



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA**  
**INFORMAÇÃO**

**Hugo Carlos Cavalcanti**

**DA PARTITURA MUSICAL:**  
**UM OLHAR ESTÉTICO À PRESERVAÇÃO DA**  
**MEMÓRIA**

RECIFE

2013





HUGO CARLOS CAVALCANTI



**DA PARTITURA MUSICAL:  
UM OLHAR ESTÉTICO À PRESERVAÇÃO DA  
MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em  
*Ciência da Informação* da  
Universidade Federal de  
Pernambuco, para obtenção do  
grau de Mestre em *Ciência da  
Informação*

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

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gilda  
Maria Whitaker Verri

RECIFE

2013

Catálogo na fonte  
Andréa Marinho, CRB4-1667

C376d

Cavalcanti, Hugo Carlos.

Da partitura musical: um olhar estético à preservação da memória / Hugo Carlos Cavalcanti. – Recife: O autor, 2013.

156 p.: 30 cm.

Orientador: Gilda Maria Whitaker Verri.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Ciência da Informação, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Ciência da Informação. 2. Abordagem Interdisciplinar do Conhecimento. 3. Partituras. 4. Informação. 5. Estética. I. Verri, Gilda Maria Whitaker. (Orientador). II. Título.

020 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2013-58)



Serviço Público Federal  
Universidade Federal de Pernambuco  
Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação - PPGCI

Dissertação de Mestrado apresentada no dia 25 de fevereiro de 2013, por HUGO CARLOS CAVALCANTI ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, sob o título **"DA PARTITURA MUSICAL: UM OLHAR ESTÉTICO À PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA"** orientada pela Prof<sup>a</sup> D<sup>ra</sup> Gilda Maria Whitaker Verri e **aprovada** pela Banca Examinadora composta pelos professores:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gilda Maria Whitaker Verri  
Departamento de Ciência da Informação-PPGCI/UFPE

---

Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros  
Departamento de Letras-PPGCI/UFPE

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Virgínia Leal  
Departamento de Letras/UFPE



## AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo suporte financeiro no decurso do mestrado acadêmico.

À minha família pelo apoio constante.

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Gilda Verri, pela generosa acolhida e apoio na longa jornada de leitura e escrita, sempre acreditando na realização desta proposta interdisciplinar. Minha sincera gratidão por toda paciência e zelo na leitura e correção dos textos.

Aos integrantes das Bancas de Qualificação e Examinadora pelos comentários e sugestões com o objetivo de valorizar o trabalho. Meus sinceros agradecimentos aos professores Dr. Carlos Sandroni, Dr. Lourival Holanda e Dr.<sup>a</sup> Virgínia Leal.

À Márcia Lyra, coordenadora do Instituto Cultural Ladjane Bandeira, pela generosa e sincera amizade, sempre disposta a compartilhar seu conhecimento, com quem tenho o privilégio de conhecer novos caminhos para o saber através da Arte de Ladjane.

A todos os professores, colegas e funcionários do PPGCI/UFPE.





*Por amor à felicidade, renuncia-se à felicidade.  
Assim sobrevive o desejo na arte.*

Adorno



## RESUMO

O tratamento sensível dado à informação musical oferece à partitura o estatuto de memória estética preservada. O estudo da memória estético-cognitiva é aqui explorado para ser reconhecido no campo da Ciência da Informação pelo alargamento documental das heranças de bens culturais artísticos. Objetivou-se estudar e compreender esse estatuto, a fim de ampliar a atuação dos profissionais da informação documentária. Problematizou-se a partitura como suporte documental de criação estética quando a informação contida traduz emoção, memória social e conhecimento simbólico. Metodologicamente, a pesquisa exploratória fundamentou-se em contribuições dos campos da Comunicação, da Estética e da Documentação, acrescidas pela Ciência da Informação. As produções estéticas da música mostraram-se à Ciência da Informação como um profícuo campo de estudos para a memória, o conhecimento e a identidade coletiva.

**Palavras-chave:** Ciência da Informação. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. Partituras. Informação. Estética. Crítica genética.

## **ABSTRACT**

The treatment given to sensitive information provides musical score to the status of preserved aesthetics memory. The study of aesthetic-cognitive memory is explored here to be recognized in the field of Information Science by extending the documentary heritage of cultural arts. The objective was to study and understand this status in order to expand the role of information professionals documentary. Problematized the score as supporting documentary of aesthetic creation when the information reflects emotion, memory, social and symbolic knowledge. Methodologically, the exploratory research was based on contributions from the fields of Communication, Aesthetics and Documentation, increased by Information Science. The aesthetic productions of music proved to Information Science as a fruitful field of study for memory, knowledge and collective identity.

**Keywords:** Information Science. Interdisciplinary knowledge. Sheet music. Information. Aesthetics. Genetic criticism.

## **SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
-------------------------	-----------

<b>1 MÚSICA E MEMÓRIA .....</b>	<b>45</b>
---------------------------------	-----------

1.1 INFORMAÇÃO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO DOCUMENTAL NA MÚSICA.....	53
---	----

<b>2 ESTÉTICA E INFORMAÇÃO: O VALOR DOCUMENTÁRIO DA OBRA MUSICAL.....</b>	<b>60</b>
---	-----------

<b>3 MEMÓRIA ESTÉTICA, HERANÇA CULTURAL E USO SOCIAL DO CONHECIMENTO NA PARTITURA .....</b>	<b>69</b>
---	-----------

3.1 MEMÓRIA E PROCESSO DE CRIAÇÃO NA ESCRITURA MUSICAL .....	75
---	----

3.2 MÚSICA E RELEVÂNCIA INFORMACIONAL .....	81
---	----

3.3 O FLUXO DA INFORMAÇÃO NO REORDENAMENTO DOS ESPAÇOS INDIVIDUAL E SOCIAL .....	89
---	----

3.4 RELEVÂNCIA INFORMACIONAL NO ESTATUTO DO MATERIAL MUSICAL MODERNO .....	96
---	----

<b>4 VERDADE E CONHECIMENTO NA OBRA: UMA SENSIBILIDADE INFORMACIONAL .....</b>	<b>110</b>
--	------------

<b>5 A SEMIÓTICA DO OBJETO MUSICAL .....</b>	<b>122</b>
--	------------

<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>134</b>
-------------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>140</b>
--------------------------	------------

## INTRODUÇÃO

Percorrendo a história, a *estética*<sup>1</sup> surge como investigação filosófica a partir do momento em que a Arte é questionada sobre a realidade humana e os desígnios da ciência, relacionando o caráter de sua essência à verdade e ao conceito do belo (NUNES, 1999). Foi no período moderno que ela passou para um contexto mais prático e objetivo da vida cotidiana, adquirindo um status de *ciência* da sensibilidade. A partir de então, a estética deixa de ser referencia exclusiva do domínio artístico e passa a integrar uma dimensão crítica do pensamento vinculada à expansão da consciência humana em que “diferentes perspectivas do sentir e do saber se articulam em prol do ser, ou seja, de tornar o homem àquilo que potencialmente ele é um ser humano.” (LEAL, 2006, p.1).

Para Immanuel Kant, há uma harmonia possível entre a razão e o sensível, pois constituem princípios formais do mundo, condições fundamentais da vida humana que regem a organização do pensamento e as formas de compreender as relações sociais (LEAL, 2006). Portanto, a harmonia entre razão e

---

<sup>1</sup> Na Antiguidade Clássica, a estética tratava de teorizar a contemplação da beleza e a harmonia das formas artísticas pelo *belo* como domínio da sensibilidade. Só a partir do século XVIII que há um distanciamento crítico do filósofo, considerando-a uma *forma* de conhecimento vinculado à qualidade de impressões e percepções apreendidas como experiência através da *cognoscência* (ideias das coisas), da *prática* (relação da moral e ética com a vida) e da *experiência estética* (sentimentos provocados pelos objetos). (NUNES, 1999, p.7).

subjetividade transparece por um conhecimento racional que pode ser apreendido pelo homem por meio da objetivação do senso estético que orienta o papel do sujeito na sociedade, refletindo a relação entre coisas e pensamentos, do mundo biológico ao sensorial, do material e imaterial (EAGLETON, 1993, p.17).

Admitindo a percepção do *Eu* posterior à percepção do *Tu*, o homem na compreensão adequada de si mesmo, buscou em primeiro lugar o conhecimento do mundo objetivo, e só depois atentou para dentro de si, na ânsia de achar um ponto de sustentação para outras formas de conhecimento adquiridos através de sua vivência (ROSA, 2004, p.17). O processo de formação do pensamento humano que se operou ao longo da história moderna estimulou cada vez mais a busca do autoconhecimento através da reflexão sobre a natureza das experiências conscientes mais elementares do homem. Como também da construção do conhecimento a partir de experiências sensíveis.

Nesse ensejo, a Epistemologia ou Teoria do Conhecimento, observa que o conhecimento universal é originado por um processo de articulações do homem que transita por diferentes instâncias sociais através de percepções objetivas e estéticas (DUTRA, 2010).

A consciência estética decorre de uma dimensão simbólica humana, uma estrutura semiótica compreendida por símbolos, linguagem e sensações que transcende os limites físicos e biológicos, tendo o mundo e o próprio homem como objetos de compreensão. Por operar com mecanismos de significação da consciência e da razão humana na



simbolização do pensamento, a estética é uma forma de conhecimento de como sentimos e nos localizamos no mundo, consciência da experiência vivida onde o “sentir” e o “simbolizar” se complementam no processo de conhecimento do mundo (DUARTE JÚNIOR, 2008, p.15).

A consciência estética trazida para uma racionalidade instrumental<sup>2</sup> do cotidiano permite suscitar questões de natureza simbólica e objetiva das diversas manifestações da vida (o trabalho intelectual, o lazer, o desejo, a arte) tendo a sensibilidade como estímulo particular que orienta o comportamento do sujeito no mundo. Portanto, a estética permite acessar diferentes realidades e percepções construídas a partir de nossa interpretação do mundo modelado tanto pela compreensão lógica como pela sensibilidade.

Para o sujeito em interação com o ambiente social, é no processo de recuperação da informação que a sensibilidade e a percepção estética permitem identificar conteúdos simbólicos nas mensagens que a informação transporta, transformando-a em conhecimento e experiência. Assim, a função estética da informação<sup>3</sup> tem por atributo apreender o objeto pela sensibilidade de seu observador em intersubjetividade com o mundo. Ela é a forma pela

---

<sup>2</sup> Para Horkheimer (1976), o conceito de *racionalidade instrumental* compõe-se da razão subjetiva e objetiva de ser e estar no mundo, compreendendo a apreensão das coisas por uma ordem tanto racional quanto dedutiva.

<sup>3</sup> A informação estética é oriunda do conhecimento sensível adquirido pelos sentidos, a exemplo das percepções subjetivas adquiridas no processo comunicacional da arte.

qual determinado fenômeno ou objeto é percebido e assimilado por um receptor em novo conhecimento.

Mas qual o lugar da estética no mundo contemporâneo, dominado pelos fluxos de informação automatizados?

Numa aproximação para o campo informacional, a estética atua na mediação do sujeito com as dinâmicas interacionais do conhecimento, alargando as fronteiras da mente para novas formas de apreender o mundo. Nesse ensejo, cada vez mais a revolução tecnocientífica tem modelado as relações de produção, poder e experiência individual que operam as dinâmicas de vida na esfera social, trazendo novas formatações para a subjetividade no sujeito, sendo produzida, sobretudo, pelas tecnologias semióticas<sup>4</sup>.

Esta percepção se dá ao fato de que as dinâmicas tecnológicas reconfiguram o pensamento e as formas de comunicar e agir do homem, a exemplo do hipertexto construído nas redes do ciberespaço. Os fluxos de informação que se desenvolvem em dinâmicas cada vez mais complexas, fazem-se para além da manipulação dos suportes tecnológicos (LYRA, 2012). Na cultura pós-moderna, as tecnociências trazem realidades subjetivas não somente para os conteúdos da memória e do conhecimento, como também para o âmbito social, cultural e cognitivo, modelando as ações objetivas e subjetivas do sujeito

---

<sup>4</sup> A tecnologia como ferramenta mediadora do homem com o mundo. As tecnologias semióticas são representações construídas pelo homem através de sua relação com a tecnologia e que criam um imaginário individual e coletivo na construção simbólica do cotidiano. (MACHADO, 2001).

em seus processos interacionais no mundo. Nas novas realidades de criação e disseminação de conteúdos informativos da ciência, opera-se no homem a sensibilidade em assimilar tais mudanças<sup>5</sup> na transformação de si mesmo:

A revolução tecnocientífica que se insinua no vazio dos pensamentos novos, faz com que fatos científicos passem a dominar toda a vida social e política. Mas é na ausência que os meios da imaginação, carregadas de subjetividades, sensibilidades e desejos ajudam a criar estilos de vida, concepções de mundo e até mesmo o pensamento crítico [...] É por isso que o imperativo da tecnociência traz consigo o imaginário distópico que nos conscientiza e resgata o lugar do humano. (ARAÚJO, 2011, p.4).

O paradigma econômico, cultural e social refletido no mundo globalizado, destaca as tecnologias de criação do imaginário,<sup>6</sup> onde a informação circula no espaço social e resgata as potencialidades das sensibilidades humanas na manipulação do conhecimento.

---

<sup>5</sup> Mudanças das tecnologias que compõem novos fenômenos socioculturais, a exemplo da *cibercultura*, que fornece novas formas de experienciar o tempo e o espaço, reunindo um novo conceito de linguagem e expressão na interação entre os sujeitos. (LYRA, 2012).

<sup>6</sup> Tais como a música, o cinema e a literatura nos meios midiáticos que alimentam o imaginário coletivo e transformam as realidades simbólicas do mundo para o sujeito. (ARAÚJO, 2011).

Nessas relações, há de se compreender os sentidos humanos nos espaços cognitivos e artificiais da informação. Faz-se necessário a ampliação deste cenário à formação de profissionais das áreas de ciência e informação<sup>7</sup> sensíveis às interações subjetivas e objetivas da informação quer no campo tecnológico, cultural ou social. Enfim, a toda dimensão sensível de conhecimento que impele a criatividade e o olhar crítico do homem no mundo informacional (LYRA, 2012).

E na formação de competências criativas e operacionais a lidar com os recursos computacionais e humanos, há de se considerar a necessidade ao pensar estético, portanto reflexivo, para as múltiplas construções da informação como forma de ampliar a atuação dos profissionais em Ciência da Informação (LYRA, 2012). Área de conhecimento focada nos processos de inovação e criatividade que regem a construção e a organização do conhecimento no limiar do mundo tecnológico.

Surgida no contexto histórico-social que remonta ao período pós-segunda guerra, notadamente pela necessidade de difusão da grande quantidade de informação produzida no âmbito dos dispositivos de memórias artificiais<sup>8</sup>, a Ciência da Informação (CI)

---

<sup>7</sup> O profissional da informação atua no desenvolvimento do espaço social promovendo a organização e acesso à informação em diversos suportes, contextos e especificidades, interpretando dados em transformação de conhecimento. Exemplos desses atores são os curadores de acervos, críticos de arte, bibliotecários, arquivistas, museólogos e demais agentes de informação.

<sup>8</sup> Dispositivos eletrônicos de registro, armazenamento e recuperação de informação que já contemplavam a ideia de que o conhecimento crescia em velocidade inversamente proporcional ao desenvolvimento de recursos eletrônicos para armazenagem de

tem sua maior característica na interdisciplinaridade, construindo realidades de conhecimento através do diálogo com outras áreas. É Tefko Saracevic que pontua esta atividade científica na organização da massa crítica informacional em ciência e tecnologia na qual assistimos a uma intensa mobilização dos modelos sociais industriais modernos para uma *sociedade da informação* embalada pelo imperativo tecnológico, considerando esse novo paradigma na transferência do conhecimento para o desenvolvimento social:

Atualmente, transmitir o conhecimento para aqueles que dele necessitam é uma responsabilidade social, e essa responsabilidade social parece ser o verdadeiro fundamento da CI (WERSIG & NEVELLING, 1975 *apud* SARACEVIC, 1996 p.43).

A CI compartilha do caráter poli-epistemológico junto às demais ciências modernas como disciplina fenomenológica, desenvolvendo um enfoque científico ao estudo dos fenômenos que envolvem a *informação* enquanto processo de conhecimento nos âmbitos sociais, cognitivos, comunicacionais e epistemológicos, focada na investigação de problemas humanos e não tecnológicos<sup>9</sup> que englobam a prática da pesquisa científica (SARACEVIC, 1996).

---

dados em referência à capacidade da mente humana de estocar e recuperar informação. Entre alguns exemplos destaca-se o *Memex* de Vannevar Bush publicado no artigo *As we may think* (1945).

<sup>9</sup> Questões levantadas pelo antropólogo das ciências Bruno Latour em que analisa a pesquisa científica como um complexo que se

Essa pluralidade de abordagem gerou um panorama histórico-conceitual flutuante, configurado com base nas concepções técnicas e sociais da informação, que desemboca, nesse início de século XXI, em uma reflexão para compreensão de seu campo epistemológico.

Dialogando nesse plano teórico, é problematizante a delimitação de atuação da CI, tendo em vista a informação, como objeto de estudo, suscitar debates tanto em torno da tecnologia informacional como na condição de fenômeno social vinculado também às ciências cognitivas na assimilação dos conteúdos da informação nas complexas redes simbólicas das tecnologias<sup>10</sup>.

A informação confunde à cultura pela relação dos sujeitos no mundo, gerando a criação de bens materiais e simbólicos que orientam e dão sentido

---

desenvolve em redes de ações e eventos (investimentos, recursos humanos, questões éticas, políticas etc.) e que interferem diretamente na prática científica dentro e fora do laboratório, refletindo a dialética entre ciência e sociedade. Nesse contexto, a informação surge como principal elemento de relação prática e material ao ligar dois lugares: ciência e sociedade representando as *coisas* para o universo de redes de conhecimento (LATOUR, 2000, p.20).

<sup>10</sup> “[...] O *homem da informação* e o trabalho na *Ciência da Informação* já convivem com o novo e o inusitado de três realidades: uma realidade subjetiva dos conteúdos da informação, criadas pelos sistemas cerebrais; uma segunda realidade no uso dos emergentes artefatos tecnológicos e dos equipamentos incluídos no mundo objetivo dos sistemas materiais; e uma terceira realidade, a do mundo dos sistemas simbólicos, cibernéticos e informatizados, que se opera no *ciberespaço*, o deserto do real.” (LYRA, 2012, p.30).

(funcionalidade) à vida social, perpetuando crenças humanas e modelos institucionais. Apresenta-se em grande variedade de contextos, formas e estruturas (WILDEN, 2000), consolidando conteúdos de imersão da realidade virtual que agem na subjetividade dos indivíduos. Desse modo,

Atuar interagindo com os fenômenos, problemas e formas de comunicação da informação, nesta variedade de estruturas, requer do pesquisador, profissional ou gestor da informação, uma flexibilidade no modo de pensar e agir, no uso da criatividade, do pensamento crítico e de sensibilidades intelectuais para resolução de problemas. Requer uma abertura da mente, em especial para se dispor ao "novo" e ao "estranho", para mais conhecimento. (LYRA, 2012, p. 32).

A sensibilidade à apreensão das diferentes formas e estruturas de informação e conhecimento no contemporâneo traduz-se na Ciência da Informação no sentido da interdisciplinaridade, processo cognitivo de construção do conhecimento que se articula pelas habilidades, criatividade e competências humanas não apenas na gestão de conteúdos semânticos, como também para o conhecimento sensível.

Nesse sentido, nas atuais competências desenvolvidas pelo profissional em Ciência da Informação, há uma necessidade de considerar a interatividade tecnocientífica aberta ao pensamento estético: uma postura sensível que se estende ao aprimoramento intelectual de seus profissionais para além da ênfase no aspecto técnico, capacitando-o às

transformações do contexto científico, humano e organizacional advindo das novas tecnologias de informação que operam desde o final do século XX.

Uma necessidade que requer o trato sensível do sujeito para análise e interpretação de dados, capacitando o homem a dar significados à informação. Essa nova realidade vem orientando as práticas e as atividades dos profissionais da informação através do impacto social da tecnologia. Ela que operacionaliza não apenas o tratamento e a recuperação de memórias<sup>11</sup>, como redefine epistemologicamente o campo de estudo da informação.

Os movimentos históricos vivenciados pela Ciência da Informação levaram a adoção de métodos e técnicas de pesquisa de modo a focar o objeto de estudo e a interpretação dos fenômenos sociais refletido a cada paradigma que então se estabeleceria.

Thomas Kuhn (2001, p.13) conceitua o paradigma científico como as “realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência”. Assim, podemos considerar que os paradigmas epistemológicos da Ciência da Informação compõem toda uma atividade investigativa em torno do objeto informacional com amparo em distintas abordagens de pesquisa, as quais possibilitam estabelecer ordem e reconhecimento de suas pesquisas frente à comunidade científica em dado momento, refletindo a

---

<sup>11</sup> Sejam elas impressas, visuais, iconográficas, sonoras ou qualquer outra que veicule a informação ao campo da cultura produzida.



temporalidade de um processo de construção histórica.

Seguindo o modelo epistemológico de Capurro (2003) o autor testifica duas vertentes que compuseram a Ciência da Informação (ou "ciência das mensagens"). Primeiramente, a biblioteconomia clássica, preocupada com o "estudo dos problemas relacionados com a transmissão de mensagens, sendo a outra a computação digital." A segunda refere-se ao impacto causado pelas tecnologias computacionais "nos processos de produção, coleta, organização, interpretação, armazenagem, recuperação, disseminação, transformação e uso da informação." Capurro (2003) ao discorrer sobre o desenvolvimento histórico da Ciência da Informação destaca seus três momentos epistemológicos, os quais refletem uma construção teórica e metodológica no âmbito de suas pesquisas.

O primeiro paradigma histórico, nomeado *físico*, situa-se nos anos de 1945 a 1960, conturbado período de pós-guerra, em que os esforços direcionaram-se a organizar e difundir o complexo acumulado de informações científicas. As pesquisas compartilham um enfoque teórico no contexto da cibernética e da Teoria Matemática da Informação, coisificando e materializando a informação com vistas à sua operacionalização na transmissão de mensagens. Considerou-se a informação no objeto físico transmitido ao receptor por meio de uma mensagem. Capurro (2003) critica este primeiro momento por excluir o papel ativo do sujeito no processo de recuperação da informação e do processo informativo na comunicação como um todo, descaracterizando o sentido humano no tecido social.

No segundo momento, o *cognitivo*, a informação por sua essência vincula-se ao sujeito, pois, como resultado da ação humana, não há como excluí-lo do processo informacional/comunicativo. O sujeito deixa de ser um elemento passivo para ser “dono de si” e busca a informação quando constata uma carência em seu estado de conhecimento, reagindo individualmente ao processo comunicativo quando na adição de conhecimento, uma vez que o mesmo é inerente ao próprio sujeito (afinal, cada um traz consigo uma bagagem de conhecimento anterior) e somente quando a informação é conscientemente assimilada e processada é que se pode provocar algum tipo de efeito na modificação deste conhecimento, e, portanto, do comportamento humano.

Capurro (2003), ao discorrer sobre o terceiro modelo epistemológico, o *social*, adverte a necessidade de considerar as dimensões sociais e materiais do homem na investigação dos processos informacionais. O conhecimento como resultado da construção cognitiva mediada pela informação, não se encerra em si mesmo, sente a necessidade de se partilhar na sociedade, de se multiplicar e transmutar novos mundos num processo constante e infinito. Assim, a informação situa-se no modelo social de comunicação, construção e uso (LE COADIC, 2004. p.10) a partir de uma associação da experiência adquirida diante de um novo fato percebido por meio da interação de conceitos pré-estabelecidos por cada indivíduo, formando um novo conhecimento.

As inovações tecnológicas colocaram em xeque o modelo custodial e tecnicista na Ciência da Informação representada pelo paradigma físico, o que possibilitou um alargamento dos conteúdos da

memória para o escopo de abrangência da CI. (RIBEIRO, 2012). Esse horizonte ampliou o campo documental<sup>12</sup> através da separação conceitual de *suporte* e *informação*, consolidando o objeto *informação* como fenômeno humano e social definido por contextos orgânicos de sua produção<sup>13</sup> (RIBEIRO, 2012). Conforme a autora, o paradigma tradicional da informação migrou do campo técnico das representações documentais, para a Ciência da Informação – considerando a informação como elemento cognoscível e cultural. De fundamental importância, este foi o principal evento que permitiu estabelecer um vínculo da informação junto às representações simbólicas das heranças culturais que dão visibilidade à memória na cultura material.

A mudança paradigmática do campo de estudo informacional, da Documentação tradicional que valorizava o suporte enquanto agente físico e custodial da informação, para o escopo abrangente da Ciência

---

<sup>12</sup> A partir daqui será focado esta disciplina da CI no escopo de estudo da informação.

<sup>13</sup> Informação orgânica é aquela resultante “das ações e interações desenvolvidas pelas instituições desde o seu passado, seu presente e seu futuro, com vistas à utilização futura de sua memória acumulada” (SILVA, RIBEIRO, 2002, p. 3). Para o contexto apresentado neste trabalho, a informação orgânica é resultante das condições que influenciam a produção do conhecimento tendo como foco o sujeito em interação com o mundo, conforme o atual paradigma sócio-cognitivo da Ciência da Informação, ou mesmo anterior a ele, a exemplo da abordagem Estruturalista do antropólogo Levi-Strauss. A informação é definida por estruturas culturais, sociais e psicológicas em que vários elementos interdependentes se relacionam em ordenação e dinamismo.

da Informação (informação como objeto de estudo cultural, social e cognitivo) não é visto aqui como uma separação radical de disciplinas, mas pelo desenvolvimento de uma abordagem *científico-documental*, entendendo que o documento amplia um contexto de gênese da informação como problematização do percurso e representação do pensamento sensível.

A ampliação do campo da documentação trouxe uma nova perspectiva de estudo para a memória registrada, considerando que as diferentes estruturas, suportes e contextos do objeto *informação* ampliem as atividades tradicionais do tratamento da memória documental para além do tecnicismo<sup>14</sup>.

Nisto, a sensibilidade como interface cognitiva, social e cultural do homem, permite aprimorar as atividades intelectuais do processo de tratamento da informação, para o qual a aprendizagem, a percepção e o pensar estético fazem-se necessário ao profissional curador de memórias e mediador do conhecimento.

Exigências intelectivas que se delineiam também para o tratamento documental, considerando a relevância dos aspectos pragmáticos e sociais do documento como leitura de mundo para o qual são produzidos sentidos e significados. Um desafio que se delineia para bibliotecários e arquivistas ao trabalharem com as diversas materialidades e signos informacionais presente nos textos e artefatos

---

<sup>14</sup> A exemplo das atividades tradicionais de catalogação e representação temática.

memoriais, tendo em vista a produção de representações simbólicas<sup>15</sup>.

Nas considerações levantadas, a proposta de um olhar estético à preservação da memória documental em Ciência da Informação traz uma consciência crítica para a área, refletindo a *práxis* interdisciplinar deste profissional no trânsito cultural da informação. Nesse contexto, leituras sensíveis do mundo da arte trazem referenciais criativos para esta questão no entendimento de que a *informação estética*<sup>16</sup> pode contribuir com a construção de significados para a memória e o conhecimento.

A preservação da memória exige do curador um olhar sensível da informação para além da materialidade do suporte que integra a expressão e a forma do conhecimento. Ao examinar o conteúdo das

---

<sup>15</sup> A exemplo das atividades de análise documental e seus aportes instrumentais, a indexação e a classificação. A análise documental é o processo de leitura do documento para fins de descrição e representação de conteúdos. Tem como alvo a identificação e a seleção de conceitos por meio da leitura do documento. A seleção de conceitos, sob o aspecto da interpretação de conteúdos de um documento, delega a figura do indexador como leitor, pois "a análise orientada para o conteúdo pressupõe a explicitação do significado do texto, uma situação que não se resolve sem que haja compreensão de leitura." (FUJITA, 2003). Na acepção de Chaumier (1988, p.63), a indexação é a "operação que consiste em escrever e caracterizar um documento com o auxílio da representação dos conceitos nela obtidos". Trata-se de transcrever conceitos em uma linguagem artificial após a extração dos mesmos do documento. Assim, é um processo cognitivo que integra o conhecimento e análise do conteúdo textual.

<sup>16</sup> A informação estética é oriunda do conhecimento sensível, adquirido pelos sentidos, a exemplo das percepções subjetivas da contemplação da beleza e harmonia das formas artísticas.

obras de arte no entorno das mensagens estéticas, deve-se considerar as percepções provocadas no receptor como potencial transmissor de conteúdos simbólicos, num processo de mediação cultural da informação.

Conforme Ribeiro (2012), historicamente, a informação no domínio documental surge como elemento representacional em catálogos, índices e demais instrumentais de acesso e organização bibliográfica em suportes físicos, desconsiderando qualquer base cognitivista ou sociológica que desse sentido à informação então representada, catalogada, indexada, e que, por conseguinte, oferecesse um sentido à execução das atividades técnicas e preservacionistas pelo profissional em CI.

A partir desta realidade, sentiu-se a necessidade de trabalhar as três disciplinas de informação (Biblioteconomia, Arquivologia e Documentação) conjugada com a Ciência da Informação (que traz a cognição e conteúdo) para tratar o **objeto de estudo** escolhido nesta dissertação: a representação do universo sensível da música em unidades documentárias, também denominadas *partituras*, compreendendo como **recorte temático** desta problemática, o aprimoramento intelectual do profissional da informação no trato com a memória e com os processos genéticos de informações estético-cognitivas da música originada deste suporte documental, a partitura.

É por conta do aprofundamento das três disciplinas de informação ampliada no espaço social e em conjunto com a Ciência da Informação, que é possível expandir o lugar da informação através da música.

A música poderá contribuir para a Ciência da Informação ao creditar meios de investigação metodológica para construção do conhecimento vinculado à informação estética sobre os efeitos dinâmicos da linguagem artística. Através da música, a informação veicula-se à transformação de conhecimento sensível apresentando-se como mensagem estética. Ela corporifica-se no signo, recupera-se, organiza-se e partilha-se pela ação criadora do artista através dos suportes de criação, os documentos.

Conforme será trazido adiante, a informação científica e tecnológica no pós-moderno delegou novas formas de compreender o mundo através das Artes em seus agenciamentos técnicos e materiais de produção. Nesse sentido, o encantamento de músicos artistas pelas tecnologias contemporâneas revelou-se numa forma de pensamento abstrato simbolizado como nova ordem sensível e intelectiva para os processos de criação. Tais processos, guardados em suas idiossincrasias por notáveis correspondências com as descobertas do mundo científico, foram utilizados como potencialidade de ampliação e uso da informação nas formas de pensar e produzir no humano.

Nesse sentido, em referência à área de Ciência da Informação, as produções estético-cognitivas da música advindas pela memória coletiva e pelo conhecimento das artes, contribuem para o aprimoramento intelectual e nas competências do profissional em CI ao lidar com as questões do sensível e do informacional no atual cenário de mudanças tecnológicas que inspiram a sensibilidade ao pensamento estético por parte desses agentes de

informação. A arte é uma forma singular de conhecimento apreendido pela experiência estética, concretizando os sentimentos num tipo de informação captada pelos sentidos.

O interesse de privilegiar o documento musical justifica-se pela sua característica de ser uma coisa, um objeto que tem uma integração dinâmica, pois envolve o humano, o social, a linguagem, a memória, a sensibilidade e a pregnância: informação que é possível reproduzir, armazenar e disseminar, cuja transmissão de significados explícitos se dá também pela linguagem escrita na materialidade dos suportes documentais, aberta à interpretação sensível de seu leitor.

Na perspectiva de uma abordagem pragmática para as atividades preservacionistas da memória documental, traz-se um discurso estético para a Ciência da Informação na perspectiva de que a informação tratada no campo documental apresente também uma forma passível de informação estética: as marcas de enunciação e interpelação que valorizam o universo sensível do conhecimento representado no documento. Desse modo, considera-se que a sensibilidade ao pensamento estético seja importante recurso para as atividades dos profissionais que lidam com a aquisição de conhecimento em interação com o universo simbólico da informação.

Na perspectiva de que o profissional em CI atue na preservação e socialização de memórias culturais, faz-se necessário considerar as potencialidades do pensamento humano no âmbito de suas competências criativas em assimilar as estruturas da informação e suas articulações com o mundo. Potencialidades que indicam o modo originário da expressão do *ser* através



de formas sensíveis em seu modo de ver e experimentar o mundo. Para a Ciência da Informação, abre-se um convite à exploração da informação no tempo e espaço artísticos que ultrapassam a esfera da sensibilidade numa ação transformadora do movimento criativo para o campo do conhecimento e da ação. Conforme se pode observar na História da cultura, gestos e movimentos dessas potencialidades são encontrados em registros e representações materiais do pensamento estético contido nas obras de arte.

O produto apresentado neste trabalho se dá pela costura de uma linha de pensamento sobre a informação como propriedade estética do objeto artístico, ao tempo que a música revela-se no interior do limite material do pensamento através de vestígios informacionais entre o abstrato e o sensível: a partitura. Esse documento traz as evidências da memória social e dos fluxos de informação registradas no papel de onde emana a música. Traz o recorte da temporalidade e das coisas que ela contém, reconfigurado constantemente pelas práticas humanas.

**Objetivou-se** neste trabalho dar um tratamento sensível à informação musical, de forma a ser melhor compreendida pelos profissionais da informação documentária. Nessa proposta, buscou-se a estratégia de ampliar a partitura ao estatuto de patrimônio cultural de memória estética, estimulando a importância de sua preservação. Um olhar que expande o domínio documental da Ciência da Informação a partir da construção do objeto-informação pela carga de interações coletivas e simbólicas da memória legado pelas heranças

culturais. A sensibilidade está em ver a partitura como objeto de criação.

E na ampliação desta compreensão, a sensibilidade ao olhar estético. E para trabalhar esta percepção da sensibilidade, é trazido o ingrediente da memória estética e o ingrediente das heranças culturais que compõem esta estratégia.

Neste ensejo, **problematizou-se** a partitura como documento de criação estética no qual a informação recupera as dinâmicas sociais da memória e revela uma perspectiva simbólica do conhecimento que instancia o autor do sujeito escritor, o "homem da informação".

É no jogo entre a arte e o objeto estético que a informação constitui-se como linguagem na iconicidade da memória e do pensamento sensível materializado através dos objetos. Nesse sentido, a partitura é compreendida como um texto estético para além de sua função informativa. Ele transforma-se em objeto-informação de culturas estéticas<sup>17</sup>.

Ao creditar uma responsabilidade adicional à partitura como objeto-informação, propõe-se a ela o valor de reflexão sobre um imaginário registrado. Na partitura musical, a imaterialidade das qualidades estéticas gera-lhe o *Outro* em si, um objeto instanciado a partir das transformações do imaginário na consciência do sujeito, transformando-a em um objeto emocionador.

---

<sup>17</sup> A estética da cultura representa códigos estéticos (visuais, sonoros, semióticos, informacionais) como representações coletivas da sociedade.

Legar à partitura apenas um processo normativo, lógico e ordenado da auto-realização do compositor em tipologias documentais e suportes físicos, é minimizar o que em seu conteúdo há de mais importante. Ao considerar a abordagem íntima, psicológica e afetiva da experiência criadora musical, faz-se acrescentar a percepção, a imaginação e a sensibilidade das reações estéticas e artísticas que impulsionam a gênese da criação musical, ou seja, o processo criativo, que pode ser representado pelo documento. Pensar a informação no âmbito documental da CI envolve, portanto, relações cognitivas e emotivas.

Nesta percepção, a Ciência da Informação tem ampliado seu escopo de pesquisa para uma abordagem da informação como fenômeno simbólico de construções culturais e cognitivas contextualizada às ações humanas no espaço social (CAPURRO, HJØRLAND, 2003; CAPURRO, 2003). Uma noção que se estende aos objetos pela carga memorial de informação estética assimilada pela percepção humana.

As abordagens cognitivas da Ciência da Informação trazem o reconhecimento da informação como objeto complexo e evolutivo que se incorpora às estruturas que abrangem desde a percepção, a representação, até os sentidos e os objetos, a exemplo do documento. Uma noção que amplia a informação para além da materialidade dos registros como entidade tangível e possível de ser tratada por sistemas de informação, numa abordagem de “coisas” que podem nos informar sobre algo.

O caráter ôntico da informação<sup>18</sup> nos vários domínios materiais e simbólicos de onde se configura, confere lugar e significado às estruturas do pensamento e produções materiais, a exemplo dos artefatos culturais (GONZÁLEZ GÓMEZ, 2009). Nesta premissa, buscou-se dar significado à partitura como documento que se refere a uma realidade exterior (a metafísica da música) comunicado através do signo, elemento de representação da cultura.

Na construção de uma “estética documentária” na música, quatro **objetivos específicos** auxiliaram nessa questão: a) Compreender a informação incorporada a estruturas que abrangem a percepção, a representação e os sentidos da música; b) Conceber a partitura como estatuto artístico, dando-lhe uma dimensão cultural à materialidade textual; c) Abordar a partitura como suporte de memória, submetida a eventos de ordenação e leitura das informações e conhecimentos de suas heranças culturais; d) Compreender o significado semiótico da música na partitura enquanto aspecto de cultura possível de comunicar uma entidade semântica.

Acredita-se que a Ciência da Informação poderá ampliar o significado do documento através do universo simbólico da música, estimulando a preservação de suas produções estéticas legada pela memória. Assim, as incursões nas memórias estéticas e nas heranças culturais trouxeram significações para a informação a partir de um olhar sensível sobre o documento, a partitura.

---

<sup>18</sup> Ontologia da informação é o campo disciplinar na Ciência da Informação apoiada na Filosofia que estuda o modo de ser da informação como fundamento de reconstrução e questionamento do seu campo epistemológico.

Na produção documentária, o reconhecimento das heranças culturais e do uso social de conhecimentos que a compõem representam a reconstrução de uma história possível, de sua riqueza e importância como testemunha de memória estética. A defesa de sua preservação não reside apenas no fato de sua presença ser dispersa em arquivos ou como reminiscências de acervos, mas em se tornarem símbolos, testemunhos coletivos e públicos que, na sua heterogeneidade e multiplicidade de sentidos, se tornam memória estética materializada de um tempo presente que lançam perspectivas para o futuro.

A estética, nesse sentido, é a forma como manifestações coletivas e individuais nos processos de mudança e desenvolvimento social se apresentam no documento. São fluxos de informação reconhecidos nas evidências que a música deixa no trânsito do homem em seu espaço social, personificando-se na partitura. Ela é, portanto, memória estética materializada no papel que prova todo o fluxo social de interações e experiências acumuladas ao longo da trajetória humana.

A representação da música no documento gera a permanência da memória, apresentando-se como recorte de um instante social. A tecnologia para a fixação material da memória em suportes de informação é indissociável das práticas culturais movidas por interações de domínios coletivos, científicos e sociais.

Na tradição interpretativa do estatuto de arte da estética<sup>19</sup> sobre os objetos, uma interpretação

---

<sup>19</sup> Oferecido pelas formas, sensações, beleza e harmonia das mensagens estéticas.

mediadora e transformadora da expressão humana é capaz de articular mutações para o objeto-informação como conhecimento que age sobre o espaço social. Objeto falante, personalizado, criado por mentes e gestos de memórias humanas, a partitura é veículo de comunicação, atuando como porta-voz da linguagem musical.

O documento deve ser entendido para além de uma memória instituída, fazendo-se como lugar de memória da criação estética para o qual a informação ordena estruturas simbólicas de conhecimentos. Neste contexto, como estatuto documental da obra musical, a partitura é trazida à condição de suporte de criação capaz de internalizar esteticamente a memória, permitindo a objetivação da subjetividade humana em uma cultura materializada na produção de sentidos e reflexões sociais.

Para isso, o campo da informação e o da memória documental necessitam uma aproximação de modo a revisitar as práticas sociais e culturais, mais o tempo em que a informação posta em circulação gerou mecanismos de produção intelectual, científica e cultural na sociedade.

No campo antropológico, o bem cultural amplifica-se artisticamente, havendo a escuta reflexiva possível ao legado: De onde a obra fala? Como as dinâmicas sociais se organizam em torno da memória coletiva, cujos vestígios recuperam informações apropriadas e interpretadas em nosso tempo através da partitura? Qual o sentido da informação para o documento musical sob um olhar da memória e do conhecimento simbólico ali depositado? Como essas questões podem ser apreendidas pelo

profissional da informação em seu aprimoramento na curadoria dessa memória documental?

Essas questões suscitaram a proposta de ampliação do domínio documental ao admitir que uma carga de interações sociais, cognitivas, culturais e emotivas da criação artística comparece no documento por um tipo de estrutura simbólica de informação que orienta seu conteúdo como registro de um imaginário.

Nisto, trazer uma compreensão do documento musical para a Ciência da Informação é o primeiro passo na construção de uma cultura preservacionista para os suportes de memória estética registrada, uma vez que a memória na CI é entendida na perspectiva de preservação do conhecimento. Tratar a informação como elemento simbólico, reflete um olhar estético à dimensão corporal da memória na preservação dos conteúdos informativos.

A preservação de documentos artísticos e demais bens culturais tem o objetivo de manter o conteúdo estético à quantidade de informação original da obra, guardando as intencionalidades do autor o mais próximo possível de sua concepção, o que está intimamente ligado à fruição estética da obra por seus receptores. Daí a importância de considerar a partitura como registro da expressão artística, não tardando a incluí-la à condição de objeto artístico como ampla defesa à sua preservação, dando-lhe uma dimensão cultural à materialidade textual que necessita ser igualmente preservado.

Desse modo, o tratamento sensível dado à informação musical oferece a possibilidade de desenvolver estratégias e práticas para garantia do acesso aos seus registros memoriais. Um desafio que

é lançado ao profissional da informação documentária na compreensão do estatuto de memória estética aqui proposta para a partitura. Um estatuto também que amplia a partitura para mais do que um simples papel, estimulando o seu cuidado.

Para isto, faz-se necessário um exercício à expansão do olhar intelectual para as atividades dos profissionais da informação que, ao tratar a documentação musical, lidam com a aquisição de conhecimento em interação com o universo simbólico da informação. Algo que não se faz sem antes conscientizar este profissional à sensibilidade ao pensamento estético da informação apresentada em estruturas, contextos e signos diversos.

A **metodologia** envolve uma pesquisa fundamental e exploratória de levantamento bibliográfico e documental realizado nos campos da História da música, da Filosofia, com o aprofundamento da Documentação através da Ciência da Informação; e da Comunicação, através da Semiótica.

No campo da *História da música*, são trazidos os legados das heranças culturais, científicos e tecnológicos do século XX que ampliaram o uso social da informação na escritura da partitura. Assimilações e recuperação de eventos semânticos operados pelo compositor como memória estética de criação, provando a união dialética do compositor com os processos de aprendizagem de conhecimentos e recuperação de informação em seu processo criativo (WILLEMART, 2009; MAHEIRIE, 2003; MASSIN, 1997; CANDÉ, 2001).



O documento é transformando pela experiência musical numa subjetividade ambientada em contexto histórico-social. A música escrita afirma-se como projeto poético do artista regida também pelos legados interacionais do ambiente científico e tecnológico como tendência perceptiva e forma singular de recuperar informação, registrando a construção desses elementos em obra.

No campo da *Ciência da informação*, buscou-se apoio no construtivismo semiótico e cognitivo da informação debatido nos trabalhos de Birger Hjørland (2002), Capurro e Hjørland (2003), Brier (1992; 1989) e Borlund (2000), destacando-se os trabalhos de Buckland (1991) em correlação ao significado cultural da informação coisificada nos objetos materiais como um potencial simbólico e informativo trazido à representação semiológica da obra musical como signo/informação/representação para o sujeito.

Dialogando nesse campo teórico, através da *Ciência da Informação* com a *Filosofia*, relacionou-se o pensamento de Buckland (1991) e Heidegger (1970) demonstrando que a função estética da obra de arte como coisa (a partitura) não está limitada apenas à ação filosófica, evidenciando o pensamento criativo do artista e a proveniência da obra de arte materializada (símbolo) como suporte de informação que veicula o modo de *ser* do sujeito criador, transferindo sua subjetividade para a obra artística que se materializa em objeto.

No campo da *Comunicação*, considerando a semiótica como a representação de uma linguagem ou forma, em outra, adotou-se esta ferramenta para estabelecer inferências e deduções da linguagem musical na tradução dos ideogramas da partitura

(signos) que representam uma carga simbólica para o documento musical, considerando o que é provocativo da música e da informação enquanto elementos da subjetividade na partitura e que representa algo. Portanto, elementos simbólicos da experiência estética e da criação do fazer musical que comparecem como informação na linguagem reflexivo-afetiva da música que constrói formas e sentidos na partitura. Ainda no campo semiótico tomou-se como referência a interpretação da cultura pelo modelo semiótico de Charles Pierce que trava uma relação comunicacional o entre signo, objeto e interpretante. Considerou-se o campo de análise semiótica como inferência à representação e significação de afetos e efeitos de sentidos passionais da linguagem musical no texto. Buscou-se, portanto, relacionar a simbologia icônica da partitura à enunciação dos discursos passionais representados pela escrita musical. Posto que a partitura contenha um caráter mítico, de um mundo simbólico que descreve a experiência subjetiva do artista através do signo, que é informação.

Esta seria provavelmente uma estratégia de abordagem sensível como caminho a reforçar o tratamento da informação documentária e o lidar do profissional com o documento. Considerando que a partitura possui uma sensibilidade em forma e conteúdo de algo que emana da música, a abordagem semiótica proposta neste estudo, considera duas dimensões da partitura musical:

1. Enquanto **forma** e **conteúdo** (unidade documental): tratando-se da informação coisificada no suporte, o papel. (BUCKLAND, 1991). Na condição de suporte material, ela traz a representação da

subjetividade humana através dos conteúdos das memórias estéticas e das heranças culturais.

2. Enquanto **manifestação fenomenológica** da música (unidade musical): a essência do fenômeno musical no homem, das expressões subjetivas, a metafísica da música. É a representação das paixões humanas em tradução poética das formas e conteúdos que se encontram na materialidade do suporte (os ideogramas da simbologia musical: claves, notas, sinais de dinâmica etc).

Acredita-se que as contribuições do campo semiótico auxiliarão na análise da função sgnica que opera a transformação da informação em um fenômeno sensível de significação para o leitor do documento.

A função semiótica pode ser entendida como a relação de dependência entre conteúdo e expressão, respectivamente, semântica e forma. A semiose caracteriza-se como processos de significação que se armazenam na memória, recuperam-se e transformam-se permanentemente (PRADOS, 2010, p.116).

Esse poder afetivo da semiótica na representação das paixões pelo signo, serviria como a empatia à sensibilidade que todo homem possui. Acredita-se que a capacidade afetiva seja um sensibilizador para os produtos da criação humana. Desse modo, se a paixão mostra a sensibilidade humana impregnada numa *coisa* e se o documento é uma *coisa* (objeto-informação) e a partitura é um documento, então a escritura musical carrega a expressão estética, forma de produção de

conhecimento sensível da criação humana que demarca o lugar de atuação da arte na produção de saberes na cultura.

No capítulo 1, a música é brevemente apresentada como representação da memória na organização da vida social, em que a partitura é a transcrição do momento da cultura. O patrimônio documental da música é contextualizado na problemática de preservação da memória coletiva. Além de recompor cenários materiais, a informação veicula os artefatos artísticos como vetores da subjetividade individual que se inserem nos espaços públicos da memória social.

Embora a arte tenha uma estética pura e autêntica para a sensibilidade humana, no capítulo 2 ela é mostrada como representativa da cultura materializada para a qual a partitura é o suporte documental de excelência na mensagem estética musical. A partitura é interpretada além da dimensão psicológica dos sentimentos de apreensão e tensão do artista que existe quando da execução da obra. Há uma dimensão estética de informação e de conhecimento que é também uma leitura possível. Interpretar a partitura, portanto, é uma atividade passível de recuperação de conhecimentos empíricos e técnicos na decodificação de signos que se coadunam à subjetividade humana na *performance* da obra musical.

Nesse contexto, por operar com a informação e o conhecimento, a dimensão documental da música amplia-se em contribuição para novas formas de pensar o mundo. E a partitura, por consequência, como apresentado no capítulo 3, torna-se pelo seu uso social, mais que um vestígio informacional. Ela torna-

se um suporte de memória estética submetida a eventos de ordenação e leitura das informações de suas heranças culturais. Através das partituras serialistas, as relações do músico com o processo de criação são examinadas sob o olhar crítica genética como forma de exemplificar as redes do pensamento em criação com o mundo das tecnologias.

No capítulo 4, o objeto estético como um dos princípios de construção da obra artística é trazido à condição comunicativa de *informação* que veicula experiências e conhecimento através das mensagens estéticas. A memória estética é apresentada como recurso da sensibilidade para ampliar a partitura ao estatuto de patrimônio cultural. O documento musical transporta intencionalidades, evidências e fatos em transformações simbólicas de informação no âmbito das interações humanas. Transformações que reconhecem o potencial interpretativo da informação contida nos objetos como conhecimento e memória. O documento é síntese de matéria e forma, externalização de conhecimento e memória em informação que traz a abertura de seu conteúdo simbólico pela interpretação e decodificação do signo que carrega.

Pelas leituras no campo semiótico da Arte, da Ciência da Informação e Filosofia, estabeleceu-se uma possível referência da sensibilidade para o domínio documental, entendendo o significado da informação na partitura como estrutura estética, semiológica e comunicativa da afetividade humana e essência do fazer artístico representado no objeto material, o portador da essência e verdade da obra musical.

O capítulo 5 trata da semiótica como possibilidade de tradução do signo da partitura em

atributos da experiência estética musical. Especificamente, a *mimesis* do discurso musical que comparece como informação pelo signo dado pela natureza afetiva do sujeito.

Ao final, a memória e o patrimônio documental na música são explorados quanto ao seu caráter preservacional, o que solicitará uma demanda cada vez mais especializada para o trato com a informação simbólica nela contida pelo profissional da informação.

É na construção de sentidos por quem recebe e apreende a obra musical, que se pode compreender a partitura como arquétipo de princípios universais representado pelo signo musical veiculada à informação que traduz emoção, memória social e conhecimento simbólico. A partitura é um produto sensível do homem que demanda um olhar sensível à preservação não apenas do suporte, mas da memória que é a informação comunicada numa dimensão afetiva a ser considerada no corpo organizado de conhecimentos e competências da Ciência da Informação.

## 1 MÚSICA E MEMÓRIA

Lembrando o crítico literário Philippe Willemart<sup>20</sup> no que afirma sobre a função da literatura como porta-voz crítica do *novo pensamento* para além da tradição e da memória social legada no contemporâneo, não é de espantar o fascínio que a música desperta para as gerações como lugar privilegiado na comunicação de sentidos, de novas percepções e questionamentos da natureza humana.

Tais atribuições se referem às pulsões inconscientes e aos estados psicofisiológicos, atuais temas de interesse da psicanálise e neurociência na investigação da mente humana. Como também para o universo literário, onde a música refere-se à criação, à produção de sentidos e organização do espaço social constituindo um referencial na subjetividade do sujeito, corpo e linguagem.

À parte de uma abordagem da significação musical do campo da subjetivação para o campo da memória e da cultura, a música apresenta-se como termômetro social e a consciência coletiva de um tempo. Traz leituras das formas de pensar e estar no mundo. Ela aponta tendências e correspondências futuras, refletindo a organização social e o estado mental da cultura. Igualmente, comporta um significado para a época na qual se insere, articulando não apenas a reconstituição da história cultural, como

---

<sup>20</sup> Professor titular em literatura francesa na FFLCH/USP com significativos trabalhos nas áreas de crítica literária, crítica genética e psicanálise.

também é capaz de agir no espaço social, tecendo novas experiências e reflexões quando de sua leitura. Além de ser um meio de expressar a libertação humana, a música é modelo de organização social pela capacidade de conciliar sensibilidade e razão através da imaginação e das representações sociais.

Explorar a música como elemento de memória, registro cognitivo e sensível de um instante social sugere o direcionamento da CI para um olhar estético da informação, refletindo o processo de formação do conhecimento e organização da cultura.

A funcionalidade social atribuída à música é um dos principais fatores de sua evolução, notadamente impulsionada por condições da vida pública e privada (CANDÉ, 2001, p.15). A música integra a coesão de um grupo social, pelos significados simbólicos culturalmente aceitos dando continuidade e estabilidade à cultura, legitima a ordem social aos níveis simbólicos e práticos e integra expressões pessoais e emotivas não reveladas no discurso do cotidiano (FREIRE, 1992; DUARTE, 2002).

A música age como provocador de algo que une as pessoas em torno de uma comunicação não referencial (CANDÉ, 2001). Mais do que um projeto comunicacional estético, a música anuncia a chegada do novo no que responde à velocidade e ao dinamismo das transformações emergentes da sociedade. Esta condição de *arte-prenúncio* está ligada à função social e à percepção do sentido musical de cada época. Entre as várias dimensões que a música ocupa, é o seu lugar na história crítica como problemática da memória coletiva que permite observá-la na organização social e consciência de uma identidade coletiva.



No contexto da lembrança coletiva, a memória recebe um tratamento narrativo por testemunhos e objetos fixados socialmente por influências culturais, pelo que a música participa ao ambiente sociocultural mais amplo. Considerada à parte de uma autonomia estética da arte, o lugar da música na sociedade se dá pela sua funcionalidade nas práticas cotidianas, posto que as interações humanas tenham estreita relação na construção da memória através da arte, fazendo-se lugar de enunciação do sujeito.

A música integra reproduções da memória social que se estendem aos objetos por partilhar as representações que os indivíduos têm sobre a sociedade e o contexto em que se vinculam. O disco, a partitura, o texto literário ou a esquete teatral, trazem uma compreensão da memória como processo dinâmico de informações modificadas pelo tempo ao ser modelado pela ação criadora do artista, fixando na matéria as suas idiossincrasias.

A memória do artista criador, a que chamamos de memória estética, traz as percepções de informações e valores culturais que moldam a memória coletiva de um povo, fomentando uma segunda memória, aquela dos processos da subjetividade criadora do artista através dos percursos criativos representada nos objetos (SALLES, 2008a). Aqui, memória e percepção são elementos fundamentais para a criação, pois a lembrança é constituída por sensações adquiridas pelo artista em sua descoberta e apropriação do mundo, constituindo possibilidades de novas leituras e inspiração de novos esquemas criativos (SALLES, 2008a) a exemplo das partituras musicais.

Como fragmento revelador da lembrança social, a partitura é o registro da memória e do momento da cultura que a produziu transcendendo o seu próprio material, pois integra a expressão espontânea de uma cultura. Documento de criação de uma época, a partitura traz os testemunhos de novas sensibilidades e percepções do mundo, individualizando-se no modo de transcrever a narrativa cultural e social de um tempo. Neste ensejo, a partitura faz-se como registro sensível de uma época, semelhante à crônica cultural para a literatura e à história (PESAVENTO, 1997).

De modo articulado à tradição ocidental de guardar a memória, a música é registrada pelos testemunhos da escrita, momento em que o homem realiza transferências simbólicas de seus processos produtivos para a materialidade das coisas, fazendo da partitura um objeto musical, e, portanto, um lugar de memória.

Os objetos musicais como objetos de representações sociais e também como desempenhando funções similares a elas nos permite analisar as criações musicais numa perspectiva complexa na qual é possível integrar elementos históricos, culturais, sociológicos, psicológicos e até físicos na explanação desse fenômeno humano (DUARTE, 2002, p.132).

Nessas considerações, a abordagem dos registros que defrontam a história social do homem junto aos espaços urbanos e sociais confiados à palavra, aos artefatos culturais, ao primado visual, ao som e tantas outras expressões, denotam diferentes formas de compreender o significado da memória e

informação na cultura. No campo de estudos da informação, a cultura passa a refletir o valor da reprodução simbólica e material da sociedade num longo processo econômico, político e social historicamente construído, os quais repercutiram no cultivo e na transmissão do conhecimento, valores, hábitos e, portanto, na veiculação da informação (MARTELETO, 1995).

Nisto, as dimensões do passado revelam perspectivas para o presente e o futuro quando se contextualiza informação à memória na própria constituição da sociedade e do uso que se faz do conhecimento resultante. Não se trata de um fenômeno isolado, mas de um processo de construção coletiva e identitária de um povo.

Discutir a memória no domínio de conhecimento da música poderá ocorrer em diferentes níveis de abordagens. Os campos de estudo para isso são os mais diversos: a neurofisiologia, a intersemiose literária, a sociologia, a musicologia histórica, a crítica genética, entre outros. Há ainda o nível da percepção, a imaginação musical típica das práticas de solfejo como forma do músico exercitar o pensamento musical pela leitura do documento, permitindo-o recuperar através da memória os modelos auditivos do abstrato sonoro por meio de símbolos icônicos grafados na partitura musical. Estes signos, representações da linguagem musical em linguagem icônica (visual), representam uma semelhança sensorial com a experiência musical e o ideal criativo do compositor, conforme será visto adiante.

Antonio Jardim (2005) examina a capacidade da memória de constituir mundos à medida que estabelece a possibilidade de vigência da unidade do

material sonoro. A música no decurso de sua execução desencadeia um conteúdo que só irá encontrar sentido e significado na percepção do ouvinte graças à capacidade da memória em atribuir ligações sobre um encadeamento sonoro. São temas, variações, repetições que conferem forma e unidade lógica ao seu conteúdo, não permitindo que a música vague a esmo em seu percurso.

Ainda na visão do autor, a música constitui sua própria temporalidade pela memória, uma vez que por meio dela a ordenação do tempo e sua prospecção no som tem seu sentido estabelecido. A assertiva do autor em que “toda música é memória, ao mesmo tempo em que toda memória se não é música, é pelo menos, musical” (JARDIM, 2005, p.125) permite notar uma articulação singular e característica da música entre o artista, obra e o público. Isso porque a música existe não apenas no imediato de sua execução, mas nas experiências e apreensões individuais, por vezes alterando-a. Memória e tempo aqui se entrelaçam. É o processo mnemônico contemplado na imaginação do ouvinte, o qual retém para si impressões musicais como séries virtuais em sua mente.

A música representaria um tipo de *documento de memória* inscrito na natureza pelo som e que se projeta no tempo organizado, um sistema de ordenamento do tempo, de como o tempo passa, para o qual o instante musical é a construção de eventos passados que ressoam na memória do ouvinte em expectativas futuras e que ressoam como séries virtuais na imaginação do ouvinte (SAFATLE, 2010).

Assim, a concepção de memória também compreende a temporalidade intrínseca ao próprio fenômeno musical quando de sua percepção auditiva.

Ela reelabora fragmentos ausentes para apreender significado à informação no presente. De tal modo, a lembrança é formada pelo sentido lógico da ordenação e correlação dos acontecimentos da nossa existência. Ou seja, a capacidade de localização e ordenação dos fatos vivenciados ao longo de nossa trajetória, possibilita projetarmos no presente uma “imagem memorial” sob a perspectiva de uma unidade com impressões atualizadas do passado.

De modo semelhante, a música necessita de organização do material sonoro para sua identificação e compreensão no momento em que é apercebida. Poderíamos assim considerar que todos os fragmentos sonoros, e possibilidades destes, encontram-se antes no plano potencial de sua realização para, então, unirem-se na formação do som inteligível. Tal capacidade recai sobre a memória em interligar os elementos sonoros na realização do sentido musical.

[...] A música é a única arte em que se impõe esta condição, porque ela se desenvolve toda no tempo, não se prende a nada que tenha permanência e, para retomá-la, é preciso recriá-la sempre. (HALBWACHS, 2006, p.222).

No vínculo estabelecido entre música, memória e documento no contexto da cultura ocidental, tem-se a preocupação do registro como forma de materialização do pensamento musical na memória. Através da ciência histórica, os artefatos culturais produzidos no passado de modo a apreender a experiência musical, deflagram a necessidade de ordenação e leitura dos vestígios que se apresentam

como forma de compreender as interpretações históricas e funcionais da música.

A representação notacional da música nasce como necessidade humana de prevenção à perda da memória, materializando o fazer artístico. Nesse sentido, Candé (2001) afirma que a necessidade de singularizar a partitura como um feito artístico e individual estabeleceu o conceito da obra musical em nossa civilização:

A obra [musical] é o conjunto das características permanentes de uma ação musical renovada; ela estimula uma preparação minuciosa, refinada, da ação futura, que se refere à lembrança da ação passada. A música vê-se geralmente enriquecida com isso e sua complexidade estrutural tende a aumentar. (CANDÉ, 2001, p.18).

Esse reflexo cultural, tendo o documento como veículo propagador da ação musical, permitiu estabelecer vínculos temporais da música entre diferentes momentos da história, numa clara relação da memória com o processo criativo futuro. Assim, na ânsia de comunicar seu pensamento e preservar sua linguagem, o homem sentiu a necessidade de registrar de algum modo suas ideias. O mesmo deu-se com a música, que passou por gradativos processos de notação até atingir o formato estabelecido como mais adequado às necessidades do homem contemporâneo. Tais transformações foram movidas pelo espírito funcional da música em cada época e pela evolução da ação musical em favor da sua complexidade estrutural.

Por operar como testemunha de uma história e das intencionalidades objetivas que moveram sua produção, o documento musical ganha um sentido memorial pela carga de informação simbólica que transporta, uma vez que o registro notacional de nossas práticas musicais ao longo da história também constitui reconhecimento de um patrimônio imaterial.

### 1.1 INFORMAÇÃO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO DOCUMENTAL NA MÚSICA

A partitura é mais que um vestígio documental, é um monumento onde a história se cruza com a memória coletiva, um referencial de uma época em que o suporte musical se faz como lugar de memória. Os repertórios impressos são como lembranças que permanecem como registro de afetos dos sentidos humanos. A partitura vista como representação de uma experiência musical, necessita da ordenação e leitura das informações de seus conhecimentos simbólicos como forma de compreender o momento da cultura, para o qual o objeto faz-se como representação social:

Ao preservar a informação registrada, os recursos simbólicos demonstram, explicam ou favorecem novas relações e dimensões para o entendimento do ambiente em que se vive, ou seja, memoriam os instantes e os passos já alcançados, e lançam perspectiva de compreensão do presente. (VERRI, 2011, p.18).

A preservação da memória não se restringe apenas à manutenção do suporte físico dos documentos. As atividades empreendidas no campo biblioteconômico, particularmente das representações temáticas de conteúdos, têm a função de acesso e disseminação da informação. Assim, preservar a memória de um patrimônio musical requer mais que procedimentos e métodos específicos para autogestão de acervos musicais. Faz-se necessário uma postura consciente dos profissionais da informação quanto ao conteúdo simbólico que repercutirá na sua organização.

A preservação dos registros musicais que integram um patrimônio artístico e cultural se faz como necessidade cada vez mais especializada à pesquisa no campo musicológico<sup>21</sup>. (CASTAGNA, 2008). Nas análises em torno de repertórios e práticas interpretativas, as partituras e manuscritos musicais auxiliam na reconstituição do passado, o que vêm despertando o interesse de músicos profissionais pela arquivística na organização da informação desses conjuntos documentais.

---

<sup>21</sup> A musicologia histórica é um campo científico dado à compreensão da prática musical e da memória coletiva, refletindo um crescente interesse na pesquisa de arquivos e coleções pessoais (ou fragmentos destes), valorizando técnicas arquivísticas e biblioteconômicas na gestão e tratamento da informação em arquivos e acervos musicais. Esse campo disciplinar traz o sentimento de memória ao estabelecer uma recente, mas significativa pesquisa em torno de padrões éticos e administrativos no acesso e preservação de acervos musicais comunitários e individuais (CASTAGNA, 2008).



A história é revelada, em parte, pelos resíduos de informação legado pelos escritos documentais, dispersos muitas vezes em arquivos ou coleções pessoais de manuscritos. Muitos desses escritos sofreram danos irreparáveis pela deterioração de agentes físico-químicos, ou mesmo pela ação inconsequente de herdeiros e instituições que, não creditando um valor funcional de uso a estes documentos, passaram adiante, venderam ou destruíram parte de valiosos acervos musicais. (NEVES, 1999; COTTA, 2004; 2006).

A partir da década de 1940, denominada “fase empírica” das pesquisas musicológicas, ocorreu a valorização das fontes documentais na redescoberta do patrimônio musical brasileiro, em particular do período colonial mineiro. (NEVES, 1999; COTTA, 2006; CASTAGNA, 2008). A musicologia histórica afasta-se das raízes positivistas (ou pré-científica) e volta-se aos conjuntos documentais, privilegiando o registro musical como fonte primária quase exclusiva da informação musical, valorando-os como lugares de memória, que possibilitam “resgatar uma história detectável, comprovável, recuperável”. (COTTA, 2006, p.40). Por outro lado, a extrema valorização dos manuscritos musicais, passou a sacralizar esses objetos, descontextualizando-os de seu valor informacional. (*Id.*, 2004).

Na década de 1990, a musicologia torna-se mais crítica e reflexiva, “preocupada não somente com a interpretação dos fenômenos estudados, mas também com a sistematização de informações que não haviam passado por esse processo na curta fase positivista que tal ciência teve no Brasil” (CASTAGNA, 2008, p.32). As intensas pesquisas evidenciaram um

agravante problema de acesso aos registros históricos e manuscritos musicais, fosse pelo estado de conservação, ou pelo imperativo histórico na distribuição geográfica de partituras e manuscritos que exigiria a formação de quadros técnicos especializados na organização e tratamento de acervos musicais descobertos. (DUPRAT, 1992). Esta realidade refletia a carência de políticas públicas mais consistentes na proteção e preservação dos documentos musicais.

A noção tradicional de patrimônio cultural está ligada ao conceito de patrimônio material e tem sido adotada de forma excludente, o que se reflete inclusive na falta de políticas públicas para preservação dos acervos de música, geralmente relegados a um limbo entre o patrimônio documental e o patrimônio cultural, muito específicos para as instituições que tratam da documentação tradicional (como os arquivos públicos) e igualmente específicos para as instituições voltadas para a preservação do patrimônio cultural visto por aquela ótica (como os museus e o próprio IPHAN). (COTTA, 2006, p. 42).

Na formalização de conceitos, a UNESCO<sup>22</sup> passou a agregar os bens culturais intangíveis ao patrimônio cultural imaterial<sup>23</sup>. Desse modo, a

---

<sup>22</sup> Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000.

<sup>23</sup> Por exemplo, das tradições festivas, das práticas musicais, samba de roda, danças e do imaginário religioso que veiculam um legado cultural.

partitura insere-se numa complexa realidade desse patrimônio, pois enquanto bem tangível, dá suporte a uma prática cultural, portanto imaterial: a manifestação sensível, fenomenológica da própria música. (COTTA, 2006; DUPRAT, 1992).

Considerando as realidades materiais e imateriais que integram o patrimônio documental na música, a preservação da memória e suas representações simbólicas na partitura é um desafio que se delineia para a Ciência da Informação. No entendimento de que nesta questão figura uma complexa relação entre documento e obra, aqui compreendida pelo campo estético da arte, urge a necessidade de uma base teórica sobre o papel ou a função da informação na construção do conhecimento simbólico sobre as materialidades textuais de obras musicais.

Na Ciência da Informação, as teorias, metodologias e práticas relacionadas à organização e à preservação de documentos e da informação, não atendem a complexidade da natureza da obra musical, uma vez que a informação estética compreende um algo simbólico que se manifesta na música pelos sentidos humanos. Porquanto, há uma "distinção entre item documental e unidade musical" (COTTA, 2006, p. 33), uma noção de que a informação transcende a totalidade material do suporte.

A informação, enquanto elemento presente na mediação entre signo, sujeito e objeto artístico, compõe parte da materialidade textual junto à linguagem musical, e comparece na intersubjetividade de sua leitura durante o processo de análise documentária da partitura musical.

Nesse horizonte, a partitura deixa de ser vista apenas como registro de informação textual: tradicionalmente na biblioteconomia, o tratamento da informação se resumiria apenas ao conjunto de elementos bibliográficos relativos à descrição física, conteúdo e pontos de acesso.

Considerando a natureza da obra musical e a multiplicidade documental em que são representadas, alguns avanços são percebidos na Ciência da Informação através da formação de uma *arquivologia musical* como fomento aos aspectos técnicos de sua representação. Trabalho empreendido pelo musicólogo André Guerra Cotta, o qual sugere novas formas de tratamento da informação em manuscritos musicais brasileiros. Seus estudos constituem-se em grande contribuição ao campo de organização da informação, sobretudo na descrição de normas internacionais de descrição arquivística e de normas internacionais específicas para a catalogação de manuscritos musicais<sup>24</sup>.

As partituras, como um dos artefatos de uso social para as expressões sensíveis do humano, trazem contribuições semânticas, morfológicas e sintáticas da linguagem, produzidas no âmbito do universo lírico e subjetivo de seus criadores. Sua produção ocorre em contextos sensíveis cuja leitura e interpretação para posterior preservação documental demanda uma sensibilidade dos profissionais da informação, além dos contextos das técnicas do tratamento documental.

---

<sup>24</sup> *Rules for cataloguing music manuscripts* publicada pela International Association of Music Librarians (IAML) e as normas do Repertoire Internationale de Sources Musicales (RISM).

Tal necessidade mostra-se como desafio aos agentes da Ciência da Informação, em transitar no universo da informação das partituras musicais, o que há que se requerer de seus profissionais uma sensibilidade no trato destas informações. Conforme já observou Faria (2009) a dificuldade do profissional da informação ao trabalhar com a especificidade da linguagem musical parte da compreensão dos significantes de sua simbologia com o universo musical, uma vez que:

[...] Enquanto desconhecemos a materialidade da música e, sobretudo, não a vivenciamos enquanto materialidade torna-se impossível ter noção do processo de criação musical porque ele é um problema de linguagem musical. Não sabemos o que em realidade significa "imaginar musicalmente" (OSTROWER, 2008, p. 30).

As produções documentais na música integram uma consciência extra-artística, uma linguagem autônoma que a música possui e que abarca o imaginário, representações e significados sensíveis em forma de um projeto arquitetado no suporte material, fazendo-se mais do que um auxiliar da memória.

A partitura articula uma construção espacial de imagens mentais e abstrações do pensamento, comunicando as ideias musicais entre os compositores. Um modelo esquemático e visual que permite o pensamento dialético de como a música é elaborada ao tempo em que traz o aspecto sociológico de sua leitura como informação sensível transformada em estrutura de conhecimentos pela forte dimensão social e humana.

## **2 ESTÉTICA E INFORMAÇÃO: O VALOR DOCUMENTÁRIO DA OBRA MUSICAL**

As produções artísticas incidem sobre sensibilidades, juízos estéticos e experimentações, compondo um conhecimento simbólico do homem que se materializa em suportes de criação. Enquanto produtos estéticos, as obras de arte trazem informações sobre interações emotivas do indivíduo com o meio social, sendo materializações da cultura.

Tomando uma interpretação cultural através dos artefatos, comprometemo-nos com a outra cultura, em primeira instância, não através das nossas mentes (...), mas através dos nossos sentidos. Figurativamente falando, colocamo-nos dentro dos corpos dos indivíduos que criaram ou usaram esses objetos; nós olhamos com os seus olhos e tocamos com as suas mãos. (PROWN, 1993, p. 17 *apud* NOGUEIRA, 2002, p. 123).

Os monumentos, telas, esculturas plásticas e partituras, como suportes de registros estéticos da memória da cultura, dão forma e lugar às diferentes épocas e sociedades: as heranças culturais. Mas nem tudo é apenas repasse cultural. Os objetos estéticos, contendo qualidades emotivas, abrem-se como possibilidade de afetar espectadores, como experiência sensível à receptividade, pois integram expressões afetivas do mundo do autor, como dele para o mundo.

O artista deve tentar aliar-se à obra por meio da sua forma e conteúdo para expressar ao máximo a

reação emocional de suas próprias ideias e sentimentos. Estando a obra plena para o autor e sua arte, nada desassossega a transcendência material que é característica inerente a toda obra de arte. No ato de explorar as qualidades próprias do material de que a arte é construída, ela transcende questões como o tamanho da obra, seu fim utilitário, as vantagens e desvantagens do material de que é feita.

Na obra de arte, traços do sujeito se enquadram nos contextos culturais, sociais e históricos de sua criação, em que o autor objetiva a sua subjetividade em matéria.

Na música, a composição corresponde ao momento em que o fluxo da existência humana se prende ao universo eterno da criação. Nesse contexto, a informação e o conhecimento assumem formas da cultura para além dos processos comunicacionais dos objetos artísticos: eles dão sentido e significado à intenção criadora. Acrescenta-se a percepção, a cognição e os sentidos na realidade complexa da informação que veicula o homem ao mundo, ao pensamento, às ideias, portanto, às expressões da sensibilidade criadora que dão suporte ao conhecimento simbólico na música.

Desse modo, o corpus documental impresso ou autógrafo, requer a contextualização de sua produção em uma análise mais abrangente, processo no qual a *crítica genética*<sup>25</sup> na Ciência da Informação traz novas

---

<sup>25</sup> A Crítica genética é o campo proveniente da Literatura que estuda os processos de criação através dos documentos em processo de formação (esboços, manuscritos, croquis, anotações, etc) e cujo objeto de estudo se estende interdisciplinarmente às investigações do trabalho mental do sujeito na formação do

interpretações e investigações da informação para a cientificidade documental. A este campo, buscou-se contextualizar o pensamento ao projeto poético do músico, a trajetória de obtenção da informação no processo de objetivação do pensamento na escrita musical.

O processo de conhecimento no fazer musical é uma atividade contínua de novas realidades em criação, atividade que leva o artista à aquisição de informação e organização de dados coletados em sua pesquisa. Os gestos e esforços empreendidos pelo músico, quando observados através de manuscritos e documentos impressos, permitem reflexões sobre as intenções, significados e os instantes cognitivos do uso da informação, momento em que o autor deixa no papel um pouco de si, de sua percepção do mundo (SALLES, 2008b).

Enquanto efeito estético, a música é de expressão lírica e dos universos da percepção e da comunicação. É agente sensível à subjetividade humana na beleza e harmonia das formas. As qualidades abstratas da música permitem que esta se dirija diretamente à sua audiência sem que entre ambas intervenha um meio de comunicação mediador.

O arquiteto tem de expressar-se por meio de edifícios com um fim utilitário qualquer. O poeta tem de usar palavras que andam de boca em boca no toma-la-da-ca das conversas cotidianas. O pintor de uma maneira geral exprime-se por meio de representações do mundo visível. Só o

---

conhecimento, entendendo a obra como um processo inacabado (SALLES, 2008b).



compositor musical tem perfeita liberdade para criar obras de arte a partir de sua própria consciência, e sem outro fim que o de deleitar o ouvinte. (READ, 1967, p.34).

Entretanto, mesmo nesta relação direta *música-audiência*, é possível o fenômeno da reprodutibilidade de seu efeito, embora seja um processo redutor<sup>26</sup> (STIER, 1992). A linguagem humana, que tem em si o caráter de reprodução pela escrita, é quem garante este fenômeno. É na escrita que emergem novas relações estruturais na fixação das expressões humanas, sendo a partitura o suporte de excelência para a música. É certo que a partitura seja de tipologia normativa de ordem documental, mas sofre em sua natureza o estranhamento do fenômeno da recepção.

Diferentemente de um documento normativo ou funcional de uso do cotidiano, as partituras musicais são resultantes de expressões intelectuais, cognitivas. São interpretadas em presença psicológica de

---

<sup>26</sup> A escrita musical na partitura traz informações básicas para a leitura da obra musical, contudo, não abarca a totalidade de sua existência para a execução prática. Cabe ao intérprete utilizar seus conhecimentos e experiências socioculturais adquiridas, num processo de tradução poética do imaginário criativo do autor. "[...] Uma interpretação idealmente admissível não é inteiramente escrita em uma partitura caracteristicamente incompleta. Considerações extra-partitura são requeridas para complementar a interpretação. Enquanto o que é especificado em uma partitura não é suficiente para uma interpretação desta, o que está especificado [na partitura] pode ser suficiente [...] para a identificação de uma obra. [...] Existe uma certa correspondência entre o que é interpretado e o que é anotado como instrução em uma partitura. A diferença entre o que é interpretado e o que é notado é a partitura no contexto de suas práticas interpretativas". (KRAUS, 2001, p.75).

sentimentos de apreensão e tensão, de incômodos, inquietações e desarmonias, provocadas pelas realidades do mundo. Afinal, é o autor quem nela se expressa. Na partitura, expressões e sensibilidades do sujeito são representadas por signos da notação musical, interpretados como códigos sonoro-afetivos. Códigos que revelam ao intérprete-leitor as deliberações e intenções do compositor quanto às suas tensões emocionais no ato da criação. Os símbolos que compõem a escrita textual direcionam escolhas interpretativas, compondo, com efeito, padrões estéticos para o intérprete.

A atribuição de um conteúdo expressivo [para a partitura] exhibe elementos que conduzem a interpretação de algumas situações inerentes ao código. Não me refiro somente às indicações explícitas em texto ou grafadas como apoios, *staccati*, *legati*, ou inflexões dessa natureza, mas sim ao fato que o discurso musical é conduzido por tensões e relaxamentos intencionados através dos elementos estruturais da partitura. (CARRARA, 2010, p.22).

A música, portanto, jamais é executada da mesma forma. Os enunciados da partitura são formações abertas e inacabadas, interpretações e recriações que, por vezes, sofrem transformações, conforme observam músicos intérpretes e musicólogos. (DART, 2000; HARNONCOURT, 1998). Em termos estéticos, a partitura comporta um elemento de transformação sempre em devir, permitindo amplas interpretações de natureza

comunicacional no âmbito da sensibilidade, que são as informações.

São elas que oferecem, além de outros elementos cognitivos, distintas interpretações sobre a mesma leitura de uma obra que exemplificam a dicotomia entre a materialidade escrita e o conteúdo estético apresentado.

Nesse contexto, fazer um deslocamento da leitura interpretativa como um registro informacional da obra musical, é tarefa densa de transformações. Exige do leitor que vá além de expectativas emocionais. A informação estética em sentidos e saberes comunicacionais, é tal que, tanto carrega em si questões da criatividade humana como das temporalidades da memória.

A partitura embora seja um registro em papel, se apresenta como um equivalente formal das emoções em meio ao antagonismo de ser um objeto produzido no passado, mas que é possível captar no presente devido à essência do fenômeno musical ser o que é: uma recriação em devir. Nesse sentido, a temporalidade da informação como memória, possibilita a unidade da obra musical pela forma e unidade lógica das informações nela contida (JARDIM, 2005). A memória reelabora fragmentos ausentes da música na apreensão de significados e produção de informação. Processo para o qual a partitura toma parte, embora incompleta, na recriação dos sons pela leitura interpretativa do músico-leitor.

Dessa leitura musical, dentre vários processos a que se submete, também pode-se inferir um processo memorialístico complexo. É por meio da leitura da partitura, que interpretação e conhecimento, sentido e

significado da mensagem estética, fazem-se mediados ao final da obra musical e que, neste processo, a memória faz-se elemento essencial. Porém, quando se considera a mensagem estética, como sentido e significado, enfatiza-se outro importante elemento: a percepção.

A percepção musical, através da leitura da partitura, é um processo mediador de informação situado entre dois elementos: um receptor, ou seja, o músico-interpretante, e a música, tomada como objeto emissor de referencial sensitivo. Neste processo, o músico realiza uma relevância informacional quando de seu desempenho artístico, ao interagir com o objeto no ato de sua leitura. Relevância esta que se traduz em bagagem de conhecimentos do sujeito que é composta tanto da ordem dos saberes técnico como dos sensoriais, a exemplo da emoção.

A música é comunicação, é mensagem que comporta elementos simbólicos e significantes, que transitam no mundo da percepção e afetam o mundo subjetivo do homem. No entanto, tomada a partitura como fonte emissora informacional, é no ato da sua interpretação que um fluxo da informação faz-se presente em meio a eventos cognitivos observados no diálogo emissor-receptor. Fluxo que personaliza o processo de interpretação musical.

No suporte informacional que é a partitura, a execução das diferentes leituras que dela emergem é fenômeno cognitivo diretamente vinculado às instâncias da memória e da percepção. Diferenças que, sob o contexto cognitivo, registram a complexidade da mediação dos sentidos que se interpõe no ato interpretativo do músico-leitor.

Essas leituras se dão quando aflora toda uma bagagem pessoal, cultural, sensitiva e intelectual ao nível refinado mais sensorial do interpretante. Isso é memória em ação porque nesse momento é ela quem potencializa essa mediação que se dá entre a partitura e o conhecimento. A mediação é então um processo de comunicação que ocorre à mensagem estética musical, a qual comporta tanto conhecimento quanto sentido.

O momento da percepção é quando se desencadeia um processo de recuperação dos conhecimentos e experiências socioculturais adquiridas pelo músico durante a sua vida. Isto é, aquelas como resultante de seus modelos de aprendizagem anterior. Esta é a recuperação da informação que vai permitir que o músico tenha a capacidade de realizar esta leitura, portanto, o processo da percepção é subjetivo e cultural.

É, portanto, pelo ato interpretativo, que a informação comparece na mais íntima relação entre o intérprete e a obra, posto que as experiências subjetivas e culturais do sujeito sejam referenciadas na leitura do documento musical.

Desse modo, há na partitura uma dimensão estética de informação, memória, cognição, sensibilidade e conhecimento da obra musical. Atributos que se fazem como registro informativo da cultura artística revelada na materialidade textual do suporte quando ganha vida na leitura ou interpretação de um músico.

A proposta de relacionar a experiência estética à informação sobre o objeto artístico não se limita a uma abordagem ontológica sobre os mesmos. Há de

se propor um distanciamento crítico sobre conceitos que dão forma às propriedades do objeto musical em questão, a partitura musical.

Partindo para o âmbito da cultura material, as qualidades estéticas e imateriais da informação constroem heranças culturais na história do homem. A memória como qualidade estética é algo simbólico que constitui conhecimento. É informação a significar uma mensagem que se põe em uso social. A estrutura de sons, formas musicais, palavras ou cores utilizadas pelo artista como estoques da memória evidenciam decisões, ordenamento de informações e conhecimentos adquiridos no ato da composição da obra.

Desse modo, as relações do processo de recuperação da informação com o ato da criação musical são trazidas pela *crítica genética* através dos vestígios informacionais da obra, revelando as redes de pensamento em criação com o mundo das tecnologias. Ou seja, a recuperação de uma herança cultural: experimentações pessoais, descobertas e *expertises* do compositor que compõem atributos sociais, técnicos e culturais existentes nas partituras, a exemplo das obras de alguns compositores modernistas explorados a seguir.

### **3 MEMÓRIA ESTÉTICA, HERANÇA CULTURAL E USO SOCIAL DO CONHECIMENTO NA PARTITURA**

A cultura constrói e reproduz realidades simbólicas, valorando-as no seu cultivo e transmissão às futuras gerações. Tais realidades, como produto das transformações do conhecimento humano no espaço social, trazem crenças, hábitos, valores tanto do sujeito, de sua comunidade, como de seu tempo social. Estas reproduções de natureza simbólica e material referem-se à herança cultural: um evento de identificação e reconhecimento de realidades em reprodução no domínio da memória social na qual se destaca a música, como patrimônio sensível e criativo a fazer parte desta memória.

A música, como instrumento de suporte, de recuperação, de leitura e acesso à criação, é também um testemunho cultural, das influências, impactos, modelagens, criações e transformações que ocorrem nos espaços sociais, políticos e culturais. Por meio dela, comunica-se a subjetividade estética, que é do domínio dos sentidos, como também uma carga de significados, isto é, informações semânticas de conhecimentos sociais e culturais.

Por meio da partitura musical, objeto comunicacional do sujeito com a sociedade, pode-se recuperar e acessar ideias, sentimentos, conhecimentos, problematizações pessoais, autoconhecimentos e aprendizagens do seu compositor: um patrimônio pessoal de valioso legado informacional. Nesse contexto, é possível considerar o legado em reconhecimento de uma herança cultural

que confere identidade às práticas sociais de um povo, institucionalizando domínios históricos e artísticos. Porque também que assimila e incorpora traços característicos de outras culturas.

A partitura musical relaciona-se com realidades sociais, estimulando a criação de novas referências que se somam ao estoque cumulativo de seu sentido original, unindo o antigo ao novo, incorporando e atualizando traços culturais a cada instante de sua leitura e interpretação musical a qualquer tempo. Assim, pode-se atribuir à partitura, uma função memorial de cultura pela sua capacidade comunicativa e de revisitação a modelos sociais, a processos de organização e ideologias dos valores de ser e pensar de uma época.

Nesta construção de legado, os atributos de relevância e seletividade informacionais operadas pelo criador da obra musical refletem na composição artística, as mudanças e as transformações sociais e culturais do seu tempo. Este processo de construção confere à obra o estatuto artístico da herança cultural, trazendo novas leituras da informação para a compreensão dos conhecimentos do mundo, no qual a partitura evidencia também suas próprias transformações.

À luz das relações contemporâneas entre História e Música, as pesquisas musicológicas em torno do objeto ou documento musical vêm despertando interesse na análise e interpretação histórica do documento como forma de compreender os vestígios legados por uma herança cultural na arte (ASSIS et al., 2009). A partitura como registro de memória é resultado de uma época que a produziu, e de outras tantas que testemunharam sua existência.



O musicólogo Regis Duprat (1992) lembra que há um paradoxo significativo entre a riqueza do passado musical e a representação que dele se faz. Essa reflexão contextualiza o documento musical numa visão mais abrangente, além de sua inscrição, de modo a perceber vestígios e compreender a significação dos produtos culturais herdados pelas sociedades históricas.

Visto por esse olhar, o conceito de documento histórico não é mais reduzido à sua produção escrita, o que nos possibilita conferir aos documentos iconográficos e à partitura o lugar de referência em seu conteúdo informativo junto à memória de nossa cultura sobre a qual "é preciso que o historiador não faça uma leitura do documento como uma construção inerte e dotada de uma objetividade inerente." (ASSIS et al., 2009, p.19).

Contextualizando as acepções de Jacques Le Goff (2003) acerca do status monumental do documento, infere-se a partitura como possibilidade testemunhal da herança cultural de um passado à medida que através de seu grafismo, ela representa a intencionalidade criativa do compositor e traz consigo o seu desejo de eternizar-se pelo objeto concreto. A abordagem crítica do documento decorre sobre a reflexão das condições históricas da sociedade que o produziu, das interferências que o instituiu como instrumento de representação simbólica de poder e conservação da memória coletiva (mesmo que suscetível à consciência historiográfica seletiva de quem o produziu) atribuindo-lhe, conforme Le Goff (2003) a condição de "monumento". Entretanto, no caso do documento musical,

Tratá-la como monumento é buscar as profundezas das diferentes intencionalidades conscientes ou não de sua produção e duração no tempo histórico. Ao mesmo tempo, é abordar o objeto musical dentro de um contexto amplo que integre os múltiplos elementos presentes nos processos de criação, produção (performance) e recepção. (ASSIS et al., 2009, p.20)

Entre os elementos que integram a produção e a recepção da informação no processo criativo da produção musical, como efeito de uma herança cultural, constam as experiências estéticas de compositores na escritura da partitura. Tais experimentos são estimulados através de eventos (simbólicos ou semânticos) operadas pelo ambiente externo no qual o compositor viveu, alterando sua sensibilidade estética musical. Os contextos sociais e culturais dos tempos históricos em tensões sociais e políticas servem de inspiração aos compositores em distintos momentos da trajetória individual. Como também os contextos científicos que influenciam o modo de ver o mundo.

A exemplificar esses reflexos tem-se o positivismo de Auguste Comte, na segunda metade do século XIX que passou a ditar a compreensão dos fenômenos por leis científicas. Comte pregava o conhecimento científico como único referencial da verdade. Em contrapartida, o conhecimento sensível limitado à experiência pura, concebia as causas do fenômeno empírico como um processo de melhoria e constante evolução da experiência humana. Para isto, utilizava instrumentais investigativos da ciência e da história na descrição técnica e aplicada de análise

objetiva da realidade. Este modo de conceber a realidade com um olhar cientificista abalou a idealística noção romântica sobre a condição e a experiência humana, os quais passaram a assimilar traços e princípios do positivismo como a essência de compreensão na conduta dos homens:

A ciência apoderou-se das origens e dos fins, do mundo visível e invisível, do eu íntimo e do destino. O artista sente-se espoliado; ele se afasta cada vez mais de uma vida política devotada ao realismo. Seus conflitos com a sociedade serão expressos em sua oposição ao sistema estético. (CANDÉ, 2001, p.17).

Muitos foram os eventos que mudaram o paradigma científico-filosófico da realidade social do século XIX, na qual a ciência invadiu o universo material e subjetivo do homem:

Proudhon ataca os princípios sagrados do indivíduo, propriedade, nação e milita em favor de uma federação europeia de comunas. Os cientistas põem a energia sob forma de equação (Joule), descobrem as ondas eletromagnéticas (Hertz), estabelecem as leis da hereditariedade (Mendel)... Formado no pensamento Hegeliano, Karl Marx propõe uma interpretação determinista da história e um método de análise que define as leis da evolução da nova sociedade "capitalista". A noção de destino naufraga! Negado na história, o princípio de finalidade também o é na biologia: Darwin mostra que o homem não é um anjo decaído, que sua evolução é determinada pela "luta pela vida" e pela seleção dos mais

aptos. Enfim, Freud explicará o próprio sonho e analisará o inconsciente, introduzindo a noção de determinismo caracterial. (CANDÉ, 2001, p.17).

Grout e Palisca (2007) esclarecem que paralelamente ao avanço das descobertas na ciência, a música, até então imersa na criatividade subjetiva e introspectiva do músico, passou a tecer relações com temas ligados ao sobrenatural e ao inconsciente. O universo imaginário das lendas medievais e os mitos fantásticos inspiraram grandes obras orquestrais sobre as quais havia um contínuo “esforço para encontrar uma linguagem musical capaz de exprimir estas novas e estranhas ideias que estiveram na origem de um alargamento do vocabulário harmônico e melódico e do colorido musical.” (GROUT, PALISCA, 2007, p. 577).

Reivindicando uma originalidade na arte inspirada nos progressos científicos de sua época, os compositores românticos queriam eternizar suas criações no qual se transpunha as limitações do classicismo, embora as tendências filosóficas e literárias do *Sturm und Drang* de Mozart e Haydn já prenunciassem um espírito romântico: “Assim surgiu a ideia de que a música era uma arte que tinha a sua história: uma história que viria, para mais a ser interpretada, de acordo com as ideias filosóficas dominantes na época, como um processo evolutivo.” (GROUT, PALISCA, 2007, p. 578).

O interesse pela música do passado manteve no romantismo a sua estrutura de formas musicais fundamentadas na tradição clássica, embora nem todos partilhassem do mesmo ideal, figurando dois grupos distintos de compositores que dividem o

mesmo espaço, os conservadores e radicais (*Id.*, 2007).

Ao exumar a história, o músico romântico assim o fez por uma perspectiva romanceada dos gênios do passado reescrevendo a herança cultural segundo o que imaginava ser mais conveniente. Por outro lado, o olhar e o interesse investigativo deram um novo fôlego à musicologia histórica como disciplina objetiva no campo da história da música (GROUT, PALISCA, 2007) reflexo da crescente racionalização metodológica sobre a prática da pesquisa científica iniciada no século XIX e que se estende até o processo de criação na música no século XX por atributos de relevância, recuperação da informação e organização de conhecimento no campo social, científico e tecnológico.

### 3.1 MEMÓRIA E PROCESSO DE CRIAÇÃO NA ESCRITURA MUSICAL

A estética da criação artística consiste no instinto e na pulsão do artista como forma da gestualidade de seu trabalho mental, considerando as potencialidades que o permitem apreender a informação nas coisas, numa comunicação de sentidos e ideias em que a mensagem percebida pelo artista, ao ser transferido para o suporte (este “quadro do real”), admite ser reencontrada na obra pelo seu leitor. Nestas considerações,

O talento [do autor] consiste em ter a disposição necessária para exercer a exigente pulsão do ouvir e perceber a mensagem. Não se trata, portanto, de estilo, nem de oposição a uma escola anterior, mas de uma capacidade aguda de entender uma mensagem lançada aos quatro ventos, que o escritor capta e na qual o leitor reencontra. (WILLEMART, 2009, p.74).

Essa qualidade do *não-visível* da criação artística se dá por reencontrar a estética das coisas na obra, permitindo ao leitor/ouvinte mais do que o acesso à memória do artista. A música para Merleau-Ponty (1999, p.303) não está no espaço visível, pois ela o penetra numa mistura de sentidos, deslocamentos e investigações: o ouvir é também o “ver” ante a nossa imaginação. À coisa fabricada, o objeto artístico, os sentidos questionam-o à sua maneira, traduzindo a informação numa harmonia de corpo e sentido para a consciência<sup>27</sup>.

A memória resultante dessa “consciência” registra o lugar da passagem do instante musical, que traz a essência da música pela escritura, comunicando-a pelo desdobramento dos sons ali representados.

De tal modo, a informação que se dá por “ler” através da escritura, transforma a partitura num documento de processo, objeto artístico não reificado proveniente da consciência e que anuncia a percepção

---

<sup>27</sup> Na perspectiva fenomenológica, a consciência é percepção, não havendo separação entre informação estética e semântica na apreensão das coisas no mundo, fonte de conhecimento inesgotável a ser apreendido através da existência humana. (MERLEAU-PONTY, 1999).

de uma nova dimensão da materialidade musical previamente já observada em sua concepção através das rasuras nas escrituras e manuscritos como um contínuo fazer do autor na busca de conservar a memória estética na escritura. Algo, portanto, que entra no mundo do cognitivo e do sensível.

Como lugar de gestão de informações e tomadas de decisões, as partituras documentam os processos de idas e vindas, descobertas e interpolações do artista na construção de seu conhecimento que se põe em obra. São espaços de intenso movimento e decisões pontuais da consciência de seu autor que comprovam a riqueza da obra.

E nessas construções entre o cognitivo e o estético há de surgir nos rabiscos das notas musicais e no contorno da mão que enseja entre a rejeição e os acertos, a figura do autor como de sua existência a partilhar de um movimento experienciado, inacabado, que se traduz na informação ordenada pela sua trajetória de origem.

Assistimos então a uma luta entre o escritor-scriptor e o autor-leitor como testemunham as rasuras. Há dois tipos de informações: as da memória da escritura, que já estão na mente e aquelas que, atraídas pela escritura, explodem de repente, do meio ambiente, das leituras ou da tradição. A transferência atira esses dois tipos de informações que se espalham na página, adquirindo assim uma existência para o escritor. (WILLEMART, 2009, p.32).

Considerações que a crítica genética tão bem explora sobre as decisões de aposta quanto aos materiais onde o compositor supõe haver informação digna de ser trabalhada no processo criativo. E o que de tudo se transforma em memória e acervo provém do entrelaçamento de critérios definidos pelo autor. A crítica genética na música, ampliada pelos estudos de informação e cognição sobre os vestígios documentais na construção da obra, nos dá a ideia do pensamento do artista ao transitar de um lugar para o outro quando está criando uma estrutura textual, e que contem em sua forma o pensamento sintético e analítico simultaneamente.

Para isto, o desvelamento genético-informacional dos manuscritos musicais como forma de trazer à luz a memória estético-cognitiva é capaz de determinar um tipo de pensamento que gerou a obra e quais informações constituíram uma reserva técnica (ou funcional, de amplo significado para a criação) e ao mesmo tempo cognitiva para o estímulo da produção artística e da importância do que se deva rejeitar ou conservar dessa memória enquanto produto gerado nos espaços sociais como origem de um pensamento estético e que, em última análise, nos coloca de frente à decisão de preservação da escritura, esse dispositivo de conhecimento da imaginação em música.

Como também, revelar a entidade produtora, o homem como autor em suas idiossincrasias. Na perspectiva do campo da Antropologia cognitiva, interessada, sobretudo, na cognição humana como produção de conhecimento, a escritura musical enquanto resultado da atividade de composição é o objeto de estudo de informação que possibilita um



maior conhecimento metodológico do percurso de criação. Os esboços temáticos de compositores problematizam hipóteses, fatos, condução de análise e a elaboração de soluções refletindo uma organização mental sobre as relações complexas da música, visualmente tratadas na partitura por padrões espaciais e que anunciam o complexo percurso cognitivo de ordenamento da informação e obtenção de conhecimento pelo artista. São, portanto, movimentos de informação geradores da ação criadora que se processam a multiplicidade de redes e relações estabelecidas na composição da obra como emblema de um instante associativo vivenciado pelo autor (SALLES, 2008a). Desse modo,

No acompanhamento dos diferentes modos de desenvolvimento de pensamento em criação, observamos cruzamentos de matrizes, que poderiam ser definidas como formas de armazenagem de dados. O poder gerativo dessas matrizes está exatamente nas operações de combinação. Um espaço interessante para observarmos matrizes se cruzando parece ser as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra (a tendência específica da obra em construção). Não se trata do único possível exemplo e, ao mesmo tempo, as combinações dessas matrizes não estão limitadas a um determinado processo de um artista. A natureza dos dados das matrizes é que oferecem possibilidade de falarmos em singularidades processuais. (SALLES, 2008a, p.128).

A figura 1, como exemplo das associações expandidas na criação musical, sugere tentativas do artista em desenvolver a estrutura organizacional de sua composição como um processo de experimentação e conhecimento, buscando um diálogo de si mesmo para com a obra em formação e que será percebido no estágio final da obra, confirmando as evidências encontradas nos estágios iniciais dos manuscritos. Assim, os esboços denotam as possibilidades da obra vir a ser o que é.

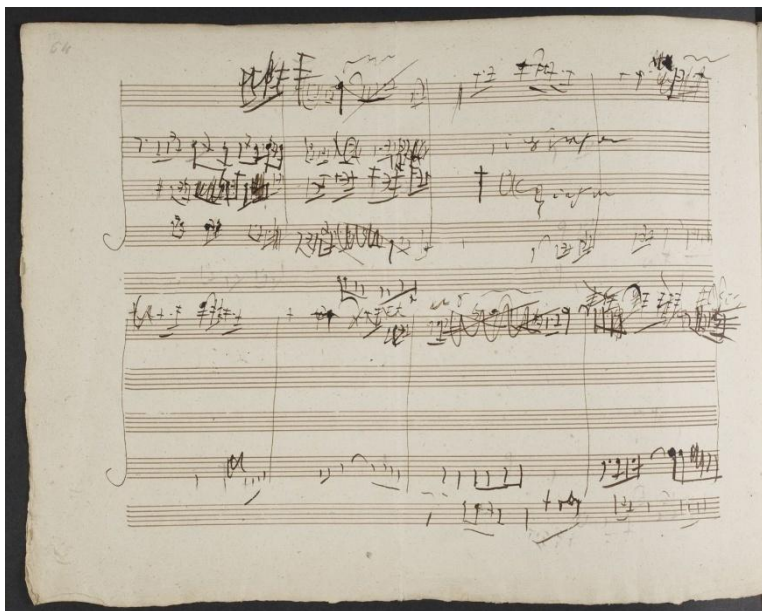


Fig.1 – Manuscrito autógrafo de L.V. Beethoven, quarteto de cordas n.14, op. 131, vii movimento – allegro (excerto).

Fonte: <http://www.rism.org.uk/>

Para o geneticista, são nas informações coletadas (ocultadas pela versão acabada do texto

publicado) lida nas margens e entrelinhas do texto em formação, que novas leituras sobre a memória artística podem ser exploradas, bem como sobre o trabalho mental do músico que se abre a uma escuta sensível do mundo.

Antecedendo ao processo de criação, os objetos artísticos trazem em conjunto, uma cadeia de mobilizações e reflexões captadas pela sensibilidade do artista no contemporâneo, momento em que há uma recuperação de dados e informações na geração de conhecimento operado por atributos de relevância de eventos, ideias e contextos que se agregam em redes.

### 3.2 MÚSICA E RELEVÂNCIA INFORMACIONAL

A informação e a arte são do campo subjetivo, algo que vem dos sentidos. Tanto a arte quanto a Ciência da Informação tratam da subjetividade do sujeito no espaço social, o que possibilita fazer um paralelo entre elas. Assim, entender uma informação como também assimilar o conteúdo simbólico da arte é algo que o homem faz a partir de uma organização de ideias e contextos correlacionados com o mundo (HJØRLAND, 2002; ØROM, 2000; CAPURRO, HJØRLAND, 2003; OSTROWER, 2008). Neste sentido, a mensagem simbólica da música e a criação musical têm a capacidade de transformar dados e conhecimento numa mensagem estética: a partitura.

É pela leitura da partitura, que as experiências sensíveis do compositor se revelam, como também comparece um elemento estético de natureza informacional, o solfejo, que é fruto de uma interação sensível com o intérprete da partitura. A atividade do solfejo musical, aliás, como notação musical estética, permite uma recuperação de dados contidos na partitura. O solfejo instancia a partitura em dados. É ele uma das formas pela qual pode um interprete perceber a linguagem musical.

Recuperar o significado da linguagem musical através da memória documental na partitura exige a compreensão das experiências pessoais e sensíveis do artista naquilo que a partitura deseja comunicar. Nela, a comunicação de dados é um processo de recuperação condicionado à relevância da informação empregada pelo compositor durante o processo criativo da obra musical. Compreendida inicialmente como um dos critérios de eficácia na síntese e recuperação da vasta gama informacional produzida no âmbito das tecnologias da informação (SARACEVIC, 1996), a ideia de relevância informacional envolve a relação, organização e seleção de elementos informativos elencados entre o sujeito e o objeto.

No caso da música, elementos de relevância informacional interagem no conhecimento do compositor, culminando uma herança cultural em sua obra, sobre a qual ele expressa sentimentos: a solidão, a alegria, o desespero humano, as tensões, os conflitos sociais; e o conhecimento, a exemplo do virtuosismo técnico e *expertise*.

Todo processo seletivo implica na escolha de elementos relevantes para posterior armazenagem. A recuperação da informação no contexto social da

música provoca rupturas e novos sentidos em torno da criação, a exemplo das fusões de estilos musicais em que se atualizam arranjos musicais antigos em execução performática com estilos atuais.

Essas fusões trazem em seu bojo informações semânticas, ampliando novos contextos informacionais que poderão, por sua vez, virem a ser relevantes em diferentes usos futuros e que podem possivelmente despertar múltiplas formas de se analisar a natureza estética dessa fusão como objeto informacional, a exemplo até mesmo de se construir organizações para informações nela contida.

A partitura finalizada, expressa a recuperação de um conhecimento contido na música por meio da ação cognitiva do compositor ao apreender a troca de informações no mundo. Este é um processo de recepção e assimilação de dados sensíveis que gera informação contextualizada ao ambiente em que o compositor vive a exemplo dos valores culturais e sociais de seu tempo.

Desse modo, a partitura mostra-se como um registro de informação que comunica uma mensagem e demonstra, para o intérprete, o conhecimento tácito do compositor com a herança cultural de sua época.

A análise de obras musicais correlacionada à partitura deduz a recuperação de conhecimentos por parte do compositor através de uma seletividade informacional. Esse processo de relevância da informação, ao final, caracteriza a memória da criação artística como produção estética de suas heranças culturais.

A relevância da informação é um processo atemporal, que resume a experiência estética e

individual do artista de cada época, segundo a seleção de informações contida nos estoques de conhecimento no mundo através das heranças culturais. Assim, criar é abstrair e recuperar desse conhecimento todos os dados necessários para a formalização do ato criativo, o que na obra musical transparece como uma potencialidade cognoscitiva do compositor frente a essas informações recuperadas.

Algumas partituras demonstram a relevância informacional do compositor que se expressa na obra escrita, em que os dados contidos na partitura constituem elementos de recuperação de vestígios memoriais.

Como exemplo, a expressão musical vivenciada pelos artistas modernistas no século XX apresentou uma profunda relação de conhecimentos percebidos pelo impacto tecnológico da época, transformando a música em uma arte de conhecimento científico-filosófico a partir da vivência de eventos semânticos do compositor.

A música do século XX é talvez a expressão maior da riqueza de movimentos e tendências da arte que se fundiram num grande projeto humanístico, em que unidade e diversidade ilustram o novo pensamento estético da cultura ocidental. Acerca da nova visão da sociedade e o papel do artista, das obras culturais e seus autores, o ideal moderno inaugura a absoluta autonomia artística na criação. Sobre isto, escreveu Adorno (2011, p.337) que este movimento “possui um caráter conclusivo para a consciência musical [...] porque a genuína musicalidade, a relação espontânea com o objeto baseia-se na capacidade de ter experiências”.

A desconstrução da metafísica tradicional semeou novas experiências originárias do pensamento, da linguagem e comunicação no mundo moderno. As evidências que decorrem da ruptura dos valores românticos acalentaram a busca de uma autonomia estética para o conceito de *ideia musical* em novo legado artístico e social.

Essas percepções apontavam fatalmente para uma mudança no comportamento humano, um deslocamento da *subjetividade individual* a constituir os desejos e o imaginário inconsciente do homem, para uma *subjetividade informacional* no sujeito arraigada à revolução tecnocientífica, aos eventos semânticos e às descobertas quânticas. A exploração mais profunda da subjetividade humana nesse tempo é severamente marcada pelo pensamento freudiano nas ciências e humanidades e contribuíram para o ideal de *liberdade* face ao objeto musical. Como também na percepção crítica aos contextos sociais, políticos, econômicos e tecnológicos para os quais a artista expressa o desejo de transformação da realidade social através da arte de seu tempo.

Totalidade, atomização e ato nebulosamente subjetivo de união dos contrários, que decerto se assenta em princípios, ainda que estes permaneçam entregues ao arbítrio, são partes constituintes da música mais recente [...]. Sem dúvida, a música mais recente, inimiga mortal da ideologia realista, escreve um sismógrafo da realidade. (ADORNO, 2011, p.339).

O diálogo da ciência com a tecnologia na sociedade do século XX configurou-se por novas apreensões do conhecimento a partir de agenciamentos dos espaços sociais e naturais, sintetizando redes de produção simbólicas individuais e coletivas, científicas e técnicas.

Nesse sentido, o espaço tecnocientífico de ambiência sociotécnica, representado pelo pensamento de Latour e Wolgar (1997), é uma síntese da antropologia contemporânea que possibilita interpretar experiências estéticas e culturais da música moderna com as práticas sociais no uso da informação. A partir de um olhar antropológico da informação sobre os objetos e documentos, é perceptível a formação de redes de construções memoriais em espaços e tempos organizados pelos novos símbolos, valores e significados forjados pela tecnologia, compreendendo o novo pragmatismo cognitivo do humano. Esses novos espaços e tempos tentam formular regras de validade para compreender os processos evolutivos das práticas humanas. Para tanto, redimensionam cadeias de transformações e re-interpretações que deslocam valores e significados para o campo da cultura e suas produções.

Os objetos artísticos, a exemplo das partituras, participam destas transformações como depósitos de valores temporais e espaciais como bens de cultura, assim revelando-se, por serem modelados simbolicamente pelos produtos criativos de redes humanas, ao longo do tempo.

Uma noção que se estende à criação musical como um processo que se desenvolve em redes de interações e experimentações: objetos, eventos, ações, pessoas, saberes, fenômenos etc., trazem um



conjunto de informações socialmente produzidas que são apreendidas e transformadas pelo artista em novas realidades de criação. Ao registrar uma obra, os diversos meios de armazenagem de informação se fazem por toda sorte de aparatos técnicos<sup>28</sup> que o artista tem em mãos: do mais simples suporte da escrita em papel e tinta ao uso de gravadores e sintetizadores criados para a captação das novas sonoridades configuradas pelas variedades informacionais do século.

O processo de criação musical vista pela sua formação a partir de uma rede de conhecimento, faz de sua inscrição no suporte, a partitura, também um *documento de processo*, espaço de percepções, reflexões críticas e lugar de memória (SALLES, 2008b). Observada a composição de uma obra como uma ação contínua do movimento criador, a simultaneidade de ações e associações diversas que envolvem o objeto técnico remete o ato da composição musical à noção de rede a partir do trajeto percorrido pelo artista em suas múltiplas conexões, descobertas e reinvenções de eventos estéticos ou semânticos. Igualmente pelas interferências externas ao momento da criação que compõem a obra, a exemplo das tecnologias e das transformações culturais.

Nesse sentido, a perspectiva sociotécnica de Latour e Wolgar (1997) acerca dos agenciamentos humanos e não-humanos nas cadeias e redes de produção, a exemplo da cadeia da cultura e da arte,

---

<sup>28</sup> Aqui a tecnologia envolve não apenas o conhecimento científico e suas ferramentas de investigação, como todo processo material criado para alcançar o conhecimento: uma trajetória de formação que traz a noção de rede.

reflete o dinamismo processual das tecnologias transformada por redes de informações híbridas que medeiam a criação do objeto artístico, a exemplo da partitura. Para Latour, a tecnologia é mediação, para o qual a natureza heterogênea dos sujeitos compõe a criação de contextos a partir de uma rede de informações e conhecimentos.

As tecnologias intermediam o “ser e vir-a-ser”, onde o fluxo da experiência humana produz representações em artefatos ao longo de processos interacionais do homem com os objetos técnicos, resultado amplo de uma dicotomia social e urbana de transformações da modernidade que tomam condições sociais e materiais por referência (HARVEY, 2010).

Os elementos humanos e não-humanos apontados por Latour sofrem as tensões do tempo e do espaço que interferem no bem artístico e cultural em seu legado de criação, participando de redes de produção e que ao longo da história modificam seus valores e símbolos condicionados às mudanças e percepções da técnica, do tempo e do espaço social.

Neste universo de mudanças, o objeto musical é promovido à condição de vestígio e evidência concreta de fenômeno cultural. Assim, é a partitura para a música em seus agenciamentos sociais e técnicos, o registro do conhecimento sensível do artista fixado no espaço e no tempo. Ela traz evidências das intencionalidades criativas do sujeito como vestígios de informação e organização da experiência humana através da linguagem musical de seu tempo.

Essa convergência é observada para o documento artístico, apresentando-se como legado de memória estética, para o qual se faz notar o fluxo da

informação contida no espaço e tempo social e que são percebidas nas heranças culturais do contemporâneo.

### 3.3 O FLUXO DA INFORMAÇÃO NO REORDENAMENTO DOS ESPAÇOS INDIVIDUAL E SOCIAL

A criação de uma estética informacional pode preceder, acompanhar ou ser simultânea ao desenvolvimento das tecnologias sociais, refletindo a funcionalidade dos meios mecânicos da sociedade, ampliando os instrumentos de análise da obra musical como um processo de uso-busca-criação da informação pelo compositor.

No contexto trazido pelos cenários do projeto modernista, as obras musicais reinvidicam formas de compreensão de seu receptor que consigam estabelecer vínculos entre a experiência estética e a inscrição do tempo e da memória nos instrumentos tecnológicos atuais. Neste ponto, é perceptível o redimensionamento da *informação* nas culturas globais no século XX como elemento simbólico de mudança nas práticas culturais que vislumbraram a emergência de novas experimentações individuais e coletivas no tempo-espaço da modernidade.

A espacialização do tempo dá-se como elemento comprimido. O espaço, segundo Heidegger, contém o tempo comprimido e para Bachelard, o espaço fundamental para a memória são os objetos e as coisas. Nesta relação, vivenciamos o mundo das

ciências onde a técnica é o anúncio da modernidade. Heidegger fundamenta a ciência no limite da técnica, constituindo uma metafísica da modernidade, ou mais precisamente, uma metafísica da subjetividade, cujo ponto central que sustenta o conhecimento é a subjetividade do sujeito e sua relação com o objeto manipulável. A base do pensamento moderno para Heidegger está na dinamização da vida a partir da manipulação do objeto, algo que se depreende do fluxo da experiência temporal, relacionando-se com o estar-no-mundo do sujeito. Nisto, o homem também faz parte do conjunto de “coisas” presente no mundo sendo também por ele manipulado.

Trazendo a noção sóciotécnica para a relação sujeito-objeto, a apologia da técnica e do manipulável proposta por Heidegger no limite da modernidade tem por fim a coisificação de todas as coisas, entre elas a informação, que passa a ser vista como algo a ser apropriado, manipulado e mensurado, banalizando-se em objetos.

As considerações decorrem da investigação e medição da natureza dentro de um sistema de tempo e espaço apropriado pelo homem que se reflete na cultura e no pensamento ocidental: uma ciência que regula o mundo dos homens segundo padrões de exploração da natureza, como da produção de objetos artísticos. Desse modo,

As ordenações simbólicas do espaço e do tempo fornecem uma estrutura para a experiência mediante a qual aprendemos quem ou o que somos na sociedade. “A razão pela qual a submissão aos ritmos

coletivos é exigida com tanto rigor”, escreve Bourdieu (1977, p.163), “é o fato de as formas temporais ou estruturas espaciais estruturarem não somente a representação do mundo do grupo, mas o próprio grupo, que organiza a si mesmo de acordo com essa representação.” (HARVEY, 2010, p.198).

Nesse entendimento, a música, arte da organização do tempo, é sentida como umas das primeiras mudanças na cultura contemporânea notadamente onde começam a surgir os fluxos da informação como organização social, sob uma estética cultural modelada a partir das tecnociências como representação do mundo.

A música moderna traz leituras futuras de alterações da cultura percebidas a partir da mecanização do tempo musical onde a dinâmica social do século XX traz vestígios do surgimento de acelerados fluxos da informação, refletindo as dinamizações e mudanças sociais. A reação moderna contra a mecanização da arte — representada, sobretudo pela ruptura do idioma musical tradicional (com o surgimento do atonalismo), da indústria cultural e da mercantilização do patrimônio cultural — já se fazia perceber pelas primeiras mudanças na cultura vistas no início do século XX.

A produção artística moderna buscou uma renovação da linguagem musical para o campo da música. Autores como Edgard Varèse (1883-1965) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007), dois dos mais proeminentes compositores a dedicarem-se com

ímpeto às pesquisas científicas no campo musical, atestaram em suas obras uma íntima aproximação com o campo científico, encarado por um profundo acontecimento cultural.

Suas obras revolucionárias representaram uma herança estética e informacional para outros compositores eruditos contemporâneos, representando um sólido pensamento estético de vanguarda. As experimentações do período mostram-se como subsídios à produção artística individual, estimulada a partir de heranças estéticas e culturais que veiculam o modo do pensamento cognitivo e científico na música.

A redimensão do som no espaço trouxe um aspecto inovador na música, sobretudo na percepção da *forma musical* pelas relações do espaço, fazendo-se referência às características experienciadas de profundidade, solidez e distância do objeto-som pelo ouvinte. (MENEZES FILHO, 1999, p.21). Nesse sentido, a música e a partitura no concretismo adquirem o sentido de movimento espacial, conduzindo a uma *escuta do invisível*, em que a música é relacionada à “geometria do meio externo”, o espaço onde se projeta. (MATTEI, 2005).

É sobre a percepção da espacialidade, explorada pela neurociência, que as composições eletroacústicas vislumbraram possibilidades de manipular a distribuição dos sons através do espaço como elemento preponderante ao tempo. (MENEZES FILHO, 1999, p.21). Na música *concreta* ou *eletroacústica*, a assimilação do material sonoro pelo ouvinte, corresponde à percepção de relações espaciais de timbres indeterminados destituído de uma rígida relação temporal com a memória.

Nessas considerações, compreende-se que as partituras documentam percepções e prenúncios de ordens sociais, culturais, técnicas e científicas, síntese das experiências do sujeito e trazem a importância das informações decorridas das informações tecnológicas na cultura da sociedade.

Nesta compreensão, a música possui o caráter também de *agência* em seus objetos. As evidências provocadoras das mutações nos fluxos sociais são reconhecidas através de suas transcrições na escritura musical, atuando como medidas de organização da vivência humana sobre o conhecimento social.

A estética da cultura e da informação em seus agenciamentos comunicacionais na arte do mundo moderno conecta a criação musical às redes de interação da cultura social vinculada à memória tecnocientífica, anunciando o porvir nos limites da instantaneidade.

A busca de novos materiais sonoros e matizes culturais do período moderno refletem mais do que um novo sentido estético para a escuta: permite pensar a música de maneira difusa e crítica sobre diversas questões prementes da atualidade a partir dos modos de expressão da gramática musical e seus elementos constitutivos. A música, compreendida por um sistema de ordenamento da decorrência do tempo, traz no século XX a problematização estética da ordem do senso comum para o sistema tonal tradicional: o surgimento de novos elementos da gramática musical que reconsideram a organização do som dentro do tempo (SAFATLE, 2010).

Esta concepção da música se impõe pela ruptura da forma e estrutura para um novo modelo de

organização da experiência da temporalidade (SAFATLE, 2010). Foi o novo sentido de rememoração e expectativa da escuta, dissolução do tempo, tensão e repouso do fraseado musical, que alterou drasticamente o sentido de permanência dos motivos musicais, modificando a tradição ocidental da progressão do tempo. A exemplo da música de Claude Debussy, que traz um modo de pensar a o tempo cultural de sua época, sua inquietude pessoal em relação à determinidade do tempo sobre o homem. A música desse momento reflete bem o ordenamento do tempo: são constantes reconstruções de instantes musicais na memória do ouvinte, impondo uma projeção futura da narrativa musical e permitindo uma nova experiência de sentido (SAFATLE, 2010).

Pode-se relacionar a noção do tempo na música como algo decorrido da própria existência humana e das percepções das alterações de vida compartilhadas em sociedade. O tempo social está contido no tempo da música: a fluidez do temporal “capturada” em um regime de organização métrica convencional (SAFATLE, 2010), que fixada em suportes escritos, deixaram alguns vestígios da experiência estética musical mediada por instrumentos tecnológicos em seus desdobramentos do cotidiano. São ritmos acelerados e descompassados que ilustram o imediatismo das coisas, prenunciando a vida contemporânea.

É o tempo percebido e organizado que ordena a vivência consciente do humano sobre o fluxo temporal. Lembrar as considerações da temporalidade na música serve para refletir como a sociedade no século XX reconstrói a noção de tempo, ele mesmo



que opera a memória, a imaginação, a criação e o conhecimento a partir da narrativa musical.

É na arte do século XX, que a velocidade da informação e da cultura, o declínio dos modelos históricos da sociedade e a emergência de novos valores culturais, incidiram na experimentação de recursos técnicos e estilísticos como forma de expressão do novo mundo que se delineava.

Algo que para a música traduziu-se numa necessidade estética que refletisse o conhecimento do homem em realidades cada vez mais complexas. Um projeto que buscava integrar a concepção humanística da arte na ciência e no mundo social, secularizando o conhecimento científico e tecnológico para o campo da criação musical. Escreve Debussy: "Não será nosso dever encontrar meios sinfônicos de expressar nosso tempo, meios que evoquem o progresso, o arrojo e as vitórias dos dias modernos? O século do avião merece sua própria música." (GRIFFITHS, 1998, p. 97).

Desse modo, o mundo moderno trouxe para a música uma profunda contribuição para o universo subjetivo e criativo do compositor, configurando-lhe uma nova identidade como sujeito sensível neste mundo de mudanças da informação. Sem dúvida, a nova era da informação lançaria bases para idealização de um projeto artístico musical moderno baseado na racionalidade científica sobre a história do homem, sua existência biológica e as dimensões religiosas e culturais que compõem sua natureza. O mundo tecnológico criou suas próprias expressões, sobre as quais se fundem os pensamentos artísticos e científicos. Assim, o compositor moderno viu-se levado a se inteirar dos processos e descobertas científicas,

para colocá-los a serviço de sua criação musical, numa linguagem que refletisse o seu tempo.

Este processo motivou a valorização e a presença do compositor em meio aos traços tecnológicos e sonoros da obra musical, redefinindo o lugar e o fazer artístico em uma sociedade cada vez mais mecanizada. Assim, as experiências e as expressões artísticas dos músicos modernistas foram processadas pelo pensamento científico que marcou profundamente a virada do século. Os diversos movimentos estéticos conflitantes do século XX (futurismo, impressionismo, expressionismo, serialismo etc.) fundem-se com as incertezas e descobertas do fantástico na ciência. Daí as possibilidades de análise para a relevância informacional na música do período sobre a qual foi organizado um conhecimento estético inscrito na partitura. Ela mesma que é testemunha das mudanças de paradigmas tanto no pensamento artístico-científico quanto de sua própria estrutura e função.

### 3.4 RELEVÂNCIA INFORMACIONAL NO ESTATUTO DO MATERIAL MUSICAL MODERNO

Através do olhar da crítica genética, uma forma de pensar a relevância informacional da música com o conhecimento científico e tecnológico pode ser demonstrada nas partituras produzidas a partir dos anos 1950, notavelmente marcada por experiências de timbres que passaram a refletir uma nova linguagem musical a ser visualizada, ouvida, percebida e analisada (MARTINS, 2002). Fecundo período

classificado pelos historiadores como música eletrônica ou música eletroacústica.

Nessas partituras musicais, os dados informativos da composição não fazem uso tradicional da simbologia musical, passando a ter sua notação representada por uma “função de execução”, numa tipologia de “partitura de interpretação” e não mais nas tradicionais funções de “registro e comunicação” (ZAMPRONHA, 2000, p. 97). Na música eletroacústica, a partitura evidencia em si mesma a transformação da figura do intérprete tradicional que poderá ser até o próprio compositor.

A noção de *material* para a música como suporte de representação figural do pensamento musical é desfigurada a partir do novo estatuto material a partir dos experimentos eletroacústicos, herança estética da modernidade musical:

A música eletroacústica caracteriza-se mormente por sua direta abordagem dos fenômenos sonoros, sem mediação, pois, de qualquer representação figural. Nesse contexto, a noção mesma de material é então revista de forma cabal, aproximando-se categoricamente da matéria sonora. Indubitavelmente, tal circunstancia deu vazão à pretenciosa postura de se ignorar o conceito abstrato de material, incorporando-se em realizações que, a rigor, distanciavam-se de um posicionamento estético-composicional. Tal foi mesmo, como se sabe, o maior problema e o ledô engano da vertente de música concreta, na qual se desconsiderava por princípio, numa tentativa de radical ruptura com as abstrações provenientes da escritura musical, as mais significativas aquisições do pensamento

composicional abstrato: para o pensamento musical concreto, a matéria seria promovida à condição de material. (MENEZES FILHO, 1999, p.57).

A exemplo das composições serialistas, a música detinha-se por representações abstratas do som, surgindo a necessidade de uma organização notacional que tentassem representar a constituição da matéria sonora a partir das experimentações do tempo e espaço, dando corpo a uma estrutura musical que pudesse se desenvolver na experiência da escuta. Muitas dessas composições musicais são destinadas para uso de instrumentos e fitas magnéticas<sup>29</sup>, e exigem a presença de um sujeito intervindo nos instrumentários eletrônicos (computadores e sintetizadores), o que faz esse tipo de partitura ser classificada para interpretação. Nestas partituras, os recursos eletrônicos representados "servem de guia para que os intérpretes se localizem e possam se sincronizar nela" (ZAMPRONHA, 2000, p. 99), a exemplo da obra *Mutationen III* (Fig.3) (1970) de Claudio Santoro (1919 - 1989).

---

<sup>29</sup> Para Candé (2003) a utilização de fitas magnéticas é uma forma de notação análoga aos séculos XIII e XIV, sobrepondo-se à função de guarda memorial para ser um meio de criação.

The image displays a musical score for 'Mutationen III' (1970) by Claudio Santoro, arranged for piano and magnetic tape. The score is divided into two main sections: Piano (Klavier) and Tape (Bänderaufnahme).

**Piano Part (Klavier):**

- Top Staff:** Features complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *ff*, *3. 2a*, and *p*. It includes a section labeled '13' with instructions on damper use.
- Bottom Staff:** Contains a section labeled '14' with instructions on glissando and a section labeled '15' with instructions on cluster playing.

**Tape Part (Bänderaufnahme):**

- Top Staff:** Includes a section labeled '13' with instructions on damper use and a section labeled '14' with instructions on glissando.
- Bottom Staff:** Contains a section labeled '15' with instructions on cluster playing and a section labeled '16' with instructions on cluster playing.

**Performance Instructions:**

- 13 Bänderaufnahme:** Auf Pedal die im Bass notierten Saiten unmittelbar am Dämpfer mit Fingern leicht dämpfen, damit beim Tastenanschlag dieser Tone nur die Obertöne (Flageoletteffekt) erklingen. Diese Obertöne sind im Viollenschlüssel notiert (zur Klavierkontrolle).
- 14 Glissando:** auf notierten Saiten, mit Gehörstück, auf Pedal, crescendo.
- 15 hoher Cluster:** mit der Faust.
- 16 Cluster:** mit beiden Armen.

Fig. 2 - Partitura de *Mutationen III* (1970) para piano e fita magnética de Claudio Santoro (1919-1989).

Fonte: [www.anppom.com.br](http://www.anppom.com.br)

Nesta obra, o processo criativo musical do autor demonstra a influência herdada das pesquisas sobre os avanços da engenharia e da física avançada no período pós-segunda guerra. Essa música experimental trata de uma estética futurista e dissonante, evidenciando talvez as teorias acerca do comportamento aleatório de sistemas operacionados por leis deterministas sobre o homem (MARTINS,

2002), forte pensamento científico contemporâneo ao compositor.

Para uma recuperação informacional sobre os impactos sociais na história da música, vale lembrar que o século XX configurou-se como uma metamorfose em que os ecos do pós-guerra eclodiram em um sentimento de insolência estética sentida no homem como uma desordem, uma contestação geral ao sistema social herdado do romantismo (CANDÉ, 2001).

Nas obras musicais de vanguarda, os legados interacionais, que se constata por meio das partituras musicais, são encontrados em obras que usavam a técnica serialista<sup>30</sup> para demonstrar os conflitos sociais dos horrores da guerra e que permitiam dar um efeito *ostinato*<sup>31</sup> pela combinação de sons repetidos. (BENNET, 1986). O surgimento de equipamentos sintetizadores eletrônicos de voz com maiores recursos computacionais possibilitou essas experiências.

Assim, na obra de Santoro, *Mutationen III* (1970), as diferentes experimentações sonoras ilustram a herança cultural recebida pelo autor pela assimilação de conhecimentos do mundo em

---

<sup>30</sup> Surgida a partir dos anos 1920, com o dodecafonismo de Arnold Schoenberg (1874-1951), a música serialista é um método de composição em que um ou mais elementos musicais são organizados em uma série fixa. Extraído e adaptado de: SADIE, Stanley. SERIALISMO. In: \_\_\_\_\_. Dicionário Grove de música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.855.

<sup>31</sup> Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas. Extraído de: SADIE, Stanley. OSTINATO. In: \_\_\_\_\_. Dicionário Grove de música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.687.

revolução, sobre o qual a máquina constituiu um meio de sua expressão estética.

O próprio Santoro coloca que em sua evolução ao desejo da criação, sempre buscou o diferente diante da riqueza artística, musical e científica do século XX, deixando-se aderir às inovações tecnológicas, onde o importante é o clima e o caráter que se dá às composições e não propriamente os meios utilizados ou a maneira de manusear esses meios. Em suas palavras: "São essas características totais da formação do homem, do seu meio ambiente que dá o sotaque dele" (Santoro, entrevistado por José Maria Neves - 1975). (MARTINS, 2002, p.01)

Por sua vez, nos trabalhos de Edgar Varèse (1883-1965), a fascinação pelos avanços do pensamento científico fez de suas obras um produto do mundo moderno. A física atômica e os estudos do núcleo atômico entre outros eventos transmitiram ao autor o sentimento de que:

uma nova era estava começando para a música, uma era de ímpeto específico em contraste com as evocações pastorais e literárias do romantismo" [em que] "a tecnologia tinha muito a oferecer ao artista criador, e não se cansava de preconizar a fabricação de novas e versáteis aparelhagens de geração de sons (GRIFFITHS, 1998, p.101-102).

Essa inspiração futurista de sonoridades urbanas trouxe a Varèse uma originalidade única pela capacidade de perceber a velocidade da informação no

mundo em que vivia com resultados expressos através de suas composições por uma estrutura livre de formas tradicionais. Sobrepondo fenômenos sonoros alternadamente, o autor constituía em sua obra um mosaico de irregularidades rítmicas e melódicas, dando à harmonia musical um tratamento sinestésico de cores, herança da escola debussyana (CANDÉ, 2001).

O método de composição de Varèse [...] se baseia numa teoria pouco rigorosa, que evoca muito mais as cosmogonias pitagóricas ou as concepções alquimistas da física moderna. Varèse adquirira uma formação sólida, mas se interessa pela ciência como poeta. A propósito de sua música, gostava de empregar uma linguagem científica geralmente pouco adequada, mas magnífica! (CANDÉ, 2001, p.307).

Traços da recuperação informacional dos conhecimentos científicos da física atômica e das tecnologias de informação são percebidos em sua obra *Ionisation* (1931). A escrita dessa obra representa a quebra de um paradigma na música ocidental, sendo a primeira a ser escrita exclusivamente para percussão. O contexto de guerra faz da obra uma alusão ao processo de fissão nuclear de uma bomba atômica, o que na física é observada pela ionização de átomos e moléculas.

A *decomposição do objeto sonoro* como ilustração à quebra da racionalidade tonal, a exemplo também do reflexo da espacialização do tempo musical que trouxe uma nova concepção orientada



para a música contemporânea (notadamente serialista), coaduna-se com os conhecimentos da física, da química e demais ciências no limiar do século XX.

Mestres como György Ligeti (1923-2006) e John Cage (1912-1992) assimilaram a noção da desconstrução da realidade física observada desde o racionalismo moderno de Kant e Popper e que foram remodeladas pela física moderna como inspiração ao contexto musical. Ou seja, a noção de tratamento da espacialidade e temporalidade como material composicional, deslocou a noção de material musical, suas práticas e produções teóricas, para uma realidade que se espelha nas mutações dos conceitos de tempo e espaço da Teoria Física da Relatividade de Einstein, compreendendo conjuntamente a experiência da escuta e a existência do material sonoro como uma entidade tetradimensional (MARTINGO, 2010).

Neste contexto histórico, no reconhecimento da informação, as partituras modernas recuperam as heranças da produção científica na vanguarda artística e das memórias estéticas do pós-guerra. As interações da ciência sobre o espaço social e artístico trazem interessantes evidências da espacialização do tempo<sup>32</sup> sentido na música do século XX, ampliando o objeto musical como artefato cultural sobre o qual se denota as mutações de pensamentos humanos e que sugerem novas formas de pensamento sobre os processos de criação.

---

<sup>32</sup> Evidências legadas por Debussy através da mudança de texturas, formas e estruturas musicais que alteram o sentido de escuta pelo ouvinte (percepção do fluxo temporal, tensão e resolução do encadeamento musical).

A cientificização de teorias musicais que despertaram a noção de um “espaço bi ou multi-dimensional” apresentadas em “unidades musicais” (SCHÖNBERG, 1975, p.120) questionou as limitações da notação musical pela necessidade de adoção de um sistema que concentrasse a informação do som em novos parâmetros empíricos da composição e da linguagem musical sobre a métrica e a forma enquanto propriedade da espacialização do tempo. Essas novas representações e formas na música foram tomadas como transformações metaforizadas, sobretudo pelo contato de músicos contemporâneos com as equações de Albert Einstein (MARTINGO, 2010).

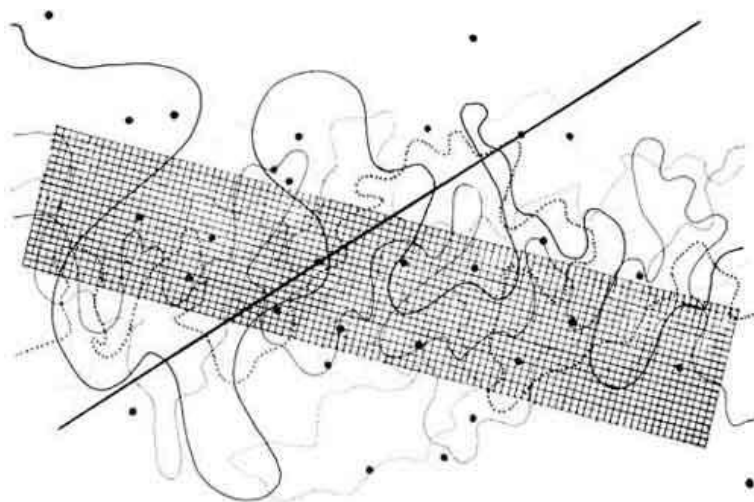


Fig. 3 - Partitura da obra *Fontana Mix* (1958) de John Cage (1912-1992).

Fonte: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=266>

A obra acima (Fig.3) mostra o interesse do autor pelas tecnologias, estimulado pelas atividades do *Project of Music for magnetic tape* (1952). As obras de Cage trazem uma reflexão crítica da estética e dos códigos culturais modernos. Utilizando o *indeterminismo*<sup>33</sup>, rejeita a figura do compositor como centro da criação artística em prol da participação do público ouvinte: as trocas entre arte e público refletem a interatividade baseada na cibernética como nova posição de atuação do ouvinte para a criatividade na música, uma forma de humanização da tecnologia (HASKINS, 2012).

A manipulação das propriedades do som, e a desconstrução do sentido referencial à escuta (o tempo e espaço organizados) são percebidas na escuta da obra em alusão aos processos de reordenamento dos espaços naturais, técnicos e sociais no contemporâneo através do livre transcorrer do tempo. A execução do repertório moderno engloba informações de natureza diversa que permeia a gênese dessas obras. Uma fusão sociotécnica que contempla um modelo sistêmico de pensamento nas artes, trazendo a leitura dos dispositivos da memória com os contextos da atualidade, da epistemologia e da Ciência da Informação, como se observa:

---

<sup>33</sup> “Concepção segundo a qual alguns acontecimentos não tem causas: eles apenas acontecem, e não há nada no estado prévio do mundo que os explique.” Extraído de: BLACKBURN, Simon. INDETERMINISMO. In: \_\_\_\_\_. Dicionário Oxford de filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.201.

A obra de Cage transcende a fronteira entre informação e ruído, quando a música que não se ouve já é a própria música. É a ausência de intencionalidade, mais que a ausência de forma, que separa as naturezas da informação e do ruído. (...) Segundo a Teoria Matemática da Informação, não existem canais sem ruído, como consequência, a informação dentro de um sistema não deve ser apenas conhecida, mas claramente distinta dessa variedade definida como ruído. Ao se descontextualizar a obra de Cage e ao tomá-la referência, é possível interpretar o ruído em música de forma distinta: um silêncio determinado em qualquer passagem de uma obra musical será, necessariamente, preenchido por sons externos, ou ruídos, uma vez que o silêncio absoluto é fisicamente impossível, de forma que tais sons se constituiriam em parte da obra. Assim, toda peça musical produziria, durante sua execução, sons intencionais e sons não-intencionais, de forma que a concepção de ruído, extraída da Teoria Matemática da Informação, passaria a inexistir, pois a informação abrangeria tanto as informações sonoras quanto as ruidosas. (LANZONI, OLIVEIRA, 2011, p.93-94)

Pelo exposto, a potencialidade da plasticidade da criatividade humana no ambiente tecnocientífico refletiu-se na música contemporânea por experimentações de apreensão dos sons, configurando uma produção estética na música baseada em conexões, associações e interações entre os indivíduos, abarcando a manipulação da natureza nos domínios da técnica humana.

A música do século XX, fixada na escrita musical refletia um projeto humanístico de ações e eventos de toda uma época. Neste projeto, a participação da tecnologia no projeto de revolução social nos objetos artísticos aspirava à busca de uma nova verdade para o sujeito. Uma verdade em condições históricas que configurava mobilizações e interações sociais sobre o que se poderia esperar da tecnologia e do tempo postos em problematizações.

Mais do que uma nova proposta estética, o desafio de aproximação da nova *ideia musical* com o espaço científico-social fez-se por representações da aleatoriedade, do acaso e desintegração da objetividade, “cuja essência é a mesma da irracionalidade da sociedade racional” (ADORNO, 2011, p.339).

As percepções de um tempo e espaço cada vez mais fugidio, fragmentado e arbitrário, configuraram-se na modernidade por legados interacionais da informação através de publicações das pesquisas científicas, do comportamento social, das mudanças políticas e econômicas, e das invenções tecnológicas do mundo globalizado. Sobretudo, as mudanças sociais advindas pela aglutinação do poder social e resignação do humano durante boa parte do século que marcou certo utilitarismo da tecnologia para o projeto musical moderno.

Esses eventos trazem uma nova visão em que a hibridez da informação, do conhecimento e dos avanços tecnológicos permeiam o sentimento do final do século XX, com o surgimento de novos elementos sociotécnicos nos campos das tecnologias, reflexo do cotidiano programado pela tecnociência.

É notável a relação de ideias e atitudes de músicos compositores quanto aos seus envolvimento pela interação com a informação científica e tecnológica do século XX. Neste sentido, operando com relações de troca das informações sociais dos indivíduos que se coletivizam, as partituras testemunham as heranças culturais como uma radiografia social observada pela trajetória das criações musicais.

As produções de pensamentos na música, enquanto memórias de criação, estão expostas a qualquer elemento social ou tecnológico nas interações que as constituem, unindo o antigo ao novo. Uma noção de que os fluxos informacionais se ampliam a todo espaço social, incluindo sujeitos, ações, atividades, recursos materiais e instituições por interações e associações diversas.

Pelo demonstrado, a prova apresentada é analisada por se entender que a partitura representa a recuperação de um conjunto de conhecimentos empíricos e técnicos postos em redes de informação e conhecimento que se coaduna com a subjetividade humana.

Neste sentido, a objetivação de sentimentos e emoções existentes na partitura revela-se como processo social sobre os artefatos históricos conferindo um valor de bem simbólico à cultura material, o documento. Uma vez que a cultura é definida como reflexo de um patrimônio abstrato, ela envolve objetos artísticos produzidos pelo homem, os quais refletem suas crenças e valores. Por este mesmo entendimento, pensadores tradicionais da Ciência da Informação articularam um tratamento documental que se estendeu aos objetos culturais pelas

informações neles contidas. (BRIET, 1951; CAPURRO, HJØRLAND, 2003). Neste reconhecimento, a informação é também base na leitura das partituras musicais enquanto objeto-informação.

Nesse contexto, a dimensão documental da música amplia a função da partitura para mais do que um simples vestígio informacional. Ela torna-se suporte de memória, submetida a eventos de ordenação e leitura das informações de heranças culturais, revelando também uma verdade sensível do conhecimento através da obra artística que faz conhecer o homem. O que a informação e o conhecimento sejam, podem ser apreendidos no que existe na obra de arte documentada como essência e origem do artista, algo que não se mostra abertamente, mas que se veicula ao pensamento criativo e sensível do sujeito projetada no modo de ser da obra musical.

#### **4 VERDADE E CONHECIMENTO NA OBRA: UMA SENSIBILIDADE INFORMACIONAL**

A informação é conhecimento, sendo um fenômeno dinâmico de criações, partilhas, assimilações e interpretações de realidades do sujeito em seu espaço social, conectando o mundo signo-informacional às atividades humanas na produção da cultura material. (MARTELETO, 1995).

Na contemporaneidade, a informação assume uma dimensão qualitativa no processo de construção do conhecimento, sendo parte da subjetividade humana “não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes.” (GUATTARI, 1992, p.12). O conhecimento não se desvincula da complexidade do ser individual, para quem a produção da informação é o reflexo de sua própria subjetividade, pois traz um sentido de si para o *outro*, configurando a atividade comunicacional entre polos emissor-receptor que engendram redes culturais de saberes e de significados em formas simbólicas. Portanto, há um conhecimento que se distingue por “aspectos simbólicos e emocionais que caracterizam as diversas delimitações culturais das diferentes práticas humanas em um nível subjetivo.” (GONZALES REY, 2005, p. 44).

A informação contextualiza o conhecimento à produção de sentidos, apresenta os artefatos materiais como vetores da subjetividade individual que se inserem nos espaços públicos da memória social. Os objetos artísticos abrem-se às interações e



interpretações tanto sociais quanto emotivas da cultura materializada. (MENESES, 1998).

Por operar com informação em transformação na constituição da memória, o conhecimento transforma-se então em *algo* tangível na materialidade dos objetos. São pensamentos e ideias objetivados em estruturas representacionais de informação. A partitura, na condição de registro informativo traz a representação do pensamento estético transportado da mente do autor para o objeto como expressão de si mesmo a entificar-se no *Outro*, à medida que as conexões de informações se complementam nas instâncias sensíveis da criação.

Compreendemos que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos nos quais o homem se descobre, em que ele próprio se articula à medida que passa a entificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si (OSTROWER, 2008, p. 53).

Na abordagem da partitura como objeto de informação sensível, considerou-se o construtivismo semiótico e cognitivo da informação debatido nos trabalhos de Birger Hjørland (2002); Capurro, Hjørland (2003); Brier (1992, 1999) e Borlund (2000) que consideram a informação como conceito subjetivo, definido por processos sociais, culturais e científicos assimilado pelo sujeito em sua trajetória de vida. Nessas reflexões, o significado cultural da informação é trazido à representação semiológica da obra musical

como signo/informação constituído por um símbolo sensorial.

O objeto estético como um dos princípios de construção da obra artística é trazido à condição comunicativa de *informação* que veicula experiências e conhecimento através das mensagens estéticas. Está aí o ingrediente da memória estética que compõe a sensibilidade para ampliar a partitura ao estatuto de patrimônio cultural. Estratégia adotada para o objetivo de oferecer um tratamento sensível à informação musical.

A recepção desse valor informacional, ou seja, dessa memória estética, é percebida nas heranças culturais recuperadas e assimiladas pelo artista na criação da obra musical, que é representada pelos registros documentais.

Procurando campos disciplinares e autores que deslocassem o documento para que se pudesse ampliar a partitura ao estatuto de patrimônio cultural, isto é, ser tratado além de objeto documental, buscou-se dialogar com três áreas que representassem a comunicação, a informação e a estética: Semiótica, Ciência da Informação e Filosofia, respectivamente.

Nesse ensejo, buscou-se referenciais a partir dos estudos de Buckland (1991) no entendimento de que o conceito de informação-como-coisa, processo, conhecimento ou memória indicam a natureza simbólica do documento firmada nas dimensões do tangível (matéria, suporte do conhecimento registrado) e intangível (interações sócio culturais e científicas). O pensamento de Buckland introduz o documento como informação coisificada ao mesmo tempo em que afirma o caráter simbólico de todo

objeto material (coisa) evidenciando sua condição de potencial informativo.

A teorização hipotética de estatuto artístico para a partitura, dando-lhe uma dimensão simbólica à materialidade textual, é apoiada no pensamento de Buckland (1991) quando afirma que o documento transporta intencionalidades, evidências e fatos em transformações simbólicas de informação no âmbito das interações humanas. Transformações que reconhecem o potencial interpretativo da informação contida nos objetos como conhecimento, memória e subjetividade.

A análise de Buckland parece ter duas consequências importantes: por um lado, reintroduz o conceito de documento (informação como coisa) e, por outro, indica a natureza subjetiva da informação. O tronco de uma árvore contém informação sobre sua idade assim como sobre o clima durante sua vida. De maneira semelhante, qualquer coisa poderia ser, em qualquer circunstância imaginável, informativa: "Concluimos que somos incapazes de dizer, de modo confiável, sobre qualquer coisa que não pudesse ser informação" (BUCKLAND, 1991a, p. 50, grifado no original). Exatamente do mesmo modo que qualquer coisa pode ser simbólica, Buckland sustenta que qualquer coisa pode ser informativa/informação. (CAPURRO, HJØRLAND, 2007, p.192)

Mas o que a *coisa* informa? O conceito de "informação-como-coisa" (BUCKLAND, 1991) aplica-se aos objetos materiais, atribuindo-lhes a qualidade de

conhecimento comunicado, pois detêm um potencial de algo a informar. O conhecimento é algo que não se pode tocar ou medir, contudo, sua comunicação depende de algum meio ou expressão física, o que torna a representação como uma categoria da "informação-como-coisa", transformando qualquer objeto em uma fonte significativa de símbolos que denotam maneiras de perceber o mundo, o ideal estético.

Desse modo, a informação estética veicula em certo modo, a *verdade* do objeto (coisa) pela carga de interações simbólicas que todo objeto contém. Um *algo* que não se mostra perceptível à primeira vista do leitor, semelhante à condição de *quali-signo* do objeto em relação ao signo que representa.

A obra de arte é um tipo de signo que é capaz de dar forma, pois o artista ao criar seu objeto estético, ou melhor, o signo estético, parte da abdução, ou seja, de uma descoberta, de uma iluminação; inicialmente suas ideias estão na camada superficial da consciência. (MOIMAZ, MOLINA, 2009, p.583).

Pensando o documento musical enquanto objeto portador de uma sensibilidade da criação artística recorreu-se ao pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger em *A origem da obra de Arte* (1970), quando o autor teoriza a busca da verdade e essência da obra artística a partir da subjetividade do sujeito, o "estar em si" e o "abrir mundo" que a arte materializa em obra, assinalando a transcendência do *Dasein* (o ser-no-mundo), ente que constitui a estrutura da subjetividade como fundamento do *ser* em seu

engajamento no mundo. Nesta relação, a subjetividade do artista é capaz de se objetivar em matéria pelo exercício da criação: o quadro, a partitura e o desenho são suportes de propriedade da arte que tem a informação na matéria enquanto coisa – “a informação-como-coisa” de Buckland – produzida no contexto relacional em presença psicológica, racional e emotiva do artista com o mundo, a exemplo do que foi mostrado no capítulo anterior.

Para Heidegger (1970), a realidade da arte está no artista e na obra, não havendo separação entre eles. A obra provém da atividade do artista a partir do que ele é. A arte por sua vez, é originada a partir do artista e da obra, elementos que expressam a sua realidade, de onde se apreende sua essência. Contudo, é pertinente lembrar que a obra resolve as complexidades do sujeito. Ela é algo maior do que as idiossincrasias do artista, revelando a harmonização dos sentidos como legado de sua presença no mundo.

No entendimento dos que as coisas querem dizer a partir da materialidade do objeto, Heidegger (1970) põe à discussão a essência da própria arte, uma vez que dela só se tem indícios a partir do fazer artístico resultante como obra, condição que a toma por objeto manipulado de onde se pode experienciar a sua essência. Para o filósofo, a essência da arte está na “obra real”, sua verdade, o *ser* que nela habita. Considerando a realidade material das obras de arte como algo que faz parte do espaço social no cotidiano (o quadro na parede, a partitura na biblioteca, a estátua na praça) o autor chama a atenção para o caráter de coisa (*Das Dinghaft*) intrínseco à natureza da obra artística percebida antes mesmo da experiência estética vivenciada e apreciada: “A obra

da palavra está no som da voz. A obra musical está no som” (HEIDEGGER, 1970, p.13). Este caráter tão evidente no objeto artístico mostra a não possibilidade de separar matéria e forma, portanto, arte e coisa. A obra artística existe no modo pelo qual o artista *enforma* a matéria através da percepção e da criatividade.

Para além da característica material, a obra de arte “diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é... [ela] dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, algo de outro. A obra é símbolo”. (*Id. Ibid.*). Esse caráter de símbolo transforma a obra musical em um ente que existe como possibilidade sua de ser. Sendo a obra um ente que existe no mundo, é passível de interpretação, colocando-se sobre ela questionamentos sobre o seu modo de ser (NUNES, 2004). A exemplo do que ocorre na partitura (este objeto-coisa) pela interpretação musical de um músico-leitor, fenômeno que se dá a partir de uma posição própria do intérprete, um atravessamento do real, de modo a ir além do signo da notação musical, revelando o caráter intencional da consciência que se move em direção ao objeto – a música. Para Heidegger, o *Dasein* (ente que compreende o ser) envolve essas instâncias que, no todo, possuem significado no mundo circundante. O ente só se torna acessível e percebido dentro do mundo, compondo parte dele.

A partitura, portanto, é o abrir-se daquilo que a notação enquanto representação seja: um signo, interpretação de objetos do mundo de onde emerge uma imagem do *ente*, conferindo uma qualidade imaterial ao suporte de informação, gerando-lhe o

*Outro* em si: um objeto instanciado a partir das transformações do imaginário na consciência do sujeito. A partitura dá a conhecer que a obra musical revela o ser do ente que aí se encontra: "Na obra acontece esse abrir, i.e., o desencobrir [*Entbergen*], i.e., a verdade do ente. Na obra de arte a verdade do ente se pôs em obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade" (HEIDEGGER, 1970, p.34).

A obra artística sendo ainda "algo de outro" para "além de seu caráter de coisa", é o *ser* que constitui o sentido para a informação: "o conceito de coisa (a coisa como suporte das suas características) não só vale para a mera coisa propriamente dita, mas para todo o ente. Por isso, não pode jamais distinguir-se por seu intermédio entre o ente coisal e o ente não coisal." (*Id. Ibid.*, p.17). Nesta feita, a partitura, objeto-informação-coisa, é suporte para o *Outro*, um tipo de documento perceptível sensorialmente, como matéria enformada.

Nesse entendimento, a concepção de obra de arte reduzida ao objeto físico tem de ser superada, porque o significado maior da informação nela contida reside na essência da própria arte. A informação escrita no suporte material (documento) veicula o *ser-coisa* que se desprende da matéria e mostra-se ao receptor em essência para algo além de um modelo de formas estéticas. Aqui, a informação é o *ente* que veicula o modo de ser da *coisa* no suporte semiótico e ao mesmo tempo, conhecimento que veicula o modo de *ser* da obra musical.

O suporte material representa as ideias apreendidas do mundo pelo seu autor como objetivação imediata da vontade do *ser*. Conforme Ortega y Gasset (1992) o conhecimento apreende o

*ser* como essência das coisas no mundo para o qual a percepção capta a informação como parte dessa essência, condição íntima do objeto. Assim, o conteúdo sensível no documento representa sua essência como representação e significação da vida humana. O documento engloba a passagem do pensamento subjetivo para uma linguagem e expressão que adquire consistência através da materialidade do signo<sup>34</sup> e sua correspondência com o modo de *ser* de um determinado referente simbólico. Assim, a relação entre *matéria*, *forma* e *conteúdo* do pensamento humano, constitui o novo campo da Documentação ampliado pela Ciência da Informação para a partitura musical. O documento musical, portanto, é síntese de *matéria* e *forma*, externalização de conhecimento e memória em informação que traz a abertura de seu conteúdo simbólico pela interpretação e decodificação do signo que contém.

No campo semiótico da Arte (MUKAROVSKY, 1990; PAREYSON, 2001) estabeleceu-se uma possível referência para a sensibilidade no domínio documental, entendendo o significado da informação na partitura como estrutura estética, semiológica e comunicativa da afetividade humana e essência do fazer artístico representado no objeto material, ele que é o portador da essência e verdade da obra.

A informação e o conhecimento objetivo recuperado pelo documento<sup>35</sup> trazem a visão semiótica

---

<sup>34</sup> A materialidade estabelece uma relação da informação com as práticas culturais e sociais que sustentam a atividade documentária enquanto ação crítica e interpretativa de fatos históricos e das expressões estéticas da cultura.

<sup>35</sup> Em alusão ao ideal metafísico de Karl Popper proposto na *Teoria dos Três Mundos* em que o conteúdo de informação é transportado



de Pierce (o signo) como possibilidade de interpretação do mundo. É na visão cognitiva da informação no construtivismo semiótico e social (CAPURRO, HJØRLAND, 2003; FROHMANN, 1990; SAVOLAINEN, 2000) que o documento amplia-se, integrando objetos informativos (signos) aos processos interacionais do sujeito semiótico: suas emoções, percepções e atitudes na tradução poética do mundo como representação e interpretação. Essa perspectiva concede uma dimensão simbólica à informação, relacionado-a aos conteúdos da consciência individual e coletiva do homem que são comunicados pelo signo na mediação do sujeito com a coletividade.

Nesse entendimento, o documento faz-se representar não apenas pela natureza técnica da informação, como por significações do conhecimento repercutida e apreendida no âmbito sensorial do sujeito. O signo estabelece uma relação de significação ao nível simbólico de sua estrutura, símbolo que é exterior ao *objeto-coisa* em seu trânsito no tempo e espaço. No caso do ícone musical na partitura, o signo é representação da experiência estética da música no sujeito, objeto de apreensão e significação da informação estética legada ao documento através da percepção de seu leitor.

A abordagem histórica sobre o documento (BRIET, 1951) considera a intencionalidade do objeto como evidência percebida das expressões humanas, representando ideias ou conceitos. Sobre esta intencionalidade, comparece respectivamente a

---

por representações nos objetos (livros, partituras, esculturas, teorias científicas, etc.).

natureza subjetiva e objetiva da informação: os modelos mentais que se expressam na linguagem, representando seres ou coisas no mundo social e que se processam em dados transformados em *coisa* no objeto.

Essa perspectiva possibilita o alargamento da noção de documento para o ponto de vista cognitivista do signo e da carga de informação captada pelos sentidos do sujeito com o objeto. Uma noção de que a informação se estabelece pela percepção, pensamento e o signo individualizado no tempo e espaço da mensagem através do documento.

A música quando materializada em diferentes dispositivos semióticos traz informações sobre a existência e o pensamento estético do artista. Neste enlace, os valores pessoais e as problematizações sociais experimentados pelo sujeito ampliam-se em novos conhecimentos por meio de desdobramentos da realidade científica e tecnológica, diante dos quais o artista não passa imune.

É nesse ponto que a *Arte* se insere como agente de produção e reflexão do conhecimento, aproximando a Ciência com o mundo da ação, tal como ocorria na cultura humanista do Renascimento à Modernidade. O pensamento sensível tem na representação científica um reflexo estético da ciência, o seu modo de *ser*.

A música e demais expressões artísticas, revelam a função de *algo* como representação da existência humana, pelo que a informação constitui a ordem do conhecimento adquirido na produção desse *algo* como esquema mental que dá significado ao objeto (um suporte de características da informação).

A crise das representações no século XX trouxe mudanças para o modo de conceber a percepção da realidade. Fato para o qual a Ciência da Informação tem ampliado seu escopo de pesquisa numa abordagem da informação como elemento simbólico nas coisas que ultrapassam a tangibilidade do objeto, considerando o suporte ou objeto como lugar de inscrição da informação e memória contida na natureza.

Pensar o processo de representação das ideias engloba a passagem do pensamento subjetivo para uma linguagem e expressão que adquirem consistência da materialidade do signo<sup>36</sup> e sua correspondência com o modo de *ser* de um determinado referente simbólico.

O documento musical é compreendido através da experiência e memória modelado à virtualidade do tempo pelos efeitos de sua produção no espaço social. Assim, transforma-se em objeto sensível, refletindo a subjetividade de seu autor ao relacionar-se em comunidade, expondo suas emoções, sentimentos e pensamentos. Mas para além de sua função artística, a partitura infere-se a capacidade comunicativa de ser um projeto estético de seu autor, definindo o sujeito criador através de categorias semióticas dele com o produto criado, num sistema de significação que se reflete um no outro.

---

<sup>36</sup> A materialidade estabelece uma relação da informação com as práticas culturais e sociais que sustentam a atividade documentária enquanto ação crítica e interpretativa de fatos históricos e das expressões estéticas da cultura.

## 5 A SEMIÓTICA DO OBJETO MUSICAL

Uma contribuição notável das ciências da linguagem para a Ciência da Informação se configura no estudo dos signos como informação produzida e interpretada pelo homem em seu espaço social. Assim, os estudos semióticos tratam a compreensão do mundo pela interpretação de signos, pois todo pensamento se desenvolve por entidades semióticas, representando realidades materiais e simbólicas.

Diversificando o conceito da natureza normativo-informativa dos documentos para as representações simbólicas do signo musical, compreende-se que a leitura informacional sobre o objeto estético se dá numa relação de construção de sentidos, processo que não passa indiferente à subjetividade e interpretação de seu leitor, ao qual se atribui interpretação e reflexão das significações semióticas, não verbais, que revelam a obra a ser explorada.

Para Eco (2009, p.233) a definição semiótica de um texto estético é o “modelo estrutural de um processo não estruturado de interação comunicativa”. Ele torna-se “fonte de um ato comunicativo imprevisível, cujo autor permanece indeterminado, ora sendo o emitente, ora sendo o destinatário que colabora na sua expansão semiótica.” Desse modo, a leitura é uma experiência com a realidade vivida, de trocas e partilhas de conhecimentos com o mundo. Uma dimensão sensível da experiência humana, sobre a qual emana a criatividade e a sensibilidade para o olhar do objeto artístico. O texto estético é uma

relação pragmática entre o leitor e o texto em que o sujeito realiza induções e deduções sobre o conteúdo escrito, trazendo novos códigos através da interpretação.

No campo hermenêutico na obra de arte, o signo é visto como produto de interpretações e conhecimentos do leitor, concebido a partir de seus processos de recepção, interferido profundamente por elementos históricos e sociais (ZILBERMAN, 1989; PAREYSON, 2001). O signo provoca uma reação estética ao seu leitor, fazendo da leitura, uma atividade de sentidos entre a obra e o seu leitor em que a materialidade inscrita dos objetos permite a análise das múltiplas interações entre as significações de uma linguagem que representa seres ou coisas no mundo social.

A informação estética que opera na intersubjetividade do sujeito compositor e comparece na partitura musical, é passível de uma leitura semiótica do universo criativo pelo profissional da informação. Significações que reconhecem sentidos, expressões e conhecimentos tácitos do sujeito criador, transmitido ao leitor através da memória documental.

Toda prática de leitura se desenvolve e adquire sentido a partir de um determinado contexto histórico e espaço-temporal, conjugado com a subjetividade e os anseios específicos de cada leitor. Neste sentido, a leitura se apresenta como uma atividade interpretativa que possibilita a produção de múltiplos significados para um dado signo informacional, não se restringindo, pois, a apenas uma modalidade textual, ou seja, à decodificação de expressões rigidamente

gravadas em um suporte material. Antes de sermos leitores de palavras, somos leitores do mundo, visto que desde o nascimento interagimos com os elos culturais que nos ligam a um dado tecido social. (SILVEIRA, MOURA, 2007, p.123).

Os símbolos da partitura como texto e imagem dos ideogramas musicais (claves, notas, sinais de dinâmica) denotam um discurso para o intérprete. Para o teórico e crítico literário tcheco Jan Mukarovsky (1990), todo texto que apresenta uma função estética como a principal função comunicativa é obra de arte, símbolo de sua própria essência que ultrapassa os limites da consciência individual e destaca um fato social através do signo comunicado e de sua significação.

Um objeto musical, como uma realidade simbólica, não pode ser concebido como separado de seu significado, separado de seu referente. O processo de ancoragem é aquele pelo qual o objeto emerge na sua recepção, na seleção e organização dos materiais, adquire um sentido e torna-se acessível ao nosso conhecimento, nossa interpretação. Determinando um objeto musical a uma categoria e dando-lhe um nome, estamos aptos a integrá-lo ao nosso esquema sociocognitivo, a interpretá-lo, torná-lo "familiar". O significado que atribuímos ao objeto, derivado da categoria à qual nós o determinamos, irá orientar nossa conduta em relação ao mesmo. (DUARTE, 2002, p.9).

A música é fenômeno simbólico e a obra musical, uma forma simbólica (FERRAZ, 1997; MARTINEZ, 1999). É na escritura semiótica da música que o *fato musical*<sup>37</sup> revela duas dimensões da obra musical. A primeira, *poética*, onde se observa a informação como coisa e processo de conhecimento, lembrando Buckland (1991), que é a transformação da ideia musical em notação específica sobre o papel (uma representação). A segunda dimensão, *estésica*, que é a recepção e interpretação da informação visual do símbolo pelo receptor.

Para Reis (2005) o discurso da obra musical é *mimesis* de ideias e sentimentos do homem posto em determinada *forma* por meio de uma transcrição poética dada à percepção de cada sujeito pela experiência estética,

A obra interpretada, vista como um *signo-significante*, relacionada ao seu *referente ou objeto* (a partitura), criará diferentes *interpretantes* em cada ouvinte/leitor. Na nossa concepção, a emoção estética dependerá da *cadeia de interpretantes* gerados no universo psíquico de cada pessoa que constitui o público. (REIS, 2005, p.1348).

O universo de signos de que compõem a natureza imaginária e simbólica do conteúdo do texto musical, encontram nos estudos semióticos caminhos para produção de sentido sobre a informação musical:

---

<sup>37</sup> Conteúdo musical representado na partitura.

são elementos e formas na percepção e cognição de signos correlacionados ao objeto. (MARTINEZ, 1999).

Assim, a abordagem da semiótica (ou semiologia, a ciência dos signos e suas relações), surge como ferramenta possível de tradução da sensibilidade humana representada através dos signos musicais na relação leitor-documento, tendo em vista a mudança nos parâmetros de concepção documentais tradicionais para o simbolismo da informação e da afetividade musical no sujeito. A informação e o signo comportam referenciais de significados afetivos interpretados pelo homem, agindo como interlocução significante nas relações e dinâmicas sociais.

A música é feita de signos que, além da expressão dos sentimentos e ideias, representam logicamente, nos modos de estruturação, arquétipos de princípios universais. Eles falam, de modo imanente, pela própria forma em si mesma. A interpretação da forma depende do nível e do *status* da consciência que apreende e recebe a obra. (REIS, 2005, p.1352)

O caráter multidisciplinar da semiótica no estudo dos signos sobre os discursos e linguagens (textuais ou não) nas diversas áreas, particulariza-se no ponto de vista aplicado ao objeto de estudo. Para a Ciência da Informação a semiótica denota significações ao contexto informacional: seus efeitos sobre os receptores (ou leitores), os significados da informação, como também a "compreensão das atividades que envolvem o movimento tradutório de representação do conhecimento no qual, a ação do profissional da



informação assume papel central.” (MOURA, 2006, p.08).

Assumindo que a informação opera com o leitor uma intersubjetividade através do documento, a semiose, na teoria geral dos signos, mostra que a interpretação (significação) do objeto musical se dá pela ação dos signos na mente do intérprete, existindo também nele uma dependência da ação dos signos e seus objetos. (ECO, 2009). Contextualizando a relação triádica de Pierce, no processo de leitura da partitura e interpretação musical, a obra é **signo** gerado por um compositor, de seu universo de criação, as características estéticas do objeto apresentado surgem como **estilo** que daí resulta numa conclusão para o seu leitor que é a **interpretação** a qual conduz ao conhecimento de uma realidade exterior à obra (MILANI, SANTIAGO, 2010).

Na diversidade do signo como informação e sentido, Fontanielle (2007, p.30) orienta o campo semiótico para uma teoria dos discursos a tratar de conjuntos significantes, revisitando as teorias do signo por meio dos atos que produzem os discursos e os enunciados que se desenvolvem nestes conjuntos. Para o autor, no discurso semiótico, a unidade de análise é o texto e não o signo em si. Os significantes e significados constituem a forma de linguagem da percepção do sujeito que toma corpo no mundo semântico. Esse “corpo perceptivo” define o que será expressão (o “mundo exterior”) e conteúdo (o “mundo interior”) entre significantes e significados, respectivamente, para o sistema semiótico. Desse modo,

O sensível e o inteligível estão irremediavelmente ligados no ato que reúne os dois planos da linguagem. A semiótica do discurso, assim como as ciências cognitivas, não pode mais ignorar a interação do sensível e do inteligível. Na verdade, a formação das categorias e a significação em ato são elas próprias submetidas ao regime do sensível. O signo representa dois planos da linguagem, a percepção e a significação. (FONTANIELLE, 2007, p.30)

A partitura contém um caráter mítico, um mundo simbólico que descreve a experiência subjetiva do artista através do signo, uma informação. Nesse contexto, o campo de análise semiótica pode trazer caminhos para a representação e significação de afetos e efeitos de sentidos passionais da linguagem musical contida no texto musical.

Segundo a metodologia semiótica, que possibilita a reconstrução do processo discursivo, é possível não só um estudo de sistemas de valores do contexto sociocultural, para um estudo do discurso presente no texto literário, mas também da 'afetividade', enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem que caracteriza esse universo discursivo. [...] Cabe à Semiótica, portanto, uma metodologia que possa dar conta do "significado", no sentido amplo, uma vez que, o "plano da manifestação", que reúne uma *expressão* e um *conteúdo*, não poderia constituir lugar satisfatório de análise sem que se tomasse significado e significante e se ultrapassasse esse nível para analisar as unidades mais profundas e menores de cada um

dos dois planos separadamente. (PRADOS, 2010, p.115-116).

O signo é uma correspondência entre significado e significante dentro um sistema culturalmente reconhecido pelo homem. Considerando que a partitura possui uma sensibilidade em forma e conteúdo de algo que emana da música, o signo musical (referência à partitura) torna-se expressão das paixões humanas, associando seus elementos a outros elementos de um sistema veiculado, que são as paixões. Estas por sua vez, tornam-se conteúdo dos signos musicais: expressões humanas em tradução poética que se fixam na materialidade do suporte, os ideogramas da simbologia musical: claves, notas, sinais de dinâmica etc.

A partitura não é música, mas representação desta através de padrões espaciais que compõem a organização de todo o processo de composição musical. Ela é a representação gráfica da relação de tempo e espaço através da altura, duração, intensidade e timbre.

Nessas relações, a simbologia icônica da partitura, como representação de uma linguagem técnica (interpretada pelo seu leitor) em outra (de carga emotiva) trata da enunciação dos discursos passionais representados pela escrita musical. A significação icônica dos ideogramas da partitura traz uma construção metalinguística da obra, a tradução de signos em outros signos interpretantes: são formas semióticas que geram a produção de pensamento em forma de conhecimento simbólico. Pode-se pensar que a música (signo) tem como objeto a partitura impressa, manuscrita ou até mesmo a representação

mental de determinada estrutura musical na memória de quem a criou (um qualisigno). O acontecimento musical é o significante da ação musical entendida como tal, em que há uma relação da figura sonora com o significado das estruturas que a tornam inteligíveis, portanto, interpretadas culturalmente como música.

Nesse contexto, a partitura ao representar a experiência de ordem estésica que está presente na música, traz a subjetividade humana gerada como um arranjo das modalidades do ser, gerando um sentido à narrativa do texto musical. A semiótica musical age como representações de pensamentos e ideias que são signos de objetos reais ou imaginados de relações acústicas, de sentimentos e emoções, atuando como redes semióticas que constituem a música em relação a meios visuais e verbais (MARTINEZ, 2004). Portanto, do ponto de vista semiótico e cognitivo, além de informações e dados no documento, a música significa outras qualidades, como as ideias, sentimentos e fatos.

As diferentes instâncias do discurso musical são organizadas na partitura por um modelo de estrutura lógica e funcional, garantindo não apenas a visualização do ordenamento espacial do som (a distância de notas grafadas no pentagrama). Ela traz a organização da experiência da temporalidade, organizando séries e esquemas virtuais (signos) na mente do leitor de como a música se constrói, fazendo daquele projeto gráfico, uma construção de sentido. Dentre as estruturas que compreendem as características do material sonoro<sup>38</sup>, destaca-se a

---

<sup>38</sup> Altura, duração, intensidade e timbre.

**intensidade** para efeito das representações pulsionais do comportamento e da afetividade humana tendo os sinais de dinâmica como signo. Eles representam o grau de intensidade de articulação e emissão do som, como instância subjetiva do sujeito ao nível discursivo da música.

<u><i>SIGNO</i></u> (padrão objetivo de intensidade)	<u><i>INSTÂNCIA</i></u> <u><i>SUBJETIVA</i></u>
<i><b>p</b></i> (piano)	<i>Sobriedade.</i>
<i><b>ff</b></i> (fortíssimo)	<i>Exagero. Associado ao caráter Majestoso e imponente</i>
<i><b>cresc.</b></i>	<i>Expectativa. Associado à euforia contida</i>
<i><b>pp</b></i>	<i>Calma. Associado à leveza</i>

Quadro 1 - Relação de alguns sinais de dinâmica musicais com estados emotivos

Desse modo, pelo exposto, a semiótica poderá tratar a partitura como representação do código musical discursivo da música no que tange à análise dos efeitos de sentido passional, ou seja, à semântica narrativa do texto musical enquanto realização do pensamento simbólico. Representada pelos conteúdos das memórias estéticas e das heranças culturais, o documento musical é forma e ao mesmo tempo conteúdo do signo musical que aponta para algo. São

efeitos de sentidos passionais na organização do discurso narrativo e na configuração do sujeito semiótico em suas emoções que conferem uma carga afetiva ao universo discursivo e que entrelaça os percursos passionais numa estrutura de signos combinados.

Vale dizer que não é a possibilidade de um isomorfismo ou homomorfismo entre os signos e o designado que garante a confiabilidade dos sistemas simbólicos, visto que isso implica, em algum sentido, na necessidade de uma cópia perfeita da estrutura original. O que se apresenta no simbolismo não é o retrato de uma estrutura, mas a própria estrutura. Assim, se o que está em questão é a notação musical, entende-se que as relações entre os signos utilizados tornam presentes, na esfera sensível, as próprias relações que constituem a estrutura do sistema musical em questão. Em síntese, as relações entre esses signos são as “relações musicais” mesmas. (FORTES, 2009, p.75).

O documento musical assume uma carga de intencionalidades, paixões, ideias e realidades próprias da expressão musical como instância subjetiva do sujeito, num conjunto de operações semióticas que identificam o conteúdo da informação ao texto comunicado pelo signo. O signo é entidade que está sempre presente na vida humana, incluindo-se no processo de construção do conhecimento. Compreender as relações do signo como informação na qual está depositado determinado significado (cultural ou estético, cuja significação é o processo de interlocução entre o sujeito e o objeto que se conhece)

é algo essencial para que se possa compreender e bem representar a memória de uma obra artística. O pensamento musical se caracteriza em sentido puramente simbólico, de onde surge uma relação entre os signos da notação e a música (objeto) que são determinados pela ação de um interpretante (leitor). Ou seja, há uma relação dos sistemas simbólicos com objetos e os sistemas simbólicos representam.

Nessas relações de construções e transferências de significados entre sujeito e objeto, a informação como constructo humano, é o elemento que gera contextos específicos na organização da vida, portanto, da qualidade de vida material que se desdobra nas representações da linguagem e da cultura e que traz uma nova maneira de compreender as questões da sensibilidade levantadas pela arte onde o sujeito materializa sua atividade em suportes semióticos como memória estética de seus traços culturais.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto dos fluxos de informações apropriadas pela Ciência da Informação, são perceptíveis os avanços na área da Documentação na compreensão da informação sobre os objetos, incorporando o sujeito criador aos seus traços culturais através da percepção e da representação como forma de dar sentido às estruturas que influenciam a produção de conhecimento.

Na música é possível inferir no fluxo informacional as características existentes nos objetos artísticos, a exemplo das partituras, pelos seus agenciamentos na construção das heranças culturais. O documento musical torna-se uma fixação das intencionalidades do autor, dando uma função ao objeto, a exemplo de provocar no leitor uma reflexão crítica contextualizada com as informações de seu tempo.

Ao trabalhar os processos genéticos de informações estético-cognitivas a partir do suporte documental, a Ciência da Informação amplia as possibilidades de estudar a memória através das investigações no fluxo das informações quanto à natureza e os entrelaçamentos subjetivos existentes na obra musical, portanto, do *não-visível* que é tão bem explorado pela arte enquanto lugar de problematizações para além de onde a obra artística fala. Portanto, um lugar de enunciação do sujeito através da música.

Nesse sentido, tomando a partitura como decifragem de conhecimento do mundo, se instaura



um *corpus documental* a ser apreendido pelo profissional da informação como exercício à ampliação de sua atuação no trânsito simbólico da informação.

O tratamento da informação musical é algo intrínseco à própria forma musical, o que denota uma interação entre unidades documentais e musicais. Esta realidade suscita questões de natureza estética à leitura informacional destes objetos por conta da linguagem artística que a obra representa. Trabalhar a informação, na materialidade dos objetos artísticos, indica a apreensão de valores culturais que se apresentam em algum nível de informação emanado a partir do objeto.

Trazidas as singularidades da informação no documento musical em sua gênese de criação, a partitura inseriu-se no circuito das produções estéticas da memória e das heranças culturais vinculadas ao processo criativo e interdisciplinar do sujeito. E nessas considerações, observou-se que a crítica genética contribui à Ciência da Informação como novo método aplicado aos estudos epistemológicos do conhecimento nas artes; também de igual forma para a Biblioteconomia na tomada de decisão sobre o que conservar ou rejeitar da memória constituída da massa documental (WILLEMART, 2007), a exemplo das partituras e manuscritos, os chamados documentos de processo

Na crítica genética, ao operar com a informação cognitiva - que é o trabalho mental do artista deixando seus rastros nos rascunhos - fonte de onde provém ordenamento de informações, pensamentos e diferentes interpretações para se pensar a obra musical - temos que o percurso criativo testemunhado nas partituras seja como afirma Willemart (2007), um

forte critério de definição da riqueza da obra que estimula a perenidade de seus vestígios informacionais.

Nessa lógica, cabe o questionamento que impulsionou este trabalho: como o pesquisador terá acesso à memória musical (enquanto valor informacional) tal como o historiador que se debruça sobre uma complexa arquitetura de sons pronta a ser redescoberta como nova paisagem, se, face ao esquecimento, o responsável pela guarda desta memória não atentar para os vestígios de informação necessários ao trabalho musicológico, incluindo os documentos de processo, resguardando-as das intempéries do tempo e das gerações futuras, que, não creditando maior valor, poderão legá-la ao limbo e ao esquecimento?

Desse modo, a estratégia de atribuir o estatuto de memória estética ao documento musical representa um estímulo ao perfil de atuação dos profissionais da informação. Na representação do universo da criação musical, o domínio documental da música amplia-se em contribuição para novas formas de pensar a informação. E para além de sentimentos e ideias, este suporte de memória amplia-se à condição de objeto cultural.

Nessas considerações, a partitura é um produto sensível do homem que traz a evidência do pensamento estético e das potencialidades criativas através das experiências do sujeito no tempo e espaço social, compreendendo o passado, o presente e a percepção do futuro. Portanto, atribui-se a este documento o estatuto de memória estética.

Na construção desse estatuto, estabeleceu-se uma relação teórica interdisciplinar: trazer a defesa de Heidegger com a sua compreensão da essência das coisas; Buckland no entendimento da informação como coisa; e a semiótica na compreensão da mensagem contida nas coisas com aquilo que se comunica através dos signos e imagens – e que se sabe que é a linguagem padrão de uma partitura expressa através dos signos – é mais do que suficiente para se concluir que a partitura é muito mais além do que ela esse mostra em aparência.

A partitura traz em si a essência e a mensagem social ou cultural que vem através da construção dos signos que nela está impresso. Sobretudo, a construção do conhecimento que é bem apontado por Buckland, quando este trata a existência da informação em qualquer objeto e coisa, considerando que o conhecimento não se desvincula da informação, que o conhecimento é informação em transformação. E adicionalmente todas estas três habilidades e competências do humano que são a essência, o conhecimento e a comunicação, estão vinculadas à capacidade afetiva do sujeito e não se dissociam.

Assim, o reconhecimento das paixões humanas enquanto “componente patêmico a perpassar todas as relações e atividades humanas, que move a ação humana e cuja enunciação discursiviza a subjetividade sempre presente **nos textos**” (FIORIN, 2007, p.10, **grifo do autor**) é suficientemente forte para se impregnar uma carga de conhecimento construído de forma sensível que é a partitura.

Nisto, trazer uma compreensão do documento musical para a Ciência da Informação foi o primeiro passo na construção de uma cultura preservacionista

para os suportes de memória estética registrada, uma vez que a memória na CI é entendida na perspectiva de preservação do conhecimento. Tratar a informação como elemento simbólico, reflete um olhar estético à dimensão corporal da memória na preservação dos conteúdos informativos.

A preservação de documentos artísticos e demais bens culturais tem o objetivo de manter o conteúdo estético à quantidade de informação original da obra, guardando as intencionalidades do autor o mais próximo possível de sua concepção, o que está intimamente ligado à fruição estética da obra por seus receptores. Daí a importância de considerar a partitura como registro da expressão artística, não tardando a incluí-la à condição de objeto artístico como ampla defesa à sua preservação, dando-lhe uma dimensão cultural à materialidade textual que necessita ser igualmente preservado.

Desse modo, o tratamento sensível dado à informação musical oferece a possibilidade de desenvolver estratégias e práticas para garantia do acesso aos seus registros memoriais. Um desafio que é lançado ao profissional da informação documentária pela compreensão do estatuto de memória estética aqui proposta para a partitura. Um estatuto também que amplia a partitura para mais do que um simples papel, estimulando o seu cuidado. Para isto, faz-se necessário um exercício à expansão do olhar intelectual para as atividades dos profissionais da informação que, ao tratar a documentação musical, lidam com a aquisição de conhecimento em interação com o universo simbólico da informação. Algo que não se faz sem antes conscientizar este profissional à sensibilidade ao pensamento estético da informação

apresentada em estruturas, contextos, tecnologias e signos diversos, encorajando-o à criatividade na busca e apreensão do conhecimento.

Nessas reflexões, se pede mais atenção à Ciência da Informação: o despertar ao alargamento do corpo documental na área. A CI é algo maior do que ela supõe. Não se pode confiá-la toda a documentação, pois ela tem a tendência a trabalhar com o controle, com aquilo que já domina e conhece. Trabalhar com a música, na complexidade de sua natureza, traz um desafio que expande as fronteiras de conhecimento da área.

Sugere-se que a informação estética seja um campo de estudo a ser mais explorado, tendo em vista o alargamento documental com que a Ciência da Informação trata as memórias estético-cognitivas nas heranças e bens culturais artísticos que se apresentam na cultura registrada. Portanto, um caminho a reforçar o tratamento da informação documentária e o lidar do profissional com o documento e a preservação da memória.

## REFERENCIAS

ADORNO, Theodor. *Introdução à Sociologia da música*: doze preleções teóricas. São Paulo: Unesp, 2011.

ARAÚJO, Rogério Bianchi de. A revolução tecnocientífica e a distopia no imaginário ocidental. *Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade*, v.2, n.1, p.2-11, jan./jun. 2011.

ASSIS et al. Música e História: desafios da prática interdisciplinar. In: BUDASZ, Rogério (Org.). *Pesquisa em música no Brasil*: métodos, domínios, perspectivas, Goiânia, 2009.

BARRETO, Aldo de Albuquerque. Perspectivas da Ciência da Informação. *Revista de Biblioteconomia de Brasília*, Brasília-DF, v. 21, n. 2, 1997.

BENNET, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

BORLUND, P. *Evaluation of interactive information retrieval systems*. Åbo, Finland: Åbo Academy University, 2000.

BRIER, S. Information and consciousness: A critique of the mechanistic concept of information. *Cybernetics and Human Knowing*. v 1, n. 2/3, p. 1-24, 1992.

BRIER, S. What is a possible ontological and epistemological framework for a true universal "information science?" The suggestion of a cybersemiotics. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON THE FOUNDATIONS OF INFORMATION SCIENCE, 2., 1989, Amsterdam. *The quest for a unified theory of information*. Ed. W. Hofkirchner. Amsterdam: Gordon and Breach, 1989. p. 79-99.

BRIET, Suzanne. *What is documentation?* Lanham: Scarecrow, 2006. Trad. de: Qu'est-ce que la documentation? Paris: Édit, 1951.

BUCKLAND, M. K. Information as thing. *Journal of the American Society for Information Science*, v. 42, p. 351-360, 1991.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão, revisão da tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v.2.

CARRARA, André. *Deliberação expressiva e toque pianístico*. Porto Alegre, 2010, 128p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2010.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectiva na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1, p. 32-57, 2008.

CHAUMIER, Jacques. Indexação: conceitos, etapas e instrumentos. *Revista Brasileira Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, n. 21, v.1/2, p. 63-79, jan./jun. 1988.

CAPURRO, Rafael. Epistemologia e ciência da informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 5., 2003, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação e Biblioteconomia, 2003. 1 CD-ROM.

CAPURRO, Rafael., HJØRLAND, Birger. O conceito de informação. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v.12, n.1, p. 148-207, jan./abr.2007.



CAPURRO, Rafael; HJØRLAND, Birger. The concept of information. *Annual Review of Information Science & Technology*, v.37, p.343-411, 2003.

COTTA, A. H G. *O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*. Belo Horizonte, 2004, 293p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2004.

COTTA, A. H G.. *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: Edufba, 2006.

DART, Thurston. *A interpretação da música*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUARTE, Mônica de Almeida. Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado de música. *Em pauta*, v.13, n.20, p.123-141, jun. 2002.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. 8.ed. São Paulo: Papyrus, 2008.

DUPRAT, Regis. Memória musical e musicologia histórica. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, n.50, p. 116-120, 1992.

DUTRA, Luiz Henrique de Araújo. *Introdução à Epistemologia*. São Paulo: UNESP, 2010.

EAGLETON, Terry. *Ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. 3 reimp. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FARIA, Maurício Marques de. O tratamento documental dos arquivos musicais e a busca de práticas comuns no tratamento da música brasileira para orquestra. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p.85-90, jun. 2009.

FERRAZ, Silvio. Semiótica Peirceana e música: mais uma aproximação, *Opus*, Rio de Janeiro, v.4, n.4, ago. 1997.

FIORIN, José Luiz. Semiótica das Paixões: o ressentimento. *Alfa*, São Paulo, 51 (1): 9-22, 2007.

FONTANIELLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.

FORTES, Fabrício Pires. *Pensamento simbólico e notação musical*. Santa Maria, RS, 2009, 79p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, 2009.

FREIRE, V.L.B. Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão histórica aplicada ao ensino superior de música. *Abem*: serie teses, n.1, 1992.

FROHMANN, B. Rules of indexing: A critique of mentalism in information retrieval theory. *Journal of Documentation*, v. 46, p. 81-101, 1990.

FUJITA, M. S. L. A identificação de conceitos no processo de análise de assunto para indexação. *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 60-90, jul. 2003.

GONZALEZ GÓMEZ, Maria Nélida. As ciências sociais e as questões da informação. *Morpheus*: Revista Eletrônica em Ciências Humanas, Rio de Janeiro, a.9, n.14, p.18-37, 2009.

GONZALEZ REY, Fernando Luis. O valor heurístico da subjetividade na investigação psicológica. In: GONZÁLEZ REY, Fernando Luis. *Subjetividade, complexidade e pesquisa em psicologia*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Portugal: Gradiva, 2007.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora34, 1992.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 20.ed. São Paulo: Loyola, 2010.

HASKINS, Ron. *John Cage: critical lives*. London, United Kingdom: Reaktion Books, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Portugal: Edições 70, 1970. (Biblioteca de Filosofia contemporânea ; 12).

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

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. 2.reimp. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005.

KRAUS, Michael. Rightness and Reasons in Musical Interpretation. In: *The Interpretation of Music: philosophical essays*. New York: Clarendon, 2001, p.75-87.

KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LANZONI, P.A.; OLIVEIRA, L.D. A música do século XX e a Teoria matemática da Informação: o ruído e outras incorporações da modernidade. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 10, n. 20, jul./dez. 2011.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc, JACOB, Christian. (Coord.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000. p.21-44.

LE COADIC, Yves-Françoise. *A Ciência da Informação*. 2.ed. Brasília: Briquet Lemos, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5.ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LEAL, Raimundo Santos. Consciência e estética organizacional. In: SIMPÓSIO NACIONAL SOBRE CONSCIÊNCIA, 1., 2006, Salvador. *Anais...* Salvador: Fundação Ocidentemnte, 2006. 1 CD-ROM.

LYRA, Márcia Cristina de Miranda. *Produção estética do conhecimento e uso social da herança cultural na obra Biopaisagem de Ladjane Bandeira*. Recife, 2012, 214p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, 2012.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 8, n. 2, p. 147-153, 2003.

MARTELETO, Maria Regina. Cultura informacional: construindo o objeto informação pelo emprego dos conceitos de imaginário, instituição e campo social. *Ciência da Informação*, v. 24, n. 1, 1995.

MARTINEZ, José Luiz. Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce. *Opus*, Goiânia, n.6, ago. 1999.

MARTINEZ, José Luiz. Música e intersemiose. *Galáxia*, n.8, out. p.163-189, 2004.

MARTINGO, Ângelo. Do espaço e tempo musical: teoria científica e prática na vanguarda do pós-guerra. *European review of artistic studies*, v.1, n.1, p.1-10, 2010.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas. Análise da obra *Mutationen III* de Cláudio Santoro. *Opus*, Goiânia, n.8, fev. 2002.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.



MATTEI, Tobias Alécio; MATTEI, Josias Alécio. A cognição espacial e seus distúrbios: o papel do córtex parietal posterior. *Revista Neurociências*, v.13, n.2, p.93-99, abr./jun. 2005.

MENESES, U. B. de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 1-20, 1998.

MENEZES FILHO, Florivaldo. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Edusp, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILANO, Margareth; SANTIAGO, Diana. Signos, interpretação, análise e performance. *R. Cient./FAP*, Curitiba, v.6, p.143-162, jul./dez. 2010.

MOIMAZ, Érica Ramos; MOLINA, Ana Heloísa. A contribuição da semiótica Peirciana para análise da pintura histórica. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2009, Londrina, PR. *Anais...* Londrina, PR: Universidade Estadual de Londrina, 2009.

MOURA, Maria Aparecida. Ciência da Informação e Semiótica: conexão de saberes. *Enc. Bibli: R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf.*, Florianópolis, 2º número esp., 2º sem. 2006.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. 2.ed. Lisboa: Estampa, 1990. (Imprensa universitária ; 20)

NEVES, J. M. Arte, artesanato e tradição oral na Musica Colonial Brasileira. *Revista do Patrimônio histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n.28, p.174-197, 1999.

NOGUEIRA, Sandra. Cultura Material. A emoção e o prazer de criar, sentir e entender os objectos. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, João Pessoa, v.1, n.2, p. 120-131, ago. 2002.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. *Heidegger & Ser e tempo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 24.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

ØROM, Anders. Information Science, historical changes and social aspects: a Nordic outlook. *Journal of Documentation*, v.56, n.1, p.12-26, jan. 2000.

ORTEGA Y GASSET, José. *Qué es conocimiento?* Madrid: Alianza Editorial, 1992.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Crônica: a leitura sensível do tempo, *Anos 90*, Porto Alegre, n.7, jul. 1997.

PRADOS, Rosália Maria Netto. Dos estados de alma da personagem: análise semiótica. *Revista Lumen et virtus*, v.1, n.2, maio. 2010.

READ, Herbert. *O significado da arte*. Tradução de A. Neves Pedro. Portugal: Ulisseia, 1967.

REIS, S. L. F. Forma musical, mimesis dos princípios da vida; interpretação, transcrição poética da partitura. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 15, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2005.

RIBEIRO, Fernanda. Organização e uso da informação: conhecer bem para bem representar. *Revista Iris*, Recife, v.1, n.1, p.7-16, jul./dez. 2012.

ROSA, Merval. *Antropologia filosófica*: uma perspectiva cristã. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: JUERP, 2010.

SALLES, Cecília. *Redes de criação*: construção da obra de arte. 2.ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Crítica Genética*: fundamentos dos estudos genéticos sobre os processos de criação artística. 3.ed. São Paulo: EDUC, 2008b.

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

SCHONBERG, Arnold. *Style and Idea*. Faber and Faber: London, 1975.

SAVOLAINEN, R. Incorporating small parts and gap-bridging: Two metaphorical approaches to information use. *The New Review of Information Behaviour Research*, v. 1, p. 35-50, 2000.

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

SILVEIRA, F.J.N.; MOURA, M.A. A estética da recepção e as práticas de leitura do bibliotecário-indexador. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v.12, n.1, p.123-135, jan./abr. 2007.

SAFATLE, Vladimir. Debussy e o nascimento da modernidade. In: REVISTA virtual. Ensaios. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

STIER, Charles. *On Performance*. Maryland: Word Masters, 1992.

VERRI, Gilda M. W. (Org.). *Memorat: memória e cultura escrita na formação brasileira*. Recife: Ed Universitária da UFPE, 2011.

WILDEN, Anthony. Informação. In: *Enciclopédia Einaudi. Comunicação, Cognição*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2000.

WILLEMART, Phillipe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos; 41).