mercado de música *streaming* e competindo com empresas que oferecem o mesmo produto, valendo-se da mesma tecnologia, as cifras relativas ao Spotify apontam para um negócio de sucesso que tem se consolidado como líder mundial no segmento. Não à toa, em 2018 a empresa começou a vender ações na bolsa de valores de Nova York, sendo a marca, atualmente, avaliada em cerca de 30 bilhões de dólares<sup>27</sup>.

O que se pretende aqui destacar desse serviço de música é de que forma os álbuns sonoros analógicos estão sendo representados na plataforma do Spotify e algumas implicações socioculturais dessa representação.

Conforme já referido, os álbuns analógicos de música são documentos compostos que tendo o registro sonoro como elemento de maior visibilidade social, este não é o único. Os álbuns de música são compostos de textos e imagens, comportando esses elementos um conjunto de informações relevantes acerca do documento. Os componentes textuais e imagéticos desse documento composto oferecem uma espécie de contexto ao “texto”, apresentando elementos para que se possa entender a conjuntura –econômica, política, artística, dentre outras- em que o documento foi produzido.

---

<sup>25</sup> *Startup* é um termo recentemente utilizado para se referir a empresas que oferecem produtos e serviços inovadores, muito frequentemente lançando mão de ferramentas tecnológicas para aprimorar um modelo de negócio.

Disponível em: <<http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/ac/artigos/o-que-e-uma-startup,17213517aa47a610VgnVCM1000004c00210aRCRD?origem=estadual&codUf=1>>. Acesso em: 24 set. 2019.

<sup>26</sup> A tecnologia *streaming* permite que se acesse áudios e vídeos sem que se faça o *download* do arquivo para o computador ou celular do usuário. O uso desta tecnologia popularizou-se por meio de serviços como o Spotify e o Netflix.

<sup>27</sup> A História do Spotify e a revolução do *streaming* na música. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/mercado/131633-historia-spotify-revolucao-do-streaming-musica-video.htm>>. Acesso em: 24 set. 2019.

Onde o Spotify está disponível?. Disponível em: <[https://support.spotify.com/br/using\\_spotify/the\\_basics/full-list-of-territories-where-spotify-is-available/](https://support.spotify.com/br/using_spotify/the_basics/full-list-of-territories-where-spotify-is-available/)>. Acesso em: 24 set. 2019.

Contudo, como estão sendo representados na plataforma do Spotify esses documentos compostos, produzidos originalmente em formato analógico e migrados para o ambiente digital? Tomemos como exemplo para responder esta questão alguns álbuns já referidos neste trabalho.

A série de três álbuns intitulada *Carnaval de Capiba*, lançada na década de 1970 pela Rozenblit para homenagear este compositor de frevo, trazia nas contracapas textos escritos pelo próprio Capiba a respeito das origens do gênero musical que o consagrou, da sua trajetória como compositor, dos contatos que teve com figuras como o maestro José Lourenço da Silva, o Capitão Zuzinha, considerado pelo jornalista Mario Melo como o responsável pela formatação do frevo tal qual o conhecemos hoje. Conforme assinalado, o conjunto de informações presentes nas contracapas desses álbuns eleva esses registros a categoria de documentos de valor histórico sobre este gênero musical “nascido e criado” na capital pernambucana. Parte da história do frevo foi contada por Capiba nas contracapas dos álbuns desta série.

Disponível no Spotify, o volume I desta série documental está assim representada na plataforma do serviço:

Figura 13 - Representação do álbum Capiba: 25 anos de frevo (série Carnaval de Capiba)

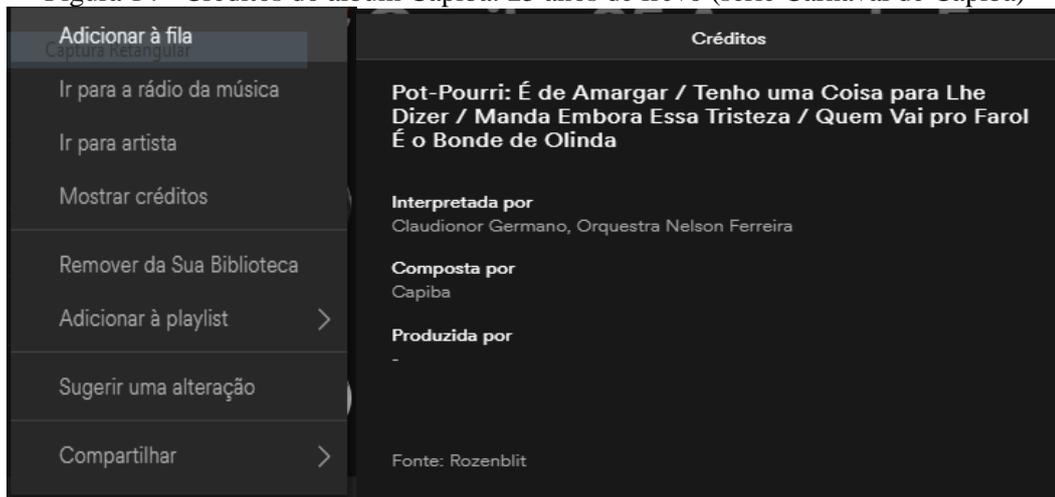


**Fonte:** interface do Spotify para computadores

Título do álbum, nome do interprete e da orquestra, ano do fonograma, quantidade de faixas, tempo total do álbum, nome das faixas, duração de cada faixa e detentores dos direitos autorais (conforme indicado no canto inferior esquerdo), constituem os metadados disponibilizados pelo Spotify acerca da obra. Entretanto, considerando a utilidade de se

agregar mais alguns dados acerca do registro, o serviço adotou em 2018, no menu disponível ao lado do nome da canção -indicado pelo sinal de reticências-, a opção “Mostrar Créditos”, informando os responsáveis pela interpretação, composição, produção da faixa, além da fonte dessas informações.

Figura 14 - Créditos do álbum Capiba: 25 anos de frevo (série Carnaval de Capiba)



**Fonte:** interface do Spotify para computadores

Ao contemplar um conjunto reduzido de metadados acerca do documento em sua interface, o Spotify apresenta um vazio relativo de informações, inspirando-nos na utilização da metáfora *vazante da infomaré* que dá título a este trabalho.

Aquilo que identifica um dos elementos integrantes do documento, as capas, não apenas como embalagens personalizadas mas sobretudo informativas, é desconsiderado pelo serviço de música digital mais utilizado no mundo hoje. As informações presentes nas contracapas, selos e encartes dos álbuns analógicos de música -esse insumo que agrega valor ao elemento sonoro do documento e tem tamanha importância em nossa sociedade que chega a nomeá-la como sendo “da informação”-, foram ignoradas quando da transição do documento analógico para o formato digital.

Além do reduzido conjunto de dados sobre o documento representado, o Spotify disponibiliza atualmente dados métricos acerca das canções executadas do artista, quantidade de ouvintes mensais e seguidores, bem como um texto biográfico a respeito do artista, texto em língua inglesa -o que circunscreve sua compreensão ao público familiarizado com este idioma -, não relacionado aos álbuns disponibilizados na plataforma.

Figura 15 - Dados métricos (canções reproduzidas e ouvintes mensais)

The screenshot shows the Spotify artist page for Capiba. At the top, there is a profile picture and the name 'Capiba' in large white letters. Below the name are buttons for 'PLAY' and 'SEGUIR'. To the right, it says 'OUVINTES MENSAIS 199'. The main content is divided into two sections: 'Popular' and 'Os fãs também curtem'. The 'Popular' section lists six songs with their respective play counts. The 'Os fãs também curtem' section lists six other artists.

Rank	Song Title	Play Count
1	Ismália	2 980
2	É de Amargar / Tenho uma Coisa para Lhe ...	56 890
3	Oh Júlia / Casinha Pequeninina / Gosto de T...	25 795
4	Ai, Se Eu Tivesse / Que É Que Vou Dizer e...	30 500
5	Quem Me Dera / Teus Olhos / Não Sei o Q...	7 876
6	Quando Se Vai um Amor / Você Faz Que N...	9 081

Artist Name
Claudionor Germano
Orquestra Nelson Ferreira
Jackson Do Pandeiro
Elizeth Cardoso
Noite Ilustrada
Angela Maria

Fonte: interface do Spotify para computadores

Figura 16 - Dados métricos (ouvintes mensais e seguidores) e informações biográficas

The screenshot shows the Spotify artist page for Capiba, focusing on biographical information. The top section includes the artist's name and 'OUVINTES MENSAIS 199'. Below this, there are tabs for 'VISÃO GERAL', 'OS FÃS TAMBÉM CURTEM', 'SOBRE', and 'AO VIVO'. The 'SOBRE' tab is selected, displaying a detailed biography in English. Below the biography, there is a section titled 'Descoberto em' which lists several songs and their respective play counts.

**Biografia**

Composer of hundreds of vales, maracatus, canções, sambas-canção, serenatas, modinhas, choros, baiões, polkas, marching musics, masses, operettas, musics for cinema and theater, and especially frevos, Capiba is a legend of the northeast and certainly the most important composer of this region. At eight, Capiba was already playing the horn and reading music. Son of the conductor Severino Atanásio de Sousa Barbosa, Capiba, like his 12 siblings, played in his father's band.

The training was severe and extenuating.

Always moving from town to town, always playing, the family settled in Campina Grande (Paraíba) where Capiba, at 16, was forced by his father to substitute for Capiba's youngest sister, Josefa, as a pianist, since she was going to marry and the strict moral habits at the time impeded her from continuing to be a professional.

Overcoming his natural aversion to the instrument, he soon became proficient enough to play competently at the cinema and to take the position opened in the Jazz Band Campinense, led by his brother Tantão.

At the same time, Capiba continued to devote himself to soccer, his old passion.

And also by that time came his first important concert, accompanying the Italian tenor Brillantini at a gala night at the Mayoralty.

But in 1924, Capiba's father determined that Capiba should abandon music and soccer

**Descoberto em**

Song Title	Play Count
This Is Inezita Barroso	12 OUVINTES
Carnaval de Olinda e Re... Don't Touch My Molestine	6 OUVINTES
Minha Giranda	5 OUVINTES
Rozennbit	alexandrevaldevino

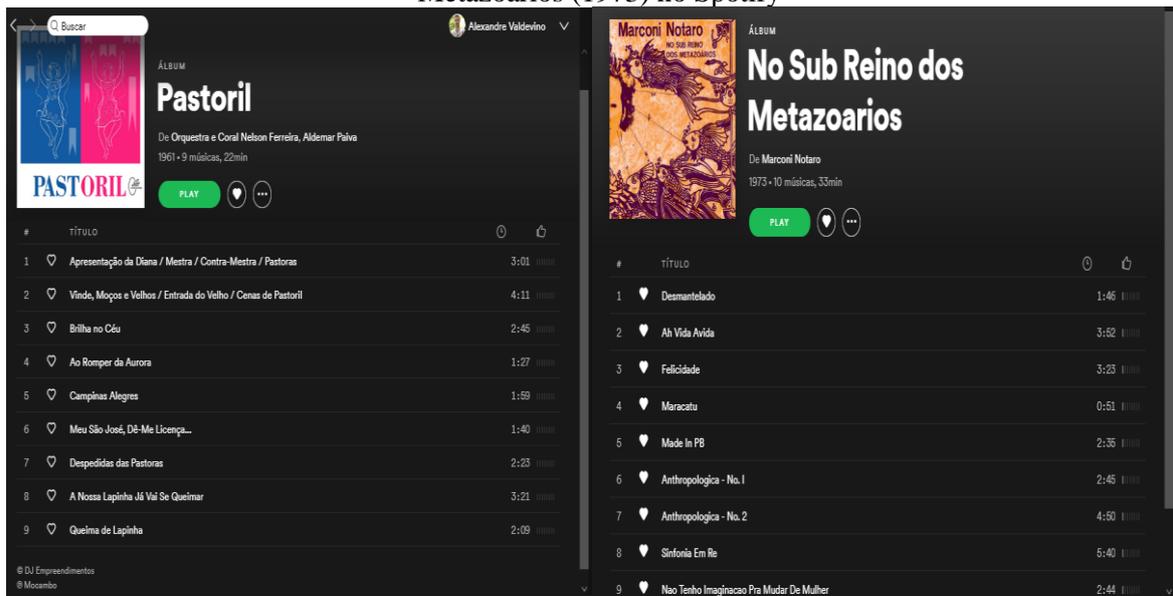
Fonte: interface do Spotify para computadores

Observe-se que o Spotify mantém um padrão de representação dos documentos sonoros disponíveis em sua plataforma, qualquer que seja o registro, o que faz com que invariavelmente haja um conjunto reduzido de dados acerca do documento. Desconsideram-se as informações constantes nos elementos integrantes do documento, relativas, por exemplo, à equipe técnica envolvida em sua produção, frequentemente incluídas nas contracapas e encartes dos álbuns sonoros. Esta constatação evidencia a existência do que nomeamos neste trabalho de vácuo informacional, havendo, portanto, o comprometimento da natureza ontológica do documento, daquilo que identifica o álbum de música como um documento, qual seja, sua natureza informativa.

Outros dois exemplos de como a natureza ontológica do documento aqui estudado é comprometida no seu processo de desmaterialização, na transição dos álbuns analógicos de música para o formato digital, podem ser observados nos registros intitulados Pastoril (1975) e Marconi Notaro no Sub-Reino dos Metazoários (1973), álbuns lançados pela Rozenblit e disponíveis na plataforma do Spotify.

Se na contracapa do álbum Pastoril (1975) há a presença de duas colunas de texto com pertinentes informações a respeito desta manifestação cultural típica do nordeste brasileiro, na parte interna da capa do álbum de Marconi Notaro (1973) estão presentes os créditos da equipe envolvida na produção do documento, os nomes dos músicos participantes, além de curiosidades acerca de algumas canções do álbum. Na plataforma do Spotify, entretanto, estes álbuns estão representados conforme imagens abaixo.

Figura 17 - Representação dos álbuns Pastoril (1975) e Marconi Notaro no Sub Reino dos Metazoarios (1973) no Spotify

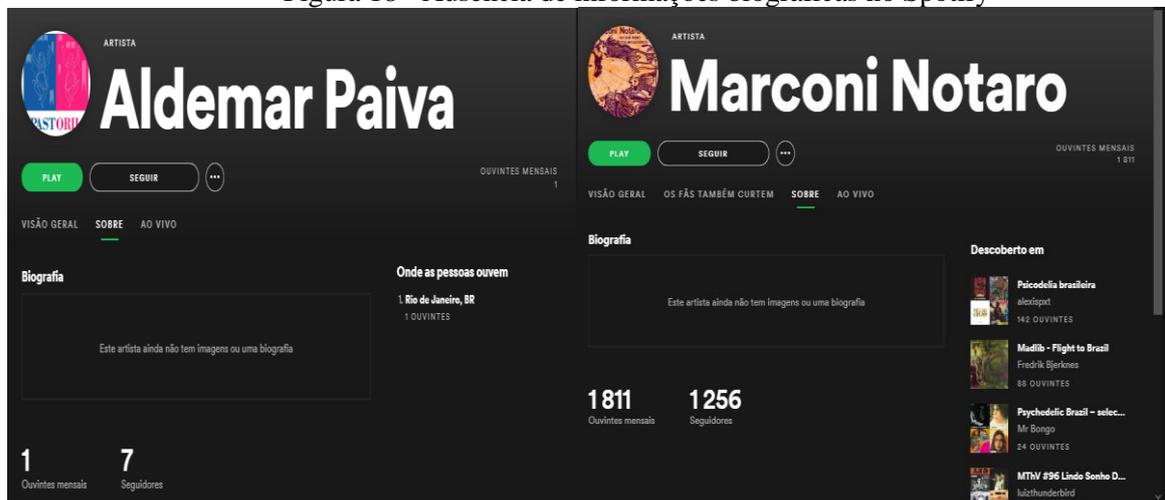


**Fonte:** interface do Spotify para computadores

Constata-se, portanto, o padrão de representação dos documentos sonoros na plataforma, utilizando-se o mesmo conjunto reduzido de dados, com uma ressalva: se em relação a diversos artistas, como no caso de Capiba, há a presença de uma resumida biografia em língua inglesa, em outros não há referência biográfica alguma, como nos casos de Aldemar Paiva, narrador dos textos lidos nas faixas do álbum Pastoril, e da Orquestra e Coral Nelson Ferreira, interprete das canções do mesmo álbum. Esta lacuna, também constatável no álbum de Marconi Notaro no Sub-Reino dos Metazoários (1973), aponta para a

descontinuidade de um padrão que, mesmo merecendo aperfeiçoamentos, deveria ser preservado.

Figura 18 - Ausência de informações biográficas no Spotify



**Fonte:** interface do Spotify para computadores

Face a esse comprometimento da natureza ontológica do documento verificado no processo de desmaterialização dos álbuns sonoros e aqui ilustrado por meio da transição do documento analógico para o formato digital presente no Spotify, que mudanças de ordem sociocultural podemos observar decorrentes desse processo? Vejamos algumas.

### 5.1 Do documento analógico ao Streaming: algumas implicações socioculturais

A migração dos álbuns analógicos de música para o formato digital, aqui representado pelo serviço de música Spotify, aponta para mudanças que interessam à CI por algumas razões. Uma delas diz respeito às implicações que essa migração tem para temáticas que são objeto de estudo da CI, a exemplo do acesso à informação e da memória registrada. Outra se refere ao fato de que a CI tem como uma de suas marcas distintivas o permanente diálogo interdisciplinar, estabelecendo interlocução não apenas com as ciências sociais e humanas, mas também com as ciências que têm por objeto o desenvolvimento e aprimoramento de novas tecnologias. Este contato com o universo tecnológico, e as implicações daí resultantes, seria inclusive o que diferenciaria a CI dos outros campos de saber conexos. A CI é “essencialmente tecnológica” (SILVA; RIBEIRO, 2002, p. 54) e “inexoravelmente ligada [...] ao imperativo tecnológico” (SARACEVIC, 1996, p. 42).

Consideramos que as pesquisas na CI devem, sempre, lançar um olhar analítico-crítico tanto sobre as inovações tecnológicas surgidas neste primeiro quartel do século XXI, quanto sobre as repercussões dessas inovações em prática sociais e culturais. A este respeito, sem ser nossa pretensão esgotar aqui todas as reverberações decorrentes da migração do documento *álbum* sonoro analógico para o formato digital, mencionaremos algumas que consideramos suficientemente ostensivas a ponto de não poderem deixar de ser indicadas.

Frisamos que as implicações socioculturais aqui destacadas se relacionam a questões observadas nos constructos conceituais da Neodocumentação, Fenomenologia, Econtrabilidade e Cultura. Assim, a dimensão afetiva possui vínculo direto com a relevância atribuída pela Neodocumentação à materialidade do documento. A dimensão econômica, por sua vez, apresenta ligação com as discussões das abordagens sócio-culturais e, por fim, a dimensão info-memorial possui uma pluri-correspondência com as questões travadas nas diversas abordagens teóricas referidas ao longo desta pesquisa.

A primeira decorrência resultante da migração referida diz respeito ao que podemos nomear de **dimensão afetiva**. Expliquemo-nos.

O documento analógico recorrentemente era o suporte utilizado por usuários para o registro de manifestações de afetividade, sendo esta inseparável do próprio documento. Tais manifestações estavam, amiúde, presentes nos elementos capa, contracapa e encarte do documento, algo constatado na amostra de álbuns da Rozenblit consultada nesta pesquisa e ilustrado na imagem abaixo constante do álbum do Pe. Amaury de Paula, lançado pelo selo Mucambo em 1982.

Figura 19 - Capa, contracapa e detalhe contendo dedicatória no documento



**Fonte:** Acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes/Biblioteca Central da UFPE.

No serviço de música Spotify, apesar de haver o recurso de compartilhamento dos registros sonoros, o que podemos interpretar como uma manifestação de afetividade adaptada ao universo digital, dá-se a separação entre a inscrição afetiva e o documento. Reafirmamos: enquanto no álbum sonoro analógico o registro da expressão de afetividade é inseparável do documento tangível, do documento como coisa, no universo digital dá-se uma cisão entre a expressão afetiva e o documento. Até por que o que está presente no serviço de música Spotify não é o documento, mas parte dele. O álbum sonoro é um documento composto que não pode ser reduzido ao elemento sonoro.

A este respeito, deve-se destacar que o espaço de 31x31cm que capas e encartes dos álbuns sonoros possuíam possibilitava a inclusão de não só imagens e textos, algo que agregava à experiência sonora as dimensões estética e literária (D’MORAIS, 2012), mas também a inscrição de tais registros afetivos. Desfrutar de um álbum possibilitava, além da experiência sonora, experiências literária, imagética e afetiva, proporcionadas pelo conjunto de informações, textuais e visuais, presentes nas capas, contracapas, selos e encartes dos álbuns (D’MORAIS, 2012, p. 29).

A assinalada associação entre a inscrição afetiva e o documento aqui observado aponta para um momento histórico, décadas de 1950 a 1980, em que o impresso ainda era um meio privilegiado de circulação da informação. Não é demais lembrar que o período referido é uma época em que a difusão e consumo da informação é analógico, sendo o registro impresso uma das principais formas de comunicação da informação e, recorrentemente, de expressão afetiva.

Outro aspecto observado e que se relaciona ao acesso aos documentos aqui analisados diz respeito à **dimensão econômica**. Neste quesito, os dados apresentados pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio Contínua, PNAD (IBGE, 2018), e os divulgados pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.BR, 2018), oferecem um lastro para as observações a seguir.

Os dados divulgados pela PNAD e compilados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), referentes a 2018, sistematizam um conjunto de informações a respeito da realidade social do país, contemplando questões como distribuição de renda, condição de moradia, educação e acesso à internet, dentre outras.

Marcado por profundas desigualdades sociais, o Brasil possuía em 2016 o percentual de 6,6% de sua população abaixo da linha da pobreza, índice que chegou a 7,4% em 2017, traduzindo-se este percentual em mais de 15 milhões de pessoas. Segundo a Organização das Nações Unidas (ONU) e o Banco Mundial, o valor de US\$ 1,90 diário *per capita* (ou cerca de R\$ 140,00 mensais em valores de 2017), é o limite para a definição de extrema pobreza global (IBGE, 2018, p. 56). Segundo os mais recentes dados divulgados pelo IBGE, o crescimento do percentual de pessoas abaixo dessa linha aumentou em todas as regiões do país, com exceção da Região Norte, onde se manteve estável (IBGE, 2018, p. 57).

Contudo, se o número de pessoas abaixo da linha da pobreza no Brasil alcança atualmente a cifra de milhões e tem apontado tendência de crescimento, os dados referentes ao acesso domiciliar a internet tem revelado um rápido avanço nos últimos anos. Em 2016 67,9% da população residia em domicílios com acesso à internet, saltando este percentual para 74,8% em 2017 (IBGE, 2018, p. 70). Um detalhe ressaltado na pesquisa diz respeito ao fato de que entre os considerados mais pobres o crescimento no acesso à internet foi ainda mais intenso. A proporção da população residindo em domicílios com acesso à internet entre

aqueles com renda domiciliar *per capita* inferior a US\$ 5,50 por dia<sup>28</sup>, passou de 47,8% em 2016, para 58,3% em 2017 (IBGE, 2018, p. 70)<sup>29</sup>.

No que se refere à presença de telefone no domicílio, quer falemos em linha fixa ou celular de ao menos um morador, os números indicam que 95,4% da população brasileira em 2016, e 95,6% em 2017, o possuía (IBGE, 2018, p. 70). Os indicadores também apontam para um decréscimo no acesso à internet por meio de computadores e um aumento no uso de celulares para tal fim.

Mas, em que tais números interessam a nossa análise? Rememoremos que o documento álbum sonoro é um bem cultural que deslocado, ainda que parcialmente, do padrão analógico para o formato digital, aqui representado na plataforma do Spotify, tem seu acesso dependente de dois requisitos básicos: a posse de um equipamento (celular, tablete ou computador) e o acesso à internet. Com a crescente disseminação de tais requisitos básicos, conforme apontam os dados da PNAD 2018, duas das exigências imprescindíveis para que se tenha acesso aos registros presentes na plataforma do serviço de música Spotify estão dadas.

Em um contexto econômico-social marcado pelo progressivo alcance à internet -apesar da expansão da pobreza- já está identificado um crescente acesso aos registros sonoros por meio de aplicativos de música *streaming*, a exemplo do Spotify (CGI.BR, 2018; PRÓ-MÚSICA BRASIL, 2018). Um dos desdobramentos desta realidade aponta para o acesso a versão digital desses bens culturais (os álbuns), ou pelo menos ao que deles é representado nas plataformas de música *streaming*, em detrimento da formação de acervos particulares de álbuns analógicos. Tal escolha explicar-se-ia por razões como a facilidade de acesso ao registro sonoro disponibilizado pelo serviço de música *streaming*, pela economia de espaço físico e, sobretudo, pelo aspecto financeiro. Enquanto o valor mensal da assinatura do serviço de música Spotify custa R\$16,90<sup>30</sup> (Dezesseis reais e noventa centavos), tendo-se acesso a milhões de registros sonoros, um dos álbuns consultado durante a realização desta pesquisa e referido neste trabalho é vendido na internet por até R\$3.000,00 (três mil reais)<sup>31</sup>. A dimensão econômica tem desdobramentos para uma outra que

---

<sup>28</sup> R\$ 22,98 (vinte e dois reais e noventa e oito centavos) em outubro de 2019.

<sup>29</sup> É relevante destacar que, segundo os dados apresentados pelo PNAD 2018, a expansão no acesso à internet acontece de forma mais acentuada entre a população urbana, com maiores graus de escolaridade e renda.

<sup>30</sup> Valor vigente em novembro de 2019;

<sup>31</sup> O álbum e site referidos são Marconi Notaro no Sub-Reino dos Metazoários (1973) e mercadolivre.com.br

consideramos fundamental em nossa análise: a relacionada à informação e memória registradas.

Dos desdobramentos socioculturais apontados nesta pesquisa e decorrentes da migração dos documentos analógicos de música para o formato digital, a que de forma destacada se relaciona a uma questão basilar para a CI diz respeito à **dimensão informacional**.

Os artefatos culturais analisados, os álbuns de música, não se enquadram como “culturais” apenas em razão dos registros sonoros que comportam. O *corpus* informacional que eles contemplam, tanto textuais quanto visuais, presentes em seus elementos integrantes –capa, contracapa, selos e encartes- compõem a natureza ontológica do documento, individualizando-os como informativos e culturais.

O valioso conjunto de informações distribuídas nas partes integrantes dos documentos observados possui relevância histórica, conforme já apontado, e contribui para que o passado se conserve no presente por meio das informações registradas. Não é demais lembrar que a informação é uma espécie de seiva da memória. A memória tem por substrato a informação.

Compartilhando a particularidade de serem fenômenos humano e social, os conceitos de informação e memória possuem uma relação bastante estreita. Contudo, um detalhe deve ser ressaltado dessa relação: a informação que é objeto de estudo e pesquisa na CI é a registrada, passando esta, a partir do seu registro num suporte, a ser perpetuar no tempo e espaço, alcançando valor memorial.

Ao não contemplar em sua plataforma o conjunto de informações de relevância histórica presentes originalmente nos elementos integrantes do documento *álbum sonoro*, o serviço de música digital Spotify promove uma espécie de confinamento de tais informações, contribuindo para o incremento do que Pollak (1989) nomeou de *memórias subterrâneas*, memórias que, apesar de existirem, de registradas, são circunscritas a poucos espaços e pessoas.

O vácuo informacional constatado no Spotify não é obra do acaso. Não deve ser tomado como um lapso de esquecimento a respeito desses registros de valor memorial. Acreditamos que este vácuo informacional, este silêncio, é resultado de uma escolha marcada por razões predominantemente financeiras, onde o registro sonoro, principal componente comercial do documento, é valorizado em detrimento de todos os outros elementos constituintes do artefato cultural. Ao fazer tal escolha, o serviço de música digital mais

utilizado no mundo hoje concorre para a consolidação do que Ribeiro (2007) chama de *sociedade do esquecimento*.

Tomar os álbuns de música analógicos como simples objetos de entretenimento, de lazer, é incorrer em um erro crasso a respeito de um produto cultural que tem muito a dizer sobre o tempo em que foi comercializado. Sociedade e cultura de uma época, de um momento histórico, estão representadas nos elementos integrantes dos álbuns sonoros analógicos consultados durante esta pesquisa, presentificando o passado. As capas, contracapas, encartes e selos dos álbuns de música são verdadeiros repositórios de informações acerca de uma sociedade e do seu tempo, podendo perfeitamente ser enquadrados como *objetos de memória* (GUILLAUME; 2003), apontando para a estreita ligação entre os artefatos considerados culturais e os objetos de valor memorial.

É atribuição da CI, lembra Miranda (2012, p. 307), ocupar-se com as questões não só relativas ao acesso à informação, mas ao acesso à informação “[...] em seu modo original ou como ela aparece em seu contexto”, ou seja, devem os estudos e pesquisas na CI ocupar-se com questões relacionadas ao acesso à informação, a integridade desta e a consequente preservação da memória.

Entendemos que da preservação das informações de valor memorial registradas em tais artefatos culturais, os álbuns analógicos de música, depende a preservação da memória de parte da história não apenas da música pernambucana, mas brasileira. Neste sentido, o serviço de música digital Spotify poderia dar significativa contribuição ao acesso à informação e preservação da memória registradas em tais documentos ao criar ferramentas que possibilitassem que seus usuários visualizassem tais informações presentes nos elementos constituintes dos álbuns sonoros.

De forma sintética, esta seção contemplou os seguintes pontos deste trabalho:

- Apresentou os conceitos de sociedade e cultura referidos, especificando que o conceito de cultura utilizado é aquele mencionado na Sociologia da Cultura, onde a cultura é aludida em sentido restrito, ligada a produtos simbólicos relacionados ao domínio das artes;
- Demonstrou, através de exemplos, como os álbuns analógicos de música produzidos pela fábrica de discos Rozenblit estão sendo representados na interface do serviço de música Spotify;
- Destacou os recursos referentes a dados métricos e biográficos disponíveis na plataforma, relacionados aos artistas e registros sonoros;

- Constatou a existência do vácuo informacional no Spotify;
- Apontou para as implicações afetiva, econômica e info-memorial, decorrentes da transição do documento analógico para o formato digital representado no Spotify.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em quadrinho publicado na rede social Twitter<sup>32</sup>, o ilustrador André Dahmer retrata a seguinte cena: um senhor, acompanhado de uma adolescente, aproxima-se de uma estante repleta de álbuns de música e se dirige, orgulhoso, a ela afirmando:

- Vinte anos de coleção. São mais de quatro mil discos!

A adolescente, de posse de um reprodutor digital de áudio, retruca:

- Toma, aqui tem mais dez mil!

A cena retratada pelo ilustrador é emblemática de uma realidade nesta primeira metade do século XXI: no processo de transição do formato analógico de música para o digital o acesso a milhares de registros sonoros, através de aplicativos de música, está ao alcance de alguns cliques. Esta transição, à primeira vista marcada por aspectos positivos como a facilidade de acesso e economia de espaço físico, merece, no entanto, um olhar mais atento por partes dos que se propõem estudar a relação entre novas tecnologias e o acesso à informação que elas proporcionam.

As ferramentas tecnológicas disponíveis atualmente soam a muitos que as utilizam como verdadeiro canto das sereias: encantadoras e convidativas. Porém, é necessário refletir criticamente a respeito das implicações do uso de tais ferramentas, implicações que já estão sendo estudadas, por exemplo, na área da saúde e tem gerado um crescente número de pesquisas nas ciências sociais. O trabalho aqui desenvolvido configura-se como um esforço de lançar um olhar analítico-crítico a respeito de uma dessas ferramentas e os impactos do uso dela para o acesso à informação e memória registradas.

A tríade conceitual que serviu de pano de fundo para o nosso trabalho foi documento-informação-memória, cientes da relação estreita entre estes conceitos. Toda memória é memória de alguma informação, ao passo que o que identifica a natureza ontológica de um documento é a informação que ele comporta. Contudo, para que a informação não fique encastelada no aqui e agora, no espaço e tempo presentes, é necessário que ela seja registrada, passando a ter relevância para a memória de grupos sociais e até de toda uma sociedade.

Após o percurso realizado durante esta pesquisa, advogamos que o vácuo informacional identificado no serviço de música digital mais utilizado no mundo hoje e apresentado neste estudo é um discurso eloquente a respeito de uma das características que marcam, de forma aparentemente contraditória, a nomeada *sociedade da informação*: o

---

32 Disponível em: <<https://twitter.com/malvados/status/603887523002200064/photo/1>>. Acesso em 15 de out. 2018.

esquecimento. Cientes disso, pesquisadores que têm se debruçado sobre temas como *informação* e *memória* cunharam outro descritor societal para definir a nossa sociedade: *sociedade do esquecimento*.

O universo digital e os recursos tecnológicos associados a ele oferecem à CI um campo de estudo e pesquisa onde não só a informação e a memória devem estar em um plano analítico destacado. Sendo componente inseparável da memória, o esquecimento, ou mesmo, como no caso observado nesta pesquisa, a omissão de informações de valor histórico-cultural, conforme constatado no serviço de música Spotify, devem receber o olhar analítico-crítico deste campo de saber que se ocupa com a informação e com as questões conexas a ela.

Ao analisar a desmaterialização de um tipo documental, os álbuns de música, procuramos observar o corolário, para a encontrabilidade, dessa migração do documento analógico para o formato digital. Constatamos que a encontrabilidade em tais circunstâncias -representação digital de documentos originalmente produzidos em formato analógico- depende da observância de critérios, destacadamente aquele referente a integridade do documento. Sem se preservar a integridade do documento o que estará sendo representado digitalmente não é o documento propriamente dito mas parte integrante dele.

Ao definir quais informações do documento estarão representadas para o usuário do serviço, o serviço Spotify vai de encontro a um pré-requisito indispensável para uma encontrabilidade eficaz em ambientes digitais: a experiência do usuário. Como pode o serviço de música digital mais utilizado atualmente no mundo presumir quais informações do documento são de interesse do seu usuário e devem ser disponibilizadas? A este respeito chamamos a atenção para uma obviedade: a experiência do usuário e conseqüentemente seus interesses são tão diversos quanto o são os usuários.

Ratificamos que o que está disponibilizado na plataforma do Spotify não é o documento, mas elementos dele. O álbum sonoro é um documento composto de sons, textos e imagens, e o conjunto de elementos constituintes deste documento composto não é contemplado no Spotify.

Contudo, o álbum analógico de música não é apenas *um* documento. Ele é um artefato cultural de valor memorial. Ao obliterar o *corpus* informativo que o documento contempla em seu formato original, há um rebatimento evidente não apenas para o acesso à informação mas também para a difusão da memória registrada nesses documentos.

Também destacamos ao longo do trabalho a dimensão social da informação, reconhecendo que o tempo e espaço em que a informação é concebida, registrada e difundida tem relação direta tanto com o meio em que ela circula –antes tangível, analógico, agora digital, em *bits-*, quanto com o seu conteúdo.

O documento carrega as marcas do seu tempo. Na forma e conteúdo. E isto deve ser preservado quando de sua representação em ambientes digitais, a bem da preservação da informação e memória que ele comporta. Considerando que os documentos são produzidos por pessoas que vivem, sentem e criam em um determinado contexto sociocultural, procuramos destacar que a elaboração do documento *álbum sonoro* é resultado de uma intencionalidade que, por meio do registro, prolonga-se para além do aqui e agora, produzindo registros memoriais. O acesso às informações presentes no documento em seu formato original ajuda-nos, é evidente, a compreender o contexto histórico e social em que se deu a sua elaboração, o seu universo de tessitura. A premissa conceitual adotada ao longo do trabalho, de matriz Neodocumentalista, compreende que os documentos dizem muito não apenas de si mas também do contexto de sua produção.

O exercício de análise comparativa realizado entre álbuns analógicos de música lançados pela extinta gravadora pernambucana Rozenblit e a representação desses documentos no formato digital na plataforma de música Spotify nos conduziu a algumas conclusões que merecem, brevemente, ser aqui referidas.

A mais evidente delas refere-se ao fato de ter havido, neste processo de transição do documento analógico para o formato digital representado no Spotify, o comprometimento da natureza ontológica do documento. Se o álbum analógico de música é um documento e o que identifica este é sua natureza informativa, esta está indelevelmente comprometida em tais documentos representados no serviço Spotify.

A conclusão a que fomos conduzidos ao longo da trajetória desta pesquisa é a de que deve a CI analisar as consequências nem sempre positivas das tecnologias modernas sobre a sociedade atual. O esforço desta pesquisa foi neste sentido e acreditamos ter obtido êxito na consecução dos objetivos propostos para este trabalho, destacadamente aquele referente ao acesso à informação decorrente do processo de transição dos álbuns analógicos de música para o formato digital.

Um dos maiores desafios com os quais nos deparamos durante esta pesquisa foi não resvalarmos para um discurso que teria como extremos uma visão nostálgica, utópica, do passado, e, por outro lado, uma espécie de *digitopia*, de idealização romântica do universo digital, enxergando apenas pontos positivos deste.

Acreditamos que o esforço empreendido com a presente pesquisa aponta para investigações futuras que são além de necessárias, urgentes, de forma destacada para aquelas que procurarão analisar não só o acesso à informação que as novas ferramentas tecnológicas proporcionam, mas também a qualidade dessa informação, além da contribuição que tais acessórios podem dar para a preservação da memória registrada em produtos culturais, contributo valiosíssimo para a sociedade e cultura contemporâneas.

## REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo (Org.). **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCO. **Publicação Anual do Mercado Fonográfico**: ABPD 2005. Rio de Janeiro: ABPD, 2006. 44 p. Disponível em: <[https://www.promusicabr.org.br/wpcontent/uploads/2015/01/Pub\\_2005\\_final1.pdf](https://www.promusicabr.org.br/wpcontent/uploads/2015/01/Pub_2005_final1.pdf)>. Acesso em: 07 abr. 2019.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (BRASIL), Arquivo Nacional *et al* (Org.). **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 231 p. Disponível em: <[http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion\\_Term\\_Arquiv.pdf](http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf)>. Acesso em: 19 mar. 2019.
- ARAUJO, Carlos Alberto Ávila. Teorias e tendências contemporâneas da ciência da informação. **Informação em Pauta**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p.9-34, jul. 2017. Semestral. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/informacaoempauta/issue/view/590/showToc>>. Acesso em: 07 mai. 2019.
- BARTMANSKI, Dominiki; WOODWARD, Ian. The vinyl: the analogue médium in the age of digital reproduction. **Jornal de Consumer Culture**. Vol. 15 (I), p. 3-27, 2015; BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. SP: Companhia das Letras, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **Distinção: Crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.
- BRIET, Suzane. **O que é a Documentação?** Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2016.
- BRUYNE, Paulo de; HERMAN, Jacques; SCHOUTHEETE, Marc de. **Dinâmica de pesquisa em Ciências Sociais: os polos da prática metodológica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- BUCKLAND, M.K. **Information as thing**. Journal of the American Society for Information Science (JASIS), v.45, n.5, p.351-360, 1991.
- CAPURRO, R.; HJORLAND, B.. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p.148-207, jan. 2007. Disponível em: <<http://bogliolo.eci.ufmg.br/downloads/CAPURRO.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2017.
- CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 01, n. 44, p.189-211, abr. 2006. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7940>>. Acesso em: 15 abr. 2019.
- CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1994;

CONARQ. **e-ARQ Brasil**: Modelos de Requisitos para sistemas informatizados de gestão arquivística de documentos. Rio de Janeiro: CONARQ, 2006. Disponível em: <[http://www.unesp.br/ccad/mostra\\_arq\\_multi.php?arquivo=6964](http://www.unesp.br/ccad/mostra_arq_multi.php?arquivo=6964)>. Acesso em: 01 mar. 2019.

CUCHE, Denys. **O Conceito de Cultura nas Ciências Sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. 2 ed. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA, M. B. da; CAVALCANTI, C. R. de O. **Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia**. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2008. 451 p.

D'MORAIS, Marcos. **A Leitura dos Discos**: o LP como objeto das artes literárias e visual brasileiras nas décadas de 70 e 80. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

DERVIN, B. **An overview of sense-making research**: concepts, methods, and results to date. International Communication Association annual meeting, Dallas, Maio, 1983. Disponível em: <<https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/2281/Dervin83a.htm>> Acesso 20 de maio 2019

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O Mundo dos Bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

EVANS, Mike. **Vinil**: a arte de fazer discos. São Paulo: Publifolha, 2016.

FROHMANN, Bernd. O caráter social, material e público da informação. In: FUJITA, M. S.L., MARTELETO, R.M., LARA, M.L.G. de. **A dimensão epistemológica da Ciência da Informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção, acesso e disseminação da informação**. São Paulo: Cultura Acadêmica Ed.; Marília: Fundepe Ed., 2008, p. 19-34

FURTADO, R.L.; ALCARÁ, A.R. Modelos de Comportamento Informacional: uma análise de suas características. In: SEMINÁRIO CIENTÍFICO ARQUIVOLOGIA BIBLIOTECONOMIA, 4., 2015, Marília. **Anais...** . Marília: Unesp, 2015. p. 1 - 10. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/Eventos/2015/seminariodearquivologiaebiblioteconomia/furtado-r.l..pdf>>. Acesso em: 20 maio 2019.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978;

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1987;

GILES, Thomas Ransom. **História do Existencialismo e da Fenomenologia**. São Paulo: EPU; EDUSP, 1975.

GLEICK, James. **A informação**: uma história, uma teoria, uma enxurrada. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GONÇALVES, Marcio. Abordagem *Sense-Making* na Ciência da Informação: uma breve contextualização. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**. Campinas, v.9, n.2, p.1-11, jan. /jun. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/1906>>. Acesso em: 20 maio 2019.

GUGLIOTTA, Alexandre Carlos. Pensando e repensando o documento. **Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação**. Brasília, v. 10, n. 2, p. 314-331, jul./dez. 2017.

GUILLAUME, M. **A política do patrimônio**. Porto: Campo das Letras, 2003.

GUTIERREZ, Antonio Garcia. **Epistemología de la Documentación**. Barcelona: Stonberg Editorial, 2011.

HOBBSAWM, E. **Era dos extremos**: o breve século XX. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Síntese de indicadores sociais**: uma análise das condições de vida da população brasileira. Rio de Janeiro: IBGE, 2018. 151 p. (Estudos e Pesquisas). Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101629.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2019.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LAUS, Egeu. A capa de disco no Brasil: os primeiros anos. **Arcos: Design**, Rio de Janeiro, v. 01, p.102-126, out. 1998. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y3ud8zgp>>. Acesso em: 26 mar. 2019.

LEVI, Primo. **71 contos**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÓPEZ-YEPES, José. **La ciencia de la información documental. El documento la disciplina y el profesional en la era digital**. Mexico: Universidad Panamericana, 2015. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/317888289\\_La\\_ciencia\\_de\\_la\\_informacion\\_documental\\_El\\_documento\\_la\\_disciplina\\_y\\_el\\_profesional\\_en\\_la\\_era\\_digital](https://www.researchgate.net/publication/317888289_La_ciencia_de_la_informacion_documental_El_documento_la_disciplina_y_el_profesional_en_la_era_digital)>. Acesso em: 08 maio 2019.

LUNA, João Carlos de Oliveira. **O Udigrudi da Pernambucália**: História e Música do Recife (1968-1976). 2010. 205 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <[https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7850/1/arquivo780\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7850/1/arquivo780_1.pdf)>. Acesso em: 23 maio 2019.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica: a trajetória da Discos Marcus Pereira**. São Paulo: 2013. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2013.

MARCHI, Leonardo de. A Angústia do Formato: uma História dos Formatos Fonográficos. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação**, Niterói, v. 1, n. 1, p.14-14, abr. 2005. Disponível em: < <https://bit.ly/2urK92Q>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos da Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARTINS, Gilberto de Andrade; THEOPHILO, Carlos Renato. **Metodologia da Investigação Científica para Ciências Sociais Aplicadas**. São Paulo: Atlas, 2009.

MELLO, Luiz Gonzaga de. **Antropologia Cultural: iniciação, teoria e temas**. Petrópolis: Vozes, 1987.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e Cultura Material: documentos materiais no espaço público. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998. Disponível em: < <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206> >. Acesso em 04 julho 2019.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 34, p. 9-23, 31 dez. 1992. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70497>>. Acesso em 05 maio 2019.

MICHEL, Maria Helena. **Metodologia e Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Atlas, 2009.

MIRANDA, M. K. F. de O. **O acesso à informação no paradigma pós-custodial: da aplicação da intencionalidade para findability**. 2010. 353 f. Tese (Doutorado em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/50422>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

MONTEIRO, Silvana Drumond; CARELLI, Ana Esmeralda. Ciberespaço, Memória e Esquecimento. In: Enancib – Encontro Nacional De Pesquisa Em Ciência Da Informação, 8., 2007, Bahia. **Anais...** Bahia: Ancib, 2007, p. 1-15. Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/viiienancib/paper/viewFile/2726/1854>>. Acesso em: 05 maio 2019.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: Investigações em psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2013.

NETTO, Carlos Xavier Azevedo; DODEBEI, Vera. Informação e Memória. In.: OLIVEIRA, Eliane Braga de; RODRIGUES, Georgete Medleg (Org.). **Memória: interfaces no campo da informação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. Caminhos de Construção da pesquisa em Ciências Humanas. In.: \_\_\_\_\_. **Metodologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1998

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OTLET, Paul. **Tratado de Documentação**: O livro sobre o livro, teoria e prática. Brasília: Briquet de Lemos, 2018. 742 p. Tradução de Taiguara Villela Aldabalde et al. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32627/1/LIVRO\\_TratadoDeDocumenta%C3%A7%C3%A3o.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32627/1/LIVRO_TratadoDeDocumenta%C3%A7%C3%A3o.pdf)>. Acesso em: 19 mar. 2019.

PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luis. **História da Filosofia**. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

PAIXÃO, Lucas Françolin da. **A indústria fonográfica como mediadora entre a música e a sociedade**. 2013. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/uF9EDW>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. In.: ACHARD, Pierre et al. **Papel da Memória**. Campinas, SP: Pontes Editora, 2007  
**Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros** [livro eletrônico]: TIC domicílios 2017 = Survey on the use of information and communication technologies in brazilian households : ICT households 2017 / Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR - São Paulo : Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.BR), 2018. Disponível em: <<https://cetic.br/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-de-informacao-e-comunicacao-nos-domicilios-brasileiros-tic-domicilios-2017/>>. Acesso em: 10 out. 2019

POLIVANOV, B. B; WALTENBERG, L. Synthetica: reflexões acerca da (i)materialidade da música em álbuns-aplicativo. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 29, p. 262-275, jun. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119291>>. Acesso em: 13 de mar. 2019.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p.3-15, 1989. Disponível em: <[http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf)>. Acesso em: 15 set. 2019.

PRÓ-MÚSICA BRASIL – PRODUTORES FONOGRAFICOS ASSOCIADOS. **Mercado Fonográfico Mundial e Brasileiro em 2017**. Rio de Janeiro: 2018. Disponível em: <</2018/04/25/mercado-fonografico-mundial-e-brasileiro-em-2017/>>. Acesso em: 15 de abr. 2019.

RABELLO, Rodrigo. **A face oculta do documento**: tradição e inovação no limiar da Ciência da Informação. 2009. 331 f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista. Marília, 2009;

RAYWARD, W. Boyd. Organização do conhecimento e um novo sistema político mundial: ascensão e queda e ascensão das ideias de Paul Otlet. In.: OTLET, Paul. **Tratado de**

**Documentação:** o livro sobre o livro, teoria e prática. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2018.

RECUERO, Raquel. Considerações sobre a Difusão de Informações em Redes Sociais na Internet. In: INTERCOM - SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DE COMUNICAÇÃO, 8., 2007, Passo Fundo. **Anais...** Passo Fundo: Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação da Região Sul, 2007. p. 1-16. Disponível em: <<http://goo.gl/HAORJN>>. Acesso em: 15 de abr. 2019.

RIBEIRO, Fernanda. Memória, Informação e Ciência da Informação: relações e interdependências. In.: OLIVEIRA, Eliane Braga de; RODRIGUES, Georgete Medleg (Org.). **Memória: interfaces no campo da informação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

SÁ, Simone Pereira de. O Cd morreu? Viva o vinil! In.: PERPETUO, Irineu Franco; SILVEIRA, Sérgio Amadeu (Orgs.). **O futuro da música depois da morte do CD**. São Paulo: Momento Editorial, 2009. p. 49-74.

SALDANHA, Gustavo Silva. O “fabuloso” antílope de Suzanne Briet: a análise e a crítica da análise neodocumentalista. XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. 2012.

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.

SARACEVIC, Tefko. Ciência da informação: origem, evoluções e relações. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p.41-62, jan./jun. 1996.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Armando Malheiro da; RIBEIRO, Fernanda. **Das ciências documentais à ciência da informação: ensaio epistemológico para um novo modelo curricular**. Porto: Edições Afrontamento, 2002.

SILVA, Armando Malheiro da. O Método Quadripolar e a Pesquisa em Ciência da Informação. **Prisma.Com**. nº 26, 2014, p. 27-44.

SOBRINHO, Antonio Alves. **Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozenblit (1953-1964)**. 1993. 125 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993;

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à Fenomenologia**. São Paulo: edições Loyola, 2004.  
SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TANUS, Gabrielle Francine de S.C.; RENAU, Leonardo Vasconcelos; ARAUJO, Carlos Alberto Ávila. O Conceito de Documento em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 8, n.

2, p.158-174, jun. 2012. Semestral. Disponível em:  
<<http://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/220>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2012;

TRIVIÑOS, Augusto N.S. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

WITT, Stephen. **Como a música ficou grátis: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

VECHIATO, Fernando Luiz. **Encontrabilidade da Informação: contributo para uma conceituação no campo da Ciência da Informação**. 2013. 206 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciência da Informação, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2013. Disponível: <[http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/Tese\\_de\\_Doutorado\\_Fernando\\_Luiz\\_Vechiato.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/Tese_de_Doutorado_Fernando_Luiz_Vechiato.pdf)>. Acesso em: 06 fev. 2019.

VERGARA, Sylvia Constant. **Projetos e Relatórios de Pesquisa em Administração**. São Paulo: Atlas, 1998.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas**. 1996. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281421>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

VICENTE, Eduardo; MARCHI, Leonardo de. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a comunicação social. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 1, n. 3, p.7-36, jul. 2014. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/download/234/271>>. Acesso em: 09 jan. 2019

#### ÁLBUNS SONOROS CITADOS

I FESTIVAL NORDESTINO DA MÚSICA POPULAR. Recife: Rozenblit, p1969. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm;

CAPIBA. **Carnaval de Capiba: I** - Capiba 25 Anos de Frevo. Recife: Rozenblit, p1960. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm;

FERREIRA, Nelson. **50 anos em 7 notas: meio século de frevo de bloco**. Recife: Rozenblit, p1975. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm;

NOTARO, Marconi. **Marconi Notaro no Sub-Reino dos Metazoários**. Recife: Rozenblit, p1973. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm;

PASTORIL. Recife: Rozenblit, p1975. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm.

PAULA, Pe. Amaury de. **O amor não é amado**. Recife, Rozenblit, p.1982. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm;

## APÊNDICE A – ÁLBUNS CONSULTADOS DA ROZENBLIT

### ACERVO ROZENBLIT - MEMORIAL DENIS BERNARDES/BC/UFPE

ACERVO	Long Plays (LP's)						
GRAVADORA	Rozenblit						
DÉCADAS	1960 e 1980						
SELOS	Mocambo, Artistas Reunidos, Passarela, Solar, União, Dado, Discos Família, Arquivo, Votovin, Vogue, Kapp, Sonocom, Gravação Especial, Prestige						
ARTISTA							
	TÍTULO DO ALBUM	FONOGRAMA	SELO	GÊNERO	COD. LP	OBSERVAÇÕES	
1	Nelson Ferreira entre outros	Vive o frevo	1979	Passarela	Frevo	LP 60.020	Capa: Parque gráfico Rozenblit
2	Ademir Araújo e sua Orquestra	Carnaval do Nordeste N° 2	1982	Mocambo	Frevo	LP 20.021	Contra capa faz referência ao Museu do Frevo UFPE
3	Agenor dos Passarinhos	Agenor dos Passarinhos e seus amigos no Sport Club do Recife	1981	Sem identificação	Frevo	LPGP- 0330	Produção: Agenor Nascimento; Capa: Sandra Franca
4	Agenor dos Passarinhos	Agenor dos Passarinhos e seus amigos - 1890/1981	1981	Sem identificação	Frevo	LPGP- 0331	Produção: Agenor Nascimento; Capa: Parque Gráfico Rozenblit
5	Agenor no frevo e seus amigos	Carnaval 1979	1979	Sem identificação	Frevo	LP 0169	Textos CC: Samuel Valente e Hugo Martins; capa: gráfica Rozenblit
6	Armando Bernard e sua grande orquestra de cordas	Exaltação à valsa	[19-]	Mocambo	Valsa	LP 40.360	Capa: gráfica Rozenblit
7	Banda da polícia militar de Pernambuco	O tema é frevo 10	1977	Passarela	Frevo	LP 60.108	Capa: CAP: Antonio Alberto; Regência: Maestro Ten. Severino Martins
8	Banda da polícia militar de Pernambuco	O tema é frevo vol. 2	1978	Sem identificação	Frevo	LP 90.060	Capa: Capitão Antonio Alberto; Realização: Museu do frevo
9	Banda de Frevo da Polícia Militar de Pernambuco	O tema é frevo vol. 3	1980	Passarela	Frevo	LP 60.127	Foto de capa: Revista escola; Realização: Museu do frevo; Capa: Parque gráfico Rozenblit
10	Banda de Frevo da Polícia Militar de Pernambuco	O tema é frevo vol. 4	1980	Passarela	Frevo	LP 60.132	Capa: Major Manoel Pimentel (5º EIM-PMPE); "O MUSEU DO FREVO agradece ao Cel. João Luiz Barreiros Lessa de Azevedo, Comte. Geral da PMPE; ao poeta Marcus Acacioly, Diretor da Coordenadoria Cultural do Nordeste; ao Magnífico Rector Geraldo Lafayette; ao Pesquisador Evandro Rabelo e ao Prefeito do Recife, Dr. Gustavo Krause.
11	Banda de Música 1ª de Novembro (Pé de Cará)	Carnaval de Pernambuco	1979	Rozenblit	Frevo	LP 90.017	Realização: EMPETUR (Empresa de Turismo de Pernambuco)
12	Banda do 14º BMTZ (Batalhão dos Guararapes)	Hinos e Canções Militares	1982	Sem identificação	Canções Militares	LEPGP- 0406	Capa: gráfica Rozenblit
13	Banda Municipal do Recife	Na onda do frevo	1988	Mocambo	Frevo	LP 40391	Ficha técnica: Direção artística Nelson Ferreira; Técnica de som: Herdilio Bastos; Capa: gráfica Rozenblit
14	Bimbo boys	Alegria! Alegria!	[19-]	Mocambo		LP 40358	Capa: Rozenblit
15	Canarão	Canarão ao vivo	[19-]	Passarela	Fornô	LP 60.074	sculpt-pf-01-PE; Capa: gráfica Rozenblit
16	Claudio Aguiar	Cantos dos Emigrantes - Reolat: Claudio Aguiar	1975	Sem identificação	MPB	LP-001	Texto CC: Alberto Cunha Melo; arte de capa e CC: João Câmara; Supervisão: Ronaldo Correa de Brito
17	Claudionor Germano e Orquestra de Frevos Maestro Duda	Bale de Saudea (Vol. 2)	1980	Arquivo	Frevo	LP 90.007	Gravura de capa do Jornal Pequeno de 1909
18	Claudionor Germano e Orquestra de Frevos Nelson Ferreira	Bale de Saudea (Vol. 1)	1974	Passarela	Frevo	LP 60.071	Gravura de capa do Jornal Pequeno de 1909
19	Claudionor Germano	O que eu fiz... e você gostou - Carnaval cantado de Nelson Ferreira	[19-]	Mocambo	Frevo	LP 40.040	Texto da contra-capa de Aldemar Paiva
20	Claudionor Germano	Carnaval de Capiba II - Frevo Alegria da Gente - 1934/1974	1934/1974	Passarela	Frevo	LP 60.060	Capa: dupla com fotos de Capiba; Texto na CC de Capiba
21	Claudionor Germano e Orquestra sob direção Nelson Ferreira	Carnaval de Capiba I - Capiba 26 anos de Frevo	1977/1980/1982	Passarela	Frevo	LP 60.044	Na edição de 1977, na contracapa há um texto do próprio Capiba: 01 Exemplos de 1977; 02 de 1980
22	Claudionor Germano e Orquestra sob direção Nelson Ferreira	Carnaval de Capiba II - Carnaval começa com "C" de Capiba	1978	Passarela	Frevo	LP 60.106	Encaixe com fotos de Capiba; Texto da contra-capa de autoria de Capiba
23	Claudionor Germano entre outros	Selo do frevo	1975	Passarela	Frevo	LP 60.075	Capa: Escudo Gato de série de selos Manifestações Populares; Data de lançamento do selo: 22-08-75; "o selo constitui uma homenagem da Fábrica de Discos Rozenblit à Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, pelo lançamento da série Manifestações Populares, na qual está incluído o selo "FREVO-PERNAMBUCO"
24	Colette Renard	Colette Renard canta Paris	[19-]	Sem identificação		LP 40107	Acompanhado: Raymond Legrand; Capa: Rozenblit
25	Diversos	Festival Nordestino da Música Popular	1969	Mocambo	MPB	LP 50015	Capa: gráfica Rozenblit; Direção Musical: José x de meneses; patrocínio dos revendedores Chrysler
26	Diversos	Do Sertão para a Cidade	1976	Passarela	Fornô	LP 60.085	Maestro Edison Rodrigues (Arranjo e Direção)
27	Diversos	Carnaval 78- é pra valer	1978	Passarela	Frevo	LP 60.109	Capa: Parque gráfico Rozenblit
28	Diversos	Carnaval-1979	1979	Passarela	Frevo	LP 60.119	Capa: Parque gráfico Rozenblit; Patrocínio EMETUR (Empresa Metropolitana de Turismo) - TV Jornal do Comércio (Canal 2)
29	Diversos	Carnaval da Praça do Olário	1974	Passarela	Frevo	LP 60.070	Capa: Parque gráfico Rozenblit
30	Diversos	Carnaval Pernambuco	1974	Passarela	Frevo	LP 60.068	Capa: Parque gráfico Rozenblit
31	Diversos	Carnaval Recife 1977	1976	Passarela	Frevo	LP 60.088	Capa: Parque gráfico Rozenblit; Patrocínio EMETUR (Empresa Metropolitana de Turismo) - TV Jornal do Comércio (Canal 2)

ACERVO	Long Play's (LP's)						
GRAVADORA	Rozentbit						
DÉCADAS	1960 a 1980						
SELOS	Mocambo, Artistas Reunidos, Passarela, Solar, União, Disco, Discos Família, Arquivo, Motown, Vogue, Kapp, Sonocom, Gravação Especial, Prestige						
ARTISTA	TÍTULO DO ALBUM <th>FONOGRAMA</th> <th>SELO</th> <th>GÊNERO</th> <th>COD. LP</th> <th>OBSERVAÇÕES</th>	FONOGRAMA	SELO	GÊNERO	COD. LP	OBSERVAÇÕES	
32	Diversos	Carnaval temperatura	1978	Sem identificação	Frevo	LP-DRMS 0003 A	Capa e arte final: Ismael Pereira. Participação especial: Jô Correa
33	Diversos	Dança que o frevo garante	1972	Passarela	Frevo	40.388	Capa: Parque gráfico Rozentbit/Lay-out: Waldemar Soares
34	Diversos	Frevo maluco 77	1977	Passarela	Frevo	LP 60.090	Capa: Parque gráfico Rozentbit
35	Diversos	No passo do frevo	1976	Passarela	Frevo	LP 60.078	Capa: Parque gráfico Rozentbit
36	Diversos	O tomô aqui é assim	1975	Passarela	Forró	LP 60.073	Capa: Parque gráfico Rozentbit
37	Diversos	Em tempo de carnaval-Gravada dos meus amores	1980	União	Frevo	LPGP-0264	Capa: Parque gráfico Rozentbit
38	Diversos	Fevança- II Encontro nacional de frevo e maracatu	1982	Dado	Frevo	LP 8006	Capa: Don Antonio. Coordenação artística: Antonio Napoleões
39	Diversos	O melhor do frevo no rádio	1982	Mocambo	Frevo	LP 20026	Coordenação: ASSERNE- Associação das emissores de rádio do Norte/Nordeste fábrica de disco Rozentbit, LDA. E comissão de compositores do Nordeste. Lay out: GNC. Arte final: Wilson Gerardo/Viviane Lira
40	Diversos	S. Exata. O frevo de rua	1982	Mocambo	Frevo	LP 60058	
41	Diversos	Samba de entrada das escolas de samba grupo 1	1983	Passarela	Samba	LP 60136	Programação visual: Wilson Gerardo/Viviane Lira
42	Diversos	Dancando de discoteca do Chacrinha com Sonora Tropical	[19-]	Discos família		LP 73049	
43	Diversos	Dança com a sonora tropical	[19-]	Mocambo		LP 40273	Capa: Rozentbit
44	Diversos	Capital do frevo vol. 4	[19-]	Mocambo	Frevo	LP 40350	Capa: Rozentbit
45	Diversos	Viva o festival de música popular brasileira	[19-]	Artistas Unidos	MPB	LP 70.000	Capa: Cartaz premiado do Festival de MINOROU GRAVADO AO VIVO NO TEATRO RECORD DE SÃO PAULO
46	Duda e sua Orquestra	Capital do Frevo 79	1979	Passarela	Frevo	LP 60.117	LP e 16 músicas / Foto do Maestro Duda e sua Orquestra na contracapa
47	Duda e sua Orquestra	Gravada dos meus amores	1980	União	Frevo	LPGP-0264	Capa Parque Gráfico Rozentbit
48	Duda e sua Orquestra	Capital do Frevo 83	1982	Mocambo	Frevo	LP 20.025	Direção Musical e Orquestra do Maestro Duda
49	Duda e sua Orquestra	Capital do Frevo 80	1979	Mocambo	Frevo	LP 20.002	Capa parque gráfico Rozentbit
50	Erdogan Caçli	Exciting rhythms of piano pasina	[19-]	Mocambo	Clássico	LP 40.200	Capa: Rozentbit
51	Expêrito Baracho	Capiba ontem, hoje e sempre	1982	Mocambo	Frevo	LP 20.015	Direção Musical: Clóvis Pereira. Série: MECFUNDACEH BRA (Memória Fonográfica)
52	Expêrito Baracho e Orquestra Frevos Clóvis Pereira	Bai e da Saucade (Vol. 3)	1977	Arquivo	Frevo	LP 90.013	Gravura de capa do Jornal Pequeno de 1909
53	Expêrito Baracho e Orquestra Frevos Clóvis Pereira	Balle da saucade (vol. 4)	1982	Arquivo	Frevo	LP 90.016	Capa: Gravura publica na primeira página do Jornal Pequeno (Recife), 22 de fevereiro de 1909.
54	Flaviola e o bando do sol	Flaviola e o bando do sol	1976	Solar	Rock	LP 100002	Direção de Produção: Katia Mesel. Desenho encarte: Lúcia Cortes
55	Four Tops	Gira gira	1967	Motown	Doo-wop	LP 40370	Capa: gráfica Rozentbit
56	Four Tops	Ao Vivo	[19-]	Motown	Doo-wop	LP 40361	Envelope da Mocambo protege o lp: capa gráfica Rozentbit
57	Françoise Hardy	Françoise	[1967]	Vogue	Chanson	LP 40364	Capa: gráfica Rozentbit
58	Françoise Hardy	Françoise Hardy	[19-]	Mocambo	Chanson	LP 40.238	Gravação original Vogue
59	Françoise Hardy	Françoise Hardy	[19-]	Mocambo	Chanson	LP 40.297	Capa: Rozentbit
60	Frederick Fennell	Fiesta mexicana	[19-]	Mocambo	Musica popular mexicana	LP 65006	Capa: Rozentbit
61	Frederick Fennell	Marchas favoritas Frederick Fennell banda da orquestra sinfônica de eastman	[19-]	Mocambo	Clássico	LP 65014	Capa: Rozentbit
62	Guestes Peixoto e Sua Orquestra	Evoca (Vol. 1)	1981	Mocambo	Frevo	LP 20.009	capa parque gráfico Rozentbit
63	Guimarães	Uma noite no Karier	1978	Solar	Clássico/MPB	LP 100003	Capa: gráfica Rozentbit; texto da CC assinado por Capiba
64	Henry Mancini	Mancini também é samba	[19-]	Mocambo	Instrumental	LP 40.261	Capa: gráfica Rozentbit
65	Isaico Silva	O Sêbo no Frevo	1980	Sem identificação	Frevo	LPGP-001	Produção: Hugo Martins e Samuel Valente. Capa: gráfica Rozentbit
66	Ivan Ferraz	Em ritmo de nordeste	1980	Passarela	Baiao, xote, xaxado, tomô	LP 60.128	scdp-pf-01-PE. Capa: gráfica Rozentbit
67	Jack Jones	Lady	[19-]	Kapp	Musica popular americana	LP 40362	Capa: Rozentbit
68	João Santiago	João Santiago e os 50 anos do bloco batutas de São José	1982	Arquivo	Frevo	LP 90021	Programação visual: Wilson Gerardo/Deborah Echeverria
69	Joel Harnel	Joel Harnel	[19-]	Mocambo	Jazz	LP 40269	Capa: gráfica Rozentbit
70	Levino Ferrera	O Frevo vivo de Levino	[19-]	Arquivo	Frevo	LP 90008	Série: Arquivo; Produção: Leonardo Dantas Silva. Direção Musical: José Menezes
71	Louis Armstrong	Hello Dolly	[19-]	Rozentbit	Jazz	LP 40256	Capa: gráfica Rozentbit; SCDP-PF-01-PE
72	Lourival Oliveira	Os cabres de lamoião no frevo	1979	Passarela	Frevo	LP 60.118	Capa: Parque gráfico Rozentbit

ACERVO	Long Play's (LP's)						
GRAVADORA	Rozentbit						
DECADAS	1960 a 1980						
SELOS	Mocambo, Artistas Reunidos, Passarela, Solar, União, Disco, Discos Família, Arquivo, Motown, Vogue, Kapp, Sonocom, Gravação Especial, Prestige						
ARTISTA	TÍTULO DO ALBUM	FONOGRAMA	SELO	GÊNERO	COD. LP	OBSERVAÇÕES	
73	Luis Kaafi com Los Alegros Dominicanos	Baileros Merengue Vol II	[19-]	Mocambo	Música Latina	LP 7099	Gravação original selo Seeco; capa: Gráfica Rozentbit
74	Maestro Clóvis Pereira	Evôê (Vol. 2)	1962	Mocambo	Frevo	LP 20.022	scop-pp-01-PE; Capa: gráfica Rozentbit
75	Maestro Duda e sua Orquestra	Olinda Carnaval	1979	Mocambo	Frevo	LP 20.000	Encarte com desenho de João Andrade e texto de Clímrio Bonald
76	Maestro Duda e sua Orquestra	Olinda Carnaval	1980	Mocambo	Frevo	LP 20.000	Encarte com desenho de João Andrade e texto de Clímrio Bonald
77	Maestro Duda e sua Orquestra	Olinda Carnaval	1982	Mocambo	Frevo	LP 20.000	Encarte com desenho de João Andrade e texto de Clímrio Bonald
78	Maestro Luz Caetano	S. Exica. O frevo de rua volume II	[19-]	Mocambo	Frevo	LP 40331	Capa: Rozentbit
79	Marconi Nietaro	Marconi Nietaro no sub-reino dos metazoários	[19-]	Sem identificação	Rock	LP_CP 008	Capa: Rozentbit
80	Marian McPortland	Marian McPortland bossa nova+soul	[19-]	Mocambo	Bossa nova, Soul	LP 40199	Capa: Rozentbit
81	Martins da safova	Quadrilha	1976	Passarela	Junina	LP 60081	Capa: gráfica Rozentbit; Direção Artística: Nelson Ferreira
82	Musikanjiga	Musikanjiga	1968	Artistas Unidos	Instrumental	CLP 90.028	Capa: gráfica Rozentbit
83	Nelson Ferreira	Carnaval Nelson Ferreira- O que fa tou, e você zeddu!	1968	Mocambo	Frevo	LP 40.052	Capa: gráfica Rozentbit
84	Nelson Ferreira	Melo século de frevo de bloco vol. I	1973	Passarela	Frevo	LP 60.040	Capa: Parque gráfico Rozentbit
85	Nunes e sua Orquestra	Evolução do Frevo	1978	Sonocom Gravações	Frevo	LPGP 0149	Capa: Ilustração de Humberto Araujo
86	Orquestra da Prefeitura Recife	Carnava 1979	1979	Passarela	Frevo	LP 60.119	XI Concurso de Músicas Carnavalescas - 1979
87	Orquestra do Maestro DudáU	Capital do Frevo 81	1980	Mocambo	Frevo	LP 20.008	capa parque gráfico Rozentbit
88	Orquestra José Nunes de Souza	150 anos imprimindo - História - Diário de Pernambuco	1975	Gravação Especial	Frevo	LP 7501	Reprodução fax-simile na contra-capa, de página do DP em 1825
89	Orquestras Clóvis Pereira, Nelson Ferreira, Dudua e Mário Mateus	Carnaval Recife 1975	1974	Rozentbit	Frevo	LP 60.072	Músicas vencedoras do Concurso Oficial Músicas Carnavalescas - 1975
90	Paulo Burgos	Seleções de Portugal N. 2		Mocambo	Instrumental	LP 10.028	Capa: Rozentbit
91	Paulo Germano	O amor não é amado	1982	Mocambo	Religiosa	LP 20.023	Capa: gráfica Rozentbit
92	Petula Clark	Petula Clark	1968	Vogue	Música popular Britânica	LP 50002	Capa: gráfica Rozentbit
93	Pierre Dorsey	Pianorama	[19-]	Sem indicação	Fofo boatoval, saibamba	LP 70010	Série Discos Família; Gravação original: Vogue
94	Quarteto Monte Carlo	Drinks Musical	1974	Prestige	Instrumental	LP 1015	Capa: gráfica Rozentbit
95	Romeu Fossat	Música de Bolé		Mocambo	Instrumental	LP 10.007	Capa: cromolitó Rio
96	Sexteto Rozentbit / Orquestra e banda de Pau e Corda da Prefeitura do Recife	Carnaval Recife 1977	1976	Passarela	Frevo	LP 60.086	Arte da capa: J. Tavares; Patrocínio EMETUR (Empresa Metropolitana de Turismo) - TV Jornal do Commercio (Canal 2)
97	Sonora Matancera	A ven Sonora Matancera com Celso Gonzalez	[19-]	Rozentbit	Música Latina	LP 7124	scop-pp-01-PE; Capa: gráfica Rozentbit
98	Trio Ypacarai	Quilndo o Trio Ypacarai	1976	Arquivo	Bélicos	LP 90.011	Série Arquivo; layout e capa: C.A. Praçana
99	Vassourinhas: pilão deitado entre outros	S. Exica. O frevo de rua	1977	Passarela	Frevo	LP 60.059	Capa: Parque gráfico Rozentbit
100	Victor	É hora de frevo	1969	Sem indicação	Frevo	LP 20.045	Ilustração de passistas em forma de rabisco
101	Vlô e sua Orquestra	Carnaval 83 - Volume 2	1983	Sol	Frevo	LPGP 0838	Texto da contra-capa sem identificação
102	Vlô e sua Orquestra	Vlô e sua orquestra fazem o carnaval vol. 3: já tu bom misso	1983	Sol	Frevo	LPGP 0483	Som em imagem: Jailson Romão
103	Zé do gato	Fôro do Zé do gato	[19-]	Mocambo	Fôro	LP 40.263	Capa: Rozentbit
104	Zé Kêti	Sucessos de Zé Kêti	[19-]	Mocambo	Samba	LP 40.348	Capa: Rozentbit; Desenho de ZÉ KÊTI por Sívilo Redinger
105		Pastoril	1975	Mocambo	Pastoril	LP 90.005	Capa: Lúe Carlos Ayres; texto CC: Raul Valença
106		Gilberto Freyre em Prosa e Verso	1980	Arquivo	Dedicação	LP 90.020	Capa: gráfica Rozentbit; Edição comemorativa dos 80 anos de Gilberto Freyre
107		Presentes sonoros de Natal	[19-]	União	Instrumental	LP 40176	Capa: gráfica Rozentbit
108		Balletos das Novas	[19-]	Mocambo	Módinha, Valsa, Choro, Maxixe, Mazurca	LP 40.089	CC e encarte apresentam sugestões de discos; Capa: gráfica Rozentbit;
109		Carnaval 1978 - E PRA VALER	1978	Passarela	Frevo	LP 60.109	scop-pp-01-PE; Capa: gráfica Rozentbit
110		Olinda Carnaval - Volume 2	1982	Mocambo	Frevo	LP 20.018	Capa de Gil Vicente
111		I Festival do Frevo	1970	Mocambo	Frevo	LP 60.016	Capa: Gráfica Rozentbit
112		Na trassa do frevo	1973	Passarela	Frevo	LP 60.039	Capa: Parque gráfico Rozentbit