

AS CONTRIBUIÇÕES DA AUTONARRATIVA DA EXPERIÊNCIA SEMIÓTICA MUSICAL PARA A ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO¹

CONTRIBUTIONS OF MUSIC SEMIOTIC EXPERIENCES SELF-NARRATIVE TO KNOWLEDGE ORGANIZATION

Camila Monteiro de Barros²

Lígia Maria Arruda Café³

Audrey Laplante⁴

RESUMO

A linguagem especializada não é a única forma de se referir à música, e, por conseguinte, não é a única forma de seus usuários a buscarem. Assim, no âmbito da Organização do Conhecimento (OC), focamos justamente naqueles conceitos sugeridos pela experiência do ouvinte não especialista. A experiência como vivenciada não pode ser diretamente transmitida, mas pode ser compartilhada por meio da autonarrativa daquele que a vivenciou. O objetivo desta pesquisa é compreender como os próprios usuários da informação musical, no papel de ouvintes, relatam as experiências relacionadas à música por meio da descrição dos elementos que compõem essa experiência. A Semiótica de Peirce é a base teórica que permite estruturar esses elementos: signo, objeto, interpretante e hábito. Para tanto, foram realizadas 17 entrevistas individuais com jovens entre 18 e 29 anos, sem conhecimento formal de música. Cada entrevistado foi convidado a relatar um momento intenso que teria vivido enquanto escutava música. A análise dedutiva e indutiva dos dados resultou na seguinte matriz: cinco categorias de descrição do signo; quatro categorias de tipos objeto; duas categorias de ocorrência do interpretante emocional, duas do interpretante energético e três do interpretante lógico; considerações sobre hábito em três aspectos: manutenção do estado emocional, uso da música como plano de fundo e uso da música para realização de esforço físico. A categorização dos relatos, associada a outras estratégias fornece uma matriz representacional do universo conceitual da música. Essa representação torna possível o compartilhamento das experiências, respeitando as variações semânticas próprias e necessárias para sua verbalização.

Palavras-chave: Informação musical. Organização do conhecimento. Semiótica.

ABSTRACT

Specialized language is not the only way of referring to music, and therefore it is not the only way for users to search for music information. Thus, for Knowledge Organization (KO), we focus precisely on those concepts suggested by the experience of non-expert listeners. The experience as it is lived cannot be directly transmitted, but can be shared through the self-narrative of the person who lived it. The objective of this research is to understand how the users of music information, in the role of listeners, report the experiences related to music through the description of the elements that compose this experience. The Semiotics of Pierce is the theoretical basis that allows the structuring of these elements: sign, object, interpretant and habit. Therefore, 17 individual interviews were conducted with young adults aged between 18 and 29 years, who had no formal knowledge in music. Each interviewee was invited to report an intense moment he or she had lived while listening to music. The deductive and inductive analyses of the data resulted in the following matrix: five categories of sign description; four categories of object types; two categories of occurrence of the emotional interpretant; two categories of energetic interpretant and three of logical interpretant; considerations regarding habit in three aspects: maintenance of the emotional state, use of music as background and use of music for physical exertion. The categorization of the reports associated with other strategies offers a representational framework of the conceptual universe of music. This representation makes possible the sharing of experiences, respecting the semantic variations that are proper and necessary for their verbalization.

Keywords: Musical information. Knowledge organization. Semiotics.

Artigo recebido em 22/06/2017 e aceito para publicação em 22/03/2019.

¹ Pesquisa desenvolvida com apoio financeiro do programa PDSE/CAPES.

² Doutora em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. Professora do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. E-mail: camila.c.m.b@ufsc.br.

³ Doutora em Linguística pela Université Laval, Canadá. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. E-mail: ligia.cafe@ufsc.br.

⁴ Doutora pela School of Information Studies, McGill University, Canadá. Professora da École de Bibliothéconomie et des Sciences de l'Information da Université de Montréal, Canadá. E-mail: audrey.laplante@umontreal.ca.

1 INTRODUÇÃO

As formas de organização social possibilitadas pela web exaltam a participação das pessoas na descrição e classificação compartilhada e mais descentralizada, comparada com a forte influência mercadológica na mediação da informação no século XX (SANTINI, 2013). Surge assim, nos espaços colaborativos, uma classificação de conteúdo construída com base na cooperação individual e coletiva, resultando em diferentes arranjos na organização da informação musical. É necessário ponderar que muitos aspectos da música – que não são tradicionalmente utilizados nos processos de organização da informação – são utilizados em sites web em indexação colaborativa (*folksonomia*), redes de compartilhamento, sites de descoberta, compartilhamento e recomendação de músicas⁵. Ocorrem aí, de forma explícita, valores de classificação da música ligados à emoção, à apreciação (como “positiva”, “obscura”), ao uso (como “para estudar”) e a outros fatores cuja intrincada percepção de significado permanece obscura à Ciência da Informação.

Cabe aqui frisar que a linguagem musical não é referencial, mas predominantemente expressiva (SVENONIUS, 1994), ou seja, os elementos da música podem até sugerir, suscitar certas relações referenciais (a elementos extramusicais ou não) por conta dessa força expressiva. No entanto, tais relações nem sempre estarão em convergência com a intenção inicial do compositor, pois a força expressiva da linguagem é fruto da natureza subjetiva da interpretação do ouvinte. Dessa forma, ao pensarmos em Organização do Conhecimento (OC) e Organização da Informação (OI) tendo a música como âmbito de análise, devemos considerar emoções, rituais, eventos, silogismos e outras dimensões que podem compor o âmbito de significação da música (MARTINEZ, 2001).

Conforme Abrahamsen (2003) enfatiza, a Música como área científica possui seus próprios paradigmas epistemológicos, ilustrados pela variedade de estudos analítico-estruturais voltados à música clássica ocidental (em maior número que os estudos sociológicos) e de estudos sociológicos voltados à música popular em geral (em número mais expressivo do que os analítico-estruturais). No entanto, tais paradigmas limitam-se ao âmbito científico que, na perspectiva da OC e OI é apenas uma parte do universo conceitual da música. Considerando que a linguagem especializada não é a única forma de se referir à música, e, por conseguinte, não é a única forma de seus usuários a buscarem, podemos questionar: Quais seriam os conceitos a serem buscados nessa linguagem não especializada

5 Alguns exemplos desses tipos de site são: <<http://www.superplayer.fm/>>, <<http://www.lastfm.com/>>, <<http://som13.com.br/>>, <<http://www.epinions.com/Music>>, <<http://www.allmusic.com/>>, <<http://musicoverly.com/>>, <<https://musicbrainz.org/>>, <<http://www.discogs.com/>>.

da perspectiva da OC? Supomos que são justamente aqueles conceitos sugeridos pela experiência do ouvinte, principalmente do não-especialista. A experiência como vivenciada não pode ser diretamente transmitida, mas pode ser compartilhada por meio da autonarrativa daquele que a vivenciou. Tendo-se a música como signo, podemos compreender que objetos este signo representa e suas relações com os significados alcançados pelo ouvinte.

Do ponto de vista semântico, conhecer o processo de construção do significado é mais interessante para fins de OC do que considerar a expressão linguística (termo) em si como representação conceitual da música, já que é possível reconstruir (mesmo que parcialmente) as referências do ouvinte. O objeto de um signo musical que, por exemplo, invoca o significado de “inocência” é construído na própria semiose, e depende da vivência que o ouvinte estabeleceu com este signo e objeto ao longo de suas experiências. Não é possível verificar esse mesmo significado na linguagem, ou seja, tomando o conceito carregado no termo “inocência” no seu uso geral e relacionando-o ao significado invocado pela música (CUMMING, 2000). Nesse caso, o termo “inocência” é, na verdade, uma forma falível de empreender a transposição de um evento não verbal, não lógico, para uma expressão verbal.

O objetivo desta pesquisa é compreender como os próprios usuários da informação musical, no papel de ouvintes, descrevem a música e as experiências a ela relacionadas. Para tanto, a Semiótica de Peirce é a base teórica que permite estruturar os elementos da experiência musical e responder às seguintes questões: Como os usuários descrevem o signo (a música)? Quais objetos a música representa? Quais e como são relatadas as ocorrências do interpretante? Quais são os significados esperados da interação com o signo (aspectos do hábito)?

A discussão ora exposta permite que ampliemos nosso olhar em direção à informação musical, entendendo-a como dotada de estrutura, relações internas e relações externas, ou seja, extramusicais. Essas possibilidades estão sujeitas a serem desvendadas como elementos que representam, do ponto de vista da OC e OI, o universo conceitual da música. Esses aspectos têm relação com as necessidades de informação dos usuários e provocam, portanto, certas consequências relacionadas às práticas de OC e OI.

2 CONCEITOS BÁSICOS DA SEMIÓTICA DE PEIRCE

Apresentaremos aqui tão somente um esclarecimento introdutório sobre os conceitos da Semiótica peirceana que foram utilizados na estruturação desta pesquisa.

Para Peirce (1975), signo, objeto e interpretante são os três correlatos com base nos quais ocorre a semiose. O signo – que nesse caso é a própria música – é mediação, pois “é um primeiro que põe um segundo, seu objeto, numa relação com um terceiro, seu interpretante” (SANTAELLA, 2009, p. 40). O objeto é aquilo a que o signo se refere e representa.

Peirce (1975) emprega a palavra “objeto” de forma geral para referir-se a qualquer coisa que se apresente à mente como algo representado pelo signo – seja um objeto, uma ideia, ou outro elemento. Nesse sentido, o objeto determina o signo.

O interpretante, que é o significado criado na mente que interpreta o signo, pode ocorrer em três níveis: emocional, energético e lógico. Ao nível emocional de interpretante, Peirce traz a seguinte designação:

O primeiro efeito significado de um signo é o sentimento por ele provocado. Na maior parte das vezes, existe um sentimento que interpretamos como prova de que compreendemos o efeito específico de um signo, embora a base da verdade neste caso seja frequentemente muito pequena. (CP 5.475, tradução nossa⁶).

É o caso, por exemplo, de determinada música ser interpretada como romântica, despertar raiva, ansiedade, calma, etc. Um signo pode produzir apenas esse efeito emocional ou produzir os outros dois efeitos, dos quais o nível emocional sempre fará parte.

O interpretante de nível energético implica o emprego de um esforço físico ou mental, uma ação. Esses movimentos podem ocorrer apenas mentalmente, como a vontade de dançar ao ouvir uma música, ou fisicamente, como um discreto balanço de mãos que, quase inconscientemente, acompanha o compasso da música, podendo chegar à total participação do corpo (SANTAELLA, 2009). Na descrição da música realizada pelos ouvintes na internet, por exemplo, esse nível de significado está associado ao uso da música: correr, limpar a casa, etc. Para Peirce, o efeito significado do interpretante energético “nunca poderá ser o significado de um conceito intelectual uma vez que é um ato singular, enquanto um conceito é de natureza geral”. (CP 5.475, tradução nossa⁷). Da natureza de um conceito geral, decorre o interpretante lógico, que está relacionado aos atos cognitivos (pensar, entender, inferir) que se guiam por regras de natureza geral. Alguns exemplos seriam o reconhecimento dos músicos, do gênero musical, dos instrumentos, etc.

6 *“The first proper significate effect of a sign is a feeling produced by it. There is almost always a feeling which we come to interpret as evidence that we comprehend the proper effect of the sign, although the foundation of truth in this is frequently very slight.”* (CP 5.475).

7 *“It never can be the meaning of an intellectual concept, since it is a single act, [while] such a concept is of a general nature”.* (CP 5.475).

O interpretante emocional, no entanto, pode ocorrer como único significado do signo e, no caso da música, esse nível é suficiente para a completude da semiose, especialmente para os não especialistas, o que nos remete à iconicidade da música. Para Santaella (2009), a iconicidade da música é preponderante, pois esse nível é suficiente para que a ação do signo seja estabelecida. De acordo com Peirce (CP 5.745, tradução nossa⁸), “assim, a performance de uma peça de música de concerto é um signo. Ele transmite, e se destina a transmitir, as ideias musicais do compositor; mas geralmente consiste apenas em uma série de sentimentos.”

Para Short (2007, p. 204, tradução nossa⁹):

Ideias ou sentimentos musicais não são mero som, e ainda assim não são nada além de som; eles devem ser descritos em linguagem emotiva (“triste” e similares) e, mesmo assim, nunca são adequadamente descritos. [...] Como Mendelssohn disse, ‘não é que a música seja muito vaga para as palavras; é muito precisa para as palavras’. É por isso que o interpretante adequado ou completo da música é emocional, não lógico.

O nível emocional nos parece o menos discutido pela CI, justamente por seu caráter fugidio no que se refere à falta de clareza e estabilidade desses significados, a despeito das diversas incursões sobre o tema nos campos da Musicologia e Psicologia da Música.

A recorrente vinculação de significados com a música pode fazer surgir certos hábitos de associação. De acordo com Peirce (CP 5.476, tradução nossa¹⁰), as experiências passadas condicionam as experiências futuras e influenciam na sustentação ou modificação do hábito, “significando mudança de hábito a modificação das tendências de uma pessoa à ação, resultando de experiências prévias ou de esforços prévios de sua vontade ou atos, ou de um complexo de ambos os tipos de causa”. A recorrente confrontação com significados reforça ou ajusta os hábitos interpretativos do signo, assim, experiências passadas sugerem que o signo será interpretado de certa forma em uma situação futura, caso certas condições sejam preenchidas.

Diferentemente do que ocorre com termos linguísticos, em que há uma convenção social para seu uso, não há qualquer regra prévia de como a música deve ser ouvida e interpretada. Entretanto, conforme expõe Liszka (1990), o hábito se desenvolve também como hábito de associação regular de

8 “Thus, the performance of a piece of concerted music is a sign. It conveys, and is intended to convey, the composer’s musical ideas; but these usually consist merely in a series of feelings.” (CP 5.475).

9 “Musical ideas or feelings are not mere sound, and yet are nothing apart from sound; they may be described in emotive language (“sad” and the like) and yet are never adequately so described. [...] As Mendelssohn said, “It is not that music is too vague for words; it is too precise for words.” That is why the proper or complete interpretant of music is emotional, not logical.” (SHORT, 2007, p. 204).

10 “meaning by a habit-change a modification of a person’s tendencies toward action, resulting from previous experiences or from previous exertions of his will or acts, or from a complexus of both kinds of cause.” (CP5.476).

um significado a certo signo, associação esta que precisa ser explicitada por aquele que a desenvolve. Culturalmente localizado, o hábito pode fornecer indicações das possibilidades de certos significados se repetirem tendo, inclusive, um assentimento coletivo que, de acordo com Santaella (2009, p. 111), “é com base nisso que certos modos musicais, por exemplo, puderam ser ligados a certos *ethos*”.

Considerando todas as variações possíveis de percepção e interpretação da experiência musical, consideramos fundamental a tentativa de tornar esses processos mais claros à OC e OI por meio de sua explicitação, análise e estruturação fundamentadas na semiótica.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O método utilizado na coleta de dados foi a entrevista individual em profundidade (*in-depth interviews*) (BOYCE; NEALE, 2006). Cada entrevistado foi convidado a relatar um momento intenso que teria vivido enquanto escutava música. Experiências intensas caracterizam “casos ricos em informação que manifestam o fenômeno intensamente, mas não de forma extrema”. (PATTON, 2015, p. 267, tradução nossa¹¹). O guia de entrevista foi dividido em três seções, conforme Quadro 1.

Quadro 1 - Seções do guia de entrevista

Seções do guia de entrevista	QP*	QC*
Seção 1. Perfil musical do respondente	3	1
Seção 2. Processo de construção do significado		
1.1 Contextualizando a música como signo	2	5
2.2 Descobrimo interpretantes	1	10
2.3 Descobrimo o objeto do signo	1	8
1.4 Reconhecendo aspectos do hábito	2	1
Seção 3. Perfil geral do respondente	6	
Total	15	25
* QP= questões principais. QC= questões complementares.		

Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

Conforme Quadro 2, o perfil dos participantes é composto de quatro características e respectivas justificativas.

11 “*information-rich cases that manifest the phenomenon intensely but not extremely*”. (PATTON, 2015, p. 267).

Quadro 2 - Perfil dos participantes

Crítérios	Definição	Motivo	Referências
Idade	Entre 18 e 29 anos	Período em que as pessoas mais dedicam tempo para ouvir música.	Laplante (2008) Taheri-Panah e McFarlane (2004)
		Período em que a música tem papel relevante nas experiências pessoais em vários níveis.	Laplante (2011)
Uso da música	Propósito recreacional.	Esse tipo de experiência colateral maximiza as possibilidades de ocorrência do interpretante emocional.	Semiótica de Peirce
Conhecimento de música	Sem educação formal de música.		
Língua	Com proficiência em inglês.	A entrevista foi conduzida em inglês.	----

Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

De acordo com Crouch e Mckenzie (2016), a abordagem qualitativa funciona melhor com a amostragem intencional (*purposeful sampling*) que possui, em média, menos de 20 participantes. Entre novembro e dezembro de 2015, foram realizadas 20 entrevistas, sendo que cada entrevista durou em torno de 20 minutos. As entrevistas foram transcritas e os textos foram importados para o software *QDAMiner 4.0*, da *Provalis Research*, resultando em mais de 25.000 palavras.

As entrevistas ocorreram durante o período de doutorado sanduíche na *Université de Montréal* (Canadá) e os participantes foram recrutados no campus da *McGill University*, também em Montréal (Canadá). Antes de iniciar a entrevista, estes puderam ler o formulário de consentimento esclarecido e informado (APÊNDICE A). Todos os procedimentos e documentos que envolvem as entrevistas foram submetidos à avaliação e aprovados pelos comitês de ética pertinentes (APÊNDICE B e C).

Os dados foram analisados qualitativamente, conforme o método de análise direcionada de conteúdo que, de acordo com Hsieh e Shannon (2005), é baseado no uso de categorias previamente definidas e fundamentadas no *framework* conceitual da pesquisa e, também, em categorias construídas indutivamente. Assim, nós utilizamos uma combinação de duas formas de pensamento: dedutivo, baseado nas categorias definidas *a priori*, de acordo com a teoria Semiótica de Peirce (signo, objeto, interpretante e hábito) e, indutivo, em que categorias são geradas, modificadas e adaptadas de acordo com os dados coletados. O processo de codificação utilizado na análise das entrevistas seguiu as sugestões de Saldaña (2014).

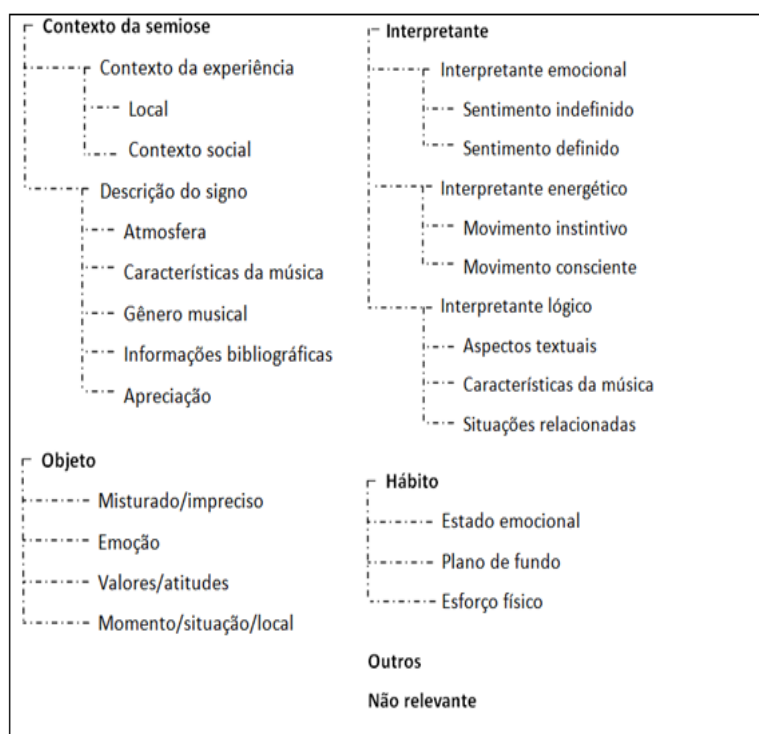
4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Das 20 entrevistas, três foram excluídas da pesquisa por não corresponderem aos objetivos propostos. A idade média dos respondentes era de 21 anos, sendo que o mais novo entrevistado tinha 18 anos e o mais velho, 29 anos. Apenas um participante declarou não escutar música diariamente e quase 60% declararam não ter nenhum conhecimento em música.

Quando questionados a respeito das preferências musicais, os respondentes descreveram suas opções fazendo referências ao gênero musical, à atmosfera da música (ex. *“I like anything that goosebumps”, “peaceful music”*) e à nacionalidade da música (ex. *“Japanese and Chinese music”, “American music I don’t like...”*).

A Figura 1 mostra as categorias e subcategorias resultantes das análises dedutiva e indutiva das entrevistas.

Figura 1 - Esquema final de categorias e subcategorias após a realização das análises dedutiva e indutiva



Fonte: Dados da pesquisa, 2017

A seguir, será apresentada uma breve discussão sobre cada categoria e subcategoria, com exemplos das falas dos entrevistados, cuja tradução livre de cada trecho encontra-se em nota de rodapé.

4.1 Contexto da semiose: experiência

No que se refere ao momento da experiência relatada, a maior parte dos respondentes (11) declarou estar sozinha ou usando fones de ouvido. Apenas quatro respondentes declararam estar em algum tipo de festa/festival/bar.

Dado que os respondentes tiveram a liberdade de escolher uma situação que considerassem ter sido uma experiência intensa com a música, podemos indicar que a noção de intensidade da experiência é bastante pessoal e subjetiva, ou seja, não é definida somente pelas características do contexto. Isso significa dizer que a experiência com a música vivenciada em alguma festa, em que a música está em alto volume, em que diversas pessoas estão presentes e se pretende oferecer uma atmosfera de agitação e excitação marcantes, não é necessariamente mais intensa que a experiência vivida no dia a dia a caminho da escola, do trabalho, utilizando-se fones de ouvido, por exemplo.

4.2 Como os participantes descrevem o signo

Da fala dos respondentes, pudemos perceber cinco categorias de elementos utilizados na descrição da música: atmosfera, características da música, gênero musical, informações bibliográficas, apreciação.

A atmosfera se refere à ambiência que os respondentes atribuem à música, como positiva, romântica, etc. A seguir, destacamos partes de alguns relatos que ilustram essa categoria, com grifos nossos.

Case 12: “*I don’t know, yeah, if it was that song in particular just because it was very **romantic**, it was a very **romantic** song, very **poetic**, yeah...*”¹²

Case 10: “*I think it is... very **upbeat**, it is very like ‘**things are okay**’ ...*”¹³

As características da música estão nas falas referentes à instrumentação, como nos exemplos dos *Cases 3 e 16*.

Case 3: “*It’s a little bit **piano** and a bit **guitar**, and like **lyrics**, and some more.*”¹⁴

12 “Eu não sei, é, se foi aquela música em particular porque era muito romântica, era uma música muito romântica, muito poética, é...”

13 “Eu acho que é... muito otimista, muito, tipo, ‘está tudo bem’.”

14 “Um pouco de piano e um pouco de guitarra e, tipo, letra e mais alguma coisa”.

Case 16: “So, it’s a... it’s a **vocal** kind, so it’s **vocals, soft percussion, and very instrumental** [?] **vocal**.”¹⁵

A menção ao gênero musical foi relativamente de baixa ocorrência, tendo aparecido em seis relatos.

Case 13: “I don’t remember the specific music. But it was [?], like, **jazz**.”¹⁶

As informações bibliográficas foram destacadas quando o participante utilizou elementos como nome da música e do cantor/banda, idioma da letra da música e nacionalidade do cantor/banda para descrever o signo, como nos exemplos a seguir.

Case 3: “Yes, I remember the specific song, actually... and... oh how is it called? I know that the **artist is called ‘E-type’**. He is a **Swedish singer** ... and... I think the **song is called ‘This is the way’**, yeah.”¹⁷

Case 6: “Yes, once, I remember once I woke up in the winter, and you know the winter in Montreal is long, I just put... I put **Nina Simone**, I put **‘Here comes the sun’**, ok, that was the song.”¹⁸

A apreciação se refere àqueles relatos que permitem identificar um tipo de avaliação da música ou da relação que o respondente tem com a música que descreve, como música boa, música/cantor famoso, música familiar, conforme indicam os exemplos dos *Cases 2 e 11*.

Case 2: “It is a **great song**.”¹⁹

Case 11: “So that music, and just happened to be a **song that I was very familiar with**, when I was a child, yeah, and uh...”²⁰

A descrição do signo pode ser compreendida como uma referência ao interpretante, já que a forma como a música é percebida e verbalizada pelo respondente já é, por si mesma, um ato de interpretação do signo.

15 “Então, é... é estilo vocal, então é vocal, percussão leve e muito instrumental [?] vocal”.

16 “Eu não lembro a música específica. Mas era [?], tipo, jazz”.

17 “Sim, na verdade eu lembro especificamente da música e... oh, como se chama? Eu sei que o artista se chama ‘E-type’, ele é um cantor sueco... e... eu acho que a música se chama ‘This is the way’, é.

18 “Sim, uma vez, eu lembro que uma vez eu acordei no inverno, e você sabe que o inverno em Montreal é longo, eu botei... botei Nina Simone, botei ‘Here comes the sun’, ok, essa era a música”.

19 “É uma ótima música”.

20 “Então essa música e aconteceu de ser uma música muito familiar para mim, de quando eu era criança, é, e...”

4.3 Os objetos representados

O objeto, conforme já discutido anteriormente, é o que o signo representa. O objeto determina o signo na medida em que o poder de representação reside na relação que o interpretante estabelece entre o signo e o objeto. No caso da música, conforme comenta Santaella (2009), é justamente nesse tipo de signo que o espectro de objetos possivelmente representados ganha uma amplitude de possibilidades. As qualidades sonoras não têm poder de fazer referência direta a objetos externos a elas, isto é, os sons não se parecem e não indicam algo, mas sugerem.

A primeira classe de objetos, “misturado/impreciso”, foi extraída de relatos como dos exemplos que seguem:

Case 3: *Uh... I think it was mostly like the... **people, or maybe it was a bit of everything.** ... Yes, so a **mix of everything** that makes me feel very happy.²¹*

Case 10: *It is more the **whole experience that music provide...** I think it is just a **mix of everything.** It is a **mix of going there just for the experience that music provides.**²²*

Case 14: *I just had this kind of feeling, **just like everything that connected... together, the perfect moment, and the music was the mix of it.**²³*

A segunda classe de objetos, “emoção”, é ampla e engloba os casos em que o objeto do signo se apresentou como um sentimento mais ou menos definido, e também como o próprio som. O próprio som na função de objeto poderia formar uma classe única, no entanto, foi incluído nessa categoria principalmente em função dos interpretantes formados, que foram do nível emocional. Nesse sentido, o próprio som funciona como sugestão muito sutil de um sentimento. A seguir são apresentados alguns exemplos da categoria emoção:

Case 2: *I think it was because, like, **the song starts really, really slowly. And then it really beat up the very top, and then he becomes like: oh, il mondo!** ... So then it is like, I think that is kind of emotion that, because that's **escalating, and it keeps on escalating, it doesn't go down it keeps on escalating.** So, that, I think that excitation... yeah, **it keeps and there's more, there's more, and there's more, you know.**²⁴*

21 “Uh... eu acho que era principalmente, tipo... as pessoas, ou talvez era um pouco de tudo... é, uma mistura de tudo que me faz sentir muito feliz”

22 “É mais toda a experiência que a música oferece... eu acho que é uma mistura de tudo. É uma mistura de ir lá apenas pela experiência que a música oferece”.

23 “Eu tive esse tipo de sentimento, como se tudo estivesse conectado... junto, o momento perfeito e a música era uma mistura disso”.

24 “Eu acho que foi porque, tipo, a música começa realmente, realmente lenta. E então ela alcança o topo, e então ele aparece, tipo: oh, il mondo! ... Então ela vai subindo, não diminui, continua subindo. Então, essa, eu acho que essa agitação... é, continua e tem mais, tem mais, e mais, sabe”.

Case 7: I think it is *the song itself*.²⁵

A classe de objetos sob o código “valores/attitudes” está relacionada às ideias, crenças e comportamentos expressos pelos artistas e percebidos pelos respondentes como elementos que fazem parte da significação da música, como no relato do *Case 9*.

Case 9: What the music represented? Uh... It's quite, yeah like I was saying, *it's liberating and they, the artists, are living their own lives, you know, they've all, you know, just chosen to like make music, because that's what makes them happy. And they were, you know, in the lyrics, they're telling you just to...uh...just do what makes you happy. And I think that, yeah, the representation of the music is to just really...you know... let go all your ambitions and really try to do what makes you happy.*²⁶

Os objetos da classe “momento/situação/local” englobam os casos em que o respondente relatou a relação entre o significado da música e algum local ou momento (específico ou não).

Case 8: Uh, because I connect it with the place itself, cause I listened to Blood Orange in New York a lot. And then, uhm, like he's also from New York.... I think it is the fact that, he is from New York also, pretty much *the sound is just what I associate very strongly with New York.*²⁷

É interessante observar que as duas primeiras categorias (misturado/impreciso e emoção) o objeto ocorre no momento presente da semiose, ou seja, objeto, signo e interpretante são construídos no decorrer da circunstância da significação. Conforme afirmou Ibri (1992), desfazendo-se a semiose, desfaz-se a insistência do objeto.

4.4 Os interpretantes atualizados

É importante esclarecer que, dos relatos dos respondentes, extraímos casos ou instâncias do fenômeno estudado – isto é, a semiose tendo a música como signo – e não, necessariamente, amostras fixas desse fenômeno.

A ocorrência do interpretante emocional foi percebida de duas formas: como um sentimento indefinido e como um sentimento definido. O sentimento indefinido é aquele em que o entrevistado

25 “Eu acho que é a própria música”.

26 “O que a música representou? Uh... É bem, sim, como eu estava dizendo, é libertador e eles, os artistas, eles estão vivendo suas próprias vidas, sabe, todos eles, sabe, apenas escolheram, sabe, fazer música, porque isso é o que os faz felizes. E eles estavam, sabe, nas letras, eles estão dizendo para você apenas... uh... apenas fazer o que te faz feliz. Eu acho que isso, é, a representação da música é apenas realmente... sabe... deixe todas as suas ambições e tente realmente fazer o que o faz feliz”.

27 “Uh, porque eu conectei isso com o próprio lugar, porque eu escutei muito Blood Orange em Nova Iorque. E então, uhm, tipo, ele também é de Nova Iorque... Eu acho que esse fato, ele é de Nova Iorque também, praticamente a música é exatamente o que eu associo muito fortemente com Nova York”.

declara ter se sentido emotivo ou emocionalmente afetado de forma positiva ou negativa, sem definição específica de uma emoção, como nos exemplos a seguir.

Case 4: *Yeah, and I felt a very **emotional charged song**... But maybe wasn't necessarily something that makes you feel, like, happy, but it was just very **affective** to, kind of... **evoking emotions**.*²⁸

Case 7: *At that time... uh... don't know how to describe it... **it kind it makes me feel, uh... open**. Like I'm... oh, it is hard to describe. [...] I... I don't know... it is just **it makes me feel emotionally open, like I'm more receptive to... the things around me**.*²⁹

Já a expressão do sentimento definido traz relativamente mais precisão na sua descrição, percebida nos termos utilizados, conforme o *Case 17*.

Case 17: *And then I was really... uh ... I don't know... I was really **happy** that I participate in that and I was, yeah.*³⁰

O interpretante energético ocorreu de forma mais ou menos consciente. Nos *Cases 2* e *10*, excerto de relato do qual se depreende a ocorrência de movimentos instintivos, como arrepio.

Case 2: *Mainly it is that... **goosebump** ... For that it is like you can feel, like, a little **shiver**, and then you go like: oh, wow!*³¹

Case 10: *Yeah, Like **shivers**, like **goosebumps**.*³²

A seguir, destacamos relatos que expressam movimentos conscientes realizados durante a experiência musical, como cantar, dançar ou ainda realizar algum esforço mental, como tentar compreender a letra da música.

Case 9: *Yeah, we're just like **dancing** around in the car, just really like...*³³

Case 10: *Yeah, **clapping hands, jumping**. I'm a jumper [laughs].*³⁴

O interpretante lógico foi percebido de três maneiras. A primeira é a interação com os aspectos textuais da música como o conteúdo da letra, conforme indicado nos seguintes relatos.

28 “Sim, eu senti uma música muito carregada emocionalmente... Mas talvez não era necessariamente algo que te fizesse sentir, tipo, feliz, mas era muito afetivo, tipo... que evoca emoções”.

29 “Naquele momento... uh... não sei como descrever isso... isso me faz sentir, uh... aberta. Tipo eu estou... oh, é difícil descrever. [...] Eu... Eu não sei... apenas me faz sentir emocionalmente aberta, tipo, eu fico mais receptiva a... às coisas ao meu redor.

30 “E então eu estava realmente... uh... Eu não sei... Eu estava realmente feliz pois eu estava participando daquilo e eu estava, é.”

31 “Principalmente aquilo que... dá calafrios... É como você pode sentir, tipo, um pequeno arrepio, e então você fica tipo: oh, uau!”

32 “Sim, como arrepios, como calafrios.”

33 “Sim, nós estávamos apenas, tipo, dançando no carro, apenas tipo...”

34 “Sim, batendo palmas, pulando. Eu sou uma saltadora [risos].”

Case 9: *Uh... Definitely we were... we were both talking about **the message of the lyrics** a lot, 'cause the message was the same thing we were feeling³⁵.*

Case 16: *I think this made the moment very special because, you know, usually when I listen to music it's almost very passive, you just listen to it and, you know, it's just going, or whatever. But at that moment, no, **I was really contriving with the lyrics**, and it was... at that moment when I really thought that there was true connection, yeah...³⁶*

A segunda maneira de percepção do interpretante lógico se refere às características da música como instrumentos e vocais.

Case 16: *Yeah, I think I was really **focused on the vocals**, and when the vocal speaks, it's not a beat... yeah... I think it's the **vocal expression**³⁷.*

A terceira forma de ocorrência desse nível de interpretante é a relação da música com outros momentos ou locais, como no relato apresentado a seguir.

Case 1: *I think like the song... actually the song was like in the early nineties that was even before I was born ... Like three decades ago, people just, like, acting and advocating so much for... for freedom in China and democracy and... I guess... And three decades later things just happen again, like, you feel that there's no freedom, there's no democracy in China and it is just happen again, three decades after.³⁸*

Em todos os relatos mais de um nível de interpretante pôde ser observado, sendo que na maior parte das entrevistas o interpretante emocional permaneceu como central no processo significativo. Outra questão percebida é que não é regular a ocorrência de um ou outro nível de interpretante primeiro. Por exemplo, o nível emocional opera com força como significado do signo, mas os aspectos simbólicos também estão presentes (por exemplo: conhecer o cantor ou banda, lembrar de algum momento, fazer silogismos e relações com outros fatos), esses aspetos, no entanto, reforçam o interpretante emocional que novamente se torna capital na interpretação.

35 "Uh... definitivamente nós estávamos... estávamos ambos falando muito sobre as mensagens das letras, porque as mensagens eram a mesma coisa que estávamos sentindo."

36 "Eu acho que isso fez o momento muito especial porque, sabe, normalmente quando eu escuto música é quase sempre muito passivo, você apenas escuta e, você sabe, apenas vai indo, tanto faz. Mas naquele momento, não, eu estava realmente interagindo com a letra, e foi... naquele momento eu realmente pensei que havia uma conexão verdadeira, sim..."

37 Sim, eu acho que eu estava realmente focado nos vocais, e quando o vocal fala, não é uma batida... é... eu acho que é a expressão vocal."

38 "Eu acho tipo que o som... na verdade o som era tipo do início dos anos noventa, antes mesmo de eu nascer... Tipo três décadas depois, as pessoas estão apenas, tipo, agindo e pedindo muito por... por liberdade na China e democracia e... Eu acho... E três décadas mais tarde as coisas estão acontecendo novamente, tipo, você sente que não há liberdade, não há democracia na China e está acontecendo novamente, três décadas depois."

4.5 Considerações sobre hábito

Podemos dizer que o hábito com relação à música é uma associação recorrente de certo significado ao signo, criando no indivíduo uma expectativa mais ou menos consciente de que determinada música desencadeará determinado significado. Não é objetivo desta pesquisa determinar que hábitos a música na função de signo está apta a produzir, no entanto, apesar de o conceito de hábito estar relacionado ao condicionamento que o significado impõe às experiências futuras, são as experiências passadas que guardam os indicativos para a ação do hábito. Nesse sentido, por meio de questionamentos a respeito do uso que os respondentes faziam da música, e suas justificativas para a escolha de determinados estilos, gêneros, etc. em cada situação, foi possível observar algumas associações que indicam aspectos de hábito.

A categoria de relação com o estado emocional está ligada à manutenção ou modificação de determinado estado mental por meio da música. Conforme mostram os exemplos dos *Cases 5, 8 e 10*, a ênfase na escolha da música recai não sobre a situação ou atividade em que o ouvinte se encontra, mas sobre a forma como se sente emocionalmente e seu desejo de modificar ou não essa emoção.

Case 5: *And... uh... It really depends on how I feel. It is like if I feel too excited then I go for heavy metal [...]*³⁹

Case 8: *It's very dependent on what kind of day it is, like, how I'm feeling, and I have different artists for different types of... uhm, like, how I'm feeling emotionally, and how I perceive the world around me.*⁴⁰

Case 10: *To put me in a good mood, it changes your mood, you know. Yeah, when you're sad or something you can relate to music, when you're happy you can relate to music. So it is a nice, like, output of emotions that you can turn to...*⁴¹

O uso da música como plano de fundo para realização de alguma atividade é uma situação muito comum, que foi citada diversas vezes nas entrevistas. Pudemos verificar que o hábito com relação à música no plano de fundo interage com os três níveis de interpretante, sendo que uma análise futura, mais detalhada, desse aspecto específico possibilitaria a realização de uma classificação desses hábitos. Nos exemplos dos *Cases 12 e 16*, a música assume um papel de caracterização da ambiência

39 "E... uh... Realmente depende de como eu me sinto. É tipo se eu me sinto muito agitado então eu vou para o heavy metal."

40 "É muito dependente de que tipo de dia é, tipo, como eu estou me sentindo, e eu tenho diferentes artistas para diferentes tipos de... uhm, tipo, como estou me sentindo emocionalmente, e como eu percebo o mundo à minha volta."

41 "Para me colocar em um bom humor, ela muda seu humor, sabe. É, quando você está triste ou alguma coisa você pode relacionar à música, quando você está feliz você pode relacionar à música. Então é legal, tipo, colocar para fora emoções que você pode modificar..."

da situação, complementando a atmosfera que o usuário busca construir, o que parece remeter ao hábito no nível emocional, estendendo-se ao nível energético, como no exemplo do *Case 12*, e até lógico, como no exemplo do *Case 16*.

Case 12: *Well, I'll just have my playlist most likely and I'll go to what feels right in the moment, if I'm... 'Cause there are mornings when I just wanna listen to something that puts me... gives me a kind of a rush, you know, just pump me up for the day.*⁴²

Case 16: *Yeah, uh... Whenever, like, uh... I'll try to listen to some music when I'm studying because I know that it makes me... uh... maybe not more productive, but just lasting longer.*⁴³

O que mais chama atenção é que a música é muito utilizada no plano de fundo como forma de evitar a ocorrência de certos interpretantes. O hábito, nesse contexto, parece consistir em buscar um significado que mantenha a mente em relativa “não interação” com o signo. Nos exemplos dos *Cases 1, 6, 13 e 17* parece ser esperado pelo ouvinte que o signo possibilite a atualização desse tipo de significado, que não se força sobre o pensamento, em uma interpretação caracterizada pela contemplação passiva da música, de forma que sua presença não se sobreponha na situação nem em outros processos mentais, ou seja, que não atrapalhe a concentração dos usuários. Essa situação se difere da anterior na medida em que os relatos explicitam claramente uma conexão entre o signo e a possível influência que este pode exercer sobre a mente, sobretudo com relação aos aspectos textuais da música, e, mais especificamente, ao idioma e à presença ou não de letra, conforme mostram os exemplos abaixo. Dado o ambiente da coleta de dados ser uma universidade, naturalmente os respondentes se reportaram com frequência aos momentos de estudo, fora da sala de aula, acompanhados por música.

Case 1: *[...] I don't listen to the English one because the English in the song is so simple and the English in the material [of the University] is so difficult... I usually listen to Japanese song, I don't know Japanese. [a língua materna da entrevistada é o chinês]*⁴⁴

Case 6: *Yes, with lyrics that I know already, so I don't concentrate on lyrics, I just concentrate on my homework.*⁴⁵

Case 13: *[...] I mean, that's why I will not choose anything with lyrics, I just, I don't want to understand... like, I can concentrate on my situation, instead of concentrate on the lyrics.*⁴⁶

42 “Bom, eu vou ter minha playlist mais de acordo e vou para aquela que me faz sentir bem no momento, se eu estou... Porque tem manhãs que eu quero apenas escutar alguma coisa que me deixe... que me dê um tipo de energia, sabe, que me levante para o dia.”

43 “É... uh... Sempre que, tipo, uh... eu vou tentar escutar alguma música quando estou estudando porque eu sei isso me faz... uh... talvez não mais produtivo, mas permanecer mais tempo.”

44 “[...] Eu não escuto às músicas em inglês porque o inglês nas músicas é muito simples e o inglês no material [da universidade] é tão difícil... Eu normalmente escuto músicas em japonês, eu não sei japonês.”

45 “Sim, com letras que eu já conheço, então eu não concentro na letra, eu me concentro apenas no dever de casa.”

46 “[...] quero dizer, é por isso que eu não vou escolher nada com letra, eu apenas, eu não quero entender... tipo, eu consigo me concentrar na minha situação, ao invés de concentrar na letra.”

Case 17: *When you're listening to music in your own language, like, you're first language, that can distract.*⁴⁷

A terceira categoria do hábito se refere à realização de exercícios físicos, que nos remete ao nível energético de significação. Por outro lado, se considerarmos o ponto de vista de que a música motiva o usuário a realizar exercícios físicos, o significado estaria operando no nível emocional, estendendo-se, na continuidade da semiose, ao nível energético, como podemos ver nos exemplos a seguir.

Case 13: *When I'm doing sports I'll listen to rock'n'roll.*⁴⁸

Case 17: *Oh, I also like to listen to music when I'm working out [...] Well, you would like to listen something that really pop it up, something with the rhythm very strong.*⁴⁹

Trazer à tona a discussão do papel social da música poderia esclarecer as motivações de alguns movimentos dinâmicos do significado, em que diferentes forças concorrem para seu estabelecimento massificado. No âmbito da OC, os indicativos de hábito, especialmente nos níveis energético e lógico, podem representar uma certa estabilidade e maior compartilhamento social de significados, permitindo a criação de alguns vínculos entre a informação musical e os conceitos representativos, principalmente, de recomendações de uso da música.

5 CONCLUSÃO

Percebe-se que a experimentação da intensidade da experiência semiótica está intimamente relacionada à subjetividade do usuário, ou seja, suas experiências colaterais e entorno cultural são determinantes. Com relação à música, podemos considerar como hábito aquele significado específico que o usuário busca quando escuta uma música, já que o hábito está relacionado a um repertório de experiências com o signo que formam uma espécie de histórico que determina as ações. Além disso, a iconicidade do som torna o signo aberto para as mais diversas sugestões associativas, indicando que a participação do usuário é fundamental no *input* de informações para representação conceitual da música.

De acordo com os relatos, vemos que os objetos da música como signo são circunstanciais e não convencionais, ou seja, o objeto não tem a função de ajustar o significado do signo. Não se torna

47 “Quando você está ouvindo música na sua língua, tipo, sua primeira língua, isso pode distrair.”

48 “Quando estou praticando esportes, eu escuto rock'n'roll.”

49 “Oh, eu também escuto música com estou na academia [...] Bem, você gostaria de escutar alguma coisa que realmente te levante, alguma coisa com um ritmo muito forte.”

relevante, portanto, tentar delimitar os objetos da música de forma a buscar uma regularidade de significação, mas compreender a *natureza* dos objetos, perceber que este correlato não desempenha um papel regular na semiose e que a segurança lógica e intencional (paradigma dominante na CI) não é relevante aqui. Em outras palavras, não se trata de pensamento deliberado, mas de efeitos de significado flutuantes, que precisam ser constantemente compartilhados e relacionados. Assim, a sugestibilidade do signo musical nos indica que seus interpretantes não são conceitos pragmáticos, mas circunstanciais.

As categorias extraídas da análise das entrevistas figuram como uma primeira visualização das formas de ocorrência dos correlatos da semiose e pode servir como plano geral classificatório de extratos dos relatos dos ouvintes. A categorização dos relatos, associados a outras estratégias como indicação por parte do usuário de graus de intensidade de cada significado, grau de generalidade do objeto, etc., pode fornecer uma matriz representacional do universo conceitual da música. Essa representação torna possível o compartilhamento das experiências respeitando as variações semânticas próprias e necessárias para sua verbalização.

REFERÊNCIAS

ABRAHAMSEN, Knut Tore. Indexing of musical genres: an epistemological perspective. **Knowledge Organization**, v. 30, n. 3/4, p. 144-169, 2003.

BOYCE, Carolyn; NEALE, Palena. **Conducting in-depth interviews: a guide for designing and conducting in-depth interviews for evaluation input**. Pathfinder: 2006.

CROUCH, Mira; MCKENZIE, Heather. The logic of small samples in interview-based qualitative research. **Social Science Information**, v. 45, n. 4, 2006. p. 483-499. Disponível em: <<http://ssi.sagepub.com/content/45/4/483.full.pdf+html>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

CUMMING, Naomi. **The sonic self: musical subjectivity and signification**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

HSIEH, Hsiu-Fang; SHANNON, Sarah E. Three Approaches to Qualitative Content Analysis. **Qualitative Health Research**, v. 15, n. 9, nov. 2005, p. 1277-1288. Disponível em: <http://www.iisgcp.org/pdf/glssn/Supplemental_Reading_on_Coding_2.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2016

IBRI, Ivo Assad. **Kosmos No tos: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Perspectiva, Hólon, 1992.

MARTINEZ, José Luiz. **Semiosis in Hindustani music**. Delhi: Montilal Banarsidass, 2001.

PATTON, Michael Quinn. **Qualitative research and evaluation methods**. 4. ed. Los Angeles: Sage Publications, 2015.

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

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

SALDAÑA, Johnny. **The coding manual for qualitative researchers**. Thousand Oaks: Sage, 2014.

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

SANTINI, Rose Marie. As dimensões sociais dos gêneros musicais: porque os sistemas de classificação comercial e não comercial variam. **Transinformação**, Campinas, v. 25, n. 2, p. 101-110, maio/ago. 2013. Disponível em: <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/transinfo/article/view/1950>. Acesso em: 20 jul. 2014.

SHORT, Thomas Lloyd. The development of Peirce's theory of signs. In: MISAK, Cheryl (Ed.). **The Cambridge Companion to Peirce**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

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

APÊNDICE A- Formulário de consentimento esclarecido



INFORMATIONAL AND CONSENT FORM

Title of the study: Music information: semiotic analysis and theoretical implications in the field of knowledge and information organization

Research student: Camila Monteiro de Barros, doctoral student, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, Université de Montréal

Research advisor: Lígia Maria Arruda Café, associate professor II, Department of Information Science, Federal University of Santa Catarina (Brazil).

Research co-advisor: Audrey Laplante, associate professor, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, Université de Montréal

These research is funded by the *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (Capes), Brazil.

You are invited to participate in a research project. Before agreeing to participate, please take the time to read this document outlining the conditions for participating in this project. Should you have any questions, please do not hesitate to ask them to the researcher.

A) INFORMATION FOR THE PARTICIPANT

1. Purpose of the research

The purpose of this study is to better understand what occurs during peoples' music experiences and why it happens, so we can find out how people relate with music in their daily lives and what meanings they construct regarding to music. The ultimate objective of the study is to develop a theoretical framework for music description in a way to improve hereafter music information retrieval.

2. Participation in the research

If you take part in this study, you will be asked to participate in a semi-structured interview during which the researcher will ask you questions regarding your musical preferences and situations in which you listen to music. With your consent, the interview will be audio-recorded to ensure accuracy in reporting your statements. The interview will last about 30 minutes and it will take place at time and location convenient for you.

3. Risks and inconveniences

There is no particular risk involved in participating in this study. If you feel uncomfortable at any time, you will still be able to refuse to answer any of the questions and to request the removal of the information collected in the interview from the research, as long as you inform the researcher in time.

4. Advantages and benefits

There will be no direct benefits to you. It is hope, however, that your participation will contribute for a better understanding about the relation between music and peoples' experiences.

5. Confidentiality

Your identity will remain confidential. Identifying information will not be published or presented in public forum. Additionally, to each interviewee a code will be assigned and the researcher will be the only person to know his/her identity. All data will be kept in a secure place. The audio-recordings and the informational and consent forms will be destroyed 7 years after the end of this project. Only research data from which all identifying information has been removed will be kept after this period.

6. Compensation

In appreciation for your participation, you will be rewarded with a gift of \$10.

7. *Withdrawal from the research*

Your participation in this study is voluntary and at any time you can request to withdraw from the research saying it verbally or warning the researcher via email or phone. You do not need to justify your decision and it will not have any consequences for you. In the event you withdraw from the study, all associated data collected will be destroyed. However, after the research report publication it will not be possible to destroy the collected data.

B) CONSENT FORM

Participant declaration

- I understand that I can take my time to consider participation before consenting or not to participate in the research.
- I can ask questions for the researcher and require satisfactory answers.
- I understand that by participating in this research, I do not renounce any of my legal rights and do not release researcher from its responsibilities.
- I have read this document and I agree to participate in the research.

Signature of participant: _____ Date: _____

Name of participant: _____

Researcher engagement

I have explained this study to the best of my ability. I have answered the asked questions to the best of my knowledge, and ensured the participant understood. I am engaged to respect the conditions of the present information sheet and consent form.

Signature of researcher: _____ Date : _____

Name of researcher: _____

If you have any questions regarding this study or if you want to withdraw from the research, please contact Camila Monteiro de Barros by e-mail at camila.c.m.b@ufsc.br, or by phone at (514) 999-4886.

Should you have any concerns about your rights or the responsibilities of the researcher regarding your participation in this project, please contact the research Ethics Committee in Arts and Sciences by e-mail at ceras@umontreal.ca, by phone at 514 343-7338. You may also visit their website at <http://recherche.umontreal.ca/participants>.

Any complaint about your participation in this research can be addressed to the Ombudsman of the Université de Montréal by calling the phone number 514 343-2100 or by emailing at ombudsman@umontreal.ca (The Ombudsman accepts collect calls).

A copy of the signed form should be given to the participant.

APÊNDICE B - Certificado de Aprovação do Comitê de Ética da *Université de Montréal*



Comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences

Le 28 septembre 2015

Objet: Approbation éthique – « Music Information: Semiotic Analysis and Theoretical Implications in the Field of Knowledge and Information Organization »

Mme Monteiro de Barros,

Le Comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences (CERAS) a étudié le projet de recherche susmentionné et a délivré le certificat d'éthique demandé à la suite de la satisfaction des exigences précédemment émises. Vous trouverez ci-joint une copie numérisée de votre certificat; copie également envoyée à votre directrice de recherche et à la technicienne en gestion de dossiers étudiants (TGDE) de votre département.

Notez qu'il y apparaît une mention relative à un suivi annuel et que le certificat comporte une date de fin de validité. En effet, afin de répondre aux exigences éthiques en vigueur au Canada et à l'Université de Montréal, nous devons exercer un suivi annuel auprès des chercheurs et étudiants chercheurs.

De manière à rendre ce processus le plus simple possible et afin d'en tirer pour tous le plus grand profit, nous avons élaboré un court questionnaire qui vous permettra à la fois de satisfaire aux exigences du suivi et de nous faire part de vos commentaires et de vos besoins en matière d'éthique en cours de recherche. Ce questionnaire de suivi devra être rempli annuellement jusqu'à la fin du projet et pourra nous être retourné par courriel. La validité de l'approbation éthique est conditionnelle à ce suivi. À la suite de la réception du dernier rapport de suivi en fin de projet, votre dossier sera clos.

Il est entendu que cela ne modifie en rien l'obligation pour le chercheur, comme indiqué sur le certificat d'éthique, de signaler au CERAS tout incident grave dès qu'il survient ou de lui faire part de tout changement anticipé au protocole de recherche.

Nous vous prions d'agréer, Madame, l'expression de nos sentiments les meilleurs.

Marie-Pierre Bousquet, Vice-présidente
Comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences (CERAS)
Université de Montréal

c. c. Mme Audrey Laplante, professeure agrégée, FAS-École de bibliothéconomie et des sciences de l'information
M. Alain Tremblay, TGDE, FAS- École de bibliothéconomie et des sciences de l'information

p. j. Certificat n°CERAS-2015-16-120-D

adresse postale
C.P. 6128, succ. Centre-ville
Montréal QC H3C 3J7

adresse civique
Pavillon Lionel-Groulx
3150, rue Jean-Brillant
Local C-9104
Montréal QC H3T 1N8

Téléphone : 514-343-7338
ceras@umontreal.ca
www.ceras.umontreal.ca

APÊNDICE C - CERTIFICADO DE APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA DA *MCGILL UNIVERSITY*



Research Ethics Board Office
James Administration Bldg.
845 Sherbrooke Street West, Rm 429
Montreal, QC H3A 0G4

Tel: (514) 398-6831
Fax: (514) 398-4644
Website: www.mcgill.ca/research/researchers/compliance/human/

Research Ethics Board II Certificate of Ethical Acceptability of Research Involving Humans

REB File #: 187-1015 (CERAS-2015-16-120-D)

Project Title: Music information: Semiotic analysis and Theoretical Implications in the Field of Knowledge and Information Organization

Principal Investigator: Camila Monteiro de Barros

Department: École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, Université de Montréal

Status: Ph.D Student

Supervisor:

Ligia Maria Arruda Café, professora, PGCIN, Federal University of Santa Catarina (Brazil) & Audrey Laplante, professeure agrégée, FAS-École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, Université de Montréal

Approval Period: October 27, 2015 to September 27, 2016 (for McGill University portion of study only)

The REB-II reviewed and approved this project by delegated review in accordance with the requirements of the McGill University Policy on the Ethical Conduct of Research Involving Human Participants and the Tri-Council Policy Statement: Ethical Conduct For Research Involving Humans.

Deanna Collin
Ethics Review Administrator, REB I & II

-
- * All research involving human participants requires review on at least an annual basis. A Request for Renewal form should be submitted 2-3 weeks before the above expiry date. Research cannot be conducted without a current ethics approval.
 - * When a project has been completed or terminated, a Study Closure form must be submitted.
 - * Unanticipated issues that may increase the risk level to participants or that may have other ethical implications must be promptly reported to the REB. Serious adverse events experienced by a participant in conjunction with the research must be reported to the REB without delay.
 - * Modifications must be reviewed and approved by the REB before they can be implemented.
 - * The REB must be promptly notified of any new information that may affect the welfare or consent of participants.
 - * The REB must be notified of any suspension or cancellation imposed by a funding agency or regulatory body that is related to this project.
 - * The REB must be notified of any findings that may have ethical implications or may affect the decision of the REB.