

Comunicação Oral

INFORMAÇÃO MUSICAL E INTERPRETAÇÃO: CONTRIBUIÇÕES SEMIÓTICAS PARA O CAMPO DA ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO

Camila Monteiro de Barros – UFSC
Lígia Maria Arruda Café – UFSC
Carlos Cândido de Almeida – UNESP/MARÍLIA

Resumo

O conceito de música, do ponto de vista da etnomusicologia, carrega em si aspectos exteriores à própria estrutura musical. Assim, o significado do que é música deve estar, necessariamente, contextualizado em um âmbito cultural. Fato que caracteriza possibilidades significativas e, por conseguinte, potencial informativo, isto é, algum conteúdo semântico que não pode ser desconsiderado do ponto de vista da ciência. Este conteúdo semântico relativo à música compõe a noção de informação musical e interessa, portanto, aos estudos da Ciência da Informação. O objetivo desta reflexão é inserir a proposição da adoção da Semiótica peirceana no estudo da significação musical com vistas a construir uma contribuição teórica para a área de organização da informação. O estudo da Filosofia e Semiótica de Charles Peirce traz um mosaico teórico que se revela rico em contribuições para a Ciência da Informação, entretanto, a reflexão aqui apresentada recai, especialmente, sobre o conceito de Interpretante e seus tipos (imediate, dinâmico e final) como aporte para o entendimento dos efeitos significativos efetivamente produzidos em uma mente, adotando-se a noção de música enquanto signo.

Palavras-chave: Informação Musical. Interpretação. Tipos de Interpretante. Semiótica.

Abstract

The concept of music, from the point of view of ethnomusicology, carries within itself aspects which are external from the music structure. Therefore, the meaning of what music is must be, necessarily, contextualized in a cultural scope. This fact characterizes possibilities of signification and, thus, informative potential, i.e., some semantic content that can not be disregarded from the point of view of science. This semantic content relative to music composes the notion of music information and, thus, is of interest of Information Science. The objective of this reflection is to insert the proposition of adopting the peircean Semiotic in the music signification studies, aiming to construct a theoretical contribution to the information organization area. The study of Peirce's Philosophy and Semiotic brings many contributions to Information Science, however, the reflection here presented falls especially into the concept of Interpretant and its types (immediate, dynamic and final) as a support to the understanding of the significant effects actually produced in a mind, adopting the notion of music as a sign.

Keywords: Music Information. Interpretation. Types of Interpretant. Semiotic.

1 INTRODUÇÃO

A música está presente na vida de todas as pessoas, em diferentes esferas: profissional, lazer, propagandas de rádio, televisão, etc. O contexto cultural tem forte influência na sua produção e uso e, portanto, faz com que este elemento cultural carregue tais características.

Com os custos decrescentes para armazenamento dos arquivos digitais, o interesse por pesquisas sobre o tratamento da informação musical para seu armazenamento e recuperação cresceu e, conseqüentemente, este objeto de estudo tem-se mostrado à área da Ciência da Informação (CI).

A definição de música, no entanto, pode suscitar uma série quase infinita de possibilidades. Para Schafer (2001 p. 20, grifo do autor) “Hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que *pertence ao domínio compreensivo da música*. Eis a nova orquestra: o universo sonoro.” Com base nessa afirmação, observamos que o conceito de música possui uma ampla extensão semântica, pois pode admitir a inclusão de qualquer som ambiental, como na prática da música concreta, por exemplo. As novas tecnologias e a inserção da música eletroacústica a partir da década de 1950 também contribuíram para a ampliação do conceito de música (CAESAR, 2010).

Neste trabalho entende-se como música um todo sonoro que intercala sons e silêncios produzidos intencionalmente, aproximando-se da visão de Seeger (2008) que, apoiado em uma perspectiva antropológica da música, afirma que esta não é constituída somente pelos sons, mas também pela intenção de fazer sons, pela mobilização de grupos para fazer sons. Complementando a visão de Seeger (2008), consideramos que a música tem como elemento definidor o significado “música” dirigido por alguém a este objeto sonoro. Blacking (2007) expõe que a natureza da música pode ser entendida a partir de diferentes fontes, primeiro pela configuração musical existente no mundo atualmente (incluindo gêneros e sistemas musicais). Segundo, por meio das gravações históricas e outros registros de performance, inclusive os descritivos. Em terceiro, “nas diferentes percepções que as pessoas têm da música e da experiência musical, por exemplo, nas diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem sentido dos símbolos musicais” (BLACKING, 2007, p. 202). Para o autor, esta terceira fonte carrega uma problemática filosófica e possibilita o entendimento de que a música é um fato social. O autor, ao abordar a temática da natureza da música, parece referir-se a uma busca por algum aspecto ou característica que se mantenha relativamente estável, i.e., que seja recorrente nas mais diferentes culturas quando estas se referem à música. O que parece uma música bela e agradável em uma determinada cultura pode não ter a mesma concepção em outra. As próprias noções de som, ruído, silêncio, afinação são variáveis.

É possível pensar que a materialidade sonora da música (materialidade num sentido de ondas sonoras) é, possivelmente, um elemento que mostre essa recorrência de relação com a música nas diferentes culturas. Entretanto, a propagação de ondas sonoras não é suficiente para tornar-se música. É preciso um significado.

Assim, pelo menos até onde esta brevíssima introdução pôde vislumbrar, a música é repleta de “possibilidades”. As possibilidades significativas que são, necessariamente, contextualizadas. Em outras palavras, não é apenas o músico que faz música, nem apenas o intérprete que executa a performance, nem o compositor escreve sozinho a posição e relação das notas que utiliza, tampouco o instrumento é o único objeto que permite que se faça qualquer barulho, nem o ouvinte sozinho torna-se dono do significado que imputa à música.

Para Blacking (2007), a música existe na sua significação enquanto tal, que ocorre no fluir dessas dimensões inseridas num caldo social. Neste sentido, não pretendemos fazer referência a sons elementares e isolados como o canto de um pássaro ou o bater de uma porta, ainda que estes tipos sonoros também apresentem possibilidades informativas. Mas convém assinalar que tais sons elementares e naturais podem também compor a música – juntamente com outros ruídos - se esta for a intenção do compositor.

Esse conjunto de possibilidades significativas carrega, por conseguinte, potencial informativo, isto é, algum conteúdo semântico que não pode ser desconsiderado do ponto de vista da ciência. Este conteúdo semântico relativo à música compõe a noção de informação musical e interessa, portanto, aos estudos da CI. Ainda no âmbito da CI, a informação musical poderá figurar registrada em algum suporte documental (sonoro ou gráfico, a exemplo da partitura), passível de análise para representação de seu conteúdo a um sistema de recuperação da informação.

Dos aportes teóricos dos quais a CI se apropria para a discussão dos aspectos relativos à organização da informação (OI), ganham destaque aqueles relacionados à Linguística e à Terminologia (GUIMARÃES, 2008) que, evidentemente, se dedicam à linguagem verbal. Tais estudos abordam com propriedade as questões semânticas e terminológicas de palavras, conceitos e seus relacionamentos aliando o nível semântico aos níveis pragmático e funcional da linguagem (CAFÉ, BRÄSCHER, 2011).

No campo da música, tanto o estruturalismo como a Semiótica¹ (ciências dos signos na natureza e na cultura) de vertente linguística foram e continuam sendo utilizados para fins de análise musical, corrente teórica baseada principalmente nos escritos de Jean-Jacques Nattiez (MARTINEZ, 1993; FERRAZ, 1997; DOUGHERTY, 1994). Mas, segundo Martinez (1993), essas abordagens não constituem aportes adequados para os problemas da significação musical.

¹ Sob a égide da Semiótica, encontramos uma miríade de contribuições, muitas das quais divergentes em alguns casos e complementares em outros. Podemos citar os sistemas, por exemplo, da Semiologia de Saussure, dos estudos de Hjelmslev e Barthes, da Semiótica de Greimas, das teorias não estruturalistas de Charles Morris e Ogden e Richards e da Semiótica de Peirce.

Cabe sublinhar que a linguagem musical não é totalmente referencial, mas expressiva (SVENONIUS, 1994), ou seja, os elementos da música, relacionados intencionalmente pelo compositor, podem até sugerir, suscitar certas relações referenciais (a elementos extramusicais) por conta desta força expressiva. No entanto, tais relações nem sempre estarão em convergência com a intenção inicial do compositor, pois a força expressiva da linguagem é fruto da natureza subjetiva da interpretação. Dessa forma, o problema da significação torna-se ainda mais central, dado o vasto campo de possibilidades interpretativas que a expressão musical pode comportar.

O estudo da música enquanto linguagem estruturada cujos elementos são dispostos e relacionados segundo certas regras - abordagem privilegiada pelo enfoque semiológico (FERRAZ, 1997), pode ser relevante para fins de análise musical de cunho mais técnico, em que o sistema musical é examinado nas relações entre seus elementos². No entanto, ao que cabe aos interesses da CI, é necessário ampliar esse enfoque para outras dimensões da música que se estabelecem no contato desta com seu receptor, como a percepção social da música (SELFRIDGE- FIELD, 2006), a recomendação de uso (HU, DOWNIE, EHMANN, 2006), a dimensão emocional (HU, DOWNIE, 2007) e outras possibilidades interpretativas. Estes aspectos, entretanto, não diminuem a relevância de se aliar a estas análises os conhecimentos relativos aos sistemas musicais.

Nesse sentido, Dougherty (1994) ressalta que é necessária uma teoria capaz de possibilitar a análise da interação entre a estrutura e a expressão musical e que dê, ainda, especial atenção ao Interpretante na cadeia de significação. O conceito de interpretante está intimamente associado à Semiótica de Charles Peirce (1839-1914) e refere-se ao conteúdo intelectual que representa o signo em uma relação triádica.

Ferraz (1997) destaca a questão do Interpretante quando aponta que um objeto sonoro é, antes de tudo, vibração de ar. E mesmo quando em contato com outro corpo, continua sendo uma vibração de ar. Dessa forma, o autor traz a discussão da música para o campo semiótico uma vez que a vibração de ar só se torna objeto sonoro (qualquer som) e objeto musical (música) quando um intérprete constrói significado. Tal significação ocorrerá somente pela ação de um signo.

² Kiefer (1987) aponta três elementos básicos da linguagem musical: o ritmo, a melodia e a harmonia. Adjacentes a estes elementos, a análise musical pode fundamentar-se em quatro parâmetros: altura, timbre, duração e intensidade. Caesar (2010) esclarece que a adoção destes elementos e parâmetros faz parte da teoria tradicional da abordagem da análise musical. No entanto, a introdução das tecnologias na produção musical, a prática da música concreta e outras variações da música contemporânea escapam ao escopo da análise musical baseado nos parâmetros tradicionais (CAESAR, 2010). A discussão a respeito dos elementos de análise musical encontra-se em pleno desenvolvimento nas diferentes correntes dos estudos musicológicos.

Martinez (1993), Dougherty (1994) e Ferraz (1997) relatam que a Semiótica oferece muitas vantagens com relação às teorias linguísticas para estudo da música, pois esta se apresenta como uma teoria dos significados, em que o estudo do Interpretante torna-se de central importância. Para Dougherty (1994, p. 171, tradução nossa³) Peirce foi capaz de tecer “uma rede de malha fina que não só captura a escorregadia estrutura dos eventos capazes de produzir significados, mas também captura a estrutura ainda mais escorregadia do próprio significado”.

A adoção da Semiótica peirceana no estudo da significação musical, com vistas a sistematizar uma contribuição teórica para a área de OI, deve ser de interesse da CI. O estudo da significação musical torna-se relevante para a CI uma vez que é a partir das possibilidades interpretativas que determinado documento oferece a um grupo de usuários que serão tomadas as decisões de que elementos precisam ou não ser representados para fins de recuperação. Assim, conhecer essas possibilidades é de fundamental importância.

Na CI diversos estudos estão sendo desenvolvidos com base na Semiótica e Filosofia de Peirce, dos quais destacamos as principais temáticas: a indexação como processo semiótico (MAI, 2001), as contribuições da Semiótica e do pragmatismo de Peirce na organização do conhecimento e da informação (ALMEIDA, 2010a, 2010b; THELLEFSEN; THELLEFSEN, 2004, 2002; FRIEDMAN; THELLEFSEN, 2010; THELLEFSEN, 2002) e a relação da Semiótica com a indexação de assunto (ALMEIDA; FUJITA; REIS, 2013). Contudo, nenhum dos estudos mencionados investigou a informação musical com base na Semiótica peirceana.

No campo da música, Martinez (1993) apontou alguns autores, como Lúcia Santaella, J. Jota de Moraes, David Lidov, William P. Dougherty, entre outros, que utilizaram a Semiótica e Filosofia de Peirce para desenvolver algumas reflexões relacionadas à música. Destacamos, no entanto, a proposta de Martinez (1993). Apesar de seu estudo estar alocado no campo da Música, o autor afirma que as questões que podem ser estudadas pelo que ele chama de “semioticistas da música” não são necessariamente musicológicas, mas sim relativas à significação musical em qualquer instância.

A proposta de Martinez (1993) tem como base os três elementos ou correlatos por meio dos quais se concretiza a Semiose (o Signo, seu Objeto e o Interpretante) e ainda as três tricotomias básicas, segundo a Semiótica de Peirce, resultando em três campos de análise, que apresentaremos de forma muito breve.

³ “[...] finely meshed net that not only catches the slippery structure of events capable of producing meaning but also snares the even more slippery structure of meaning itself.” (DOUGHERTY, 1994, p. 171)

O primeiro campo de análise, a “Semiose Musical Intrínseca” inclui os estudos do Signo musical com relação a si mesmo. Esses estudos encontram sua representação na primeira tricotomia dos Signos de Peirce, ou seja, no âmbito do Quali-signo, Sin-signo e Legi-signo. Dessa forma, este campo de análise teria como foco as qualidades musicais na sua textura, melodia, diferenças de execução da mesma música, sistemas musicais, regras de improvisação, entre outros aspectos internos ao próprio discurso musical. (MATINEZ, 1993)

O segundo campo de análise, a “Representação Musical”, aborda o Signo musical com relação ao seu Objeto e encontra-se, portanto, relacionado à segunda tricotomia dos Signos de Peirce: Ícone, Índice e Símbolo. O discurso musical poderia, em diversos momentos, representar somente a si mesmo, como no conceito de música absoluta. Entretanto, neste campo de análise, adentra-se em uma questão que, de fato, extrapola o discurso musical. Martinez (1993) admite que, para o estudo deste campo de análise do Signo musical, é necessário incorporar questões sociais, filosóficas, histórias, etc. Ao investigar o Objeto a que o signo se refere, segundo o autor, é necessário buscar as seguintes questões: “como o Signo musical refere a um Objeto; quais as relações entre um possível Objeto e o modo como é representado no Signo musical; quais são os possíveis Objetos em música e qual é a sua natureza.” (MARTINEZ, 1993).

No terceiro campo de análise, “Interpretação Musical”, Martinez (1993) propõe o estudo do Signo musical com relação ao seu Interpretante, estando, assim, relacionado à terceira tricotomia dos signos de Peirce: Rema, Dicente e Argumento. Tratando-se do estudo que tem como foco o correlato Interpretante da semiose, esses estudos têm como premissa a ação do Signo em uma mente e traz questões como as diferentes maneiras de ouvir (como já sugerido por Moraes, 1986), a percepção musical do ouvinte, do compositor, do regente, incluindo também a crítica musical e ainda outros aspectos.

O autor enfatiza que esses campos de estudo não são abordagens isoladas, mas constituem uma arquitetura flexível e interdependente, sendo que ao iniciar os estudos em um campo, naturalmente se devem aceitar implicações nas outras duas áreas. Além disso, Martinez (1993) também relata que é necessário considerar as interrelações dessa proposta da semiótica da música com outras disciplinas, como seria o estudo da semiótica da canção em conjunto com a semiótica da literatura, por exemplo.

Foi no segundo campo de análise, Representação Musical, que Martinez desenvolveu seu estudo de forma mais aprofundada aplicando os preceitos da semiótica peirceana na análise da música Hindustani (música clássica do norte da Índia) na sua tese de doutorado, publicada em 1997. O autor ainda publicou outros artigos, mas infelizmente não pôde dar

continuidade aos seus promissores estudos, pois lamentavelmente, em 2007 teve sua trajetória de vida precocemente interrompida.

Do ponto de vista da CI, o estudo proposto por Martinez (1993), no segundo campo de análise semiótica, parece de grande relevância uma vez que pode fornecer subsídios para que, por meio da análise semiótica da música, seja possível relacionar certas características contextuais da produção da música ao documento musical, tornando-as pontos de acesso. Entretanto, é no terceiro campo de análise, a Interpretação Musical, enfatizando as relações do Signo musical com o Interpretante, especialmente no que se refere à percepção musical, que propomos a presente discussão.

Os tipos de Interpretante da Semiótica - pois Peirce desenvolver um tratamento especial aos diversos níveis de interpretação - explicam os efeitos de interpretação que podem ser experienciados pelo indivíduo quando em contato com a música, aspecto que nos permite entender as especificidades interpretativas de um usuário, seja ele um leigo ou especialista em Música.

Acreditamos, portanto, que a elucidação a respeito desses efeitos interpretativos pode trazer contribuições para o estudo dos aspectos relacionados à tomada de decisão sobre a representação da informação musical. O objetivo deste trabalho não é dar continuidade ao desenvolvimento de uma semiótica da música, conforme proposto por Martinez (1993), mas, por meio da teoria Semiótica peirceana, subsidiar estudos sobre informação musical. Assim, com base nos conceitos da Semiótica de Peirce visamos entrever mais uma frente da interdisciplinaridade da CI.

2 A INFORMAÇÃO MUSICAL E OS TIPOS DE INTERPRETANTE

A presente análise não pretende explorar a Filosofia e Semiótica de Peirce como um todo, mesmo porque em poucas páginas seria uma temeridade. Portanto, discorreremos algumas breves linhas sobre alguns conceitos fundamentais da Semiótica antes de adentrarmos a discussão dos tipos de interpretante.

Para Peirce, o Signo é formado em uma relação triádica entre Signo ou Representamen, Objeto e Interpretante.

Um signo, ou *representamen*, é algo que, em algum aspecto ou modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Este signo que ele criou eu chamo de *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa aquele objeto, não em todos aspectos, mas em referência a um tipo de idéia

(sic) que tenho às vezes denominado *fundamento* do representamen.(PEIRCE, 2005, p. 46, grifo do autor)

Ou seja, o reconhecimento da representação de um Signo se dá por meio de outro Signo (Interpretante do primeiro Signo) num entendimento de significação que está sempre em expansão em um processo de semiose infinita ou autogeração sîgnica. Para Santaella (2005, p.45) o Signo, que não ocorre no vazio, está “enraizado num vastíssimo mundo de relações com outros signos, com tudo aquilo que muito amplamente chamamos de realidade”. Silveira (2007) esclarece que o Interpretante é diretamente definido pelo Signo ou Representamen e, indiretamente, pelo Objeto, ou seja, o Signo tem um caráter intermediário.

No processo de significação⁴ diferentes relações podem ser estabelecidas entre os três correlatos do processo de semiose, a partir das quais Peirce desenvolveu as três tricotomias do Signo, que Martinez (1993) toma como principal fundamento para sua proposta de semiótica da música. O primeiro ramo de estudo de Martinez (1993), a Semiose Musical Intrínseca, corresponde à primeira tricotomia dos Signos de Peirce que trata da relação do Signo consigo mesmo. A Representação Musical de Martinez (1993) corresponde à segunda tricotomia de Peirce que trata da relação do Signo com seu Objeto. O terceiro ramo proposto por Martinez (1993), Interpretação Musical, corresponde à terceira tricotomia do Peirce que trata da relação do Signo com seu Interpretante. Além das diferentes relações, os próprios correlatos podem apresentar características distintas, como veremos a partir de agora.

Um Signo, para que possa ser reconhecido como tal, deve representar algo, seu Objeto. No entanto, Peirce (2005) atenta para o fato de que nem sempre o Signo é, necessariamente, distinto de seu Objeto. Isso pode ocorrer quando o Signo representa um Objeto que é ele mesmo. Numa definição ampla de Objeto, Peirce (2005, p. 48) expõe:

Os Objetos – pois um Signo pode ter vários deles - podem ser, cada um deles, uma coisa singular existente e conhecida ou que se acredita tenha anteriormente existido ou que se espera venha a existir, ou um conjunto de tais coisas, ou uma qualidade, relação ou fato conhecidos cujo Objeto singular pode ser um conjunto ou uma totalidade de partes [...]

O que nos cabe ressaltar, entretanto, é que Peirce (2005) afirma que o Signo pode representar seu Objeto mas “não pode proporcionar familiaridade ou reconhecimento desse objeto”. (PEIRCE, 2005, p. 47). Isto quer dizer que, para que o Signo exerça a representação

⁴Cabe frisar que a função interpretativa a que Peirce se refere não é exclusivamente da mente humana, mas de qualquer sujeito da semiose. A presente discussão, no entanto, estará limitando a acepção, na medida em que reduz as considerações à condição interpretativa da mente humana, uma vez que os interesses da Ciência da Informação estão atrelados a esta perspectiva.

pressupõe uma familiaridade com o Objeto representado. O nível dessa familiaridade impacta diretamente na relação Signo-Objeto e, portanto, na formação do Interpretante e da semiose como um todo.

Podemos ilustrar esse aspecto com o seguinte exemplo de Martinez (1993): considere-se a execução do trecho musical de “convite para fumar tabaco”, da cultura de Papua-Nova Guiné: a) para um ouvinte sem nenhum conhecimento desta cultura, o Objeto do Signo (sendo Signo, o trecho musical) será a própria música em sua sonoridade e o Signo, um Ícone; b) para um indivíduo com familiaridade que lhe possibilite reconhecer a música como uma manifestação dos Papua-Nova Guiné (um musicólogo, por exemplo), o Signo será um Índice com relação ao seu Objeto, a cultura Papua-Nova Guiné; c) para um indivíduo da própria cultura, o Signo não se relaciona apenas na sua materialidade acústica, nem à cultura daquela região, mas tem por Objeto o “convite para fumar tabaco”, relação esta estabelecida por hábito, através da experiência social. Assim, em relação ao seu Objeto (o convite), o Signo é um Símbolo.

Silveira (2007) explica que o Objeto do Signo pode estar representado no interior do Signo, ou pode estabelecer, com o Signo, uma relação exterior. Ao primeiro, Peirce denomina Objeto Imediato; ao segundo, Objeto Dinâmico. Assim, o Objeto Dinâmico só pode ser alcançado de fato pela experiência colateral, que se caracteriza como uma experiência independente do Signo. Para Santaella (2005, p. 45), a “‘realidade’ que circunda o signo se constitui em seu objeto dinâmico”, ou seja, o alcance do Objeto Dinâmico implica que o indivíduo tenha uma experiência colateral ao Signo para interpretá-lo. É como conhecer uma cidade por fotos e relatos (Objeto Imediato) ou conhecer a cidade mesma (Objeto Dinâmico). (SILVEIRA, 2007). O Objeto Imediato é “o modo como o objeto dinâmico se apresenta, está indicado ou está representado no próprio signo” (SANTAELLA, 2005, p. 45). Nesse contexto, o Objeto Dinâmico é muito mais complexo do que o Objeto Imediato uma vez que o último é uma emanção de algumas características ou a derivação de um certo modo do Objeto Dinâmico.

No exemplo de Martinez (1993) anteriormente citado, é clara a influência da experiência colateral do indivíduo com o Objeto Dinâmico na maneira como o processo de semiose é construído. Da mesma forma, vemos que os correlatos também são entidades flutuantes e dinâmicas que estabelecem diferentes relações entre si dependendo da forma como tais correlatos são considerados no processo de semiose – no exemplo, o Objeto do Signo se modifica em cada situação e, assim, o Interpretante.

Para Friedman e Thellefsen (2010, p. 650, tradução nossa⁵) “o significado de um signo está portanto relacionado ao seu objeto por meio do interpretante; a reação de uma mente interpretante, no entanto, é determinada pelo que este já sabe sobre as propriedades do signo”, que, ressaltamos, são emanações das propriedades do Objeto que representa. O relativismo imperante nas ciências humanas não é adequado à compreensão da performance do objeto na Semiótica de Peirce.

Aproximando esses conceitos da discussão proposta, é relevante refletir, sobretudo, em que medida é desenvolvida a experiência colateral de determinado grupo de usuários com a informação musical. A partir da exploração dessas possibilidades, pode-se compreender os prováveis efeitos interpretativos da informação musical na mente desses usuários, conforme ficou claro no exemplo de Martinez (1993). Mas vejamos em que medida é possível conhecer esses efeitos interpretativos.

Santaella (2005) expõe que o Signo não é traduzido apenas pela tríade “signo – objeto – interpretante”, mas que o Signo tem dois Objetos (como vimos anteriormente) e três Interpretantes: Interpretante Imediato, Interpretante Dinâmico e Interpretante Final, que ainda sofrem outras subdivisões.

Silveira (2007) explica que o destinatário da representação do Signo é a produção de uma ideia igualmente da natureza do Signo na mente de uma pessoa, e a essa ideia Peirce denomina Interpretante. Vale lembrar, com as palavras de Santaella (2005, p. 43) que “representar o objeto significa que o Signo está apto a afetar uma mente, isso é, nela produzir algum tipo de efeito”, esse efeito é o Interpretante. A autora ainda sustenta que o Interpretante é um processo evolutivo e não um evento isolado, i.e., uma interpretação é reconhecida por meio de outra interpretação, que envolve um novo Signo e assim *ad infinitum*. Esses efeitos interpretativos, entretanto, podem ser de diferentes tipos, donde chegamos aos tipos de Interpretantes.

O Interpretante Imediato é aquele que o Signo em si mesmo determina, é o significado de um Signo, o que um Signo quer dizer (SILVEIRA, 2007), mesmo que não haja, de imediato, um intérprete para tal significado. Esse conceito pode ser ilustrado utilizando-se como exemplo a música programática, em que o compositor sugere, por meio dos próprios sons ou da estrutura da música, relações com elementos extramusicais como uma cena, uma imagem ou estado de ânimo (CÁCERES, 2008).

⁵ *The meaning of a sign is thus related to its object by means of the interpretant; the reaction of an interpreting mind, however, is determined by what it already knows about the sign's properties.* (FRIEDMAN; THELLEFSEN, 2012, p. 650)

O Trenzinho do Caipira, composição de Heitor Villa Lobos e parte integrante da peça *Bachianas Brasileiras nº 2*, sugere o movimento de um trem na medida em que imita o som de uma locomotiva em movimento com os instrumentos da orquestra. Ora, este significado está latente, disponível, a música não deixa de ter seu Interpretante Imediato mesmo que ela seja ouvida por alguém que não tenha repertório para percebê-lo. 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 é identificado quando, em uma mente interpretante, é estabelecido um Signo que de fato interpreta o Signo (SILVEIRA, 2007) consistindo em uma significação específica, particular. No momento em que um ouvinte percebe a relação entre os sons da música *O Trenzinho do Caipira* com o movimento de uma locomotiva, essa significação equivale a um Interpretante Dinâmico. Notemos que o Interpretante Dinâmico pode ter inúmeras significações pois um Signo pode produzir distintos efeitos em uma mente e cada mente pode sofrer efeitos distintos. Peirce (2005) esclarece que o Interpretante Imediato é tudo aquilo que o Signo está apto a gerar em uma mente, o Interpretante Dinâmico é o efeito real que o Signo causa sobre um intérprete.

Um último nível do processo interpretativo é o Interpretante Final ou Normal que se configura numa convergência para a mais completa e adequada representação (SILVEIRA, 2007). O Interpretante final seria alcançado se “fosse possível que o signo pudesse produzir todos os interpretantes dinâmicos de modo exaustivo e final” (SANTAELLA, 2005, p. 49). Neste sentido, o Interpretante Final está sempre em progresso, uma vez que representa a busca por um nível ideal de semiose, um fim a ser buscado.

A figura a seguir ilustra a relação entre a experiência colateral e os diferentes Interpretantes.

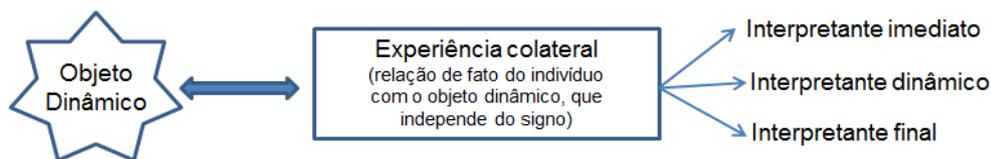


Figura - Efeitos Interpretativos e Experiência Colateral com o Objeto Dinâmico
 Fonte: Dos autores.

A experiência colateral concorre para alterar os níveis de significado e garante a diferença entre as gradações de interpretantes. A experiência colateral é o dispositivo

conceitual da Semiótica para provar que não basta conhecer a linguagem verbal relacionada a um fenômeno ou a um objeto. Sem o acesso aos referentes e o conhecimento dos índices, toda informação sobre o objeto não é mais que uma referência vaga e imediata. Os níveis profundos de interpretação são atingidos com a presença decisiva da experiência colateral que atualiza e corrige distorções do interpretante.

Para Peirce, os Interpretantes ainda podem ser divididos em emocional, energético e lógico. Sendo que o Interpretante emocional está relacionado às qualidades de sentimento, ou seja, é o sentimento produzido pelo efeito interpretativo de um Signo, relacionado à categoria de primeiridade. O Interpretante de nível energético implica no emprego de um esforço físico ou mental, uma ação, mas ainda no âmbito de um conceito de natureza geral, relacionado à categoria de secundidade. Já o Interpretante lógico é da natureza de um conceito “desde que haja, em alguma instância nele implicada, qualquer redução para um estado menos geral” (SILVEIRA, 2007, p. 49).

Podemos relacionar esses conceitos ao que Moraes (1983) chamou de “maneiras de ouvir” a música: ouvir emotivamente, ouvir com o corpo, ouvir intelectualmente, que sugerem uma relação com as categorias fenomenológicas de Peirce: primeiridade, secundidade e terceiridade (SANTAELLA, 2005) e, mais especificamente, com os níveis de interpretantes. “Ouvir emotivamente” pode estar relacionado ao que Peirce aponta como Interpretante emocional. Neste nível, Moraes (1983) explica que o ouvinte fica entregue às sensações que o objeto sonoro provoca, como alegria, euforia, tristeza, música boa ou ruim, que agrada ou não aos ouvidos. Não é possível, portanto, fixando-se neste nível, compreender melhor o próprio sistema musical.

Ao “ouvir com o corpo”, pode-se relacionar ao Interpretante energético, ainda que, para Peirce (2005), este Interpretante envolva sempre o mundo interior ao sujeito da semiose e pode, inclusive, se passar somente na interpretação imaginária (SILVEIRA, 2007). Para Moraes (1983) ouvir com o corpo implica na relação da materialidade da música com a materialidade do corpo, como um transe de um ritual budista ou o impulso pelo ato de dançar. Martinez (1993), no exemplo citado anteriormente da música “convite para fumar tabaco” dos Papua-Nova Guiné, indica que o Interpretante energético poderia ser entendido como a motivação que o som provocaria em um indivíduo de se deslocar para a aldeia onde aconteceria o ritual. Existe, portanto, uma interação de contrários, própria da secundidade, e uma ação visceral ou intelectual.

“Ouvir intelectualmente” está diretamente relacionado ao Interpretante lógico, uma vez que ocorre quando o intérprete tem condições de identificar que a música tem estrutura,

forma, elementos, uma linguagem própria ou ainda relação com elementos extramusicais. O Interpretante lógico ocorre com a ação do pensamento sobre o Signo. Martinez (1993), com base em seu exemplo, expõe que o interpretante lógico seria “um silogismo parcial como ‘se há convite [para fumar tabaco], haverá um ritual ou uma festa’”.

Consideremos, em outro exemplo, as distintas interpretações (no sentido peirceano) que a Sinfonia n.º 7 (Op. 92) de Ludwig van Beethoven pode causar a um especialista em música clássica, a um ouvinte leigo ou a um profissional da área da Musicoterapia. Dado que a natureza da experiência colateral com o Objeto Dinâmico nessas três situações é diferente, o Interpretante Dinâmico também será diferente em cada situação. Ao músico especialista, será possível perceber com maior evidência o timbre dos instrumentos da orquestra, a progressão harmônica dos momentos de tensão e resolução, o tema e suas variações, etc. No caso do musicoterapeuta, é possível que este busque os usos terapêuticos que os elementos da música podem possibilitar (melhorar a comunicação, o aprendizado, a organização, etc.). Ao leigo, é provável que a música cause um efeito emocional mais acentuado (relaxamento, alegria, tristeza, etc.), já que este não tem condições de perceber os elementos do sistema musical. Essas significações consistem no Interpretante Dinâmico de cada ouvinte.

Neste exemplo, o especialista e o musicoterapeuta alcançam o Interpretante lógico (ainda que de naturezas distintas) rapidamente, o que não implica que os Interpretantes emocional e energético não ocorram nestes casos. Esses Interpretantes ocorrem, mas o efeito de pensamento sobre o Signo se sobressai, tornando-se mais evidente. O indivíduo leigo em música, por sua vez, não terá condições de alcançar o Interpretante lógico, mas poderá, eventualmente, alcançar o Interpretante energético e certamente o emocional.

Cabe, então, deslocar esta discussão para o âmbito da OI. Consideremos que os três indivíduos do exemplo (especialista, musicoterapeuta e leigo) sejam, cada um, usuários de um sistema de informação diferente. A mesma música é Signo de Objetos imediatos diferentes, conforme o efeito provocado na mente desses indivíduos. Assim, para atender ao usuário leigo, não seria eficiente relacionar à informação musical, no caso a Sinfonia n.º 7 (Op. 92) de Beethoven, que esta poderia possuir uma linha melódica capaz de melhorar o raciocínio lógico. Tal aspecto da música pode ser percebido pelo musicoterapeuta e, portanto, interessa a este. O mesmo ocorre com a descrição do arranjo da música, como a redução para piano, por exemplo, que parece de interesse mais evidente ao especialista.

Tomemos também como exemplo a experiência colateral, enquanto um processo corretivo na OI, nesse sentido, o interpretante é um suposto assunto, o qual, como sabemos, varia em níveis e graus, do interpretante imediato ao interpretante lógico.

Conforme comentado anteriormente, o Interpretante não é um evento estático, mas evolutivo, assim, cada vez que um indivíduo ouve uma música, pode alcançar diferentes níveis de Interpretantes, como um acúmulo ou um aprimoramento de informações que interagem no processo semiótico e aperfeiçoam a interpretação do Signo (num movimento em direção ao Interpretante Final). Da mesma forma, um especialista, ao ouvir uma música nova que suscite um esforço mental ou até físico, caso seja necessária a realização de alguma pesquisa para compreendê-la, alcança o Interpretante energético de forma mais evidente antes de alcançar o Interpretante lógico.

Ainda que esses efeitos interpretativos sejam tão dinâmicos, é razoável supor que a CI pode beneficiar-se ao compreender os efeitos interpretativos esperados, ou seja, que tipos de Interpretantes determinado grupo de usuários está propenso a realizar, especialmente com base na experiência colateral disponível.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destacamos, que, no que concerne à área de OI, deparamo-nos com duas questões fundamentais: primeiro, os elementos da música precisam ser descritos em termos de assunto e, segundo, a forma de esses elementos serem reconhecidos e transcritos para o sistema de informação. Ambas as questões permanecem em estado inicial de pesquisa na área da CI, no entanto, destacamos ao longo desta reflexão alguns autores que desenvolvem estudos na direção da primeira questão, relacionando que o tema de uma música é definido pelo tipo de interpretante envolvido no momento do uso e do tratamento da informação.

A catalogação e a indexação – processos da OI – visam estabelecer a descrição física (elementos de origem e autoria) e a descrição de conteúdo do documento, respectivamente (BRÄSCHER, CAFÉ, 2010). Quanto à catalogação, é possível que se realize essa análise na informação musical segundo os mesmos preceitos já adotados pela área na análise de outros documentos. No entanto, quando partimos para a indexação da informação musical, ambas as questões expostas anteriormente mostram-se relativamente mais complexas, uma vez que responder à pergunta “o que é assunto em música?” ocuparia um grande espaço e ainda assim ficaria, provavelmente, sem uma resposta conclusiva.

Nesse contexto, a abordagem Semiótica da informação musical traz contribuições singulares especialmente para esta questão da indexação. Notamos, primeiramente, que o conceito de experiência colateral evoca as situações em que se dá a relação do indivíduo com a música e seus possíveis objetos que, conseqüentemente, terá impacto nos usos que este indivíduo fará da informação musical.

Necessitamos, então, retomar alguns teóricos da CI que apontam claramente para a importância dessa perspectiva: Beghtol (1986, p. 85, tradução nossa⁶) afirma que “textos de todos os tipos têm um assunto relativamente permanente, mas um variado número de significados”, ou seja, o documento tem um “*aboutness*” ou assunto intrínseco, e diversos “*meanings*”. Hjørland (2001, p.776, tradução nossa⁷) observa que: “A melhor análise de assunto é aquela que faz o melhor prognóstico do futuro uso do documento”. Essas afirmações tratam, pois, de possibilidades de significação, intrinsecamente relacionadas com a noção de experiência colateral. A experiência colateral, no caso da música, influenciará a determinação e a precisão do assunto, pois o contato com os objetos dinâmicos que permitem extrair atributos não é o mesmo para um especialista na área e para um não especialista. Nesse sentido, torna-se, portanto, evidente como os conceitos de Interpretante e seus variantes (Imediato, Dinâmico e Final) remetem, justamente, aos significados da música para cada usuário ou grupo de usuários. Assim, observamos que o estudo da Filosofia e Semiótica de Peirce traz um mosaico teórico que, pouco a pouco, se revela inestimável em contribuições para a CI.

A despeito de as dificuldades encontradas no uso do potencial teórico da obra de Peirce à CI, precisamos implementar reflexões, e coube aqui examinar o conceito de Interpretante para compreender os níveis de significação da informação musical. Entre os temas e objetos de análise disponíveis a futuros estudos, sugerimos o campo da música, contexto particularmente rico em força expressiva e conteúdo semântico, mas com poucas incursões da literatura da CI.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, C. C. Pragmatismo y semiótica de Peirce en la organización de la información. **Scire**: representación y organización del conocimiento, Zaragoza, v. 16, n. 2, p. 15-20, 2010a.

ALMEIDA, C. C. Sobre o pensamento de Peirce e a organização da informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 11, 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: PPGCI/UNIRIO, 2010b.

ALMEIDA, C. C. *Peirce e a organização da informação*: contribuições teóricas da Semiótica e do Pragmatismo. Marília, 2009. 416f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - PPGCI- Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP, 2009.

⁶“*texts of all kinds have a relatively permanent aboutness, but a variable number of meaning(s)*” (BEGHTOL, 1986, p. 85)

⁷ “*The best subject analysis is the one that makes the best prognosis of the future use of the document*”. (HJØRLAND, 2001, p.776).

ALMEIDA, C. C. ; FUJITA, M. S. L. ; REIS, D. M. Peircean Semiotics and Subject Indexing: contributions of Speculative Grammar and Pure Logic. *Knowledge Organization*, v. 40, p. 225-242, 2013.

BEGHTOL, Claire. Bibliographic classification theory and text linguistics: aboutness analysis, intertextuality and the cognitive act of classifying documents. **Journal of Documentation**, Londres, v. 42, n.2, 1986. p. 84-113.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, USP, 2007, p. 201-218. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/cadcampo/ed_ant/revistas_completas/16.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2013

BRÄSCHER, M.; CAFÉ, L. Organização da Informação ou Organização do Conhecimento? In: **Temas de Pesquisa em Ciência da Informação no Brasil**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2010. p. 87-103
CÁCERES, Renata Soares. Sugestão, representação e interpretação musical. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 5, 2008, Curitiba. **Anais...** Curitiba: DeArtes/UFPR, 2008. Disponível em: <<http://people.ufpr.br/~simpemus/anais/AnaisSIMPEMUS5.pdf#page=73>> Acesso em: 15 ago. 2012.

CAESAR, Rodolfo. Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. In: FREIRE, Vanda Bellard. **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 139-154.

CAFÉ, L.; BRÄSCHER, M. Organização do conhecimento: teorias semânticas como base para estudo e representação de conceitos. **Informação & Informação**, Londrina, v. 16, n. esp., p. 25-51, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/10388>> Acesso em: 12 maio 2012.

DOUGHERTY, William P. (1994). The quest for interpretants: Toward a Peircean paradigm for musical semiotics. **Semiotica**, v. 99, n. 1/2, 163-184, 1994.

FERRAZ, S. Semiótica peirceana e música: mais uma aproximação. **Opus**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, ago. 1997, p. 62-79. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/4/files/OPUS_4_Ferraz.pdf> Acesso em: 26 set. 2011.

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

GUIMARÃES, José Augusto. A dimensão teórica do tratamento temático da informação e suas interlocuções com o universo científico da International Society for Knowledge Organization (ISKO). **Revista Ibero-americana de Ciência da Informação**, v.1 n.1, p.77-99, jan./jun. 2008.

HJØRLAND, Birger. Towards a theory of aboutness, subject, topicality, theme, domain, field, content... and relevance. **Journal of the American Society For Information Science And**

Technology, v. 52, n. 9, p. 774–778, 2001. Disponível em:
<<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/asi.1131/full>>. Acesso em: 18 abr. 2011
HU, Xiao; DOWNIE, J. Stephen. Exploring mood metadata: relationships with genre, artist and usage metadata. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 2007, Viena. **Anais eletrônicos...** Disponível em:
<http://ismir2007.ismir.net/proceedings/ISMIR2007_p067_hu.pdf> Acesso em: 08 set. 2010.

HU, Xiao; DOWNIE, J. Stephen; EHMANN, Andreas F. Exploiting recommended usage metadata: exploratory analyses. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 2006, Victoria (Canadá). **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://ismir2006.ismir.net/PAPERS/ISMIR06157_Paper.pdf> Acesso em: 08 set. 2010.

MAI, J-E. Semiotics and indexing: an analysis of the subject indexing process. **Journal of documentation**, Londres, v. 57, n. 5, p. 591-522, set. 2001.

MARTINEZ, J.L. Uma possível teoria semiótica da música (pautada logicamente em Charles Sanders Peirce). **Cadernos de estudo**: análise musical, São Paulo, n. 5, 1993. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceam_5/teoria_semiotica.htm>

MARTINEZ, José Luiz. **Semiosis in Hindustani Music**. Imatra: International Semiotics, 1997.

MORAES, J. J. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SEEGER, Anthony. Etnomusicologia/Antropologia da música: disciplinas distintas? In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIS, Vincenzo (Orgs.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2008, p. 19-24.

SEFRIDGE-FIELD, Eleanor. Social cognition and melodic persistence: where metadata and content diverge. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION

RETRIEVAL CONFERENCE, 2006, Victoria (Canadá). **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://ismir2006.ismir.net/PAPERS/ISMIR0625_Paper.pdf> Acesso em: 08 set. 2010.

SILVEIRA, L. F. **Curso de semiótica geral**. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

SVENONIUS, Elaine. Access to nonbook materials: the limits of subject indexing for visual and aural languages. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 45, n. 8, set. 1994, p. 600-606. Disponível em: <http://polaris.gseis.ucla.edu/gleazer/462_readings/Svenonius_1994.pdf> Acesso em: 10 ago. 2012.

THELLEFSEN, T. L. ; THELLEFSEN, M. M. Pragmatic semiotics and knowledge organization. **Knowledge Organization**, v. 31, n. 3, p. 177-187, 2004.

THELLEFSEN, T. L. Semiotic knowledge organization: theory and method development. **Semiotica**, v. 142, n. 1 / 4, p. 71-90, 2002.