



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

JOZUEL VITORINO DE MOURA

**A QUESTÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL:
DIÁLOGOS ENTRE ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO, SEMIÓTICA E
MÚSICA.**

**MARÍLIA
2019**

JOZUEL VITORINO DE MOURA

**A QUESTÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL:
DIÁLOGOS ENTRE ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO, SEMIÓTICA E
MÚSICA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Câmpus Marília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Área de concentração: Informação, Tecnologia e Conhecimento

Linha de Pesquisa: Produção e Organização da Informação

Orientador: Carlos Cândido de Almeida

MARÍLIA
2019

M929q	Moura, Jozuel Vitorino de A QUESTÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL : DIÁLOGOS ENTRE ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO, SEMIÓTICA E MÚSICA / Jozuel Vitorino de Moura. -- Marília, 2019 102 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília Orientador: Carlos Cândido de Almeida 1. Semiótica. 2. Música. 3. Organização do Conhecimento. I. Título.
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

JOZUEL VITORINO DE MOURA

**A QUESTÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL:
DIÁLOGOS ENTRE ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO, SEMIÓTICA E
MÚSICA.**

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Cândido de Almeida
(Orientador)
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Faculdade de Filosofia e Ciências
Marília-SP

Prof. Dr. Daniel Martínez-Ávila
(Membro titular)
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Faculdade de Filosofia e Ciências
Marília-SP

Prof. Dr. Daniel Abraão Pando
(Membro externo)
Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)
São Paulo-SP

Marília, ____ de _____ de 2019.

“Sem a curiosidade que me move, que me inquieta, que me insere na busca, não aprendo nem ensino” (Paulo Freire).

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos aos docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UNESP/Marília.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Cândido de Almeida, pelos esclarecimentos e direcionamentos prestados ao longo dessa trajetória.

Ao PPGCI da Unesp e aos professores das disciplinas.

À minha querida amiga Dra. Cristiane Magalhães Bissaco pela ajuda e incentivo durante o processo de aprendizagem.

À querida amiga Profa. Dra. Mona Cleide Quirino da Silva Farias pelo apoio.

Aos membros da banca examinadora, Prof. Dr. Daniel Martínez-Ávila e a Profa. Dr. Daniel Abraão Pando.

A Elaine Brito pelo apoio constante.

À minha mãe, meu pai (in memoriam), meus irmãos e familiares pelo apoio e incentivo.

MOURA, J. V. de. **A QUESTÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL: DIÁLOGOS ENTRE ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO, SEMIÓTICA E MÚSICA.** 2019. 102f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Marília, 2019.

RESUMO

Este estudo objetivou analisar o potencial informativo do campo da música sob a perspectiva da semiótica de Charles Sanders Peirce, assim como identificar autores, fundamentos teóricos e teorias que apontem estudos envolvendo o campo da música e a organização do conhecimento. A música se apresenta como um campo de diversas possibilidades informativas, compreendendo além de documentos e seus dados, o fenômeno observado por meio da experiência e do processo cognitivo. Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica baseando-se em publicações científicas na área da Música, Organização do conhecimento e Semiótica. Por meio dessa pesquisa foi possível compreender que a música apresenta significados subjetivos que estão relacionados ao contexto social e experiências humanas já vivenciadas. Dessa forma foi possível compreender que as informações musicais estão intimamente relacionadas ao contexto social em que o ser humano está inserido, pois é nele que, por meio do processo cognitivo se constrói o conhecimento.

Palavras-chave: Semiótica. Música. Organização do Conhecimento.

ABSTRACT

This study aimed to analyze the informative potential of the field of music from the perspective of the semiotics of Charles Sanders Peirce. The music presents itself as a field of diverse informative possibilities, comprising besides documents and its data, the phenomenon observed through the experience and the cognitive process, as well as to identify authors, theoretical foundations and theories that point out studies involving the field of music and the knowledge Organization. For this, a bibliographic research was carried out based on scientific publications in the area of Music, knowledge Organization and Semiotics. Through this research it was possible to understand that music presents subjective meanings that are related to the social context and human experiences already experienced. In this way it was possible to understand that the musical information is closely related to the social context in which the human being is inserted, because it is in him that, through the cognitive process, knowledge is constructed

Keywords: Semiotics. Music. Knowledge Organization.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - RELAÇÕES PARTITIVAS DO CONCEITO	31
FIGURA 2 - FÓRMULAS DE COMPASSO COM FIGURAS	75
FIGURA 3 - MUSICOGRAMA 1	86
FIGURA 4 - MUSICOGRAMA 2	87
FIGURA 5 - PARTITURA CONVENCIONAL.....	88
FIGURA 6 - TABLATURA.....	88
FIGURA 7 - PARTITURA TRANSCRITA PARA TABLATURA.....	89
FIGURA 8 - FICHAS DE REPRESENTAÇÃO GRÁFICA.....	89

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1- DADOS, INFORMAÇÃO CONHECIMENTO	19
QUADRO 2 - ÁREA DE ESTUDO DAS LINGUAGENS	28
QUADRO 3 - CONCEITOS INDIVIDUAIS E CONCEITOS GERAIS.....	29
QUADRO 4 - TRIÂNGULO CONCEITUAL DE DAHLBERG	30
QUADRO 5 - UNIDADE DE ANÁLISE	30
QUADRO 6 - DEFINIÇÃO CONCEITUAL	31
QUADRO 7 - AS TRÊS ENTIDADES DO SIGNO	49
QUADRO 8 - MODOS CATEGÓRICOS DOS SIGNOS PEIRCEANO	51
QUADRO 9 - VALORES RELATIVOS DAS FIGURAS MUSICAIS	73
QUADRO 10 - UNIDADE DE TEMPO.....	74
QUADRO 11 - FÓRMULAS DE COMPASSO	75
QUADRO 12 - PARTITURA ICÔNICA	91

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BRAPCI	Base de Dados Referenciais de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação
CI	Ciência da Informação
ISKO	International Society for knowledge Organization
ISO	International Organization for Standardization
MIR	Music Information Retrieval
OC	Organização do Conhecimento
OI	Organização da Informação
RI	Recuperação da Informação
TAC	Tabela de Áreas do Conhecimento
TIC	Tecnologias de Informação e Comunicação
TTI	Tratamento Temático da Informação

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 INFORMAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO.....	17
3 SEMIÓTICA	36
4 MÚSICA	55
5 INFORMAÇÃO MUSICAL	68
5.1 FACETAS DA INFORMAÇÃO SEGUNDO DOWNIE	76
5.2 CRITÉRIOS DE RELEVÂNCIA DOS USUÁRIOS DE LAPLANT	79
5.3 EXPERIÊNCIA COLATERAL	81
5.4 OS SIGNOS MUSICAIS E AS POSSIBILIDADES INFORMATIVAS NA EDUCAÇÃO MUSICAL	84
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS.....	94

1 INTRODUÇÃO

A música é uma forma de linguagem que se configura de acordo com o contexto em que é analisada. Os signos resultantes da análise interpretativa da música muito interessa à semiótica peirceana, vinculada à figura de Charles Peirce (1839-1914), que se propõe a estabelecer uma análise entre significação e significante compreendendo todas as linguagens. Amparada na Filosofia enquanto ciência, a semiótica tem como objetivo observar os fenômenos à nossa volta, buscando representá-lo por meio dos significados obtidos nessa relação.

A música se revela como um campo com grande potencial informativo, logo rico em possibilidades significativas. Seu potencial informativo pode ser encontrado em forma de documentos e registros, assim como na forma de interpretação, o que a leva ao campo da subjetividade, onde os significados são observados considerando fatores sociais, cognitivos ou outros que se apresentam à mente humana. Cabe, nesse sentido, analisar o que de fato é informação em música, o que há de pesquisas envolvendo a informação musical e como o usuário dessa informação poderá acessá-la.

A música é um campo abrangente e que apresenta além de informações descritivas e documentais elementos subjetivos, cujos significados estão relacionados ao campo do conhecimento e ao contexto em que está inserido. A complexidade que permeia o contexto da informação musical necessita de um método que a observe em todas as suas dimensões. Cabe à semiótica compreender os significados que resultam da complexa relação que ocorre entre homem e os objetos que interpreta.

Para Barros (2012, p. 15), “a informação não é algo exterior às pessoas ou que se encontre apenas dentro de suas mentes, é um processo construtivo que engloba relações entre diversos elementos possibilitadas pela percepção sensível”. Portanto, é preciso compreender a natureza da informação, ou seja, o que de fato é informação e o que a torna informação. Dessa forma, torna-se necessário compreender a importância dos conceitos e os elementos que a envolvem na construção do conhecimento.

Nesse viés, considera-se importante abordar os conceitos de *Dado*, *Informação* e *Conhecimento*, para enfim compreender os elementos que envolvem a Organização da Informação e do Conhecimento. Embora o termo dado nas demais dimensões significativas gere interpretações que o distanciam do termo informação,

na Ciência da informação o mesmo é visto como sinônimo, uma vez que dado serve para representar a informação.

Diante da complexidade que envolve a análise do potencial informativo musical, a semiótica peirceana se apoia no *Falibilismo*¹, onde a experiência e o cognitivo não resultam em termos definitivos ou cristalizados da compreensão humana. É nesse sentido que a semiótica peirceana se apresenta como caminho para observar os fenômenos de todas as linguagens.

O objetivo geral desta pesquisa foi discutir a concepção de informação musical com base na semiótica de Peirce, em razão do fenômeno a ser analisado envolver a subjetividade e o falibilismo. Quanto aos objetivos, específicos pretendeu-se levantar a literatura sobre semiótica, música e organização da informação e do conhecimento; relacionar os temas de estudos mais importantes; identificar os autores e fundamentos teóricos; e sistematizar as teorias que dão suporte aos estudos semióticos aplicados ao campo da música no que tange a organização do conhecimento.

O presente trabalho é resultado de análise bibliográfica, baseando-se em publicações científicas, teses e dissertações da Base de Dados Referenciais de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação (BRAPCI), publicações da International Society for Knowledge Organization (ISKO), envolvendo as áreas da organização da informação e do conhecimento, música e semiótica.

A música, por sua vez, é uma linguagem e seus significados dependem do contexto em que se insere, assim como o período em que foi concebida. Este trabalho busca analisar o campo da Música a partir do ponto de vista histórico e de panoramas tais como a Musicologia, Etnomusicologia, Ciência, Educação Musical objetivando compreender suas funções sociais onde ser humano e música constroem significados de acordo com o contexto.

Fachin (2001) destaca a importância da pesquisa bibliográfica como base para as demais pesquisas, se tornando uma atividade que se estenderá na vida de quem se propõe estudar. Koche (1997, p. 122) afirma que a pesquisa bibliográfica pode ser realizada:

- a) para ampliar o grau de conhecimentos em uma determinada

¹ *Falibilismo*: O Falibilismo peirceano é a doutrina de que nosso conhecimento nunca é absoluto, justamente por existir em um contínuo de incerteza e de indeterminação (CP 1.171 [c. 1897])

área, capacitando o investigador a compreender ou delimitar melhor um problema de pesquisa; b) para dominar o conhecimento disponível e utilizá-lo como base ou fundamentação na construção de um modelo teórico explicativo de um problema, isto é, como instrumento auxiliar para a construção e fundamentação de hipóteses; c) para descrever ou sistematizar o estado da arte, daquele momento, pertinente a um determinado tema ou problema.

Percebe-se que esse tipo de pesquisa conduz a investigações já realizadas na área, trazendo respostas para o problema levantado e apontando caminhos para futuras pesquisas. A pesquisa bibliográfica supõe o fichamento dos textos e análise dos conceitos de modo a esclarecer o assunto ou objetivo investigado.

O trabalho se estrutura em cinco capítulos, sendo o primeiro a introdução, contendo informações referentes à estrutura, tema da pesquisa, problema, justificativa e embasamento teórico. O segundo capítulo discorre sobre a os conceitos de informação e organização do conhecimento, tendo como elemento norteador a Ciência da Informação, fornecendo os elementos necessários para compreender a informação musical e suas formas de representação. Esse capítulo tem como referência os trabalhos de autores que contemplam o contexto da Organização da Informação e do Conhecimento. O terceiro capítulo tem como tema a Semiótica, onde o Signo é observado sob a perspectiva de Charles Sanders Peirce. Nesse contexto, são analisadas as obras e os trabalhos de Nöth (1995,1996), Coelho Netto (1980), Santaella (1995, 2000, 2002, 2007, 2009), Almeida (2005, 2009, 2012, 2016), Silveira (2007), Ibri (1992) entre outros. O quarto capítulo se concentra em mapear os campos da música, no intuito de compreender seu potencial informativo. O campo da Música tem como objetivo analisar a música nos mais diversos contextos, na busca de compreender os significados que resultam da interação humana com a música.

Nesse capítulo buscaram-se analisar as funções sociais da música elaboradas por Merriam (1964), os conceitos de música apontados por Moraes, a história da música pela visão de Bennet e Pahlen, a Musicologia e seus desdobramentos por Castagna (2008), Natiez (2005), Adler (1855-1941) entre outros. Por fim, o quinto e último capítulo encerra a pesquisa discutindo as ideias dos autores levantados, tendo como objetivo a análise da informação musical e sua representação. O campo de pesquisa da representação da informação musical é muito complexo e apresenta diversas facetas (Downie, 2003), que precisam ser

analisadas considerando suas múltiplas formas de representação, diversidade cultural, experiências individuais e contribuições das diversas disciplinas na qual a música se desenvolve. Nesse capítulo foram apresentadas algumas possibilidades de análise da informação musical no campo da educação musical, tendo a percepção sonora como fonte de significação.

Ao final da pesquisa, reconhece-se que a Semiótica de Peirce fornece pressupostos para análises dos fenômenos musicais em toda a sua complexidade, gerando potencial significativo por meio do processo cognitivo.

2 INFORMAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO

Os signos são fontes de informações e conhecimentos que podem ser representadas cientificamente por meio da observação dos mesmos. Segundo Capurro e Hjørland (2007), o processo de interpretação nos mais diferentes contextos deve ser visto de formas multi e interdisciplinar, considerando a função social do sistema de informação na qual está relacionada. A música como potencial informativo nos remete ao campo da subjetividade, onde o fenômeno musical (que ocorre em diferentes contextos) está intimamente relacionado aos interpretantes e esses por sua vez à tríade semiótica de Peirce.

Por interpretante, (Lafuente, 2016, p. 26) afirma que “relacionado à categoria de terceiridade, é o efeito total do signo, o efeito significado do signo”. Percebe-se que o autor relaciona o interpretante ao signo, ao significado que o signo produz. O interpretante “[...] não é dependente de qualquer interpretação particular. Ao contrário, é uma propriedade objetiva do signo, propriedade de autogeração que lhe dá o poder de produzir um interpretante, quer este seja, de fato, produzido ou não” (SANTAELLA, 2008, p.25). É nesse ponto que interpretante e intérprete se diferem, pois o interpretante em si se refere ao signo, independente de existir ou não interpretante.

Nesse sentido:

[...] sendo o interpretante de natureza sgnica, ele se manterá também em dívida para com o objeto, que será, em razão disso, aquilo que, por resistir na sua alteridade, determina a causação lógica do desenrolar dos interpretantes (SANTAELLA, 2008, p.25).

Ou seja, os interpretantes por meio da experiência individual de cada intérprete darão significados diferentes aos objetos que se relacionam. Para Coelho Netto (1980) o interpretante é o que resulta da criação do signo-objeto e os níveis de interpretante são reflexos dessa ação na mente do intérprete. Para (Friedman e Thellefsen, 2011, p. 658) “O significado de um sinal é produzido pelo intérprete. O interpretante medeia entre um signo (um representamen) e um objeto”.

Para Moraes (1989, p.25) a “Música é uma “Língua” que se dá no “Espaço” e no “Tempo” do sentimento”. A música é uma linguagem que ocorre em diferentes momentos e contextos McLane, (1996) propõe três visões da música, sendo elas: a subjetiva, a objetiva e a interpretativa. A visão subjetiva refere-se à representação

das obras musicais como a escrita musical, bibliografia etc. A visão objetiva se encarrega de representar o som por meio de registros como a gravação, por exemplo. A terceira perspectiva apontada pelo autor é a visão interpretativa, que é a representação da informação musical por meio da análise das obras McLane (1996). O autor aponta que os conceitos de “*subject*” e “*aboutness*” na música precisam ser observados por meio da análise de seu conteúdo (*content*), onde é possível compreender os fenômenos interpretativos musicais em seus aspectos físico, sonoro etc.

É nesse viés da interpretação que a informação musical ou informação sobre música se revela como objeto de estudo e observação científica devido à subjetividade que se configura em conhecimento (BARROS, 2012). As possibilidades informativas dentro do campo da subjetividade interessam aos estudos da semiótica de Peirce, onde o fenômeno que se apresenta no presente se funde no imediato, no que é sentido no instante em que se vive, sem análise ou comparação. No entanto, o fenômeno não se limita à percepção ligada ao sentimento, sendo esse “o total coletivo de tudo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não” (CP, 1.284, 1905).

Quando se usa o termo informação deve-se ter sempre em mente que informação é o que é informativo para uma determinada pessoa. O que é informativo depende das necessidades interpretativas e habilidades do indivíduo (embora estas sejam frequentemente compartilhadas com membros de uma mesma comunidade de discurso) (CAPURRO; HJØRLAND, 2007, p. 154-155). Conceituar informação não é uma tarefa fácil, uma vez que a informação é um fenômeno humano (MACHLUP, 1965) e cada área trata a informação a partir de diferentes perspectivas, formando diferentes teorias (CAPURRO; HJØRLAND, 2007). Analisando pelo ponto de vista da interdisciplinaridade, nos diversos contextos em que ela é tratada, dão-se significados diferentes ao termo. Entendemos, dessa forma, que um conceito deve ser analisado a partir do momento histórico em que se situa, considerando todo o contexto social do dado momento. O conceito de informação que se tinha no período do surgimento da imprensa, na revolução industrial ou na contemporaneidade, em que os recursos tecnológicos permitem novos olhares para o tratamento da informação é relativamente diferente. Esta seção tem por objetivo apresentar os conceitos associados à informação bem como

a concepção de organização do conhecimento, não sendo, necessariamente, uma revisão de toda a literatura, apenas marcando alguns parâmetros para a discussão principal da pesquisa.

No que se refere aos termos *dado*, *informação* e *conhecimento*, estes precisam ser analisados separadamente, pois geram significados de acordo com o contexto. Um signo musical de uma partitura, por exemplo, depende de informações onde o conhecimento teórico-musical dará sentido a ele. Para Borges (2003), a informação parte de dados e culmina em conhecimento por meio do processo cognitivo. Nota-se que a informação por si ou contida em um determinado dado não resulta em conhecimento, pois o mesmo ocorre por meio do processo cognitivo e do contexto que a envolve. Tem-se dessa forma dado como elemento cujas informações dentro de um contexto e por meio do processo cognitivo resultariam em conhecimento.

Enquanto dado representa e contém determinado nível de informação, o caminho para transformá-lo em conhecimento depende do processo cognitivo. Conforme mencionado por Borges (2003) informação e dados geram conhecimento, sendo os dados sujeito a um contexto em que possa ser aplicado, resultando assim em informação. Por sua vez, entende-se que "A cognição então é entendida como a solução de problemas" (BORGES, 2003, p. 6).

Quadro 1 - Dados, Informação e Conhecimento

Dado	Simple observações sobre estado do mundo
Informação	Dados dotados de relevância e propósito que requer unidade de análise e consenso em relação ao significado
Conhecimento	Informação valiosa da mente humana que inclui reflexão, síntese e contexto

Fonte: Adaptado de Davenport e Prusak (1998, p. 18).

A Ciência da Informação tem como elemento norteador os significados obtidos por meio da observação, análise e compreensão de tudo que cerca ou envolve o entendimento humano. Pode-se citar, por exemplo, o termo *manga* que gera significados diferentes de acordo com o contexto em que é inserido, podendo ser a manga de uma camisa ou uma fruta. Conforme explicado acima, dados estão para a informação, portanto, é preciso considerar o contexto e a forma como essa informação é interpretada cognitivamente.

Segundo Barité (2013, p. 41, tradução nossa) Dado é uma:

Unidade mínima de informação que contém em si um valor, o qual somente se torna útil e expressivo na medida em que se associa com outros dados para uma determinada finalidade. Desse modo, “1945” é um número que pode revelar uma aplicação na medida em que o associamos com outros números (por exemplo, todos os números divisíveis por 5), ou com outros dados (por exemplo, fim da Segunda Guerra Mundial). Qualquer conjunto de dados organizados se transforma em informação.

Para Fogl (1979), a informação compreende uma unidade de três elementos: conhecimento (conteúdo da informação); linguagem (um instrumento de expressão de itens de informação); suporte (objetos materiais ou energia). É preciso compreender o caminho que percorre a informação até essa se transformar em conhecimento. Para Bräscher e Café (2008), informação engloba aspectos no nível semântico (cognitivo) e pragmático (real). Entende-se, nesse sentido, que conhecimento é resultado de um processo cognitivo que ocorre na consciência humana (FOGL, 1979).

Informação é, portanto, um produto a ser decodificado com o intuito de gerar conhecimento, no entanto, essa informação deve estar associada a um determinado contexto, para ser socialmente efetivada, por exemplo, os sinais em Libras para determinar um significado podem ser diferentes de uma cultura para outra. Conforme explicado anteriormente, a decodificação de uma informação depende do contexto em que ela é construída e da capacidade cognitiva e do contexto em que o indivíduo está inserido.

Para Capurro e Hjørland (2007, p. 192)

A informação pode ser identificada, descrita e representada em sistemas de informação para diferentes domínios de conhecimento. É claro que surgem problemas para determinar se uma coisa é informativa ou não para determinado domínio. Alguns domínios têm alto grau de consenso e critérios de relevância explícitos. Outros domínios tem paradigmas diferentes, conflitantes, cada um contendo sua própria visão, mais ou menos implícita, da informalidade dos diferentes tipos de informação.

A informação é teorizada pelo viés da interdisciplinaridade, podendo ser analisada por diferentes pontos de vista. Nesse sentido, o que se pretende da informação é o conhecimento que seus significados podem gerar, independente da área em que a informação será analisada. Para Bräscher e Café (2008), o fato da

informação poder modificar estruturas de conhecimento faz com que o conhecimento possa ser visto como algo provisório, em permanente revisão. Nota-se que a informação por meio do estado cognitivo e do conhecimento acumulado modifica o estado de conhecimento do indivíduo.

Para Setzer (1999), quando se fala de conhecimento, mencionamos um âmbito puramente subjetivo, pois cada ser humano descreve ou conceitua determinada informação através do seu conhecimento individual e consciente. O conhecimento individual remete a fatores que envolvem o indivíduo e os mais diversos contextos em que este possa estar inserido. Nesse sentido, “Conhecimento é uma abstração interior, pessoal, de alguma coisa que foi experimentada por alguém” (SETZER, 1999).

O processo cognitivo transforma informação em conhecimento, do contrário, informação se aproxima de dados, podendo ser analisada de acordo com a estrutura conceitual em que se encaixa, por exemplo, uma árvore cujas informações podem ser tratadas por diferentes autores e de diferentes áreas do conhecimento.

Cada indivíduo, portanto, possui suas estruturas informacionais adquiridas de acordo com o contexto em que está inserido. Dessa forma, compreende-se que:

O ponto de vista cognitivo da ciência da informação implica que cada ato de processamento da informação, seja ele perceptivo ou simbólico, é mediado por um sistema de categorias e conceitos os quais, para o mecanismo de processamento da informação, constituem um modelo de mundo (DE MAY, 1982, p. 4).

O conhecimento está em constante mutação, pois quando o indivíduo dialoga com novas informações, as estruturas de informações até então adquiridas cognitivamente gera novos conhecimentos. Conclui-se, portanto, que cada indivíduo possui informações inerentes ao meio em que está inserido, o que faz com que a leitura dessas informações seja subjetiva e em permanente revisão.

Tendo como eixo norteador a Ciência da Informação, trata-se agora dos assuntos ligados à informação. Ao se analisar o conceito de informação, é possível que conceitos como dados e conhecimento carreguem elementos que remetam à informação. Nesse sentido, compreende-se a importância de abordar os termos dados, informação e conhecimento, para se pensar a organização da informação e do conhecimento.

A Ciência da Informação tem como pressuposto investigar e tornar acessível o uso da informação em todas as suas potencialidades. A organização da

informação se incumbe de descrever os elementos físicos e os conteúdos que envolvem os objetos informacionais (BRÄSCHER; CAFÉ, 2008). Observa-se, portanto, que o objetivo principal da organização da informação é facilitar o acesso à informação por meio de elementos descritivos, visando facilitar o acesso para seus usuários.

Relacionar-se com outros campos do conhecimento é uma das características que definem a Ciência da Informação. Além do aspecto interdisciplinar, o fato de ser a Ciência da Informação uma ciência pós-moderna e também humana e social, reforçam sua dimensão enquanto ciência (ARAÚJO, 2014). Segundo (Pinheiro, 2009) no que se refere ao aspecto interdisciplinar (onde subáreas ou disciplinas relacionam-se com outras disciplinas), a Tabela de Áreas do Conhecimento (TAC), aponta que, as subáreas e especialidades da CI – de acordo a versão em vigor (1984) - se configura da seguinte maneira: Teoria da informação, que contempla a Teoria Geral da Informação; Processos da comunicação; e Recuperação da Informação. A Biblioteconomia, que se subdivide em Teoria da Classificação; Métodos Quantitativos; Técnicas de recuperação da Informação; e Processos da disseminação da Informação. E por fim a Arquivologia com a subdivisão Organização de Arquivos (SOUZA, 2005).

Para Moura (2006, p. 2), “A Ciência da Informação é notadamente uma ciência voltada para a compreensão dos fenômenos informacionais e se constitui pela aproximação de distintos campos do conhecimento”. Nesse sentido, compreende-se que a Ciência da Informação relaciona-se com todos os campos do conhecimento, tendo como elo interdisciplinar a informação. A informação é um dos objetos de estudos da semiótica, que busca compreender as representações da mente criadora dos homens e sua expressão de mundo (MOURA, 2006).

Pode-se dizer que a Ciência da Informação compreende os conceitos relacionados à informação desde o sentido restrito (físico) até o amplo (cognitivo, social) (CAPURRO, 2003). Neste contexto, evidencia-se a necessidade do diálogo interdisciplinar na busca de compreender o objeto informacional dentro do contexto em que está inserido.

Notamos que Ciência da Informação se encarrega de organizar a informação (desde seus aspectos físicos) conduzindo o usuário a elementos que resultem em conhecimento (cognitivo) e social ou sócio cognitivo (pertencente a comunidades específicas). Conforme explicado anteriormente, embora a informação e o

conhecimento estejam presentes nas mais diversas áreas, é na CI que, em tese, a informação será tratada em todas as suas dimensões.

A organização da informação, por sua vez, descreve os objetos informacionais revelando sua estrutura física e seu conteúdo. O produto dessa descrição é em si a representação da informação, onde os elementos descritivos representam as características contidas no objeto informacional (BRÄSCHER; CAFÉ, 2008). As autoras esclarecem que a recuperação da informação é feita por meio de elementos descritivos, das quais o usuário se utilizará em sua busca.

As descrições representam os documentos informacionais em meio a outros documentos ao mesmo tempo em que facilita a busca pelo usuário. Segundo Barros (2012, p, 58), a "forma como a representação da informação é realizada, as possibilidades do sistema relacionar diferentes registros agrupando-os ou não no momento da recuperação, será afetada". A autora destaca a importância dos elementos descritivos, tanto na organização como na representação da informação, comprometendo ou facilitando sua busca.

Como visto anteriormente, os elementos descritivos tem a função de organizar e representar o objeto informacional, restando analisar a forma como é feita essa representação. Para Barros (2012), a representação da informação é feita por meio de normas estabelecidas por organismos reconhecidos, como por exemplo, a International Organization for Standardization (ISO). Os metadados descrevem as características da informação, por exemplo, sua identificação, uso e seleção. Nesse sentido, uso e seleção são elementos descritivos que descrevem um recurso informacional.

O grau de especificidade da descrição da informação dirá a quantidade de metadados que comporá a descrição. Os metadados podem possuir um ou mais componentes conceituais:

- Recursos de informação: especificamente seus atributos de identificação;
- Padrões de conteúdo: regras ou melhores práticas usadas para criar a descrição de recursos;
- Elementos de metadados: unidades individuais de informação (campos para atributos específicos) requeridos para descrever recursos;

- Esquemas de metadados: conjuntos de elementos de metadados criados por comunidades particulares ou para tipos particulares de recursos;
- Registros de metadados: descrições documentadas de (ou substitutos para) recursos de informação; e
- Formatos de codificação: sintaxes usadas para converter descrições de recursos em formatos legíveis por máquina. (TAYLOR; JOURDREY, 2009, Apud BARROS, 2012, p. 61).

Percebe-se que há uma variedade de metadados que podem descrever um objeto informacional. Os dados acima deixam apontar que o que definirá o conjunto de metadados será o grau de especificidade que será descrita a informação. Nesse sentido, quanto mais claro for o usuário na definição dos metadados, menor a quantidade de documentos recuperados na busca, ou seja, quanto mais específico ele for na escolha do metadado menos abrangente e mais próximo à sua busca serão os resultados obtidos.

Dessa forma, a organização da informação inclui a recuperação e a representação da informação utilizando-se de elementos descritivos em suas formas de organização. O objetivo principal é utilizar-se de elementos descritivos para facilitar a organização da informação, representando o objeto informacional por meio de suas qualidades, visando facilitar a busca da informação pelo usuário.

Segundo Almeida (2009), para que uma informação possa ser disseminada é de fundamental importância que ela seja primeiramente organizada. Portanto, para que essa informação chegue de forma clara aos seus usuários é preciso que ela contemple as dimensões descritivas (relacionadas ao documento e sua catalogação) e temáticas (apontando conteúdos informacionais). Percebe-se que organizar a informação envolve elementos descritivos e de conteúdos, o que mais uma vez reforça o objetivo de facilitar a busca do usuário. Nesse sentido, nota-se que a organização da informação não se limita apenas ao acúmulo de informações.

É importante observar que a organização da informação não se restringe à descrição e análise de elementos físicos dos documentos, contemplando uma análise temática (ALMEIDA, 2009), assumindo assim uma função social no que se refere à circulação da informação e à necessidade dos usuários (ANDRADE, 2010). Conforme explicado acima, a Organização da Informação não se limita a um trabalho meramente técnico, envolvendo também operações cognitivas e

intelectuais (ANDRADE, 2010), tomadas de decisões e transmissão do conhecimento nos mais diversos contextos (PANDO; ALMEIDA, 2015).

Nota-se nas citações anteriores uma preocupação dos autores no que se refere à compreensão da dimensão que assume a organização da informação em levar ao usuário elementos de buscas relacionados ao conteúdo temático. "Nem sempre se considera o papel social da OI na circulação do conhecimento considerando as necessidades dos usuários da informação" (ANDRADE, 2010, p. 127). Nesse sentido:

[...] a organização da informação não constitui somente uma imperiosa necessidade para que o acesso a mesma possa ser ativado, mas é condição sine qua non para o sistema de informação "faça sentido", ou seja, que o mesmo cumpra seu papel social. Informação acumulada, sem organização, não é nada mais do que um conjunto de informações que "nada dizem". Em função da discussão acima venho considerando que a organização da informação constitui o "núcleo duro" da área, aquilo que a diferencia em relação às outras áreas que trabalham com a informação, concorrendo substancialmente para a constituição da identidade da Ciência da informação (SMIT, 2009, p. 62).

O tratamento temático da informação é um dos processos da organização da informação. Embora a organização da informação tenha como função descrever tecnicamente objetos informacionais, a preocupação com a função social da informação nos mais diversos contextos é uma forma da organização da informação aproximar o usuário e sua busca. Conforme explicado anteriormente, o tratamento temático é uma tarefa que fornece elementos descritivos relacionados ao tema que se busca, por exemplo, catálogos, índices etc. Nesse sentido, o tratamento temático a princípio lida com o conteúdo e posteriormente com elementos descritivos. Lima e Álvares (2012, p. 35) afirmam que "o principal objetivo da organização da informação é recuperar objetos informacionais, que são informações registradas nos mais variados suportes – textos, imagens, registros sonoros, representações cartográficas e páginas web, entre outros".

Pode-se dizer que o tratamento temático tem como pressuposto "à análise, descrição e representação do conteúdo dos documentos, bem como suas inevitáveis interfaces com as teorias e sistemas de armazenamento e recuperação da informação" (BARITÉ, 1997, p. 124). Dessa forma, percebe-se que a organização da informação perpassa a função descritiva da informação, estendendo-se à análise de conteúdo na qual o usuário pode concentrar sua busca.

O autor aponta a importância da análise de conteúdo dentre as funções da organização da informação como elemento facilitador da busca pelo usuário, uma vez que a informação não se limita apenas a aspectos físicos, mas também de conteúdo. Nesse sentido, a organização da informação contempla os aspectos de produção e disseminação da informação nos mais diversos contextos, contemplando assim a função social da informação.

Temos portanto, a organização da informação dentro da ciência da informação tendo como função, além de descrever e documentar os elementos informacionais, analisar e direcionar o usuário dentro de um contexto na qual esses elementos o direcionam, facilitando assim a busca, a produção e a disseminação da informação. Dessa forma, é possível compreender que a organização da informação tem como pressuposto facilitar a busca do usuário na produção e disseminação da informação, tendo como elemento norteador a construção do conhecimento. O diálogo interdisciplinar entre a ciência da informação e as demais áreas do conhecimento emerge como um desafio atual, em que a Ciência da Informação deve retomar seu diálogo com os campos da Arquivologia, da Biblioteconomia e da Museologia (ARAÚJO, 2014). O diálogo interdisciplinar busca "[...] resolver um problema ou abordar um tema que é muito amplo ou complexo para ser tratado adequadamente por uma única disciplina [...]" (REPKO, 2008, p. 12). Para o autor, subentende-se que um problema que envolve aspectos interdisciplinares não pode ser tratado isoladamente, por isso, há necessidade de uma área que contemple a complexidade que envolve a informação e o conhecimento.

Para Saracevic (1996, p. 47), a Ciência da Informação se define como:

[...] um campo dedicado às questões científicas e à prática profissional voltadas para os problemas da efetiva comunicação do conhecimento e de seus registros entre os seres humanos, no contexto social, institucional ou individual do uso e das necessidades de informação.

A Organização do Conhecimento dentro de um contexto de análise semântica busca representar terminologias de uma determinada área descrevendo-as por meio do viés linguístico, pragmático ou funcional (BRÄSCHER; CAFÉ, 2011). Percebe-se que a busca pela descrição de um signo é um dos objetivos que norteiam a organização do conhecimento. Numa análise mais abrangente, a Ciência da Informação busca compreender de que forma a organização do conhecimento

lida com os registros que descrevem tais informações de acordo com o contexto em que são inseridas. Aqui entrar com o texto complementar.

Segundo Friedman e Thellefsen (2011, p. 646, tradução nossa) "A organização do conhecimento (KO) é entendida como uma subárea dentro da comunidade de Biblioteconomia e Ciência da Informação (LIS) que se concentra na representação bibliográfica". Dessa forma, percebe-se que a função da OC no diálogo entre as disciplinas que lidam com a questão da informação é representar bibliograficamente os resultados obtidos nas análises e observações realizadas entre elas.

De acordo com os autores a OC pode ser observada de maneira restrita ou ampla. Dessa forma:

Uma perspectiva restrita enfoca diferentes partes dos sistemas de informação (por exemplo, 'metadados' e 'registro bibliográfico', bem como sua estrutura, função e partes inter-relacionadas). Em um nível mais geral, há um foco em classes e conceitos de assunto. (FRIEDMAN e THELLEFSEN, 2011, 646, tradução nossa)

É nesse viés que os conceitos relacionados à Música e à informação musical são bibliograficamente estruturados, descritos, organizados e disponibilizados para seus usuários. Para os autores, é no sentido mais amplo que a OC lida com os aspectos ligados a questão semiótica, social e cultural. Dessa forma, "A OC tem a intenção de abranger todos os tipos de esquemas para organizar informações e promover a gestão do conhecimento" (FRIEDMAN e THELLEFSEN, 2011, 646, tradução nossa).

Para os autores, a Semiótica enquanto ciência filosófica se preocupa com a verdade, mesmo quando essa verdade adentra o campo da subjetividade. [...] não tanto com o que é verdade (que é o trabalho das ciências empíricas), mas em estabelecer as condições para o que é contar como verdadeiro (FRIEDMAN e THELLEFSEN, apud LISZKA, 1996, p. 5).

[...] o conhecimento sobre um conceito se relaciona com o conhecimento adquirido anteriormente, e, portanto, os conceitos devem ser definidos dentro de um continuum, partindo de um estado de conhecimento para um mais e desenvolvimento contínuo do estado de conhecimento (FRIEDMAN e THELLEFSEN, 2011, p. 658, tradução nossa).

Para Friedman e Thellefsen (2011, apud Martinich (1996), p. 658-659) as áreas de estudo das linguagens são definidas da seguinte forma:

Quadro 2 - Áreas de estudo das linguagens

SÍNTEXE	SEMÂNTICA	PRAGMÁTICA
Estuda as regras que descrevem frases bem formadas em termos puramente formais	Estuda o significado de expressões lingüísticas em relação a sua extensão, intensão e relação com o usuário	Estuda as características dependentes do contexto da linguagem, e pressupõe o conhecimento que vai além das estruturas semânticas.

Fonte: Elaborada pelo autor com base em Thellefsen e Martinich (2011), tradução nossa.

É no contexto pragmático que a informação musical se configura, pois:

Pragmática está preocupado com a forma como os conceitos são determinados pelo uso, como o significado depende, não só da sintaxe e semântica, mas envolve o contexto de como conceitos são usados na comunicação, ou seja, a intenção do comunicador e a motivação do receptor (FRIEDMAN e THELLEFSEN, 2011, p. 659, tradução nossa)

É no viés pragmático que a informação musical acontece. Sendo portanto, um signo aquilo que representa algo a alguém (Peirce), pode-se dizer que a organização do conhecimento, por meio do processo descritivo, busca representar o signo, no intuito de facilitar a identificação da informação. Para Dahlberg (1993), a Organização do Conhecimento como ciência busca estruturar e organizar sistematicamente unidades de conhecimento por meio de conceitos. Nesse sentido, cabe compreender então o papel do conceito no que se refere à informação. Conforme explicado anteriormente, um conceito representa uma unidade de conhecimento, que se articula em uma unidade estruturada de informações. Nota-se que a análise de um conceito deve ser observada dentro de uma estrutura, onde cada objeto possui sua compilação de enunciados que o representa.

É necessário, portanto, compreender os elementos que estruturam o conceito, para então defini-lo. Para Hjørland (2003, p. 24) “A função básica dos conceitos é fornecer uma base para lidar com o mundo. Conceitos fornecem bordas e classes num mundo contínuo. “Azul” delimita alguns comprimentos de onda, e “música” delimita alguns sons”. Subentende-se que um conceito define um signo de

maneira estruturada, onde a análise de mundo é definida de acordo com o contexto a palavra cor pode ser observada.

Dahlberg estabeleceu um “modelo analítico idealizado para elucidar a natureza e a estrutura dos conceitos” (DAHLBERG, 1978b, p. 4). Segundo a autora:

[...] conceito é uma unidade do conhecimento, compreendendo afirmações verdadeiras sobre um dado item de referência, representado numa forma verbal [sendo que:] afirmação verdadeira é a componente de um conceito que expressa um atributo do seu item de referência; item de referência é o componente de um conceito para o qual sua afirmação verdadeira e sua forma verbal estão diretamente relacionadas, sendo assim seu ‘referente’; forma verbal (termo/nome) de um conceito é o componente que resume convenientemente ou sintetiza e representa um conceito com o propósito de designar um conceito em comunicação (DAHLBERG, 1978b, p. 147).

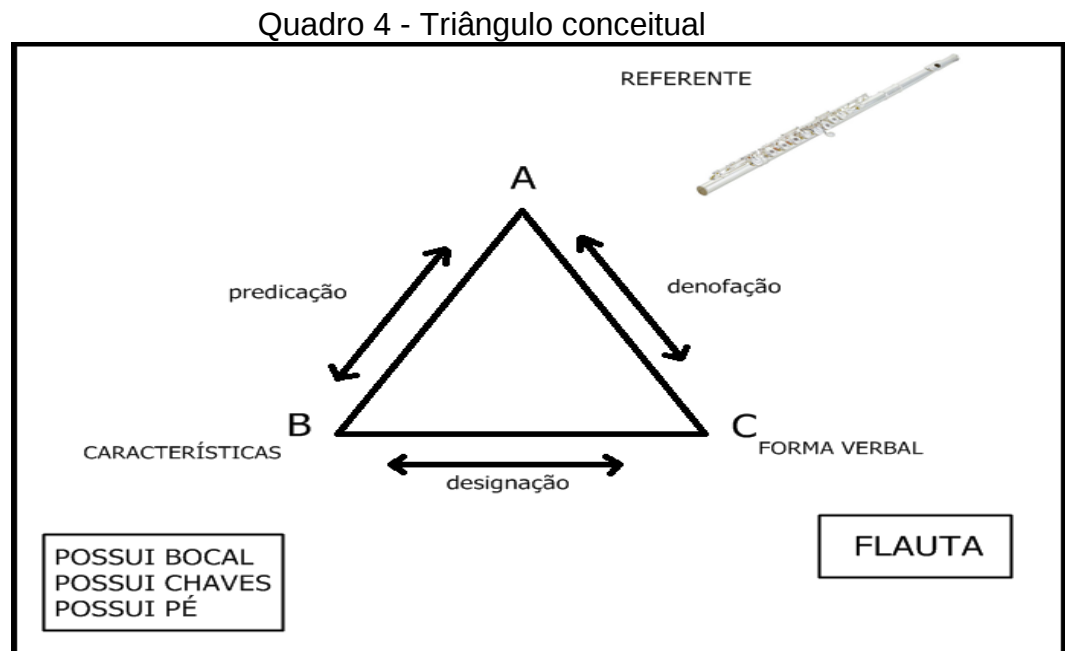
De acordo com a *Teoria do conceito* de DAHLBERG (1977), é por meio da linguagem que conceituamos ou definimos nosso conhecimento. Além das *linguagens naturais*, utilizadas no cotidiano, “o homem criou outras, chamadas *linguagens especiais* ou *linguagens artificiais* ou *linguagens formalizadas*, como a linguagem da química, linguagem da matemática, linguagem da lógica, linguagem dos sistemas de classificação, etc” (DAHLBERG, 1978, p. 101). Partindo desse princípio, o ser humano define os fenômenos no qual se relaciona. Esses objetos, por sua vez, podem ser enunciados de maneira individual ou geral, gerando conceitos individuais ou gerais, (DALHBERG, 1978), ou seja, um objeto analisado de forma isolada, tendo como referência o tempo e o espaço em que ocorrem gera conceitos individuais, enquanto os objetos analisados fora do tempo e espaço revelam conceitos gerais.

Quadro 3 - Conceitos individuais e conceitos gerais

Nível	Individuais	Gerais
objetos	objetos individuais	objetos gerais
conceitos	conceitos individuais	conceitos gerais
sinais	nomes individuais	nomes gerais
verbais	sinais individuais	sinais gerais
não-verbais		

Fonte: Adaptado de Dalhberg (1978).

O triângulo conceitual apontado por Dahlberg é composto por um *referente*, suas *características* e por sua *forma verbal* (DAHLBERG, 1978b). No exemplo a seguir é possível perceber que um *conceito* é o resultado de unidades de pensamentos que se complementam, ou seja, um referente somado à sua forma verbal e suas características.



Fonte: Adaptado de Ballesté (2011, p. 685).

As unidades de análises são itens que remetem ao objeto em análise. No quadro abaixo temos alguns itens que se referem ao mesmo conceito (flauta). Nesse exemplo, cada unidade representa um instrumento que pertence à “família” das flautas, ou seja, são flautas com características que as distinguem, como por exemplo: a flauta doce (muito utilizada na educação musical) que pode ser encontrada em madeira ou plástica; a Quena, que é uma flauta de madeira e de origem peruana; o Piccolo, que tem as mesmas características da flauta transversal, porém em tamanho reduzido (que influencia diretamente em sua sonoridade).

Quadro 5 - Unidade de análise

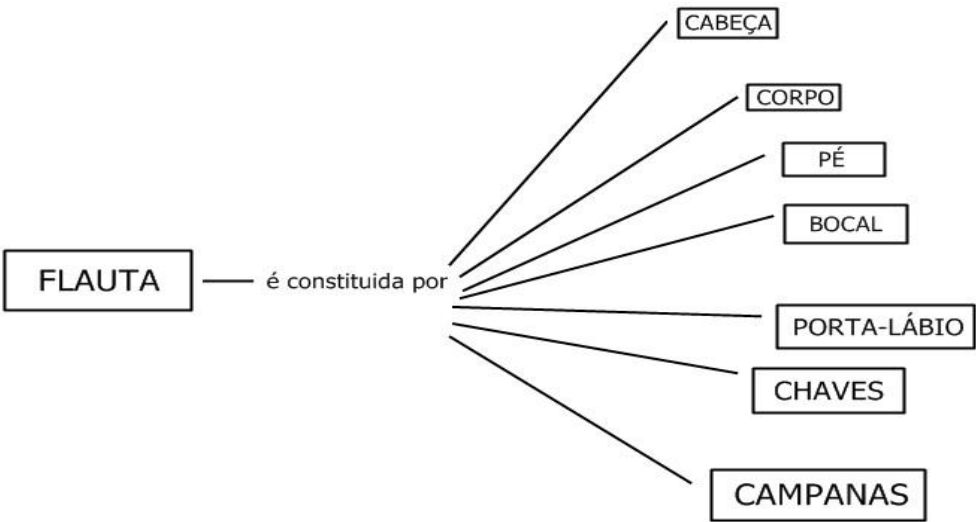
UNIDADE DE ANÁLISES
FLAUTIM
PICCOLO

FLAUTA DOCE
QUENA

Fonte: Adaptado de Ballesté (2011, p. 686).

O quadro de relações partitivas do conceito contém, nesse exemplo, as partes que compõem o instrumento.

Figura 1 - Relações partitivas do conceito



Fonte: Adaptado de Ballesté (2011, p. 690).

Por fim, a definição do conceito com base em todas unidades conceituais.

Quadro 6 - Definição conceitual

FLAUTA	INSTRUMENTO MUSICAL DA FAMÍLIA DAS MADEIRAS NO FORMATO CILÍNDRICO DE META, PLÁSTICO OU MADEIRA, QUE POSSUI CHAVES, BOCAL E ORIFÍCIOS PARA DIGITAÇÃO DAS NOTAS
--------	---

Fonte: Adaptado de Ballesté (2011, p. 691).

É fácil verificar que o conceito é constituído de elementos que se articulam numa unidade estruturada (DAHLBERG, 1978, p. 102).

Pode-se agora definir a *formação dos conceitos* como a reunião e compilação de enunciados verdadeiros a respeito de determinado objeto (DAHLBERG, 1978, p. 102). É possível definir, então, o conceito como a compilação de enunciados verdadeiros sobre determinado objeto, fixada por um símbolo linguístico (DAHLBERG, 1978, p. 102)

Pode-se dizer então que os elementos do conceito são obtidos pelo método analítico – sintético.

Se o conhecimento pode ser visto como a totalidade de proposições verificáveis sobre o mundo, existindo, em geral, em documento ou na cabeça das pessoas, então o conhecimento pode ser visto como existindo, também, em toda afirmação verdadeira (em qualquer julgamento) e em todas as proposições científicas que obedecem a um postulado verdadeiro. [...] Se nossa ciência é construída sobre proposições e estas por sua vez em componentes que podem ser considerados unidades de conhecimento, então essas unidades podem ser passíveis de verificação científica (DAHLBERG, 1978a, p. 143).

É possível definir, então, o conceito como a compilação de enunciados verdadeiros sobre determinado objeto, fixada por um símbolo linguístico (DAHLBERG, 1978, p. 102).

Compreende-se, nesse contexto, que a organização do conhecimento busca descrever os signos de um determinado objeto por meio de conceitos estruturados, que buscam fornecer bases para a compreensão de mundo de acordo com a necessidade de cada usuário. Nesse sentido, "Conceitos são normalmente vistos como unidades de pensamento e conhecimento. Isto implica em que as unidades fundamentais de OC são as relações (semânticas) entre conceitos" (HJØRLAND, 2003, p. 24). Conforme mencionado pelo autor, os conceitos se relacionam semanticamente, fornecendo modelos de mundo que representam a busca de cada usuário.

É importante compreender que a organização do conhecimento lida com uma diversidade de informações, onde cada conceito se relaciona (semanticamente) por meio de enunciados em estruturas que as definem. Conforme explicado, os enunciados apresentam características que se relacionam numa determinada estrutura, gerando novos conceitos. Tem-se, por exemplo, as

características por categorias, que permitem distinguir de maneira simples ou complexa as propriedades de um elemento.

Para Dahlberg (1978, p. 102)

Cada enunciado apresenta (no verdadeiro sentido de predicação) um atributo predicável do objeto que, no nível de conceito, se chama característica. Muitas vezes não se trata de um atributo a que corresponde uma característica mas de uma hierarquia de características, já que o predicado de um enunciado pode tornar-se sujeito de novo enunciado e assim sucessivamente até atingirmos uma característica tão geral que possa ser considerada uma categoria.

Fica clara, nesse sentido, a importância das categorias como estruturas que geram significados e compreensão de mundo por parte dos usuários e seus objetivos de busca. A autora evidencia que para compreender e determinar signos de um objeto é preciso analisar as relações que um conceito é capaz de estabelecer nas estruturas em que se relaciona.

Entende-se que a organização do conhecimento é uma área da Ciência da Informação que tem como objetivo fornecer elementos descritivos que facilitem e orientem usuários da informação na busca pelo conhecimento. Esses elementos descritivos são elaborados por meio de conceitos que se relacionam de maneira estruturada, gerando significados que estão presentes em diversas disciplinas, tornando difícil a definição de um conceito sem que se estabeleçam métodos de análise da informação.

Outras áreas importantes da Ciência da Informação são a representação da informação e do conhecimento que lidam especificamente com a representação dos atributos contidos em um objeto informacional. Para Álvares e Lima (2012, p. 21) "Representar é o ato de utilizar elementos simbólicos – palavras, figuras, imagens, desenhos, mímicas, esquemas, entre outros – para substituir um objeto, uma ideia ou um fato". Para Álvares e Lima (2012), a informação favorece o acesso ao conhecimento por meio da extração de significados contidos em dados. O conhecimento tem como referencial os aspectos cognitivos da mente humana que lida diretamente com a construção, a desconstrução e a reconstrução do conhecimento.

Percebe-se, pois que, a informação precede o conhecimento e medeia o processo que transforma dados em conhecimento. Nesse sentido, é possível

compreender que se geram informações a partir do momento que se atribuem significados aos dados. A informação obtida pelo indivíduo dialoga com aspectos culturais e sociais para então se transformar em conhecimento.

Para Bäscher e Café (2008), o produto do processo da descrição física da informação com a descrição de conteúdos informacionais é a representação da informação contendo os atributos de um objeto informacional específico. Enquanto a representação da informação lida com a questão física da informação, representando também seu conteúdo, a representação do conhecimento "reflete um modelo de abstração do mundo real, construído para determinada finalidade" (BRÄSCHER; CAFÉ, 2008, p. 93). Conforme mencionado pelas autoras, nota-se que o conhecimento é construído de acordo com as necessidades de cada contexto, como os citados anteriormente, como aspectos sociais e culturais.

A representação da informação e a recuperação da informação têm como objetivos facilitar as buscas e atender as necessidades dos usuários. Nesse sentido, é importante compreender que tanto a recuperação quanto a representação são fundamentais na gestão da informação. Os metadados, por exemplo, são modelos que estão ligados à Recuperação da Informação (BARROS, 2012). Conforme explicado, esses elementos descritivos direcionam os usuários na busca pelo conteúdo informacional, favorecendo posteriormente a transformação dessa informação em conhecimento.

Para Álvares e Lima (2012, p. 26)

[...] ao se pensar em organização e representação do conhecimento e da informação, precisamos compreender em quais aspectos dos conceitos de conhecimento, informação e dado precisamos nos ater e considerar em que domínio, área ou campo do saber ele se aplica. No caso específico, apresentamos os diversos conceitos com foco no domínio da ciência da informação, dialogando interdisciplinarmente com as ciências cognitivas, ciências da educação e ciência da computação, entre outras.

A Ciência da Informação, como área interdisciplinar, trata a informação em todos os seus aspectos, organizando e representando a informação desde sua manifestação isolada (dados), física (suporte), linguagem (instrumento) ao conhecimento (produto final). É preciso, portanto compreender como se comporta cada área do conhecimento e que a Ciência da Informação tem a função de mediar

esse diálogo interdisciplinar, oferecendo suporte para melhor compreensão dos aspectos contidos na informação.

Esses elementos revelam o percurso traçado pela informação, considerando todos os aspectos contidos em cada uma de suas áreas. Diante desse quadro, evidencia-se a complexidade que envolve coletar, organizar, armazenar, recuperar, interpretar e disponibilizar a informação aos usuários. A Ciência da Informação, por sua vez, contempla a organização da informação e organização do conhecimento, investigando suas propriedades e comportamentos de maneira interdisciplinar.

3 SEMIÓTICA

“Não bloqueie o caminho da investigação” (PEIRCE, CP, 1.135)

A semiótica, tal qual a temos e conceituamos na atualidade, é tema de muitos questionamentos. Muito se discute sobre os termos que envolvem o signo, em quê, estudiosos se dividem defendendo e confrontando teorias em torno de ideias que compreendam pontos de vista incomuns. Segundo Nöth (1995) alguns estudiosos exigem que a semiótica se limite apenas ao que se refere à comunicação humana, desconsiderando a semiótica como teoria dos signos e definindo-a como teoria da significação. No entanto, a semiótica peirceana contempla o viés da complexidade, pois o signo está presente em outras linguagens, envolvendo todos os fenômenos que possam gerar significados. O objetivo deste capítulo será apresentar os fundamentos da semiótica.

Dessa forma, cabe dentro do presente estudo analisar as obras que possam fornecer dados históricos sobre a possível origem de estudos envolvendo semiótica (NÖTH, 1995; COELHO NETTO, 1980; SANTAELLA, 2000; 2007) Sabendo que embora os termos discutidos na atualidade envolvam estudos recentes, onde a linguística e a teoria geral dos signos tem sido a pauta de possíveis surgimentos do estudo dos signos, há, no entanto, indícios de estudos ligados à semiótica desde o período greco-romano antigo, onde a teoria dos signos verbais e não-verbais já era pauta entre os pensadores (NÖTH, 1995). Filósofos como Platão, Aristóteles e John Locke já discutiam semiótica, mesmo antes do termo se desenvolver. Nesse sentido, cabe de forma menos aprofundada, porém relativamente cronológica, delinear uma breve linha do tempo de um possível caminho até a semiótica atual para uma melhor compreensão da semiótica e sua real importância na interpretação do mundo.

A semiótica, antes dos termos atualmente definidos (*Avant la Lettre*), teve seu surgimento na Grécia antiga, berço da Filosofia. Segundo Nöth (1995), pode-se dizer que a semiótica surgiu junto com a filosofia, com Platão e Aristóteles, que já eram semiotocistas antes que o termo se desenvolvesse. Para Nöth (1995, p. 21) “a etimologia do termo nos remete ao grego *semeion*, que significa “signo”, e *sema*, que pode ser traduzido por “sinal” ou também “signo”.” Para Platão, “significar” e “revelar” eram sinônimos de algo que se revela à percepção e que estava escondida da cognição. O signo era para os gregos, a revelação de algo escondido à cognição por meio da percepção (NÖTH, 1995).

Para Nöth (1995, p. 27), o modelo de signo apresentado por Platão apresentava uma estrutura triádica, onde o nome (ónoma, nómos), a noção ou ideia (eidos, logos, dianóema) e a coisa pragma, ousia, à qual o signo se refere. Nessa relação triádica, o *nome*, a *ideia* e a *coisa* se relacionam dando origem a signos verbais que são revelados pela mente, posteriormente, convencionados socialmente, gerando (no que poderíamos chamar de terceiro nível) bases para o desenvolvimento cognitivo. Entende-se que o nome, em primeiro nível, separa as coisas por meio de uma ideia ou noção (segundo nível) que temos sobre determinada coisa específica (terceiro nível). Um nome (cavalo) para referir-se a um dos animais entre tantos outros existentes.

De acordo com Nöth (1995, p. 29), Aristóteles, por meio do modelo triádico, “discutiu a teoria dos signos no âmbito da lógica e da retórica”, denominando o signo linguístico de “símbolo” (symbolon). O signo, segundo Aristóteles, era uma premissa que conduzia a uma conclusão, implicando algo dentro de uma relação (NÖTH, 1995). Sobre o signo, Aristóteles buscava distinguir entre signo certo e signo incerto, onde o signo certo possui uma definição clara e o signo incerto aponta para várias interpretações. Percebe-se que já nesse período Aristóteles apontava para a subjetividade interpretativa que o signo poderia gerar.

Os Estóicos seguiram a estrutura triádica onde ligavam o signo à lógica, sendo o significante, a significação e o objeto referido, divididos em entidades materiais e idealizados (NÖTH, 1995). Já os Epicuristas tinham como base teórica a relação diádica, onde apenas significante e objeto eram reconhecidos como elementos do signo (NÖTH, 1995). O imaterial, possivelmente por ser um elemento da imaginação, não era reconhecido como elemento do signo, pois a imaginação tende a gerar significados distintos. Esse é um fato que se desdobrará dentro do processo histórico da semiótica, resultando na teoria geral dos signos, que compreende todas as possibilidades significativas.

Segundo Nöth (1995), da Idade Média ao Renascimento surgiu a semiótica escolástica, vinculada aos pensadores como Roger Bacon (1215-1294), John Duns Scotus (1266-1308) e William de Ockham (1290-1349), das quais Peirce foi leitor assíduo, contribuíram de maneira acadêmica com estudos sobre a semiótica. Para Nöth (1995), o realismo e o nominalismo foram temas predominantes nesse período. Os nominalistas afirmavam não existir nada de metafísico por trás das palavras e que essas são apenas signos que representam as coisas e os realistas acreditavam

em algo exterior, que foge à nossa imaginação. Variações de significados linguísticos como denotação e conotação são também resultados da semiótica desenvolvida nesse período, assim como estudos envolvendo signo, símbolos e imagens Nöth (1995).

A semiótica dos séc. XVII e XVIII se desenvolveram no ambiente de três grandes correntes filosóficas: o racionalismo² francês, o empirismo³ britânico e o iluminismo⁴ na Alemanha Nöth (1995). Segundo (NÖTH, 1995, p. 40). “Descartes (1596-1650) na sua teoria das ideias inatas, postulou a prioridade do intelecto sobre a experiência”. O processo semiótico fica restrito à mente que passa a representar o signo no momento da recepção até sua compreensão final. Temos nesse período, uma fenda que levará à ciência cognitiva, onde o intelecto se sobrepõe à experiência Nöth (1995).

O Empirismo britânico trouxe nomes importantes, como Thomas Hobbes (1588-1679), Berkeley (1685-1753) e John Locke (1632-1704), sendo Locke a figura mais importante desse período. Sua teoria se baseava numa relação diádica entre ideias e palavras onde a palavra não representava nada, sendo apenas signos das ideias de quem as emitia Nöth (1995). Essa dissociação entre palavras e ideias não foi bem aceita por semioticistas que viam em alguns casos, dependência entre ideias e palavras. Para Nöth (1995) apesar das contribuições de Locke para a semiótica em relação a outras ciências, sua obra não foi tão inovadora e grandiosa como poderia ser.

O iluminismo, dentre nomes como Condillac (1715-1780) e Diderot (1713-1784), vê em Vico (1668-1774) um nome que contribuiu com o passado e o futuro da semiótica. Gianbattista Vico, autor de *Nuova Scienza*, teve como base teórica o evolucionismo e o não-cartesianismo em suas ideias, abordando o signo em todas as linguagens possíveis, como: o mito, a poesia etc.

² O racionalismo é a "posição epistemológica que vê no pensamento, na razão, a fonte principal do conhecimento" (Hessen, 1987, p. 60).

³ Empirismo: "concepção que fundamenta nosso conhecimento, ou o material com o qual ele é construído, na experiência através dos cinco sentidos" (Honderich, 1995; p. 226).

⁴ Iluminismo: “O Esclarecimento [Aufklärung] significa a saída do homem de sua menoridade auto-imposta, da qual o culpado é ele próprio. A menoridade é a incapacidade ou inabilidade de o homem fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo (guia). O homem é o próprio culpado dessa menoridade auto-imposta se a sua causa não estiver na ausência de entendimento, mas na ausência de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. Sapere aude! (Ouse saber!)” (KANT, 1784, p. 37).

A semiótica no século XIX apresentou nomes como Hegel (1770-1831), Bolzano (1781-1848), Welby (1837-1912), tendo Charles S. Peirce (1839-1914) como principal figura dessa época.

Charles Sanders Peirce (1839-1914), cientista, matemático, historiador, filósofo e lógico, graduou-se com louvor pela Universidade de Harvard em química, além de ter dado contribuições influentes nos campos da geodésia, biologia, psicologia, matemática, filosofia etc (WANNER, 2010, p. 25-26). Para Santaella (2000a, p. 111) “A obra de Peirce é oceânica, de uma imensidão tamanha que seus limites se perdem de vista [...]”. No entanto, “Apenas vinte anos mais tarde, na década de 1930, surgiria a primeira publicação de textos coligidos nos seis volumes dos *Collected Papers*, editados por Hartshorne e Weiss”. (SANTAELLA, 2009, p. 6)

Considerado um dos mais profundos e originais pensadores norte-americanos, Peirce lecionou na Universidade de John Hopkis, durante aproximadamente cinco anos, mas não quis seguir carreira universitária e passou a se dedicar apenas à pesquisa (Santos, 2014, p. 1).

Peirce (1977, p. 85) em uma correspondência com Lady Welby (23.12.1908), assim descreveu: “Nunca estive em meu poder estudar qualquer coisa – matemática, ética, metafísica, gravitação, astronomia, psicologia, fonética, economia, a história da ciência, jogo de cartas, homens e mulheres, vinho, metrologia - exceto como um estudo da semiótica (PEIRCE, 1908 apud NÖTH, 1995, p. 62)”.

Para Santaella (2002, p. 10), “qualquer coisa que esteja presente à mente tem a natureza de um signo. Signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções, reações etc.” É a partir desse relato que a semiose⁵ e a semiótica percorrem o campo dos signos que envolvem a experiência humana, levantando hipóteses, delimitando ou expandindo espaços de observação e provocando diálogos importantes, gerando por meio da complexidade novas possibilidades significativas.

A semiótica, uma ciência que estuda as linguagens em diferentes contextos, surge como instrumento indispensável para analisar e compreender o signo em todas as suas possibilidades. Contrário ao positivismo de Descartes, a semiótica

⁵ Semiose: Semiose é o processo de significação que ocorre na ação do signo Nöth (1995).

peirceana demonstra que os signos são significações produzidas pela mente humana por meio da experiência e analisados por meio da observação.

O campo de atuação da semiótica é amplo, tendo como fundamento a tríade denominada pansemiótica (NÖTH, 2005a, p. 62), “ancorada em uma análise das teorias micro e macroscópica do processo de geração, auto-geração e interpretação dos signos (ALMEIDA, 2009, p. 225)”. Prates (2003) considera que tudo pode ser semioticamente analisável e classificável fenomenologicamente de acordo com as três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade. Essas categorias concebidas por Peirce permitem analisar todos os fenômenos por meio da experiência e da observação dos signos. Cabe, portanto, compreender os interesses e objetivos de cada nicho semiótico e analisar semelhanças e divergências com o intuito de estruturá-los dentro de um campo maior.

O século XX presencia o crescimento de duas ciências da linguagem; uma delas é a ciência que estuda o fenômeno por meio da linguagem escrita e a outra a Semiótica, que se propõe a estudar o signo contido em todas as linguagens (SANTAELLA, 2007). Embora essas ciências estivessem ocorrendo no mesmo período, a busca pela compreensão dos signos envolvia interesses ambíguos. Enquanto a semiologia se limitava a estudar os signos linguísticos, a semiótica se propunha a analisar todas as experiências humanas no sentido de analisar os signos da relação do homem com o mundo. Se nos voltarmos ao universo da música como arte, veremos que as relações fundamentais dos fenômenos e das significações não são tão evidentes quanto àquelas observadas a partir das classificações das ciências.

O campo da linguística passou por três momentos históricos, sendo a gramática, a filologia e os neogramáticos (COELHO NETTO, 1980). Nesse contexto, temos Saussure, o criador da semiologia, sendo essa uma ciência geral que norteia a relação entre os homens em todos os sistemas de signos (COELHO NETTO, 1980). As preocupações eram: recuperar textos que estavam caindo no esquecimento (filologia), a gramática, que regulamentava os usos textuais e os neogramáticos que discutiam as diferentes sonoridades linguísticas de cada região.

Nesse sentido, é importante compreender a diferença que se apresenta entre as linguagens, e conseqüentemente compreender semiologia e semiótica como áreas com abrangências que compreendem campos diferentes. Conforme explicado acima, embora abordem campos diferentes, semiologia e semiótica

possuem em comum o signo, sendo esse um elemento da linguística (Saussure, Hjelmslev), ou algo que está no lugar de outra coisa (Peirce) inserido em todas as linguagens (COELHO NETTO, 1980).

Linguagem e mundo se complementam e a semiótica se apresenta como proposta capaz de investigar todas as linguagens possíveis, examinando como se constitui todo e qualquer fenômeno onde ocorre a produção de significados e sentidos (SANTAELLA, 2007). Segundo a autora, em todos os sistemas de vida é possível encontrar linguagem, portanto, ela não está presente apenas na escrita ou na fala, mas sim em todos os lugares onde houver um olhar e possibilidades de significação e produção de sentidos estiverem presentes.

Os diferentes olhares para a semiótica que se viu no século XX ocorreram em concomitância em três pontos diferentes: Estados Unidos, União Soviética e Europa Ocidental. Santaella (2007, p. 3) afirma ser reflexo da "proliferação histórica crescente das linguagens e códigos, dos meios de reprodução e difusão de informações e mensagens". A autora deixa claro que essa proliferação se iniciou após o início da revolução industrial, fazendo emergir uma "consciência semiótica". A semiótica russa (Jakobson, Bakhtin) tinha como eixo temático a cultura; a semiótica europeia ou semiótica estruturalista/semiologia (Saussure, Barthes e Greimas) tinha seus olhares voltados para a linguística; já a semiótica americana (Peirce), busca compreender a ação do signo em todas as suas possibilidades (COELHO NETTO, 1980).

Se por um lado, Hjelmslev e Saussure se estreitavam a métodos que estivessem estritamente relacionados à linguística e isento de elementos filosóficos, sociológicos e psicológicos, o modelo semiótico de Peirce buscava exatamente essa direção (COELHO NETTO, 1980). Tratando-se, portanto, de uma semiótica que seja capaz de dialogar com outras áreas, a semiótica peirceana se distancia da semiologia, buscando significados em experiências do cotidiano. A lógica ou semiótica de Peirce se apresenta como elemento norteador quando se trata de todas as linguagens e experiências vivenciadas em todos os fenômenos. A música, assim como as artes visuais, por exemplo, são linguagens que produzem significados e sentidos, porém com significados variáveis de acordo com o nível de interpretante, sem se prender a resultados de experiências rígidas. Desta forma, entende-se que interpretante é:

[...] ALGUMA COISA A MAIS; pode até ser um discurso complexo que não apenas traduz, mas inferencialmente desenvolve todas as possibilidades implícitas no signo; um interpretante pode ser literalmente um silogismo deduzido de uma premissa regular. Além disso, o interpretante pode ser uma reposta comportamental, um hábito determinado por um signo, uma disposição e muitas coisas mais (ECO, 1980, p. 59).

Como mencionado anteriormente, esse se torna o elemento que reforça a importância da semiótica peirceana no presente trabalho, onde o signo é reflexo da experiência e observação de toda prática que possa gerar significados.

Comparando as escolas semióticas citadas acima e buscando compreender a visão abrangente de Peirce no que se refere a possibilidades de significação, é preciso introduzir a semiótica em contextos diferentes dos propostos por Saussure e Hjelmslev.

Enquanto neste caso a semiologia apresentava-se como um sistema fechado em si mesmo, "puro", isento daquilo que Hjelmslev designava como 'contaminações transcendentes', a semiótica alimentava-se de uma filosofia transcendentalista que vai procurar nos efeitos práticos, presentes ou futuros, o significado de uma proposição, ao invés de ir procurá-los num jogo de relações internas no discurso (COELHO NETTO, 1980, p. 55).

A semiótica de Peirce, em contraposição às demais, se propõe a estabelecer uma relação de significação com todas as linguagens e experiências. A lógica ou semiótica de Peirce se encontra aberta às novas possibilidades por meio da observação, da experiência e dos signos que resultam dessa relação, observando os fenômenos resultantes das experiências.

Se, por um lado, Hjelmslev se estreitava a métodos que estivessem estritamente relacionados à linguística e isento de elementos filosóficos, sociológicos e psicológicos, por outro:

Pode-se dizer que a teoria de Charles Sanders Peirce (nascido em Cambridge, Mass. EUA, em 1839 e morto em 1914) é exatamente oposta à de Hjelmslev na medida em que uma teoria do sentido só pode existir no meio de um corpo filosófico maior - não sendo mesmo inadequado afirmar que a semiótica de Peirce é uma filosofia (COELHO NETTO, 1980, p. 52).

A semiótica de Peirce, enquanto área da filosofia, se propõe a estudar todas as linguagens, estando aberta a novas possibilidades de sentido e significação. Conforme citado, a semiótica enquanto ciência, busca por meio da observação e da experiência mostrar os processos pelos quais se chegou a determinado resultado.

Silveira (2007, p. 23) supõe que:

Entendendo a filosofia como um procedimento científico, e em seu interior a Semiótica, caberá a ela observar o fenômeno que deseja estudar, propor sob a forma de uma figura imaginária, por Peirce denominada Diagrama, um conjunto de relações que espera melhor representar aquele fenômeno e desse modo antecipar como deverá proceder, seguindo passo a passo as indicações contidas na figura, alcançar efetivamente, em seus exemplares concretos, a interação pretendida com o fenômeno (SILVEIRA, 2007, p. 23).

Segundo os autores citados, a semiótica de Peirce permite que por meio da observação e da experiência seja possível obter significados e sentidos, tendo como análise os signos resultantes dessa relação. Como se pode perceber, a inteligência científica se dá por meio da observação e experiência, o que faz da lógica ou semiótica instrumento de análise nas pesquisas que se pretende. A semiótica é uma ciência rigorosa, construtora de formas ideais, pelas quais por via dedutiva e, por tanto, a modo de necessidade, demonstrará suas conclusões (SILVEIRA, 2007).

Pode-se dizer que, a lógica ou semiótica é uma via de possibilidades que por meio de pressupostos científicos pode gerar significados. Por semiótica, entende-se que:

O nome Semiótica vem da raiz grega semeion, que quer dizer signo. Semiótica é a ciência dos signos". Contudo, pensando esclarecer, confundimos mais as coisas, pois nosso interlocutor, com olhar de surpresa, compreende que se está querendo apenas dar um novo nome para a Astrologia (SANTAELLA, 2007, p. 4).

Por Lógica entende-se que "é a ciência das condições necessárias para atingir a verdade. No sentido mais amplo, é a ciência das leis necessárias do pensamento" (SANTAELLA, 2009, p. 39). Nesse sentido, cabe por meio de análises, compreender os signos resultantes dessas relações através dos estudos propostos por Peirce em sua busca por compreender o signo e suas relações. O processo de interpretação dos signos supõe que "signo é aquilo que representa alguma coisa para alguém sob algum aspecto, em nada interessando se há ou não intenção, no signo, em comunicar ou oferecer-se à interpretação" (COELHO NETTO, 1980, p.

42). Para ilustrar o entendimento, podemos, por exemplo, citar a análise do tempo em comunidades interioranas por meio da observação das nuvens ou outro elemento da natureza, como círculos ao entorno da lua, indicando chuva ou ausência dela.

Dessa forma, pode-se compreender que, ao contrário da Matemática, que pressupõe resultados exatos, a semiótica nos remete a possibilidades significativas, cuja compreensão está sujeita a análises que podem levar a resultados distintos. Deste modo, podemos compreender, segundo Silveira (2007) que, no caso da semiótica, diferentemente da matemática, mesmo em sua função lógica, tem-se uma ciência positiva, no sentido em que seu objeto não é meramente uma construção ideal, mas um fato complexo a ser observado e do qual, por via de abstração, deve-se construir um diagrama que represente aquelas relações essenciais para sua compreensão.

Pode-se compreender, portanto, que a aprendizagem por meio da experiência é estabelecida pela semiótica, através dos signos que resultam dessa relação. Da relação entre o homem e os objetos surgem os signos, independente de esse signo comunicar ou oferecer-se a interpretações. Dessa forma, compreender os signos e os significados que resultam das relações por eles estabelecidas se tornam pressupostos para nossa compreensão de semiótica.

Analisando a obra de Peirce, a partir do ponto de vista histórico, é possível perceber que sua base transitava entre o idealismo⁶ e o realismo⁷. Para Ibri (1992, p.128) “O idealismo peirceano assemelha-se ao de Platão pela sua objetividade e não ao matiz subjetivo do idealismo de Berkeley [...] cumpre recordar, também, que o realismo de Peirce é escolástico, ou seja, estruturado nos atributos da generalidade e alteridade”.

Por realismo, pode-se entender a observação da experiência quotidiana em busca da verdade (IBRI, 1992). Nesse sentido, para Peirce “a experiência é o inteiro resultado cognitivo do viver” (PEIRCE, CP, 7.527, apud IBRI 1992). A busca pela compreensão da realidade por Peirce se apoia no *falibismo*, “pois se a experiência é o resultado cognitivo do viver, este mesmo viver é moldado por elaborações

⁶ Entende-se por realismo a posição epistemológica segundo a qual há coisas reais, independentes da consciência (Weiss, Bräscher, 2017, p. 59).

⁷ O idealismo sustenta a tese de que não há coisas reais, independentes da consciência (Weiss, Bräscher, 2017, p. 59).

cognitivas que não alcançam um termo definitivo e cristalizado, pois falível” (MEDEIROS, 2009, p. 58). Este é, portanto, o caminho da semiótica onde manifestações de todas as linguagens podem ser observadas.

Se para Kant (1724-1804) havia um limite para o conhecimento, para Peirce esse caminho deveria ser livre. Em contraposição ao positivismo preestabelecido, Peirce apontava para a busca da investigação do fenômeno em todas as linguagens (SANTAELLA, 2007). Nesse sentido, Santaella (2007, p. 6) classifica a ciência em três desdobramentos, sendo: I) Fenomenologia; II), Ciências Normativas (Estética, Ética e Lógica) e III) Metafísica. A semiótica ou Lógica se encontra dentro do campo das Ciências Normativas, sendo que a fenomenologia abrange suas três áreas: a estética, a ética e a lógica (ou semiótica).

Para Peirce, *faneron* (ou fenômeno), “[...] é tudo que está na mente, real ou não” (IBRI, 1992, p. 4). Nesse sentido, compreende-se que fenomenologia está presente no cotidiano, em todas as experiências que acontecem a todo instante e deve, portanto, ser observada a partir das categorias fenomenológicas estabelecidas por Peirce, que são: primeiridade, secundidade e terceiridade. A partir dessas categorias, os signos serão analisados também em outras três tricotomias (signo com ele mesmo, signo com o objeto e signo com o interpretante) estabelecendo assim uma relação triádica.

As três categorias peirceanas referem-se aos níveis em que o signo revela os fenômenos contidos nas relações de tricotomia descritos anteriormente. Para Santaella (2007, p. 9)

Essas três categorias irão para o que poderíamos chamar três modalidades possíveis de apreensão de todo e qualquer fenômeno. [...] Elas se constituem [...] nas modalidades mais universais e mais gerais, através das quais se opera a apreensão-tradução dos fenômenos.

Para Coelho Netto (2007, p. 61), “a primeiridade recobre o nível do sensível e do qualitativo, e abrange o ícone, qualissigno e rema”. A primeiridade é o nível onde as qualidades se apresentam e ainda não foram sujeitas à análises, estando ainda no universo das possibilidades, do que ainda irá se revelar ao pensamento, do imediato e do instante presente.

Santaella (2007, p. 9) discorre que a primeiridade:

Trata-se, pois, de uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir.

A qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) in totum, indivisível, não analisável, inocente e frágil. Tudo que está imediatamente presente à consciência de alguém é tudo aquilo que está na sua mente no instante presente.

Segundo a autora, a primeiridade é a qualidade do imediato, do sentimento, pois a partir do momento que se pensa já deixa de estar em primeiridade, pois surgem dessa relação novos significados, fruto do pensamento, da negação do primeiro e da análise. A primeiridade sendo imediata precedendo o pensar é como o fenômeno nos aparece de forma indeterminada, original e vaga (SANTAELLA, 2007). A secundidade por sua vez diz respeito ao nível da experiência, da coisa ou do evento: é o caso do índice, do sinsigno e do dicissigno (COELHO NETTO, 2007, p. 61). Nesse nível, o signo se revela por meio da prática, do concreto que representa o Objeto através da qualidade que a ele se remete.

Para Santaella (2007, p. 10) “[...] a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria”. A existência da qualidade caracteriza a secundidade pelo fato desta, estar materializada e ser analisada por meio da experiência.

A terceiridade “[...] refere-se à mente, ao pensamento, isto é, à razão: cobre o campo do símbolo, do legissigno e do argumento” (COELHO NETTO, 1980, p. 61). Esse é o nível mais profundo da representação, isto é, os signos de convenção em nossa relação com o mundo. Para Ibri (1992, p 13):

Mediar é uma experiência sintetizadora, característica da terceiridade, onde a primeiridade e secundidade se fundem por meio do intelecto, da relação do homem com mundo, por meio do pensamento.

A “terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.” (SANTAELLA, 2007, p.11). Sabe-se, pois que, os signos estão presentes em tudo, possibilitando e estabelecendo relações. Segundo Peirce (1975, p. 56) “Um signo ou *representamen*, é algo que sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém”. Fica claro que para que um signo se configure é preciso

que represente algo, que nessa relação se torna seu objeto. O signo resultante dessa relação é, portanto dotado de significação e sentido.

Para Santaella (2007), um signo intenta essa representação, porém, para que isso realmente ocorra, é preciso que haja uma mente afetada, resultando em um terceiro, seu interpretante. Nesse sentido, nota-se que há, portanto, uma relação triádica, onde o objeto media o Interpretante por meio de um signo. Para Almeida (2009, p. 227):

O signo, sendo um primeiro, possui qualidades semelhantes às presentes no objeto que representa, o objeto que determina o signo é representado pelo signo por alguns elementos pertinentes também nele, as qualidades. O signo determinado pelo objeto impele a existência e ao desenvolvimento de um terceiro elemento que é o interpretante do signo.

Um signo estabelece relações consigo mesmo, com o Objeto e com o Interpretante em três níveis estabelecidos por Peirce em primeiridade, secundidade e terceiridade. Subentende-se, portanto, que o signo representa seu Objeto gerando sentido e significados.

Se para a semiologia, o que interessa é saber como ocorre o processo de interpretação do signo e mensurar ou compreender a ação do signo sobre o receptor ou intérprete (COELHO NETTO, 1980), para a semiótica, o signo representa alguma coisa para alguém sob algum aspecto, em nada interessando se há ou não intenção, no signo, em comunicar ou oferecer-se à interpretação (COELHO NETTO, 1980, p. 45).

Percebemos que um signo estabelece relações complexas, não se limitando a um jogo rígido e inflexível. Nesse sentido, nota-se que "o signo não é uma coisa monolítica, mas um complexo de relações" (SANTAELLA, 2007, p. 13). O autor aponta que é preciso compreender e classificar os signos a partir das relações de complexidade que ele estabelece. Na semiologia o signo se encontra dentro de uma relação de fala e escrita, enquanto a semiótica possibilita análise de significação em situações mais complexas, por exemplo, na análise de obras de arte, músicas e outras experiências em que o fenômeno esteja presente. Dessa forma, percebe-se que o significado não se encontra preso ao objeto, mas nas relações que este estabelece consigo mesmo e também com seu Interpretante. Conforme explicado acima, a semiótica, sendo uma ciência voltada aos fenômenos, busca por meio do confronto de hipóteses explicar o que objeto que se propõe analisar.

Para Santaella (2007, p. 18), “Não há dúvida que a linguagem tem sido, neste século, o objeto nuclear das indagações filosóficas”. Não se intenta nesse diálogo desmerecer a importância da semiologia e muito menos reduzir sua importância, mas compreender sua importância dentro de uma semiótica geral, sabendo que fenômenos mais complexos exigem novas abordagens e experiências. Percebe-se que a semiótica peirceana se propõe a analisar tais fenômenos, possibilitando e gerando significados fora do campo da linguística.

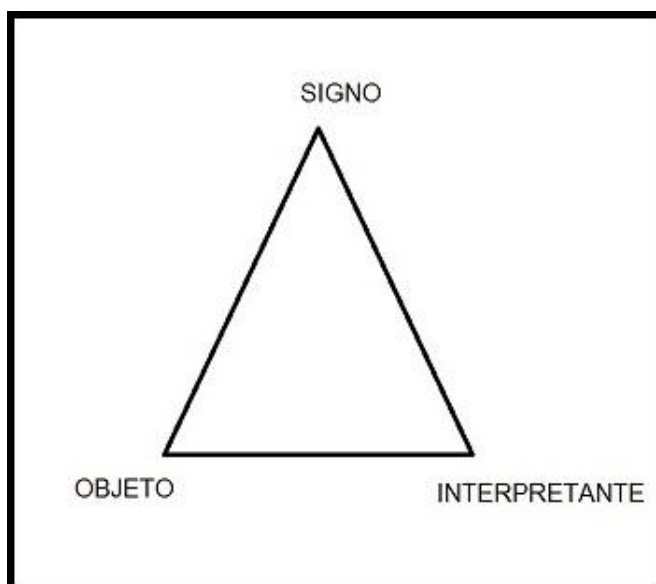
Embora em sua obra, Peirce tenha proposto a existência de dez tricotomias e sessenta e seis classes de signos, aborda-se neste capítulo apenas três tricotomias e dez classes. Segundo Celso Netto (1983, p. 57) “[...] isso se deve ao fato de se apresentarem como suficientes para uma análise semiótica e as demais tricotomias e classes não serem suficientemente detalhadas por Peirce”.

Antes de se adentrar nas tricotomias estabelecidas por Peirce, é importante discorrer sobre a visão de Peirce no que se refere à capacidade cognitiva do ser humano em suas relações com o mundo. Contrário à Descartes, que acreditava que o conhecimento se dava pela intuição, Peirce acreditava que o processo cognitivo depende dos signos, assim como os pensamentos (COELHO NETTO, 1983). Para ele, o conhecimento acontece por meio da inferência, da observação e das hipóteses extraídas nessa relação.

Embora Peirce não qualificasse sua filosofia como não antropocêntrica, pode-se hoje considerá-la assim, ou seja, um signo pode ser encontrado em qualquer lugar da natureza e secundidade é resultante das qualidades que se encontram na primeiridade, tornando-se lei num processo de representação da experiência (ALMEIDA, 2009).

Partindo do pressuposto de que o signo mantém uma relação triádica com o Objeto e com o Interpretante, cabe aqui abordar esses dois elementos da teoria de Peirce. Sabendo que o signo se encontra em primeiridade, tendo o Objeto em secundidade e o Interpretante em terceiridade, devemos aqui reconhecer o que difere um e outro e quais relações estabelecem entre si.

Quadro 7 - As três entidades do signo



Fonte: Adptada de (OGDEN & RICHARDS, 1972, apud COELHO NETTO, 1983, p.56).

Sendo o signo o primeiro, o objeto estando em secundidade carrega em si elementos do signo. Para Almeida (2009, p. 235), [...] o objeto é um segundo, isto significa falar que o objeto possui elementos encontrados na segunda categoria fenomenológica”. Esses elementos da primeiridade encontrados no objeto são, portanto, representações do mesmo, que serão interpretadas por um terceiro. O Objeto pode ou não ser uma coisa, podendo ser um evento ou fenômeno imaginado em secundidade (ALMEIDA, 2009).

Para Peirce, o Objeto se divide em *objeto dinâmico* e *objeto imediato*, sendo o objeto imediato uma suposta representação do objeto e o objeto dinâmico o objeto em si. Ao objeto enquanto contido no signo a que se refere, Peirce denomina *Objeto Imediato* do signo. Ao objeto enquanto só alcançável por experiência colateral, Peirce denomina *Objeto dinâmico* do signo (SILVEIRA, 2007, p.46).

No que se refere ao Interpretante, Peirce o divide em dois grupos, sendo:

- Primeiro grupo: interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante final;
- Segundo grupo: interpretante emocional, interpretante energético e interpretante lógico.

No primeiro grupo, Santaella (2005, p. 47) descreve que “[...] o interpretante imediato é uma propriedade objetiva do Signo para significar, que advém de seu fundamento, de um caráter que lhe é próprio”. Já o interpretante dinâmico, “[...] se refere ao efeito efetivamente produzido em um intérprete pelo signo” (SANTAELLA, 2002, p. 129). Por fim, o interpretante final que:

[...] se refere ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até o seu limite último. Como isso não é jamais possível, o interpretante final é um limite pensável, mas nunca inteiramente atingível (SANTAELLA, 2002. p. 26).

Como se pode notar, o interpretante imediato está relacionado ao signo, enquanto o interpretante dinâmico ao efeito produzido pelo signo no interpretante e o interpretante final ao aprofundamento dessa relação signo-interpretante quando levada a interpretações mais aprofundadas.

No segundo grupo, tem-se o interpretante emocional que “é o primeiro efeito semiótico, em termos de qualidade, portanto, qualidade de sentimento, de um signo” (SANTAELLA, 2000, p. 78). Já o interpretante energético corresponderia a uma reação da mente interpretante, que pode ser uma reação muscular, a manipulação de algum objeto no mundo exterior ou “esforços interiores, atos de imaginação” (SANTAELLA, 1995, p.105). O interpretante lógico, por sua vez, “é o pensamento ou entendimento geral produzido pelo signo” (SANTAELLA, 1995, p.105).

Sabe-se que o signo mantém uma relação triádica consigo mesmo, com seu objeto e com seu interpretante, ora representando elementos do signo, ora apresentando-se como coisa em relação ao signo ou conceituando ou convencionando a relação entre signo e objeto.

Como se identificou anteriormente, a teoria dos signos de Peirce busca em suas relações triádicas atender todas as áreas de ciência em que ocorra conceitos sógnicos tão gerais que pudessem servir de alicerce a qualquer ciência aplicada. O propósito de Peirce com sua teoria não era substituir outras ciências e sim contribuir no que se refere à linguagem, dentro de uma perspectiva onde a Lógica seja o fundamento que a sustente (ALMEIDA, 2009). Dessa forma, Peirce estabeleceu uma divisão triádica onde o signo se relaciona consigo mesmo, com seu Objeto e com seu interpretante.

Quadro 8 - Modos categóricos dos signos peirceanos

CATEGORIAS	TRICOTOMIAS		
	SIGNO I	SIGNO II	SIGNO III
	REPRESENTÂMEN EM SI	RELAÇÃO AO OBJETO	RELAÇÃO AO INTERPRETANTE
PRIMEIRIDADE-1	QUALI-SIGNO	ÍCONE	REMA
SECUNDIDADE-2	SIN-SIGNO	ÍNDICE	DICENTE
TERCEIRIDADE-3	LEGI-SIGNO	SÍMBOLO	ARGUMENTO

Fonte: (NÖTH,1995).

Embora há quem prefira iniciar os estudos das relações triádicas a partir da relação signo com seu Objeto (COELHO NETTO, 1980), a primeira relação apresentada por Peirce é a do signo consigo mesmo, certamente por se apresentar em primeiridade. Nesse sentido, o signo se relaciona consigo mesmo, onde, em primeiridade, ele apresenta qualidades de um signo, em secundidade, a singularidade de um signo e em terceiridade, o signo convencionado, sob as condições de lei. Dessa forma, entende-se que:

Quali-signo é uma qualidade que é um signo.

Um Sin-signo (onde a sílaba *sin* significa “uma única vez”, como em “singular”, “simples”, no latim *semel*, etc) é uma coisa existente ou acontecimento real, que é um signo.

Um Legi-signo é uma lei que é um signo. Tal lei é comumente estabelecida por homens (COELHO NETTO, 1980, p. 60-61).

Na primeira tricotomia o signo apresenta as qualidades que são em sin-signos. “Um *sin-signo* é uma coisa ou evento existentes, tomados como signo (COELHO NETTO, 1980, p. 60). Conforme mencionado, a qualidade está para o universo fenomênico, onde em si mesma preceda a existência (COELHO NETTO, 2007).

A segunda tricotomia se refere à relação do signo com o Objeto, obedecendo aos níveis de primeiridade, secundidade e terceiridade. Nesta

tricotomia, os signos representam o Objeto, referindo-se ao mesmo através do Ícone, do índice e do Símbolo, respectivamente.

Para Peirce (1980, p, 101), “um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e que ele possuiria, da mesma forma, existisse ou não efetivamente um Objeto daquele signo”. Nota-se que, em primeiridade, um Ícone carrega em si qualidades que representam o Objeto, como, por exemplo, o desenho de uma casa ou uma fotografia.

Em secundidade, o signo se relaciona com seu Objeto por meio do índice, indicando qualidades que o representam de fato, ao ser afetado por ele, “Índice é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser diretamente afetado por esse objeto” (COELHO NETTO, 1980, p. 58).

O Símbolo encerra a segunda tricotomia por meio da convenção do Símbolo, que passa a representar o Objeto por força de lei estabelecida pelos usuários. “*Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de elevar o Símbolo a ser interpretado como se referindo àquele Objeto” (PEIRCE, 1980, p. 102).

Nota-se, nessa tricotomia, que a representação do Objeto é sua característica principal, gerando significação e sentido que remetem ao Objeto ao representá-lo.

A última tricotomia peirceana trata da relação entre o signo e seu Interpretante por meio da emoção, do pensamento e da consciência. Segundo Silveira (2007, p. 49). “[...] “o pensamento para Peirce é um meio para se alcançar o Objeto que se deseja”.

Em primeiridade, na relação Signo/Interpretante temos o Rema que, de acordo com Peirce (1980, p. 102), é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, entendido como representando tal e tal espécie de Objeto possível. O Rema, por estar em primeiridade e possuir qualidades representativas do signo, pode gerar possibilidades interpretativas (SILVEIRA, 2007).

O segundo nível dessa terceira tricotomia refere-se ao Dicissigno, que é um Signo que, para seu Interpretante, é Signo de existência concreta (Peirce). Indica de fato qualidades que se referem diretamente ao Objeto por meio da interpretação, do pensamento etc. O Argumento é o último nível da relação do signo com o

Interpretante. Para Peirce (1980, p. 102) “um Argumento é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de lei”.

O Interpretante é para a Teoria dos Signos de Peirce peça fundamental para a compreensão do universo complexo em que se insere o Signo. É o terceiro de uma relação triádica genuína, onde no jogo dessas relações assume a mesma relação com seu Objeto, sendo capaz de determinar um terceiro que lhe seja próprio (SANTAELLA, 2000). Nota-se, nesse sentido, a importância da relação Objeto/Interpretante no processo de definição do signo. Tal importância se deve ao fato de considerar o Signo indeterminado em si mesmo, desenrolando-se através dos processos interpretativos.

O ato de interpretar pode muitas das vezes ser particular ou individual, dependendo do nível de abstração em que cada interpretante se encontra no processo de produção dos signos. Nesse jogo de relações, segundo Santaella (2000), o Signo representa o Objeto, gerando o Interpretante ao afetar uma mente (existente ou potencial). Nesse sentido, o interpretante também se faz signo, que constituirá num outro signo sucessivamente.

Dentro da relação triádica genuína em que o Interpretante se encontra é ele também um Signo, pois pode ser também representado. Para melhor compreensão dessa relação triádica dentro do processo de significação é preciso analisar a classificação dos interpretantes. Para Santaella (2000), a divisão dos interpretantes em imediato, dinâmico e final foi bastante tardia, aparecendo apenas em 1904, quando Peirce passou a se dedicar à tricotomia do interpretante.

Não se prendendo a fatos históricos e evolutivos de como se deu a tricotomia do interpretante e buscando analisar sob um ponto de vista já definido sobre a questão, em que a primeira classificação do interpretante ficou definida dentro de uma relação genuína como: imediato, dinâmico e final. Toma-se, como exemplo, o modelo mais conhecido, originado por volta de 1904 e tendo como a fenomenologia ou teoria das categorias triádicas (SANTAELLA, 2000).

Para Santaella (2002, p.37), “é só na relação com o interpretante que o signo completa sua ação como signo. É apenas nesse ponto que ele age efetivamente como signo”. Nesse sentido, o *interpretante imediato* se refere ao que o signo tem potencial latente, ou seja, aquilo que é expresso de imediato. Aqui o signo é compreendido como possibilidade, embora ainda abstrata contida no próprio signo e ainda isento de análise ou mediação (SANTAELLA, 2000).

O *interpretante dinâmico*, por sua vez, “se refere ao efeito efetivamente produzido em um intérprete pelo signo” (SANTAELLA, 2002, p. 129). Uma das qualidades da secundidade se refere ao signo na prática, na vivência ou experimentação. É o momento em que o signo se concretiza de fato, onde o signo é apreendido empiricamente (SANTAELLA, 2000). Já o *interpretante final* refere-se ao resultado interpretativo que o interpretante é capaz de levar o signo após.

Extraída das três categorias, a segunda tricotomia apareceu por volta de 1907, segundo Santaella (2000), e foi formulada em: *interpretante emocional, energético e lógico*. O *interpretante emocional* “é o primeiro efeito semiótico, em termos de qualidade, portanto, qualidade de sentimento, de um signo” (SANTAELLA, 2000, p. 78). Compreende-se, nesse sentido, que o signo em primeiridade é ainda um signo a ser analisado, traduzida, porém dotada de valores emocionais. O *interpretante energético*, na qualidade de secundidade, é um signo vivenciado de alguma forma. Nesse caso, há um despendimento de energia que o qualifica dessa maneira. O interpretante energético, sendo uma ação, “supõe um tono de sentimento que o sustente e que, pelo confronto com sentimentos opostos, o determine” (SILVEIRA, 2007, p.52-53).

No que se refere ao *Interpretante lógico*, é o interpretante que em sua função terceira nas categorias de Peirce exerce a função de apreender intelectualmente um signo, convencionando-o por meio de regras estabelecidas. O interpretante lógico, por sua vez, é definido como o pensamento ou entendimento geral produzido pelo signo, ou ainda, como uma “regra geral, que não se confunde com um conjunto de palavras, mas é mais propriamente um hábito de ação que pode ser expresso por palavras” (SANTAELLA, 2000, p.79).

A semiótica de Peirce é uma área da filosofia que permite analisar o signo independente da linguagem que ele esteja inserido. A música, por ser uma linguagem e estar intimamente relacionado ao contexto em que é produzida, está sujeita ao Falibilismo citado por Peirce, onde o significado está sujeito a interpretações, pois é por meio do processo cognitivo e embasado em informações anteriores que o conhecimento é construído. Deve-se, assim, entender o fenômeno musical e seu campo.

4 MÚSICA

A música, além de estar presente em diversos momentos da vida humana e ser de fato uma prática humana, é um tema que pode ser abordado a partir de diferentes olhares. Dentre esses olhares ela pode ser vista historicamente, estruturalmente ou antropologicamente (MORAES, 1989). O fenômeno musical está presente no tempo, na forma e também na coletividade, exercendo funções distintas, gerando significados que remetem a experiências individuais ou coletivas. Compreender a música em sua imensa gama de possibilidades, sentidos e significações é o objetivo deste capítulo.

Como criação estritamente humana, a música desde os primeiros rudimentos musicais da sua criação assumiu papel significativo nas atividades exercidas pelo homem no seu cotidiano ao longo da história. A música é um discurso sonoro tão antigo como a raça humana, estando presente nas danças, nos rituais e cerimônias que acompanham a vida humana do nascimento à morte (SWANWICK, 2003).

Da antiguidade aos dias atuais, a música se ajustou a cada período histórico, estando cada vez mais presente na vida humana. Dos rituais às cerimônias, da música profana ao culto religioso, das grandes orquestras aos sons eletrônicos, ou da música do rádio às músicas executadas na espera por um atendimento de telemarketing. Conforme mencionado, a música é uma prática humana para as atividades humanas, estando presente na diversidade de ações coletivas.

A música como prática humana tem seus significados derivados de suas ações no contexto histórico, cultural, político e econômico em que está inserido (ELLIOT, 1995). O autor afirma que a música é resultado das ações humanas dentro do seu processo histórico, o que de certa forma confirma a música como produção humana com finalidades humanas, rica em potencial significativo e informativo.

Nesse sentido, percebe-se que a música é de fato um discurso que está presente no contexto histórico, podendo ser organizado intencionalmente pelos seres humanos e estar presente nas práticas coletivas, como linguagens próprias. Para Moraes (1989, p. 26), "[...] a música não possui apenas o rigor e a beleza das estruturas ordenadas com inteligência e/ou sensibilidade". O autor mostra que a

música transcende os aspectos de criar e sentir, deixando uma lacuna para possíveis interpretações ou experiências.

Observa-se, portanto, a importância de conhecer a música no contexto social, suas práticas e funções, área em que estão presentes, possibilidades informativas que podem produzir informações e documentos resultantes dessa análise. Compreende-se, dessa forma, que a música enquanto fenômeno transcende aspectos que delimitam significações, estando sujeita a interpretações que remetem a experiências históricas, coletivamente simbólicas e representativas. Tem-se, por exemplo, a música popular que para certa parte das pessoas tem mais valor simbólico que a música erudita, formalmente interpretada, como a música mais próxima à perfeição sonora. Segundo Barros (2017, p. 96):

“a tradição musical ocidental europeia é a que se encontra mais amplamente difundida e que apresenta maior espectro de pesquisas, publicações e críticas, sendo, portanto, a terminologia que mais se tem acesso e conhecimento”.

Para Zamprona (2002, p. 33):

Embora a música de uma cultura diferente à nossa possa soar como algo insignificante, ela é dotada de simbologias que pertencem somente a eles. [...] os signos musicais e sua sintaxe ganham sentidos diferentes, porque a linguagem musical é uma forma de nos relacionarmos com o mundo.

Nesse sentido, os significados musicais pertencem estritamente a um coletivismo, sendo esse coletivismo resultante de um processo histórico e, portanto, resultante de simbologias e significados convencionalmente construídos. Percebe-se que a música é uma linguagem que possui significados que são criados dentro de um contexto em que o complexo não permite que a parte represente o todo.

Nesse viés de possibilidades, é necessário discutir a música em seus diversos contextos, tendo como objetivo o potencial informativo, sem se restringir a parâmetros restritos ou áreas de conhecimento. Desse princípio, cabe uma análise da música, buscando compreender o papel da música e seus possíveis significados na busca de informações que comprovem o potencial informativo da música.

Pensar na história da música é também pensar na história da humanidade. A história da música pode ser dividida em períodos distintos, tendo como características que as diferenciam, os estilos adotados em cada um deles de acordo com as possibilidades de cada época. O processo evolutivo da música aconteceu de

forma lenta e gradual, por meio descobertas, observações e experimentos, a princípio em contato apenas com os sons da natureza.

O primeiro momento histórico do Homem com a música ocorreu já na pré-história, onde as primeiras experiências sonoras se davam por meio da imitação dos sons da natureza, de sons percutidos, gritos, usando apenas os sons do corpo e da voz e com o tempo passando a criar instrumentos rudimentares que produziam sons (Bennett, 1986). Há certa dificuldade em dividir os períodos. Nesse sentido, para Bennett (1986, p. 11) comenta que "difícilmente os musicólogos estão de acordo a respeito das datas que marcam o início e o fim de um período".

A antiguidade foi um período longo, que perdurou até aproximadamente 400 D.C, chegando ao período medieval (PAHLEN, 1965). A música nesse processo histórico percorreu caminhos paralelos a outras artes, primeiramente com a Dança, em seguida com o Teatro no período helênico e por fim Roma, onde a música aliou-se ao canto, mais precisamente à igreja (PAHLEN, 1965). Já no período medieval, ainda em Roma, a necessidade de registrar uma obra musical fez com que surgisse as primeiras formas de escrita musical. Sem se ater a detalhes históricos desse período que culminou no Renascimento, cabe nesse momento compreender apenas o significado da música na vida do Homem nos mais diversos contextos. Para Bennett (1986), as principais características do período medieval foram: o uso dos modos gregos (utilizando o sistema de cinco tons e não doze como a atual); texturas monofônicas e polifônicas e as obras compostas para canto.

O Renascimento foi sem dúvida um momento importante em toda história, onde o interesse pelo saber, pela cultura, descobertas e explorações ressurgiu no Homem. Para Pahlen (1965, p. 58), "A música deixa de escravizar-se a outras ideias, e ergue-se à categoria de arte, repleta de individualismo e nacionalismo". Esse período levou a humanidade a explorar suas emoções ao perceber a si mesmo e o mundo.

O Barroco, por sua vez, foi marcado pelo emprego excessivo de ornamentos em todas as Artes (BENNETT, 1986). Na música, esse período foi marcado pelos acontecimentos:

- Utilização cada vez maior do sistema tonal em detrimento ao sistema modal utilizado até então;
- Novas formas musicais como a ópera, a fuga, a suíte, a sonata e o concerto;
- Surgimento de instrumentos inovadores, como os violinos e a valorização da

música vocal em detrimento ao canto. (BENNETT, 1986)

Todo esse processo de transição e evolução foi acompanhado pela própria evolução da sociedade que agora frequentava os grandes salões de concertos, onde os concertos começavam a se formar (BENNETT,1986).

O Período Clássico (que se designa aos artistas da mais alta classe) foi marcado pelo surgimento de grandes compositores e a orquestra começa a ganhar forma, contando com a entrada dos instrumentos de sopro como Clarinetes, Trompetes e Oboé (BENNETT, 1986). Quanto à forma musical, devido ao crescimento e à organização da orquestra em naipes, surge a sinfonia, exigindo uma sonoridade coletiva mais refinada e trabalhada.

O século XIX é marcado pelo Romantismo, marcado pelas novas ideias que giravam em torno das Artes no início do século (BENNETT, 1986). Compositores, artistas plásticos e escritores compartilham sentimentos, desejos e dores, marcados pelo espírito nacionalista que levava o folclore da sua pátria para suas composições. (BENNETT, 1986).

Enfim, música e homem chegam ao século XX, período marcado pela experimentação e busca de novas sonoridades, timbres, melodia e harmonia. Dentre os diversos elementos que permeiam a música desse século, pode-se destacar: Impressionismo; Atonalidade; Expressionismo; Serialismo ou Dodecafonismo; Neoclassicismo; Música Concreta e Música Eletrônica (BENNETT, 1986).

Percebe-se que durante todo percurso histórico da música é marcado pela evolução social que ocorre à sua volta. A música sempre exerceu uma função histórica na vida da humanidade, estando presente em diversos contextos e situações. Seguindo essa proposta, onde Homem e Música se relacionam dentro de diferentes contextos, Marriam (1964) estabeleceu dez categorias em que a música exerce funções sociais na vida do Homem.

As dez categorias principais, segundo Marriam (1964), são:

1 - Função de expressão emocional: Para Marriam (1964), ao discutir textos musicais, foi possível compreender que uma de suas principais características é servir como meio para expressar ideias e emoções não evidentes no discurso comum. A música é portanto um veículo para a expressão de sentimentos e emoções. As emoções expressadas pela música podem ser de alegria, saudade, luto, religiosas, de encorajamento, motivacional etc.

2 - Função do prazer estético: No que se refere a estética, Marriam (1964) aponta que esse fator está presente em algumas culturas e sendo facultativo em

outras. Tratar de estética na música não é simples, pois envolve tanto o ponto de vista do criador quanto do contemplador.

3 - Função de divertimento entretenimento: Aqui, Marriam (1964) divide o entretenimento em puro ou combinado com outras funções (este mais presente em sociedades não letradas).

4 Função de comunicação - Para Marriam (1964) a música não é uma linguagem universal, sendo portanto resultado das experiências de cada cultura. As informações contidas nessas informações textuais da música comunicam estão direcionadas àqueles que compreendem aquela linguagem.

5 - Função de representação simbólica: A música representa ideias, coisas e comportamentos, símbolos presentes em todas as sociedade. Para Freire (1992) o simbolismo musical encontra-se em quatro níveis: nos textos das canções; na representação dos significados afetivos ou culturais; na representação de valores culturais ou outros comportamentos; símbolo de princípios universais.

6 - Função de reação física (comportamento): Para Marriam (1964) a música provoca respostas físicas, encorajando, excitando, de acordo com as convenções de cada cultura.

7 - Função de impor conformidade às normas sociais: Aqui Marriam (1964) associa a música para uso de controle social, doutrinação, regras, protestos etc.

8 - Função de validação das instituições sociais e dos rituais religiosos: Para Hummes (2004, p. 42), os sistemas religiosos são validados, como no folclore, pela citação de mitos e lendas em canções, e também por música que exprime preceitos religiosos.

9 - Função de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura: Se a música permite a expressão emocional, dá prazer estético, entretém, comunica, elicia a resposta física, reforça a conformidade com as normas e valida instituições sociais e rituais religiosos, é claro que contribui para a continuidade e estabilidade da cultura (MERIAM, 1964, p. 225).

10 - Função de contribuição para a integração da sociedade: Todos os fatores mencionados acima são indicadores de que a música contribui para a integração da sociedade, pois emociona, dá prazer estético, diverte, comunica, representa, influencia no comportamento, impõe conformidade às normas sociais e valida instituições e rituais.

Como visto, a música é um fenômeno complexo que compreende as várias dimensões da experiência humana. Essas dimensões por sua vez podem ser objetivas ou subjetivas, podendo ser compreendidas numa mesma dimensão entre os pares ou de uma forma mais abrangente e singular de acordo com o contexto

social. Para Queiróz (2000, p. 19), "[...] a música utiliza-se da relação sensorial [...] e quanto mais verdadeiro e significativo o que transmitir, e quanto mais simpaticamente atingir a sensorialidade humana, maior será a Arte". Nesse sentido, é possível compreender que assim como o homem está para a música, a música está para o homem nas experiências sonoras que vivencia, evidenciando a complexidade que a música abrange na experiência humana.

Considerando a arte como um processo criativo que envolve a experiência humana e que se utiliza da representação simbólica para ser compreendida, é possível compreender a relação do ser humano enquanto compositor e composto pela música. Para Martins (1998), na arte da representação uma coisa substitui outra, podendo essa coisa ser uma imagem, um mapa ou até mesmo uma representação sonora.

Nota-se que a música enquanto arte está inserida em contextos onde o processo de significação está relacionado às experiências onde a música compõe e é composta pelos seres humanos. Conforme destacado, a arte está para o ser humano nas relações e experiências que o mesmo vivencia no contexto em que está inserido.

Para Coli (1995), arte é uma manifestação tipicamente humana onde os sentimentos são determinados pelas atividades realizadas em um determinado contexto cultural. Isso, por sua vez, faz com que seja tão complicado conceituar arte, pois cada povo é composto de peculiaridades que somente eles são capazes de enxergar. O autor demonstra que o ser humano enquanto criador (compositor) da música que o cerca é também composto pelos elementos que o cercam enquanto produtor da sua arte.

Pode-se dizer que entre ser humano e música há uma relação diádica de criação e compreensão que resulta em novas formas musicais dentro do processo histórico do ser humano enquanto ser social. Para Queiróz (2000, p. 16), "[...] algumas formas musicais sensibilizam de um jeito, outras de outro". Desse modo, pode-se compreender as diferentes linguagens musicais que são características peculiares de um determinado povo ou cultura. Subentende-se mais uma vez que a arte musical está relacionada ao modo sensível como cada cultura consegue perceber e organizar os elementos sonoros à sua volta.

O ser humano se comunica através da música, tendo a sensorialidade como porta de entrada dos significados sonoros manifestados por determinado grupo

social. É importante considerar esse aspecto social, pois o que se ouve nem sempre é interpretado da mesma maneira quando se trata de contextos sociais. Tem-se, por exemplo, a música presente em rituais e que são compreendidos apenas pela tribo onde ela foi composta, pois são manifestações humanas que remetem ao processo histórico vivido por eles.

É importante compreender o que significa arte enquanto produto de significação social e a importância do fazer artístico no desenvolvimento humano.

A arte é o homem acrescentado à natureza, é o homem acrescentado à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, resgata, distingue, liberta e ilumina (VAN GOGH, 2008, p. 38-9).

De acordo com o autor, a arte é o próprio ser humano inserido no meio em que vive, dando significação e sentido a tudo que o rodeia e vivencia no cotidiano. Nesse sentido, a música enquanto manifestação artística e estritamente humana é objeto de representação da realidade, estando ser humano e arte em constante estado de composição, de acordo com o modo em que cada cultura percebe e organiza sensorialmente os elementos sonoros à sua volta.

Tais indícios revelam que os fenômenos musicais enquanto objetos do fazer artístico dentro de um contexto social podem gerar significados subjetivos, porém importantes para a área da informação e do conhecimento. Deve-se também ressaltar que o campo da música é concebido sob um viés educativo.

A educação é um campo muito fértil para a área da música, revelando valores que se alteram de acordo com cada período. Essa busca pelos valores da música e da educação musical tem início na Grécia Antiga, onde os pensadores daquele período acreditavam que a música influía no humor e no espírito dos cidadãos, devendo ser praticada por todos e não apenas por artistas (FONTERRADA, 2005). Nota-se que já havia uma predisposição para que a música fosse praticada por todos e que reconheciam a importância da prática musical no desenvolvimento humano.

Na Grécia Antiga, o ensino da música era supervisionado pelos governantes, que organizavam e decidiam a forma que a música seria apresentada ao povo. Nesse período, o grande valor atribuído à música era o de formar caráter e cidadãos (FONTERRADA, 2005). Percebe-se que já na antiguidade os governantes reconheciam o valor da música na formação dos indivíduos. Através da prática

musical era possível controlar o povo, tornando-os mais obedientes às leis, mais íntegros e participativos nas atividades que envolviam o bem coletivo e à pátria. Conforme explicado anteriormente, a música na Grécia Antiga já exercia funções sociais, despertando valores e promovendo o equilíbrio social.

O presente tópico tem como finalidade e de forma sucinta mapear a educação musical como campo da música, sem se ater à história da educação musical em si. Nesse sentido, é importante saber por hora que a música já era compreendida como portadora de valores extramusicais. Para Lang (1941 apud FONTERRADA, 2005) os valores dados à música eram tão importantes que não deveriam usá-la apenas para diversão, mas para educar, aperfeiçoar a alma e aquietar as paixões. O autor reforça a importância da música como ferramenta educacional, sendo tarefa dos legisladores organizar e apresentar ao povo de forma cuidadosa.

Reconhecendo a complexidade que envolve o conhecimento pedagógico-musical e a necessidade de um envolvimento interdisciplinar que contemple a relação do homem no espaço/tempo, afirma que:

Por isso, necessariamente a construção de uma teoria da educação musical estaria entrelaçada com outras disciplinas considerando as implicações “músico-históricas, estético-musicais, músico-psicológicas, sócio-musicais, etnomusicológicas, teórico-musicais e acústicas” do conhecimento pedagógico-musical (KRAEMER, 1995, p. 157).

O autor entende que as dimensões mencionadas anteriormente estão presentes no conhecimento pedagógico musical. É possível que a discussão atual tenha relação com aproximações e diálogos que pesquisadores da área de Educação Musical vêm estabelecendo com outras áreas de conhecimento, entre elas, a Pedagogia, a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia e a História (DEL BEM, 2001, p. 68). Nesse sentido:

[...] a educação musical, tanto no sentido de dar condições para que se aprenda a apreciar as obras musicais como no de possibilitar que se aprenda a executá-los e criá-los, desenvolve importantes faculdades no homem: afetiva, dinâmica, inteligência, criatividade, espírito etc; de forma harmônica, favorecendo o desenvolvimento da personalidade e a participação efetiva do grupo social (STATERI, 1978, p. 36).

Dessa forma, é possível observar que a música é rica em potencial informativo e sempre esteve associado ao contexto social, como uma linguagem representativa de valores intrínsecos a cada grupo. É importante compreender que,

embora a música seja uma linguagem, ela não é por si uma linguagem universal, estando intimamente associada às representações que permeiam cada período, grupo ou contexto social.

A música enquanto campo científico surge na segunda metade do século XIX com o nome de Musicologia, em primeiro plano é o:

Estudo da música do ponto de vista acadêmico ou científico, enquanto no segundo é um tipo de estudo da música que a considera enquanto fenômeno principalmente estético e cultural. Enquanto a Etnomusicologia se ocupa da música na cultura, a musicologia se preocupa com a matéria da música em si, enquanto a etnomusicologia prioriza o homem que a produz (CASTAGNA, 2008, p. 10).

Nesse período, a musicologia se estabelece sob três pilares, sendo: Musicologia Histórica, Musicologia Comparada (conhecida como Etnomusicologia) e Musicologia Sistemática, que estuda os aspectos do som. Embora seja uma área recente da ciência, a Musicologia tem suas raízes fincadas no pensamento teórico e filosófico da antiguidade, ganhando força a partir das ideias de Descartes, onde a busca pela razão foi impactada pelo Empirismo (CASTAGNA, 2008).

Não há dúvidas de que o desenvolvimento da Musicologia e seu próprio estabelecimento enquanto atividade científica foi fortemente influenciado pelo positivismo de Auguste Comte (1798-1857) (CATAGNA, 2008, p. 11-12). No entanto, as transformações e avanços acadêmicos envolvendo estudos relacionados a História e Literatura fizeram surgir uma nova musicologia, essa preocupada mais com os significados dos fenômenos musicais que com fatos históricos (CASTAGNA, 2008).

Compreender a música a partir do contexto histórico, etnológico e sistemático fez com que surgisse na Musicologia outros subcampos, como: psicologia da música, sociologia da música entre outros. Conforme explicado, a nova musicologia permitiu que a música fosse observada a partir de outros contextos, gerando novas significações e se estabelecendo enquanto ciência.

Percebe-se nessa nova musicologia a influência da Etnomusicologia no que se refere ao discurso historiográfico musical, da antropologia, da hermenêutica, do pós-estruturalismo e do pós-modernismo (VOLPE, 2007). Dessa forma, percebe-se que olhar a música por meio da complexidade permite compreender a importância

da música no contexto individual e coletivo, resgatando e transmitindo valores e significados.

Para Volpe (2007, p. 112-113)

[...] autores engajados com a Nova Musicologia afirmam que os pensamentos pós-estruturalista e pós-moderno podem transformar a musicologia num estudo contestador, numa teoria e prática de subjetividades musicais.

De acordo com o autor, é possível perceber que o pensamento positivista só adquiriria sentido quando relacionado a ações humanas dentro de um contexto histórico.

Nesse sentido, a Musicologia oferece muito mais que informações históricas ou restritas a música em si. Percebe-se, dessa forma, que as relações interdisciplinares entre a Musicologia e os demais campos perpassam os limites históricos ou estritamente musicais. Os fenômenos apresentados pela música, embora muitas vezes subjetivos são exemplos que contemplam a relação do homem e o meio em que está inserido.

Para Castagna (2008), enquanto ciência a música deve atentar-se à relação do homem e a música no sentido fenomenológico, onde a percepção e os valores musicais estão relacionados ao meio em que vive, na qual ele individualmente é reflexo de uma coletividade. A Etnomusicologia, por sua vez, prioriza o fazer musical e a influência do homem no meio em que se insere.

Nesse sentido, cabe analisar a musicologia a partir dos três pilares citados no início: Musicologia Histórica, Musicologia Comparada (conhecida como etnomusicologia) e Musicologia Sistemática, que estuda os aspectos do som. Não se trata de um estudo aprofundado, mas de uma compreensão sucinta das áreas em que a Musicologia se insere na atualidade.

O campo histórico, segundo Adler (1981) aborda a história da música, seus povos, localidades, períodos, compositores e formas de compor. A música já era abordada pelo viés histórico desde o século XVII, no entanto, ainda sob a influência do pensamento positivista de Comte. Foi a partir do século XIX que pesquisadores descontentes com positivismo estabelecido, “[...] introduziram na Musicologia abordagens diversificadas, como: história das funções e dos significados das obras, a história social da música, a história da audição, etc.” (CASTAGNA, 2008, p. 16-17).

No Brasil, a abordagem literária da história da música começou a ser substituída pela musicológica a partir de pesquisadores como Mário de Andrade e Maria Luiza de Queirós Santos. (CASTAGNA, 2008). Sua fase científica está representada nas obras de José Ramos Tinhorão, Bruno Kiefer entre outros. A *nova musicologia* propõe uma história da música que não se restrinja ao campo biográfico ou literário, mas que aborde elementos interpretativos que relacionem o homem enquanto ser social.

Embora a *nova musicologia* tenha como proposta analisar a música em todas as suas dimensões históricas, ela ainda se encontra presa ao positivismo, tendo sua estrutura embasada no tetragrama “autor/data/obra/forma” (FREIRE, 1994). O caminho para a quebra do paradigma positivista, segundo Volpe (2012), é uma musicologia histórica voltada para antropologia cultural e para a hermenêutica, onde a relação da parte com o todo supera a relação de causa e efeito proposta pelo positivismo.

A Musicologia Histórica tem como foco a música especificamente, a Musicologia Sistemática se concentra na música enquanto *fenômeno*, ou seja, aquilo que acontece em formas e contextos diferentes (PARNCUTT, 2012). Ou seja, enquanto a Musicologia História analisa a música em seu curso cronológico, a Musicologia Sistemática busca compreender a música em seu caráter não-histórico, mas dentro do campo das possibilidades comparáveis.

Por sua vez, a estrutura da Musicologia Sistemática, segundo Parncutt, (2012, p. 151) se divide em:

Musicologia sistemática científica, ou simplesmente musicologia científica, é antes de tudo empírica e baseada em dados. Ela envolve psicologia empírica e sociologia, acústica, fisiologia, neurociências, ciências cognitivas, computação e tecnologia. Estas várias vertentes são unificadas por epistemologias e métodos que são característicos das ciências duras.

Musicologia sistemática humana, ou simplesmente musicologia cultural, é, em primeiro lugar, subjetiva (introspectiva, intuitiva, intersubjetiva) e filosófica (baseada na análise de textos musicais, comportamentos e experiências). Envolve estética filosófica, sociologia teórica, semiótica, hermenêutica, crítica musical e (aspectos não históricos e não etnológicos dos) estudos culturais e de gênero (incluindo a ‘nova musicologia’ das décadas de 1980 e 1990). Estas vertentes são unificadas por epistemologias comuns e métodos que são característicos das ciências humanas.

A Musicologia Sistemática foi segmentada em três sessões de estudos, sendo: a) especulação teórica da música; b) estética da música; c) pedagogia musical (ADLER, 1885 Apud CABRAL, 2014, p. 127). Após estudos comparativos envolvendo a percepção dos sujeitos, cujos resultados serviram para fins etnográficos. Nesse sentido, tem-se mais uma vez a premissa de que a música de cada povo está relacionada ao contexto social, onde o homem ao mesmo tempo que compõe, é composto pela música que o cerca.

A Etnomusicologia também conhecida como Musicologia Comparada, é um sub-ramo da Musicologia Sistemática. Na tentativa de definir o termo Musicologia, algumas sugestões foram apontadas por estudiosos e musicólogos, como a "antropologia da música" (MERRIAM, 1964), "sociomusicologia" (FELD, 1984), "antropologia musical" (SEEGER, 1987) e "musicologia cultural" (KERMAN, 1987).

Pode-se dizer que o princípio primário da etnomusicologia surge com o interesse pelo "Outro" tal como desponta a partir do Iluminismo francês e do pensamento romântico alemão (PIEDEDE, 2010, p. 63-64). Os esforços de Adler se concentraram na busca da compreensão da música através da história do homem, suas raízes e comportamentos por meio da perspectiva empírico-científica (PIEDEDE, 2010).

O termo *ethno-musicology* foi cunhado por Kunsr em 1950, sendo, portanto, um assunto recente e complexo (PIEDEDE, 2010). Segundo Porter (1995), na visão de Frank Harrison, toda musicologia é etnomusicologia, pois envolve aspectos sociológicos em seus estudos e para John Blacking toda musicologia é uma musicologia étnica, pois envolve elementos culturais em seus métodos e objetivos analíticos. Pode-se dizer que:

Como disciplina sócio-humana, a etnomusicologia é um campo de pesquisa interdisciplinar repleto de ferramentas de pesquisa tomadas de empréstimo, e a partir de teorias e métodos de suas disciplinas irmãs, tais como a sociologia, a antropologia, a linguística e a etnografia, dentre outras (MUKUNA, 2008, p. 14).

A Etnomusicologia tem como objetivo encontrar novas formas de compreender a música. Nesse sentido, ela "se aproveita da análise profunda fornecida pela semiologia para contribuir para o entendimento do ser humano por meio do entendimento da configuração estrutural de sua criação (humana) musical" (MUKUNA, 2008, p. 17). A busca por novas formas para a compreensão musical por

sua vez só se mostra possível por meio da ação interdisciplinar de disciplinas correlatas. Na etnomusicologia, por exemplo, a semiologia tem como função compreender os signos dentro de um contexto cultural e não somente para analisar os significados voltados para a ciência da música (BOILÈS,1982).

A obra de Merriam (1964) é de suma importância para a etnomusicologia, pois:

[...] procura criar bases para resolver o caráter dilemático que está estampado em cada uma destas abordagens: Merriam mostra o dilema congênito que se estabelece na disciplina, o chamado "dilema etnomusicológico, segundo o qual a música se constitui de dois planos distintos, o dos sons e o dos comportamentos (PIECADE, 2006, p. 59).

Segundo PIECADE (2006) a etnomusicologia teria nascido como objeto da Musicologia e da Antropologia, onde buscou na cultura esclarecer o campo epistemológico da etnomusicologia. Blackinh (1973) em seus estudos direciona seus estudos para a questão social, onde para ele a música reflete e responde a realidade social, onde os sentimentos estão ligados à realidade social. É nesse contexto que a etnomusicologia e a semiótica se convergem pois, a música é produzida em contextos diferentes, onde a compreensão musical está relacionada aos mitos, costumes e práticas que se diferem de acordo com as experiências que envolvem o Homem e o que o cerca.

Natiez (1990) propõe uma abordagem tripartite, sendo: a) análise do processo *poiético*, partindo do processo criativo; b) análise do processo *estético*, tendo o produto informacional a partir do receptor e c) análise do traço ou em nível *neutro*, que examina os elementos físicos da música, como partituras e gravações.

Tem-se, portanto, a Musicologia como um campo da música que contempla sobre o viés acadêmico-científico o fenômeno estético e cultural, enquanto a etnomusicologia se preocupa com o ser humano que a produz, o contexto em que está inserido e o resultado da relação entre o ser humano e esse meio. A Musicologia (Histórica, Comparada ou Sistemática) e a Etnomusicologia são campos da música que oferecem grande potencial informativo. O fenômeno musical não se limita à linguagem escrita e possui potencial informativo que devem ser analisados sob o viés da semiótica peirceana.

5 INFORMAÇÃO MUSICAL

A música é uma manifestação social que está presente em diferentes contextos sociais. Desde o nascimento, quando o choro representa a vida que se inicia, nos mais diversos momentos em que a vida nos permite celebrar cada conquista e até mesmo no momento em que tudo se encerra e a música representa sua função social de fechar as cortinas da vida. [Ao se mergulhar](#) nesse universo de possibilidades que a música nos apresenta, depara-se com paisagens sonoras compostas pelas mais diversas nuances, onde texturas, linhas melódicas, combinações rítmicas e uma infinidade de timbres, alturas, intensidades e contornos se misturam compondo canções que nem sempre percebemos.

Para Moraes (1983, p. 7):

[...] tudo pode ser música: o movimento mudo das constelações em contínua expansão, a escola que passa sambando, um jogo, o pulsar cadenciado do coração seu ou alheio, um rito, um grito, o canto coletivo que dá mais força ao trabalho.

De acordo com Barros (2012, p. 15), “[...] a música está presente em quase todas as esferas da vivência humana, é um elemento cultural e, dessa forma, tem seu alicerce nas relações sociais”. Utiliza-se a música nos mais diversos contextos em nosso cotidiano. Serve-se da música para o trabalho, para os momentos de alegria ou tristeza, para o lazer, cultos religiosos e nas mais diversas formas de representação humana.

Se a música pode ser uma força ativa na constituição social, devemos procurar as evidências que mostrem como o uso de símbolos musicais ajudam a construir, assim como refletir, padrões culturais e sociais. Isso deve ser feito, entretanto, sem que se caia no simplismo da relação causa e efeito e levando-se em conta a possibilidade de que símbolos musicais podem ser transformados em outros símbolos, e vice-versa, sem a mediação da convenção social (BLACKING, 1995).

Para que os elementos do som possam ser intimamente decodificados é preciso que haja antes disso a escuta. A consciência sonora parte como princípio básico para a organização dos sons para que posteriormente possam ser estruturados de forma criativa. O processo de escuta em si é uma forma de estruturação musical das quais fazem parte os elementos do som estudados na música. Para Nattiez (1990, p. 34) “[...] o simbolismo musical é polissêmico, porque quando ouvimos música, os

significados que ela toma, as emoções que ela evoca, são múltiplas, variadas, confusas”. Ou seja, os significados que resultam da escuta musical estão relacionados aos elementos citados anteriormente, como o contexto, por exemplo.

Para se entender a essência do som é preciso entender sua diversidade e complexidade por meio da escuta e classificação. Esse processo de compreensão dos elementos do som leva a um nível de interpretação mais consciente e direcionado. Esse processo de tomada de consciência em relação aos sons a nossa volta é chamado de limpeza dos ouvidos (SCHAFFER, 1991). O som passa primeiramente por um processo de escuta, análise e imitação para, em seguida, ser treinado auditivamente (PARENTE, 2008).

A percepção musical é uma habilidade que leva aos níveis de interpretantes a que Peirce se refere ao estudo da semiótica. Portanto, para que se possa analisar essa diversidade musical e sonora que nos apresenta, é preciso compreender o que é música e qual a matéria prima que a compõe. O universo é repleto de sons e **faz-se** uso deles no cotidiano como forma de representação e significação. A buzina de um carro chamando a atenção ou de um navio anunciando sua partida, a sirene de uma ambulância que pede passagem no trânsito ou da fábrica anunciando o fim do expediente são exemplos das possibilidades significativas do som. O universo sonoro é rico em significados e representatividade, da qual o homem faz uso em seus mais diversos contextos, como nos exemplos acima.

Para Barros (2012, p. 15) “[...] informação é um elemento manifestado socialmente e dependente do contexto social”. Como **se viu** anteriormente, a música é uma manifestação social, logo contém informações que estão ligadas a determinados contextos. Para a Ciência da Informação:

[...] a música é um elemento que carrega possibilidades significativas e, portanto, potencial informativo, tornando-se “informação musical”, uma vez que é entendida como recurso informacional passível de ser inserido em um sistema de recuperação da informação para atender às necessidades de diferentes tipos de usuários (BARROS, 2017, p. 15).

Cabe, portanto, buscar, observar e compreender o perfil dos usuários a quem a informação interessa, considerando todos os aspectos anteriormente citados, como finalidades, interesses e necessidades. Cotta (1998) aponta três tipos de usuários da música de acordo com esses parâmetros: a) o que procura a música

como lazer; b) aquele que tem a música como atividade profissional; c) e o que busca a música como objeto de pesquisa.

Para Barros (2017, p. 83) “[...] a literatura sobre informação musical se desenvolve especialmente na área chamada *Music Information Retrieval* (MIR)”, tendo como característica a multidisciplinaridade enquanto área de pesquisa Downie (2004). Para McLane (1996), o som é o principal atributo da informação musical, tornando-a diferente dos demais tipos de informação. Bräscher e Café (2010) “[...] a informação é o registro documentado pronto para ser socializado”. Nesse sentido, pode-se dizer que além de documentos musicais como livros, partituras, discos e demais suportes físicos, o som é, portanto, um elemento que contém informação musical.

Tratando-se do som como elemento característico da informação musical, é importante conhecer o perfil dos usuários, pois além dos aspectos históricos e sociais, os elementos sonoros e composicionais, faz com que se reforcem a atenção ao usuário, com a finalidade de compreender o fenômeno musical nos diferentes contextos.

A informação musical em meio ao grande avanço dos recursos tecnológicos surge como ferramenta indispensável no que se refere à recuperação da informação via *web*. Para Barreto (1998, p.122) a Ciência da Informação teria como objetivo “[...] criar condições para a reunião da informação institucionalizada, sua distribuição adequada para um público que, ao julgar sua relevância, a valorize para uso com o intuito de semear o desenvolvimento do indivíduo e dos espaços que este habita”.

Os metadados “[...] são conjuntos de padrões contendo regras que governam as funções de comunicação num ambiente de rede” (SAYÃO, 2007, p. 19). As funções dos metadados são: organizar, preservar, fornecer, padronizar por meio de palavras chaves a informação que se deseja alcançar. Os metadados, de certa forma, representam a informação por meio de descrições associadas a algum documento. A “[...] representação da informação é o processo de descrever uma fonte substituindo-a por tal descrição, para fins de recuperação (BARROS, 2012, p. 58)”. Esses elementos descritivos representam e facilitam a recuperação da informação, facilitando as necessidades dos usuários. Segundo Barreto (1998, p.122), “o propósito da Ciência da Informação é conhecer e fazer acontecer o sutil fenômeno da percepção da informação pela consciência [...]”.

Barros (2012) destaca a importância de buscar na literatura características da música para desenvolver um conjunto de metadados que representem a informação musical. Dessa forma, os metadados se apresentam como elementos de extrema relevância no que se refere à recuperação e representação da informação. Para Barros (2017) a música é rica em possibilidades significativas, o que interessa de fato à Ciência da Informação, uma vez que, por ser um recurso informacional que pode ser inserido em um sistema de representação da informação atendendo os diferentes perfis de usuários. Dessa forma, é possível entender que, embora as informações sejam subjetivas, de alguma forma está relacionada a um determinado contexto e, portanto, interessa a algum tipo de usuário.

Considerando a informação como resultada das relações sociais nos mais diversos contextos, e que esta ocorre através da percepção, cabe agora compreender quais as possibilidades informativas que a música oferece para pesquisas. É de fato abrangente o potencial informativo que a música oferece. Embora as informações tenham registros palpáveis, tanto o processo de interpretação e de compreensão do objeto escrito é subjetivo, sendo interpretados ou compreendidos de maneiras distintas de acordo com o contexto social ou nível de interpretante. Conforme explicitado, o que a percepção sensível capta está relacionada às relações que ocorrem em cada contexto.

Se a informação está vinculada ao contexto, ao ponto de vista histórico e também antropológico, não há o que assegure a objetividade da informação, ou seja, mesmo os significados mais subjetivos, como os emocionais, segundo Cumming (2000, p. 69), “são informativos sobre um modo de entendimento”. É importante compreender que a informação musical enquanto produto da percepção sensível está vinculado ao meio em que está inserido, sendo resultado das relações que ocorrem nesse meio. Peirce (1975) aponta que nenhum conhecimento é em si estável e terminado, estando às aproximações que se dão por meio das experiências. Nesse sentido, a análise da informação musical tem como objetivo explorar todas as potencialidades existentes nos mais diversos contextos. Cabe, portanto, explorar todas as possibilidades que a música oferece enquanto potencial informativo. Embora se preze pelas informações objetivas, a subjetividade da interpretação e da decodificação dos documentos musicais deve ser considerada, visto que a informação é fruto da percepção, portando produto da subjetividade.

Barros (2017) busca analisar as informações musicais no campo da organização do conhecimento e da informação, tomando como perspectiva a semiótica peirceana, uma vez que a Fenomenologia analisa toda e qualquer experiência.

No que concerne ao significado dessas experiências, adentramos na teoria da Semiótica, que sustentamos como fundamento para a construção de uma base teórica sobre informação musical para a área de Organização do Conhecimento e da Informação (BARROS, 2017, p. 17).

Portanto, os significados musicais pertencem estritamente a um coletivismo, sendo esse coletivismo resultado de um processo histórico, onde simbologias e significados são convencionalmente construídos. Tais embasamentos levam a entender que a música é uma linguagem que possui significados que são criados dentro de um contexto onde a parte está para o todo representado pelo fenômeno musical.

É nesse contexto que *“Dado, Informação e Conhecimento”* no campo da Música se justificam, sendo um Dado, parte de um contexto onde a informação reflete em conhecimento. Tem-se, como exemplo, as figuras de valores musicais que no início de uma formação musical são atribuídas valores absolutos e posteriormente são inseridas novas informações, onde seus valores passam a ser relativos. Por exemplo, uma semínima que em compassos simples correspondem a um tempo, passa a representar meio tempo em um compasso binário. A mesma semínima de um tempo em um compasso composto equivale a dois terços de um tempo. Essa alteração simbólica na escrita musical reflete na interpretação e significativamente na forma como o interpretante sente e percebe a música.

Nesse sentido, a figura musical é apenas um dado, enquanto a fórmula de compasso emerge como uma informação que, para quem a executa se torna conhecimento, alterando seu valor, logo seu significado. Para o ouvinte ou intérprete, o sentimento provocado pela alteração da informação reflete em sensações singulares, que remetem a ritmos diferentes e logo a contextos e referências musicais culturalmente diferentes, como uma Marcha, uma Guarânia, uma Valsa.

Tem-se, pois que, *dados* são informações, processadas, dentro de um contexto reduzido e que em uma dimensão mais ampla resulta em *informação*. Dessa forma, percebe-se que os termos informação e conhecimento se diferem

dentro do campo epistemológico. Portanto, um *dado* em si contém valor, ou seja, informação, porém precisa estar associado a outra informação que o faça gerar *conhecimento*. Nesse contexto, subentende-se que, informação sem interação do processo cognitivo não gera conhecimento, tornando-se *dados* que se isolam frente a uma diversidade de possibilidades significativas.

Fica evidente, diante dos questionamentos que dados são elementos que em determinados contextos geram informações. No que se refere ao conhecimento, essa informação se configura por meio do processo cognitivo, que transforma dados em informações e informações em conhecimento. Vê-se, portanto, que a parte (*dado*) está no todo (*informação*), gerando *conhecimento* por meio do processo cognitivo.

As figuras musicais possuem valores que dependem de informações descritas no início de cada partitura. Dessa forma, os valores dessas notas são definidos pela fórmula de compasso, mais precisamente pelo seu denominador que definirá o valor da unidade de compasso. Por exemplo: se o denominador da fórmula de compasso for 4, como em um compasso 4/4, a unidade de tempo será representada pela figura da semínima que valerá um tempo. Se a fórmula de compasso for 3/8, por exemplo, a unidade de tempo será definida pela figura da colcheia que passará a valer um tempo.

Quadro 9 - Valores relativos das figuras musicais

Nome	Som	Silêncio	Duração
Semibreve			1
Mínima			1 / 2
Semínima			1 / 4
Colcheia			1 / 8
Semicolcheia			1 / 16
Fusa			1 / 32
Semifusa			1 / 64

Fonte: (DANTAS, 2019).

Essa é a forma convencional como as figuras de valores são apresentadas. No exemplo acima, tem-se os nomes das figuras musicais, suas respectivas figuras, suas representações de valores e seus valores relativos (que dependem da figura que informarão o valor da unidade de tempo).

Quadro 10 - Unidade de tempo

Binário	Ternário	Quaternário
$\frac{2}{2}$ 	$\frac{3}{2}$ 	$\frac{4}{4}$ 
$\frac{2}{4}$ 	$\frac{3}{4}$ 	$\frac{4}{4}$ 
$\frac{2}{8}$ 	$\frac{3}{8}$ 	$\frac{4}{8}$ 

Fonte: Elaborada pelo autor (2019).

Nesse exemplo, tem-se os três fórmulas de compassos utilizadas na escrita musical, onde o número superior indica a quantidade de tempos de cada compasso, enquanto o número inferior a figura que corresponde à unidade de tempo que a figura passa a representar. Para compreender essa equação é preciso voltar à tabela de valores relativos das figuras musicais onde o número indica a figura que representará o valor dessa unidade de tempo. Dessa forma, tem-se três figuras diferentes representando a unidade de tempo em situações diferentes, onde a figura musical se apresenta como um *Dado*, que de acordo com a *Informação* (denominador da fórmula de compasso que representa a unidade de tempo) tem seu valor alterado, gerando *Conhecimento*. Compreende-se, portanto, que as estruturas de informações se modificam sempre que o indivíduo estabelece relações com

novas informações. Esse confronto de informações ocorre por meio do processo cognitivo, onde o conhecimento é modificado, gerando novas estruturas informacionais.

Quadro 11 - Fórmulas de compassos

2/2	6/4	3/2	9/4	4/2	9/4
2/4	6/8	¾	9/8	4/4	9/8
2/8	6/16	3/8	9/16	4/8	9/16

Fonte: Elaborada pelo autor (2019).

Nesse exemplo, a figura da colcheia representa a unidade de tempo no compasso em 2/8 e a mínima representa a mesma unidade de tempo em 2/2. Em um compasso simples de 4/4 a mesma colcheia passa a valer o dobro, ou seja, um tempo. Dados são, portanto, elementos que em determinados contextos geram informações diferentes. No que se refere ao conhecimento, essa informação se configura por meio do processo cognitivo, que transforma dados em informações e informações em conhecimento.

Figura 2 - Fórmulas de compasso com figuras

2 8 	2 2 
--	--

Fonte: Elaborada pelo autor (2019).

No exemplo acima, tanto a colcheia quanto a mínima representam o mesmo valor referente à unidade de tempo, ou seja, mesmo sendo figuras diferentes seus valores são determinados pela fórmula de compasso, onde o denominador determina o valor de cada unidade de tempo, independente da figura.

Para Barros (2017, p. 93), “[...] o problema que decorre dessa flutuação da música em diferentes esferas se revela na tarefa de mapear seu domínio para definir os conceitos que o compõem e estabelecer suas relações”. Barros (2012) aponta algumas características da informação musical como relevantes de acordo com os usuários, como a Musicologia/Etnomusicologia, a Criação Musical, as Práticas Interpretativas e a Educação Musical.

Sobre como apresentar as potencialidades das informações musicais, Barros (2017, p. 83) aponta duas linhas:

A primeira apresenta abordagens de cunho teórico, que exploram as características da música como informação. A segunda parte apresenta estudos sobre uso e usuários da informação musical, que incluem também os sistemas de recuperação da informação dedicados à música.

Para Barros (2012, p. 117):

[...] a Linguística e a Semiótica podem auxiliar no entendimento dos elementos que circundam a organização do conhecimento e da informação no âmbito da Música, na interpretação e relação de signos - linguísticos ou não - bem como na escolha das estratégias de fixação do significado na tradução da linguagem natural para a linguagem documentária.

É importante compreender que tanto a recuperação quanto a representação são fundamentais na gestão da informação (BARROS, 2012). Dessa forma, conclui-se que por meio das informações contidas na música de um determinado período, é possível analisar e chegar a informações extramusicais, como, por exemplo, as músicas compostas no período do regime militar, cujas letras revelam acontecimentos ocorridos naquele período.

5.1 Facetas da informação segundo Downie

A música apresenta suas informações musicais de maneira multifacetada. Para Downie (2003) as facetas musicais são: temporal, harmônica, tímbrica, editorial, textual e bibliográfica. Para o autor, as facetas apresentam as seguintes características:

- Temporal: informações relacionadas aos cinco elementos rítmicos (indicadores de andamento, medidor, duração do tom, duração harmônica e acentos). A faceta temporal ocorre de forma absoluta, ou seja, quando o andamento é fixado por metrônomo ou relativa, quando em determinado momento é preciso acelerar ou desacelerar (acellerando, rittardando).
- Harmônica: referentes à característica da música onde dois ou mais sons são executados ao mesmo tempo (harmonia). A harmonia é uma característica da música que lida com os intervalos da escala musical que ao serem executados simultaneamente harmonizam-se. A harmonia musical pode ocorrer de maneira individual (quando executada por instrumentos

harmônicos como piano violão) ou coletiva (quando executada por um conjunto de instrumentos como *big bands* ou orquestras).

- Tímbrica: compreende as características sonoras que cada instrumento musical ou voz produz, como por exemplo, reconhecer o som de cada instrumento sem vê-lo, tendo como referência apenas seu som, ou seja, seu timbre. Embora o timbre de cada instrumento seja uma característica individual, diferentes sonoridades podem ser extraídas por meio de técnicas, como por exemplo, notas mortas ou abafadas em um contrabaixo, o uso de uma surdina em um trompete, pedais de efeito em guitarras etc.
- Editorial: são informações escritas em partituras ou tablaturas ou outra forma de escrita musical que orienta o executante quanto aos aspectos relacionados à interpretação, por exemplo, que indica quando se deve tocar forte ou fraco, aumentando ou diminuindo a intensidade etc.
- Textual: relacionadas à música em sua forma escrita (as letras, árias, sinfonias etc).
- Bibliográfica: informações sobre o nome do compositor, editora na qual foi lançada, título etc. Essa faceta lida com aspectos informacionais referentes ao trabalho em si, tratando exclusivamente de dados bibliográficos.

Nota-se que o grau de relevância das informações contidas em determinadas facetas é determinado pelo usuário e o contexto em que a mesma se apresenta. Por exemplo, uma partitura para uma formação de Jazz não contém a necessidade de comportar tantas informações que uma grade para orquestra sinfônica. Nesse sentido,

Cada faceta apresentada possui um grau de complexidade próprio, assim, cabe ao profissional responsável elencar quais são as facetas essenciais da música a serem consideradas na descrição e quais podem ser descartadas (BARROS, 2012, p 57).

Para Downie (2003), além das multifacetadas, que são um grande desafio para a representação da informação musical, o desafio da multirepresentação também devem ser considerados, pois em cada época ou cultura os indivíduos expressavam-na de maneiras distintas. Isso faz com que a representação da informação musical se torne um “desafio multicultural”, “multiexperiencial” e “multidisciplinar”. No que se refere à “multirepresentação”:

Com exceção da faceta bibliográfica, cada uma das facetas mencionadas pode ser representada como símbolos, como áudio ou ambos. Representações simbólicas incluem notas impressas, partituras, texto e uma infinidade de codificações de computador, incluindo MIDI (Musical Instrument Digital Interface), Formato de notação de música GUIDO, Kern e formato de arquivo de intercâmbio de notação (NIFF) (DOWNIE, 2003, p. 302).

Percebe-se que uma mesma faceta pode ser representada de diferentes maneiras, tornando-se, portanto, um desafio “multirepresentacional”. O erro comum é enxergar apenas a música ocidental, denominada por ele como “Prática Comum”, como única música que vale à pena recuperar. Segundo o autor, a falta de codificações simbólicas e de áudio ainda não estão disponíveis; desenvolvedores optam por trabalhar com músicas de prática comum; a maior audiência se encontra nas músicas de prática comum, dessa forma, os desenvolvedores optam por maximizar essa área (DOWNIE, 2003).

Por fim:

A música finalmente existe na mente de quem percebe. Portanto, a percepção, a apreciação e a experiência da música variam não apenas entre as multidões de mentes que a apreendem, mas também variam dentro de cada mente à medida que o humor, a situação e as circunstâncias do indivíduo mudam (DOWNIE, 2003, p. 304, tradução nossa).

Tem-se que considerar a diversidade representacional da informação musical e analisá-la em todos os seus aspectos, tendo como parâmetros o usuário da informação e o uso pretendido por esse usuário (DOWNIE, 2003).

Quanto ao desafio multidisciplinar, “[...] a variação nos paradigmas de avaliação é mais preocupante” (DOWNIE, 2003, p. 306), pois há uma grande variedade de métodos avaliativos empregados em análises que envolvem a recuperação da informação musical. Para Downie (2003), a maioria dos pesquisadores apresentam os resultados de suas pesquisas para membros da sua disciplina, que não terão dificuldades em compreendê-las. No entanto, isso se torna um desafio para pesquisadores de outras áreas, que terão que desprender horas de trabalho para compreender.

Em geral, os sistemas MIR podem ser agrupados em duas categorias: Sistemas MIR analíticos / de produção e Sistemas MIR de localização. Os dois tipos de sistemas MIR podem, em geral, ser distinguidos por (1) seus usos pretendidos e (2) seus níveis de completude representacional. Dos dois, os sistemas

analíticos / de produção geralmente contêm a representação mais completa da informação musical. (DOWNIE, 2003, p. 308-309, tradução nossa).

Os usuários pretendidos dos sistemas MIR analítico / de produção incluem especialistas como musicólogos, teóricos da música, gravadores de música e compositores. A localização de sistemas MIR foi projetada para auxiliar na identificação, localização e recuperação de obras musicais (DOWNIE, 2003, p. 309, tradução nossa).

Dessa forma, compreende-se que a informação musical é bastante complexa, tornando-se um desafio para os pesquisadores, uma vez que se torna necessária participação de especialistas de diversas áreas.

5.2 Critérios de relevância dos usuários de Laplante

Para Laplante (2010), usuários da informação utilizam diversos critérios de relevâncias para suas buscas. Os critérios de relevância da informação musical são, portanto, avaliados de acordo com seus usuários. Para o autor, os critérios de relevância podem ser cognitivos, psicológicos, dinâmicos ou situacionais, considerando também sua utilidade (LAPLANTE, 2010). Nesse sentido, o autor aponta alguns critérios que devem ser considerados, como por exemplo: metadados (bibliográficos, relacionais e associativos); recomendações e comentários; contexto; situação; gostos e crenças; estado de espírito.

[...] um documento é considerado relevante se estiver relacionado topicamente à consulta de pesquisa, uma medida que tem a propriedade útil de ser objetivo. Do ponto de vista do usuário, no entanto, a atualidade foi considerada a mais importante, mas não necessariamente a única relevância (LAPLANTE, 2010, p. 601-602 tradução nossa).

Para Laplante (2010, p. 603 tradução nossa):

Os Metadados bibliográficos referem-se à informação usada para descrever um item, que, para gravações de música, inclui artistas, compositores, autores de letras, títulos de músicas/peças e álbuns, rótulos, etc.

Os Metadados relacionais, segundo (Lee e Downie, 2004 apud LAPLANTE, 2010, p. 306 tradução nossa), “[...] são dados sobre relacionamentos entre itens de música (por exemplo, gêneros musicais e similaridade). Relação entre artistas (por exemplo, colaborações, influências) poderiam ser adicionados a esta categoria”.

Metadados relacionais são palavras-chaves utilizadas nas buscas, como, por exemplo, “Rock”, “Samba” etc.

Lee e Downie, 2004 apud LAPLANTE, 2010, p. 603 tradução nossa) “definem metadados associativos como dados sobre o relacionamento de um item de música com eventos ou outras formas de arte, incluindo artes da capa”.

Outros critérios de relevância apontados pela pesquisa foram as recomendações de terceiros ou comentários em publicações. Nesse sentido, o autor aponta que:

Recomendações e comentários forneceram informações que podem ser úteis em diferentes etapas de uma pesquisa. Os participantes procuraram recomendações para iniciar uma pesquisa, para obter informações que foram filtradas especificamente para eles (É como um filtro [ou] um pouco como um atalho) (LAPLANTE, 2010, p. 603).

Sobre a influência do contexto em que a pesquisa ocorre, (SARACEVIC, 2007, tradução nossa)

Aponta que “não pode ser considerada sem um contexto” e define o contexto como o resultado de uma “interação dinâmica entre vários aspectos externos e internos”. De acordo com essa definição, nossa análise revelou que o contexto em que uma pesquisa ocorre afetou a relevância dos julgamentos dos participantes.

O autor aborda a questão da escolha das músicas em momentos recreativos ou até mesmo na realização de tarefas ou trabalho, onde a escolha da música exerce funções como concentração, inspiração etc. Nesse sentido:

Geralmente, definimos a relevância situacional como o relacionamento entre um objeto de informação e o problema ou tarefa de informações do usuário. Os papéis que a música desempenha em suas vidas afetam seu comportamento de busca de informações (LAPLANTE, 2010, p. 604).

Não surpreendentemente, um dos principais critérios utilizados para fazer julgamentos de relevância foi a afetividade ou a resposta emocional à música. Em outras palavras, a música geralmente precisa satisfazer o gosto de alguém para ser considerada relevante (LAPLANTE, 2010, p. 605).

O estado de espírito da pessoa também afeta a percepção musical. De acordo com a pesquisa, usuários afirmam que ouvir músicas desconhecidas exige um certo esforço e tempo para se adaptar a uma nova experiência, por isso preferem músicas que já fazem parte do seu contexto ou gosto musical (LAPLANTE, 2010).

Como pode ser observado, os critérios de relevância que envolvem a informação musical estão intrinsecamente relacionados aos usuários, seus gostos, costumes e influências, como as recomendações ou comentários.

5.3 Experiência colateral

A experiência musical pode ser vivenciada de maneiras diferentes, de acordo com o contexto e grau de profundidade que o usuário tem ou teve com o objeto. “O significado dos signos musicais é ambíguo, mais culturalmente limitado que objetivamente auto-evidente (BLACKING, 1995, p. 205)”. A forma como uma música é interpretada pertence ao campo da semiótica que se relaciona com os interpretantes, onde cada nível remete a experiências prévias de quem interpreta o signo musical (MARTINEZ, 2001). A informação musical é, portanto, o resultado das distintas experiências dos interpretantes com o fenômeno musical apontada por Peirce como experiência colateral.

Experiência colateral é algo que está fora do signo, portanto fora do interpretante que o próprio signo determina. Na medida em que o interpretante é uma criatura gerada pelo próprio signo, essa criatura recebe do signo apenas o aspecto que ele carrega na sua correspondência com o objeto e não com todos os outros aspectos do objeto que o signo não pode recobrir (SANTAELLA, 2000b, p. 36).

Para que se possa conceituar um objeto é preciso que tenha ocorrido uma experiência prévia com o mesmo, para que se possa assim conceituá-lo, significá-lo. É preciso que ocorra “intimidade prévia com aquilo que o signo denota” (PEIRCE apud SANTAELLA, 2008, p. 35). Essa experiência musical acontece também em três níveis, de acordo com o envolvimento de cada interpretante, sendo:

Em seu aspecto de primeiridade, a música se justifica como uma arte, pois diz respeito principalmente ao propósito estético, entre eles, a admirabilidade em sei mesma. A secundidade da música remete ao seu aspecto de ofício, isto é, à sua práxis, a música só de fato existe quando é executada. Enquanto

terceiridade, a música é uma ciência tanto quanto envolve aprendizado, conhecimento musical, desenvolvimento contínuo e a existência de uma comunidade de músicos, ouvintes e musicólogos (MARTINEZ, 1999, p. 5).

A informação musical é, portanto, resultado da experiência colateral de cada indivíduo. Para Barros, Café e Almeida (2013, p. 11) “A experiência colateral concorre para alterar os níveis de significado e garante a diferença entre as gradações de interpretantes”. São nesse contexto que se inserem os interpretantes imediato, dinâmico e final, responsáveis pela compreensão dos signos musicais.

Para Martinez (1993), há três campos de análises resultantes da tricotomia de Peirce (Signo, Objeto e Interpretante) que a informação musical pode ser compreendida. O primeiro campo se refere ao estudo do signo musical consigo mesmo, o segundo à relação do signo musical com seu Objeto e o terceiro aborda a relação do signo com seu Interpretante (BARROS; CAFÉ; ALMEIDA, 2013).

O “Interpretante Musical” relaciona-se com a terceira tricotomia de Peirce (Rema, Dicente e Argumento) onde a ação do Signo na mente está associada às diferentes formas de ouvir (MARTINEZ, 1993). Para Santaella (2009, p. 43) “[...] representar o objeto significa que o Signo está apto a afetar uma mente, isso é, nela produzir algum tipo de efeito”.

Buscando compreender a experiência colateral, resultado da relação do interpretante com o Objeto, que se encontra na terceiridade estabelecida por Peirce. Nesse contexto, encontram-se os interpretantes imediato, dinâmico e final.

Para Silveira (2017, p. 52):

Ao se distinguirem interpretantes imediatos, dinâmicos e finais, deve-se considerar que os imediatos determinam a potência interpretativa do signo, quando a predominância da Primeiridade é notória; os dinâmicos, caracterizando as interpretações que de fato ocorrem, encontram na categoria de Secundidade o traço que lhes caracteriza quando comparados com os outros dois e, finalmente, final, como tendência interpretativa do signo para o futuro, implica a continuidade de um processo, a formação de hábitos gerais e leis e, portanto, a presença decisiva de Terceiridade.

O Interpretante Imediato se encontra dentro do signo, travando uma relação do signo consigo mesmo. Para Silveira (2017, p. 49), “O interpretante que o signo

em si mesmo determina denominar-se-á *Interpretante Imediato* do signo”, ou seja, é aquilo que o signo contém de potencial interpretativo em si mesmo.

Quanto ao Interpretante Dinâmico, o signo produz significado na mente do interpretante, estabelecendo uma relação com o mesmo (SILVEIRA, 2017). Nesse nível de secundidade, Signo e Interpretante geram possíveis interpretações, sendo o “[...] único interpretante que funciona diretamente num processo comunicativo” (SANTAELLA, 1995, p. 98).

O terceiro interpretante também chamado Interpretante Lógico ou Final é o nível da completude, como se “fosse possível que o signo pudesse produzir todos os interpretantes dinâmicos de modo exaustivo e final” (SANTAELLA, 2009, p. 49).

Para Barros (2017, p. 188) “[...] a experiência colateral interfere diretamente na definição dos objetos relacionados à música”. Ao se analisar a informação dentro do contexto da Educação Musical, precisa-se compreender que ela envolve a participação do educando desde a tenra idade, onde as experiências musicais ocorrem de maneira lúdica e num contexto onde elementos como a escrita musical ou execução ainda estão longe de serem vivenciados. Desta forma, é preciso introduzir outras formas de representações que as convencionais estabelecidas por interpretantes cujas experiências são mais complexas que a de um iniciante que esboça as primeiras reações sonoras vivenciadas.

Dentre as áreas em que a música está presente, a educação musical se desdobra como área de grande potencial informativo, estando presente na vida formação do ser humano desde a tenra idade. Para Barros (2017, p. 95), o termo *musicianship* “[...] provém da área de educação musical, em que o foco é justamente desenvolver essa habilidade nos novos músicos”, sendo, portanto, mais uma faceta da informação musical. Para (Lam 2011, apud Barros 2017, p. 95) são quatro as facetas que contemplam a educação musical:

- Vocabulário de música: que pode ser encontrada na linguagem codificada ou na vivência, experimentação por meio dos sentidos etc. Essas vivências são realizadas em atividades que envolvem danças, brincadeiras de roda, representação da escrita por meio de linguagem não convencional, paisagem sonora entre outros.
- Estruturas e padrões musicais: referem-se aos modelos convencionais utilizados na teoria musical, como por exemplo: música tonal (que segue a tonalidade pré-estabelecida) ou modal (onde o músico ou compositor utiliza

os modos). O termo modo pode ser preliminarmente entendido como o espaçamento intervalar entre as notas no âmbito de uma oitava, ou “a maneira como as notas estão situadas em relação a um determinado som central” (PERSICHETTI, 1985, p. 29).

- **Apreciação musical:** faceta que aborda as características musicais por meio da escuta ativa ou crítica. Para Barros (2017, p. 95), [...] “o conhecimento musical relativo a essa camada tem como foco a atividade da audição e pode ser de interesse de consumidores de música”.
- **Contexto histórico-cultural:** que contempla a influência das práticas sociais na criação musical (BARROS, 2017). Segundo a autora, essa faceta interessa aos usuários de diferentes áreas.

5.4 Os Signos Musicais e as Possibilidades Informativas na Educação Musical

Embora as quatro facetas estejam relacionadas ao campo da educação musical, a *apreciação musical* é a que nos remete ao conceito de experiência colateral, pois desde a infância busca-se uma vivência musical que antecede o contato com a música nas demais facetas. Os jogos, as brincadeiras e a vivência musical por meio da experimentação é o contato inicial realizado por meio dos sentidos. Portanto:

Baseados no conceito de experiência colateral, consideramos que o uso da música com fins de recreação, por pessoas sem educação formal em música, minimiza os significados relacionados aos conceitos intelectuais e, conseqüentemente, aumenta a possibilidade de formação de vários casos de interpretante emocional (BARROS, 2017, p. 164).

As características do som se configuram como elementos preponderantes para vivência e representação da informação musical. Os sons deixam de ser apenas aspectos sonoros, revelando signos que se destacam pelo valor interdisciplinar, característica marcante da Ciência da Informação. A Ciência da Informação por meio da relação interdisciplinar propõe caminhos investigativos amplos, atendendo as necessidades atuais e fornecendo novas perspectivas de análise científica. Assim, entende-se que o olhar interdisciplinar, onde o problema pode ser analisado por outras perspectivas, propõe um diálogo teórico e prático entre as ciências, resultando em novos conhecimentos, quebra de paradigmas e

enriquecimento da produção de conhecimento. Deve-se registrar as relações da Ciência da Informação com a Biblioteconomia e a Documentação.

Para melhor compreensão do conceito de interdisciplinaridade em Ciência da Informação é preciso percorrer e refletir sobre o pensamento científico nos diferentes períodos da ciência, principalmente no que se refere à transição da ciência moderna para a pós-moderna, de onde surgiram novas ciências, entre elas a CI (CARELLI; MORAES, 2016). Esse rompimento é caracterizado pela mudança na forma de refletir integradora (pós-moderna) frente ao pensamento fragmentado até então adotado (moderno). A Música em seu contexto histórico, sempre esteve de certa forma presente na educação do Homem. Segundo Fonterrada (2005), desde a Grécia Antiga buscou-se o valor da música, sendo essa uma influência na formação do caráter, do humor e participação do ser humano na vida social. Entre os séculos V ao XIV a Música era tão valorizada que “Acreditava-se que, sem a música, nenhuma disciplina poderia ser perfeita.” (FONTEERRADA, 2008, p. 32). Nota-se, nesse exemplo, que a Música já exercia um papel interdisciplinar.

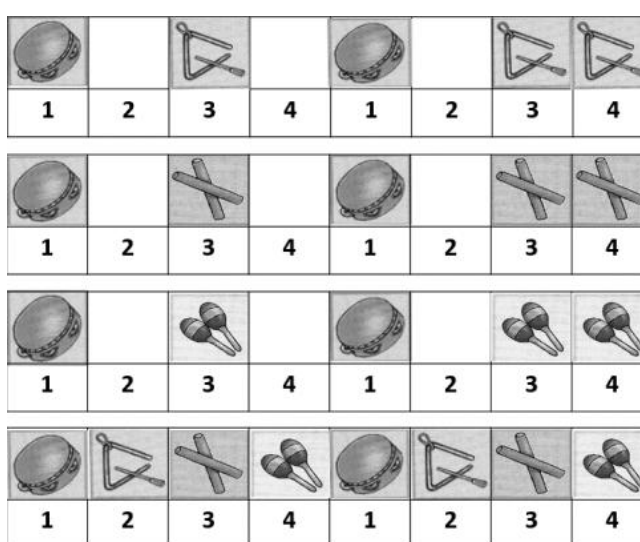
Para Hummes (2004, p. 22):

A música pode contribuir para a formação global do aluno, desenvolvendo a capacidade de se expressar através de uma linguagem não-verbal e os sentimentos e emoções, a sensibilidade, o intelecto, o corpo e a personalidade [...] a música se presta para favorecer uma série de áreas da criança. Essas áreas incluem a ‘sensibilidade’, a ‘motricidade’, o ‘raciocínio’, além da transmissão e do resgate de uma série de elementos da cultura.

Subentende-se que, a Música contribui para a formação do indivíduo por meio dos significados, ou seja, pela forma como é utilizada. A Música pode ser expressa através do corpo (Dança), através do canto ou execução de um instrumento ou por meio de paisagens sonoras, onde a representação é puramente subjetiva, resultando em significados que estão intrinsecamente relacionados à experiência colateral de cada indivíduo etc. No contexto da educação Musical, a Música apresenta caminhos onde a informação musical pode ser analisada a partir de diferentes contextos como, por exemplo, as danças, o ritmo, as brincadeiras de roda, os jogos musicais e até por meio de musicogramas (onde as crianças aprendem a interpretar e compreender as músicas por meio de representações gráficas) assim como na partitura para os músicos.

A Educação Musical é um campo onde as informações musicais podem ser descritas, existem e representadas de diversas maneiras, como por meio de partitura convencional, tablatura, musicograma, paisagem sonora, gráficos entre outros. Para uma criança que ainda não teve uma experiência musical, opta-se por elementos que facilitem compreender ou representar essas informações por meio de escritas não-convencionais, como o musicograma e a paisagem sonora, por exemplo.

Figura 3 – Musicograma 1



Fonte: (BERNARDO, 2015).

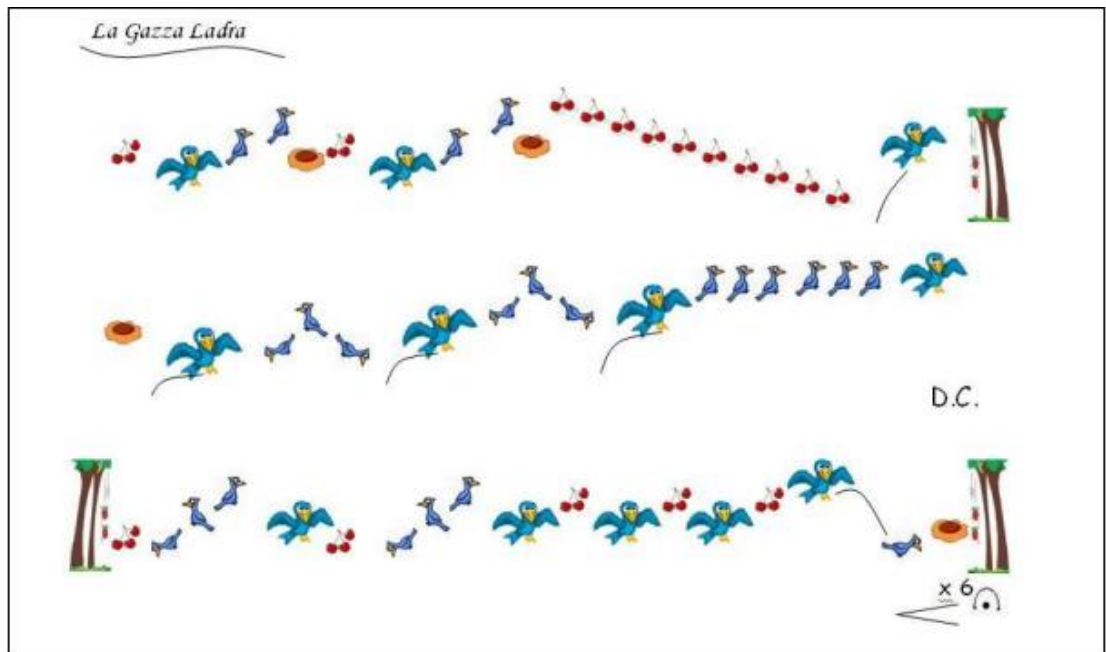
Tem-se na figura acima um exemplo de Musicograma, onde as figuras rítmicas da canção devem ser executadas naquele momento por Clavas (instrumento de madeira que soa ao ser percutido), pelo triângulo, chocalho ou pandeiro.

El musicograma es un registro gráfico de los acontecimientos musicales, una representación visual del desarrollo dinámico de una obra musical. En el musicograma la notación musical convencional es sustituida por un simbolismo más sencillo y accesible para los oyentes no músicos, con el que se pretende ayudar la percepción de la estructura total de la obra. Un principio fundamental es que la representación visual no deberá sugerir imágenes no musicales al oyente. En el musicograma están indicados la forma y los elementos musicales (ritmo, melodía, textura, timbre, dinámica, tiempo) (PALHEIROS; WUITACK, 2009, p. 43).

Dentro das facetas representadas por Downie (2003) essa é informação que se enquadra na faceta Tímbrica, ou seja, a representação sonora deve ser realizada

por esses instrumentos, ou seja, instrumentos variados de percussão. Os elementos representados pelas figuras musicais de valores se enquadram na faceta Temporal, onde a escrita musical indica a duração das notas.

Figura 4 - Musicograma 2



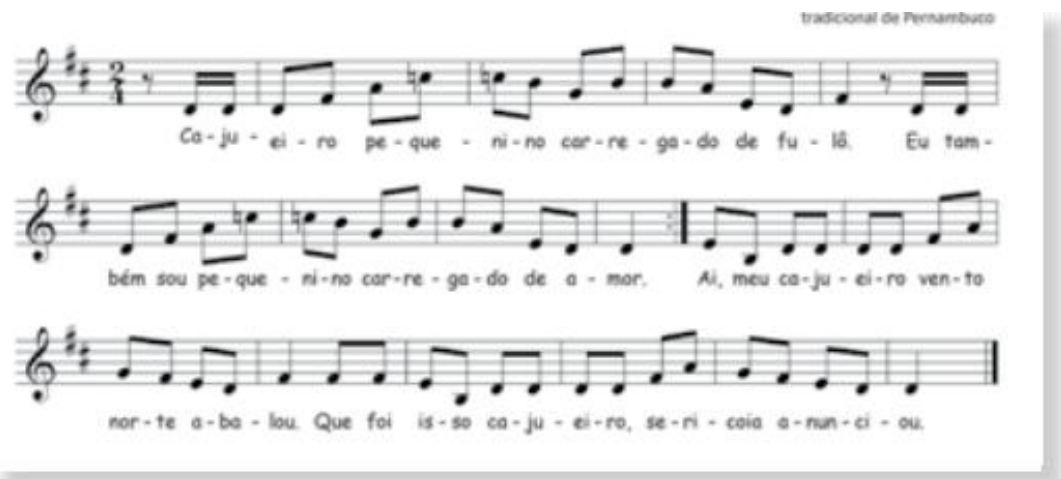
Fonte: (RUBIO; RUBIO e ARIÑO, 2009).

Na figura acima a representação sonora contém representações que envolvem as alturas das notas, elementos como dinâmica (sons fracos e fortes)

A escrita musical convencional (partitura), como se conhece, é resultado de tentativas de registros ao longo da história. No entanto, foi o monge beneditino Guido d'Arezzo (c. 995 – 1050) quem deu início à escrita musical tradicional MED (1996). Até o século XI a altura era a única característica grafada. “No século XII inicia-se a definição de duração” (MED, 1996, p. 13).

A forma de representar a linguagem musical sofreu transformações ao longo da História, transformações estas que ainda continuam acontecendo. Porém, a forma de representação mais utilizada nos dias atuais para a escrita musical é a partitura, com a pauta, claves, barras de compasso, figuras de notas, figuras de pausas, e outros sinais que, com os anteriores, formam o conjunto de símbolos desta forma de escrita (FREDERICO, 2008, p.1).

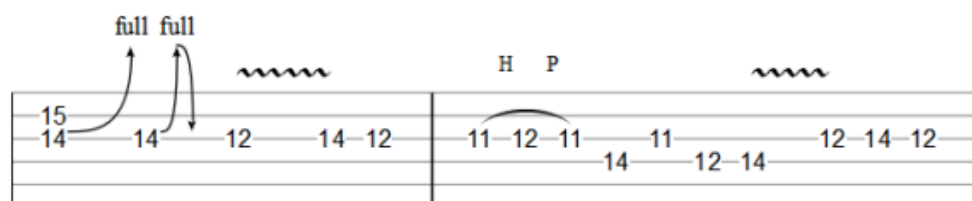
Figura 5 - Partitura convencional



Fonte: (CISZEVSKI, 2010).

No entanto, há outras formas de escritas ou registros das informações musicais que são desenvolvidos em outros contextos, como a tablatura (geralmente utilizada por quem não domina a leitura tradicional) ou a escrita não convencional que é representada por sinais que representam os sons.

Figura 6 - Tablatura



Fonte: (ALVES, 2018).

A tablatura representa as cordas dos instrumentos e os números das casas que devem ser executadas. Essa forma de escrita musical é muito utilizada na representação para instrumentos de cordas. No exemplo abaixo, temos uma

transcrição de uma partitura para tablatura, onde os elementos contidos na tablatura representam apenas as cordas e as casas que deverão ser executadas, enquanto a partitura contém as figuras de valores que representam o tempo de duração de cada nota e as notas.

Figura 7 - Partitura transcrita para tablatura



Fonte: (ALVES, 2018).

As representações gráficas, como no modelo abaixo, são representações das informações musicais por meio de elementos gráficos, onde é possível perceber os contornos sonoros (oscilação), sons curtos e longos (pontos e linhas), ascendência, descendência etc.

Figura 8 - Fichas de representação gráfica



Figura 3. Registros gráficos em fichas.

Fonte: (CISZEVSKI, 2010).

John Paynter (1972) apud (ROBERTY, 2006, p. 14) enfatiza a questão da notação musical como:

ponto de renovação e mudança na educação musical, em que o educador passe a enxergar a música como algo mais do que colcheias e semínimas [nome dado aos valores das notas musicais], explorando o som previamente à escrita.

Para Wisnik (1999, p. 17):

o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos.

Dar configuração e sentido soa como interpretar e significar. No exemplo acima, tem-se os pontilhados que representam os sons de curta duração, a linha que representa os sons mais longos, os contornos sonoros representados pelas linhas que oscilam entre outros. Esses são, portanto, modelos de representações dos sons no campo da educação musical onde as crianças associam a informação visual ao elemento sonoro.

A paisagem sonora por sua vez, são os sons à nossa volta, nos mais diversos ambientes. Na visão de Schafer (2001, p.23), “[...] a paisagem sonora é qualquer campo acústico que pode ser isolado para estudarmos suas características”. Na contracapa do livro *Afinação do mundo* de 2011 Schafer aponta que a paisagem sonora:

[...] é nosso ambiente sonoro, o sempre presente conjunto de sons, agradáveis e desagradáveis, fortes e fracos, ouvidos e ignorados, com os quais vivemos. Do zumbido das abelhas ao ruído da explosão, esse vasto compêndio, sempre em mutação, de cantos de pássaros, britadeiras, música de câmara, gritos, apitos de trem e barulho da chuva tem feito parte da existência humana.

Embora cercados de sons por todos os lados, muitos deles não são percebidos pelos sentidos. Shafer (2001) afirma que é necessário fazer uma limpeza do ouvidos, para então percebermos e diferenciarmos sons musicais e ruídos.

Quadro 12 - Partitura icônica

Legenda		Trilha de sons
Som	Símbolo	A Tempestade
Vento		
Folhas		
Trovões		
Porta		
Chuva		

Fonte: (CISZEVSKI, 2010).

No modelo acima podemos ver a construção de uma paisagem sonora e suas representações. A representação dos sons está relacionada à maneira como cada ouvinte os percebe. A informação musical, tendo o som como objeto de estudo, envolvendo todo o *Falibilismo* interpretativo nos leva a buscar compreender “o que ele realmente é, em todos os seus detalhes acústicos, e então deixar esse som existir, ele próprio, mutável num ambiente sonoro mutável” (CAGE, 1985, p. 100).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou discutir a informação musical por meio do diálogo entre as áreas da OC, semiótica e Música. A questão da informação musical é muito complexa e sua subjetividade ora pode ser compreendida de acordo com o contexto em que se insere, ora no tempo em que foi concebida ou na forma como cada indivíduo a compreende.

Quanto aos objetivos propostos, foi possível compreender que para a OI e OC informação o discurso é o resultado da ação humana nos mais diversos contextos. A CI por sua vez dá suporte para que o diálogo interdisciplinar entre as áreas possa acontecer. É através da OI que se realiza a recuperação e a organização da informação. Enquanto a OC fornece elementos que facilitam a busca dos usuários das diversas informações existentes, a semiótica peirceana aponta caminhos onde o Falibilismo e a subjetividade são reflexos da interpretação, sendo essa resultante da experiência colateral dos indivíduos em diferentes contextos, períodos e experiências possíveis. Foi possível compreender que todo fenômeno pode de fato ser observado e descrito por meio das categorias fenomenológicas, onde a experiência colateral influenciará na definição de conceitos.

O campo da OI e OC levou a percursos onde a informação pôde ser analisada de forma isolada, observando sua relação com informações que refletem em conhecimento de acordo com a experiência colateral de cada indivíduo e as convenções estabelecidas dentro de contextos distintos. Nesse contexto, Foi possível compreender, portanto que a CI é a área do conhecimento que possibilita o diálogo entre os diversos campos do conhecimento, organizando a informação e facilitando o acesso de usuários de diversas comunidades por meio da RI. Dessa forma, observou-se que um signo é representado por meio de elementos descritivos, cujas unidades de conhecimento são estruturadas por meio de conceitos. Os elementos descritivos, como os metadados, por exemplo, representam os conceitos de forma estruturada, de acordo com o contexto. A semiótica peirceana, nas pesquisas observadas, possibilitou compreender que é possível analisar o signo independente da linguagem em que utiliza. Nesse contexto, é preciso compreender que o processo cognitivo está sujeito à *falibilidade*, ou seja, às experiências individuais de cada interpretante. A Música, objeto de pesquisa informacional do trabalho está presente na ação humana em diversas situações,

oferecendo possibilidades informativas em variados contextos, como período histórico, contexto em que foi praticada ou, convencionalizada, experienciada ou até mesmo a função na qual é produzida. Nesse contexto, a Música se apresenta como potencial informativo em campos como a educação musical e a musicologia (que compreendem a música e a ação humana em todos os seus aspectos sociais). Sobre as áreas da Informação Musical e OC os estudos envolveram as facetas da informação elaboradas por Downie, a experiência colateral de Peirce e os critérios de relevâncias apontados pelos usuários de acordo com Laplant.

Por fim, foi possível compreender que é possível, por meio da semiótica peirceana as possibilidades significativas no contexto musical em todos os seus aspectos, pois a Música antes de ser escrita ou representada, passa pela percepção, pelos sentidos, pela experiência subjetiva que envolve cada ser social em contextos singulares. O campo da Educação Musical apresenta elementos que podem ser analisados por esse viés, uma vez que a iniciação musical tem como ponto de partida a percepção e a escuta musical. As informações nesse contexto podem ser interpretadas ou representadas de maneiras que ainda precisam ser analisadas e documentadas.

REFERÊNCIAS

ADLER, G. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. **Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft**, v.1, pp. 5-20, 1885.

ALMEIDA, C. C. **Peirce e a Organização da Informação: contribuições teóricas da Semiótica e do Pragmatismo**. Tese (Doutorado em Ciência da Informação), Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP, Marília-SP, 2009.

ANDRADE, J. **A Linguística Documentária e a Análise de Domínio na Organização da Informação**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010.

ALVARES, L. L., OLIVEIRA, J. L. (orgs.). **Organização da Informação e do conhecimento: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações**. São Paulo: B4 Editores, 2012.

ALVES, B. C. **Desenvolvimento de Aplicativo Android para Escrever Tablaturas de Instrumentos Musicais Trasteados**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Engenharia de Computação e Informação) - Escola Politécnica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<http://monografias.poli.ufrj.br/monografias/monopoli10023895.pdf>>. Acesso em 07 de jun. 2019.

ARAÚJO, C. A. Á. O que é ciência da informação? **Informação & Informação.**, Londrina, v. 19, n. 1, p. 01-30, jan./abr. 2014.

BALLESTÉ, A. O. Organização Conceitual do Domínio de Instrumentos Musicais com base na Teoria do Conceito. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**. v. 3, n.1. 2010.

BARITÉ, M. Referenciales teóricos vigentes en el área de tratamiento temático de la información y su expresión metodológica. **Relatório técnico do II encontro de dirigentes dos cursos Superiores de Biblioteconomia dos países do MERCOSUL e I Encontro de Docentes de Biblioteconomia e Ciência da Informação do MERCOSUL**, Buenos Aires, 27-29 nov. 1997. Porto Alegre: ABEED.

BARRETO, A. A. A condição da informação. **Revista São Paulo em Perspectiva**, v. 16, n. 3, p. 67-74. 2002.

BARITÉ, M. Organización del conocimiento: un nuevo marco teórico-conceptual em Bibliotecología y Documentación. In: CARRARA, K. (org.). **Educação, universidade e pesquisa**. Marília: Oficina Universitária, 1999. p.35-60 (Textos completos do III Simpósio em Filosofia e Ciência - Paradigmas do Conhecimento no Final do Milênio).

BARRETO, A. de A. Mudança estrutural no fluxo do conhecimento: a comunicação eletrônica. **Ciência da Informação**, Brasília, v.27, n.2, p.122-127, maio/ago. 1998.

BARROS, C. M. de. **Recuperação da informação musical** Subsídios para recuperação da informação em registros sonoros e partituras no contexto educacional e de pesquisa. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, 2012.

BENNETT, R. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BERNARDO, A. P. **A Tecnologia no Desenvolvimento da Criatividade Musical no 3.º Ciclo do Ensino Básico**. Dissertação (Mestrado em Ensino de Educação Musical no Ensino Básico) Escola Superior de Educação. Instituto Politécnico de Coimbra. Coimbra, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/Jozuel/Downloads/AGOSTINHO_BERNARDO.pdf>. Acesso em 07 de junho de 2019.

BLACKING, J. **Music, culture & experience**: selected papers of John Blacking. University of Chicago Press. Chicago, 1995. 269 p.

BOILÈS, C. L. Processes of Musical Semiosis. **Yearbook for Traditional Music**. v.14, p. 24-44. 1982.

BOILÈS, C. L. Sémiotique de l'Ethnomusicologie, in Kay Shalamay (ed.). **Garland Reading in Ethnomusicology**, v. 2, p. 174-181 1990.

BORKO, H. Information science: what is it? **American Documentation**, v. 19, n. 1, p. 3-5, jan. 1968. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EdbertoFerneda/k---artigo-01.pdf>>. Acesso em 15 de outubro de 2018.

BORGES, M. E. N. et al. **Estudos Cognitivos em Ciência da Informação. Encontros Bibli**. Florianópolis, n. 15, p. 1-17. 2003.

BRADFORD, S.C. **Documentação**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

BRÄSCHER, M.; CAFÉ, L. Organização da informação ou organização do conhecimento? *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (ENANCIB), 9., 2008, São Paulo. **Anais[...]**. São Paulo: ANCIB, 2008.

BRÄSCHER, M.; CAFÉ, L. Organização do conhecimento: teorias semânticas como base para estudo e representação de conceitos. **Informação & Informação**, Londrina, v. 16 . n. 3. p. 25-51, jan./ jun. 2011.

CABRAL, T. Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 125-150, dez. 2014.

CAGE, J. **De segunda a um ano**. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAPURRO, R. **Epistemologia e ciência da informação**. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (ENANCIB), 5., 2003, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: ANCIB, 2003.

CAPURRO, R.; HJØRLAND, B. **Perspectivas em Ciência da Informação**. v. 12, n. 1, p. 148-207, jan./abr. 2007.

- CARELLI, A. E.; MORAES, M. A interdisciplinaridade na Ciência da Informação pela perspectiva da análise de citações. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 22, n. 1, p. 137-160, jan/abr. 2016.
- CASTAGNA, P. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n.1, p. 7-31. 2008.
- CISZEWSKI, W. S. Notação musical não tradicional: possibilidade de criação e expressão musical na educação infantil. **Música na educação básica**. Porto Alegre, v. 2, n. 2, set. 2010.
- COELHO NETO, J. T. **Semiótica, Informação e comunicação**: diagrama da teoria do signo. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- COLI, J. **O que é Arte**. 15. ed., Editora Brasiliense, São Paulo, 1995.
- COTTA, A. G. Música. In: CAMPELLO, B. S.; CALDEIRA, P. da T.; MACEDO, V. A. A. (orgs.). **Formas e expressões do conhecimento**: introdução às fontes de informação. Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da UFMG, 1998.
- CUMMING, N. **The sonic self**: musical subjectivity and signification. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- DAHLBERG, I. Teoria do conceito. **Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 101-107, jul./dez. 1978. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/view/1680/1286>>.
- DAHLBERG, I. A referent-oriented, analytical concept theory of Interconcept. **International Classification**, v. 5, n. 3, p. 122-151. 1978b.
- DAHLBERG, I. Knowledge organization: its scope and possibilities. **Knowledge Organization**, v.20, n.4, p. 211-222. 1993.
- DANTAS, J. D. Um olhar físico sobre a teoria musical. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v. 41, n. 1, 2018-2019. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbef/v41n1/1806-9126-RBEF-41-1-e20180099.pdf>>. Acesso em 07 de junho de 2019.
- DEL BEM, L. A delimitação da educação musical como área de conhecimento: contribuições de uma investigação junto a três professoras de música do ensino fundamental. **Em Pauta**, v. 12, n. 18/19, abril./nov. 2001.
- DOWNIE, J. S. Music information retrieval. **Annual Review of Information Science and Technology**, v. 37, p. 295-340. 2003.
- DOWNIE, J. S. The scientific evaluation of music information retrieval systems: foundations and future. **Computer Music Journal**, Cambridge (EUA), v. 28, n.2, p. 12-23. 2004. Disponível em: <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/014892604323112211>>. Acesso em: 19 de outubro de 2018.
- ECO, U. **Tratado geral de semiótica**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

ELLIOT, D. J. **Music matters**: a new philosophy of music education. New York: Oxford University Press, 1995.

FOGL, J. Relations of the concepts 'information' and 'knowledge'. **International Fórum on Information and Documentation**, The Hague, v.4, n.1, p. 21-24. 1979.

FONTEERRADA, M. T. de O. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FREIRE, V. L. B. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. **Fundamentos da educação musical 2**. Porto Alegre: CPG Musica; UFRGS/ABEM. p.113-135. 1994.

FRIEDMAN, A. & THELLEFSEN, M. Concept theory and semiotics in knowledge organization. **Journal of Documentation**, v. 67, n. 4, p. 644-674. 2010.

HESSEN, J. **Teoria do conhecimento**. Coimbra: Arménio Amado, 1987.

HJØRLAND, B. Fundamentals of knowledge organization. **Knowledge. Organization.**, v.30, n.2, p.87-111. 2003.

HJØRLAND, B.; NICOLAISEN, J. **Epistemological lifeboat**: Epistemology and Philosophy of Science for Information Scientists. 2005. Disponível em: <<http://www.db.dk/jni/lifeboat>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

HONDERICH, T. (ed.) **The Oxford companion to Philosophy**. Oxford: Oxford Unversity Press, 1995.

IBRI, I. A. **Kósmos Noétos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

KANT, E. **Qu'est éclairer?** Paris: Vrin, 1784.

KRAEMER, R. D. Dimensionen und Funktionen musikpädagogischen Wissens. **Musikpädagogische Forschung**, hg. Von Georg Mass, n. 16, p. 146-172. 1995.

LAPANTE, A. CRITÉRIOS DE RELEVÂNCIA DOS USUÁRIOS NA RECUPERAÇÃO DE MÚSICA NA VIDA DIÁRIA: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO. 11th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2010). **Anais [...]**. 2010. Disponível em: <<https://ismir2010.ismir.net/index-2.html>>.

LENZI, L. A. F.; BRAMBILA, E. Z. Ciência da informação, ciência e revolução científica: breve histórico e reflexões. **Informação & Informação**, Londrina, v. 11, n. 1, jan. / jun. 2006. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/1679/0>>. Acesso em: 24 set. 2018.

LIMA, J. L. O.; Á. L. Organização e representação da informação e do conhecimento. *En*: Álvares, L. (org.). **Organização da informação e do conhecimento**: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações. São Paulo: B4 Ed. 2012.

MACHLUP, F. **The production and distribution of knowledge in the United States**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962.

MARTINEZ, J. L. Semiosis in Hindustani Music. Universidade de Helsinki: Acta Semiotica Fennica V, 1997, cap.II; p. 140-147. In: "Uma possível teoria semiótica da Música". **Cadernos de Estudos: Análise Musical** 5. São Paulo: Atravez, 1993, p. 73-83.

MARTINEZ, J. L. Música, Semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce. **Opus**, Porto Alegre, n. 6, out. 1999.

MARTINEZ, J. L. **Semiosis in Hindustani music**. Delhi: Montilal Banarsidass, 2001.

MCLANE, A. Music as information. **Annual Review of Information Science and Technology**, v.31, p. 225–262. 1996.

MERRIAM, A. O. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MONTOYA RUBIO, J.C., MONTOYA RUBIO, V.M. y FRANCÉS ARIÑO, J.M.: "Musicogramas con movimiento. Un paso más en la audición activa". **ENSAYOS**, Revista de la Facultad de Educación de Albacete, n. 24. 2009. Disponível em: <<http://www.uclm.es/ab/educacion/ensayos>>. Acesso em 05 de junho de 2019.

MORAES, J. J. de. **O que é música**. 2. ed. Editora Brasiliense. São Paulo, 1983.

MED, B. **Teoria da Música** 4. ed. ver. e amp., Brasília, DF: Musimed, 1996.

MOURA, M. A. CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E SEMIÓTICA: conexão de saberes. **Enc. Bibli: R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf.**, Florianópolis, 2º n. esp., 2º sem. 2006.

MUGGLESTONE, E. G. A.; ADLER, G. The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. **Yearbook for Traditional Music**, v. 13, p. 1-21.1981.

MUKUNA, K. W. Sobre a busca da verdade na Etnomusicologia. Um ponto de vista. **REVISTA USP**, São Paulo, n.77, p. 12-23, março/maio. 2008. (Tradução: Saulo Adriano).

NATTIEZ, Jean-Jacques. **A Theory of Semiology, in Music and Discourse: Toward a Semiology of Music**. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 3-37.

NETTO, J. T. C. **Semiótica, informação e comunicação**. Editora Perspectiva. São Paulo, 1980.

NÖTH, W. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

NÖTH, W. **Panorama da Semiótica: de Platão a Pierce**. São Paulo: Annablume, 2009.

OLIVEIRA, M. de. A pesquisa científica na ciência da informação: análise da pesquisa financiada pelo CNPq. **Perspectiva em Ciência da Informação.**, Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p. 143-156, jul./dez. 2001. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci5/article/view/45/23>>. Acesso em 15 de outubro de 2018.

PAHLEN, K. **História Universal da Música.** 5. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.

PANDO, D. A.; ALMEIDA, C. C. de. Organização da informação e do conhecimento no contexto da Ciência da Informação: da análise terminológica à reflexão epistemológica. *In*: Congreso ISKO España, 12 e Congreso ISKO España-Portugal, 2, 19-20 de noviembre, 2015, Organización del conocimiento para sistemas de información abiertos. **Anais [...]**. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.

PARENTE, B. L. de M. **A pedagogia musical de Schaffer e seus desdobramento no Brasil.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/brunoparente.pdf>>. Acesso em 08 de maio de 2017.

PARNCUTT, R. **Musicologia Sistemática:** a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 20 n. 34/35, p.145-185, jan./dez. 2012.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia.** São Paulo: Cultrix, 1975.

PEIRCE, C. S. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce.** Ed. HARTSHORNE, Charles; WEISS, Paul; BURKS, ARTHUR W. Cambridge: Harvard University Press, 1931/1958.

PEIRCE, C. S. **Semiotic and Significs:** The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

PERSICHETTI, V. **Armonia del siglo XX.** Madrid: Real Musical, 1985.

PIECADE, A. T. de C. *In*: BELLARD FREIRE, V. (org.). **Horizonte da pesquisa em música.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 63-81.

PIECADE, A T. de C. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. **Revista Nupeart**, v.4, n.4, set. 2006.

PINHEIRO, L. V. R. **Configurações disciplinares e interdisciplinares da Ciência da Informação no ensino e pesquisa.** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/31864/1/9-%20a%20ci%C3%A7%C3%A2ncia%20da%20informa%C3%A7%C3%A3o%20criadora%20de%20conhecimento%20vol%20I.pdf>>

PRATES, E. **Semiótica: uma suave introdução.** Disponível em: <<https://interartesufgd.files.wordpress.com/.../semic3b3tica-uma-suave-introduc3a7c3a...>>. Acesso em 02, fev. 2018.

QUEIRÓZ, J. P. de. **A música compõe o Homem, o Homem compõe a música.** Editora Cultrix, São Paulo, 2000.

REPKO, A. F. **Interdisciplinary research: process and theory.** Thousand Oaks: Sage, 2008.

ROBERTY, B. B. **O desenvolvimento da grafia a partir do trabalho da Oficina de musicalização.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:

<<http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/brunoroberty.pdf>> Acesso em: 20 dez. 2008.

SANTAELLA, L. **A Teoria Geral dos signos: semiose e autogeração.** São Paulo: Editora Ática S. A, 1995.

SANTAELLA, L. **A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas.** São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTAELLA, L. **Estética: de Platão a Peirce.** 2. ed. São Paulo: Experimento, 2000a.

SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada.** São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2002.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.** 4. ed. Paulus: São Paulo, 2010.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia.** 3. ed. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2009.

SANTOS, C. D. **Ciência da informação e interdisciplinaridade: interconexões com a cultura informacional.** Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Faculdade de Filosofia e Ciências. Universidade Estadual Paulista, Unesp, Marília, 2017. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/santos_cd_do.pdf>. Acesso em 01 de out. 2018.

SANTOS, M. dos. Charles Sanders Peirce. **Entremeios: revista de estudos do discurso.** n.8, jan. 2014. Disponível em <<http://www.entremeios.inf.br>>.

SAVAN, D. **An introduction to C. S. Peirce's full systems of semiotic.** Toronto, Victoria College of the University of Totonto (Monograph Series of the Toronto Semiotic Circle, 1), 1976.

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

SARACEVIC, T. Interdisciplinary nature of information science. **Ciência da Informação.** v. 24, n.1. 1995.

SAYÃO, L. F. Padrões para bibliotecas digitais abertas e interoperáveis. **Encontros Bibli**, Florianópolis, n. esp., 2007. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/378/436>>. Acesso em: 19 de out. 2018.

SCHAFER, M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHAFER, R.M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SETZER, V. W. Dado, Informação, Conhecimento e Competência. **DataGramZero**, Rio de Janeiro, 1999.

SHANNON, C.; WEAVER, W. **Teoria matemática da comunicação**. São Paulo: Difel, 1975.

SILVA, T. E. da. (org.). **Interdisciplinaridade e transversalidade em Ciência da Informação**. Recife: Néctar, 2008.

SILVEIRA, L. F. B. da. **Curso de Semiótica Geral**. Editora Quartier Latin do Brasil. São Paulo, 2007.

SMIT, J.W. Novas abordagens na organização no acesso e na transferência da informação. In: SILVA, H.C.; BARROS, M.H.T.C. (orgs.). **Ciência da Informação**: múltiplos diálogos. Marília: Oficina Universitária Unesp, 2009.

SOUZA, R. F. de. A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO COMO ÁREA DO CONHECIMENTO E DE FOMENTO NO CNPq. In: VIII CIFORM. Universidade Federal da Bahia. **Anais [...]**. Salvador, 2008. Disponível em: <<http://www.cinform2008.ici.ufba.br/layout/padrao/azul/cinform/Documentos/Palestra%20A%20CI%20%C3%84NCIA%20DA%20INFORMA%20%C3%87%C3%83O%20COMO%20%C3%81REA%20DO%20CONHECIMENTO%20E%20DE%20FOMENTO%20NO%20CNPq.pdf>>. Acesso em 15 de out. 2018.

SOUZA, J. Pensar a educação musical como ciência: a participação da Abem na construção da áreas. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 16, p. 25-30, mar. 2007.

_____. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Rudolf-Dieter Kraemer. Comentário. **Em Pauta**, v. 11, n. 16/17, abr./nov., p. 49. 2000.

STATERI, J J. **Atividades recreativas na educação musical**. Atibaia, SP: Redijo, 1978.

SWANWICK. K. **Ensinando música musicalmente**. São Paulo: Moderna, 2003.

TAYLOR, A. G.; JOURDREY, D. N. **The organization of information**. Londres: Libraries Unlimited, 2009.

SARACEVIC, T. Relevance: A review of the literature and a framework for thinking on the notion in information science. Part II: nature and manifestations of relevance. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 58, p. 1915-1933. 2007.

VAN GOGH, V. **Cartas a Théo**. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

VOLPE, M. A. Por uma nova musicologia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília**, ano 1, n. 1, set. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/7326>> Acesso em 05/05/2018.

WANNER, M. C. A. Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010. 302 p. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/296z5/pdf/wanner-9788523208837.pdf>>.

WEISS, L. C. BRÄSCHER, M. Organização do Conhecimento e Kant: uma análise do debate epistemológico sobre realismo e idealismo. **Iris – Informação, Memória e Tecnologia**, Recife, v. 3, n. esp., p. 56-71. 2014/2017.

WEIZSÄCKER, C. F. **Aufbau der Physik** [Foundation of Physics]. Munich: Hanser, 1985.

ZAMPRONA, M. de L. S. **Da música, seus usos e recursos**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.