



# II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

## TRANS-FORMAÇÕES SONORAS EXTREMAS <sup>1</sup>

Rafael SARPA<sup>2</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, RJ

### RESUMO

A pesquisa se concentra sobre os movimentos musicais *noise*, que têm a exacerbação do uso de ruído como um dos elementos chave para a produção de sua linguagem. Através de tais movimentos, a pesquisa tem como objetivo investigar, a formação de componentes sensoriais que estariam no cerne da constituição de uma estética do *noise*, assim como as condições que possibilitaram seu surgimento. Acompanhar tal processo nos conduz aos efeitos diretos das inserções maciças de novas tecnologias que caracterizou o séc. XX, em especial às tecnologias de gravação, reprodução e manipulação sonora, além das tecnologias envolvidas na constituição da vida urbana, entendidas como geradoras de um cenário de hiperestimulação.

**PALAVRAS-CHAVE:** ruído; novas tecnologias; hiperestímulos; vanguardas artísticas do século XX.

Ao observarmos as transformações ocorridas no perfil acústico planetário nos últimos séculos, queremos dizer, os tipos de sons e seus usos existentes na cultura, encontramos durante o séc. XX a culminação de processos decisivos em relação ao som e a sua escuta que foram desenvolvidos de modos jamais vistos até então. A tendência contínua de transformações tecnológicas, inovações técnicas e científicas que caracterizou o século, percorrendo vários campos de experiência, teve também um impacto impressionante sobre as práticas sonoras.

O surgimento das cidades modernas, com sua multiplicidade de eventos, suas máquinas ruidosas, seus procedimentos repetitivos, sobrecarregaram o ambiente de sons artificiais intensos, transformando-o de um silêncio permeado por figuras sonoras pontuais, em um fundo permanente e quase ininterrupto de sons sobrepostos. A introdução destas novas materialidades modifica drasticamente o espectro sonoro colocando seus habitantes imersos em novas paisagens sonoras. Não apenas estas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no II Seminário Interno PPGCOM UERJ – Grupo Temático: Novas Tecnologias (Mix).

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação Social (FCS-UERJ) e graduando em Composição Musical (EM-UFRJ). (rasarasar@gmail.com)



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

materialidades são mais “carregadas” de som em sua constituição quando comparadas aos sons naturais, como há, no mundo globalizado, um espectro sonoro que geralmente tende ao ruído, devido ao excesso de fontes sonoras em variedade e simultaneidade.

A constituição da vida urbana foi marcadamente intensa para a história do som. Um aumento na intensidade, simultaneidade e na variedade geral dos sons produzidos teria conseqüências enormes para a constituição de novas linguagens sonoras. Tal ambiente urbano viria marcado de intensidade numa série de níveis. Estimulações intensas, caóticas, contíguas, inevitáveis, tendo ao horizonte a fragilidade de um corpo e a falta de recursos experienciais para lidar e entender este novo quadro.

Schafer (2001) cunhou o conceito de “paisagem sonora” para melhor poder acompanhar tal processo. A paisagem sonora é o som total que chega aos ouvidos de alguém num determinado ambiente, podendo ser este ambiente um país, uma cidade, um lugar específico qualquer, ou o acompanhamento deste ambiente ao longo de um percurso histórico. Estudar uma paisagem sonora significa estudar os sons que circulam habitualmente naquele ambiente, identificando como são, qual sua duração, seu volume, causas, a que atividades tais sons estão relacionadas, quem são os responsáveis, se podem ser interrompidos ou não, etc.

Em “A Afinação do Mundo”, Schafer privilegiou acompanhar as transformações que a paisagem sonora teria sofrido ao longo da história das populações humanas. Inicialmente, o homem participaria de paisagens sonoras marcadas pelos sons da ecologia do ambiente onde vive. Deste modo, a referência de paisagem, neste momento são os sons oriundos da natureza, os sons dos corpos do próprio homem e de animais, e de eventos naturais como o vento, água corrente, o mar, tempestades, etc.. Mas a cada momento em que uma nova tecnologia ou técnica é inserida no ambiente, a paisagem sonora se modifica, incluindo novos sons, modificando sons já existentes e até eliminando ou tornando seu aparecimento mais ou menos freqüente.

Que constata Schafer neste percurso histórico até os dias de hoje? Que a partir das transformações envolvidas na constituição da vida urbana, e do surgimento de novas tecnologias possibilitadas pelo desenvolvimento de novas fontes de energia, como o carvão e o vapor na Revolução Industrial, e a eletricidade na Revolução Elétrica, o mundo foi passando, de um modo geral, de uma condição que ele denominou de *hi-fi*



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

para uma condição *lo-fi*. Uma paisagem sonora *hi-fi* se constitui quando há primazia de sons isolados intercalados por forte silêncio, onde se escuta cada som com clareza, de modo a soarem recortados uns dos outros, audíveis isoladamente. A paisagem *lo-fi*, em oposição, se dá quando a quantidade de sons abunda intermitentemente, gerando amplas faixas de ruído, conseqüentemente reduzindo os momentos de silêncio e fazendo com que as fontes sonoras se misturem, sendo mais difícil acompanhá-las em toda a sua duração.

As paisagens sonoras não haviam se alterado em tão alto grau como quanto a partir destes processos. Como resultado, as atividades humanas sofreram transformações drásticas e irreversíveis até o presente momento. Tais tecnologias ocasionaram um progressivo aumento de eventos sonoros em quase totalidade do globo, decorrentes do acúmulo de fatores em interação.

Habitar um espaço urbano traz consigo demandas que não figuram num espaço rural. Do mesmo modo que podemos acompanhar transformações no cenário tecnológico e socioeconômico, um outro nível correlato é aqui mais importante. Trata-se do tipo de experiência promovida por estar imerso nestes espaços. A paisagem sonora urbana teria impacto considerável sobre a constituição das experiências de seus habitantes.

Como defende Singer (2003), um dos modos de se entender a modernidade é pela análise do tipo de experiência distinta que estaria sendo promovida e oferecida para aqueles que habitam em seu seio. Ao fabricar um ambiente permeado de “choques físicos e perceptíveis”, tais características acabam por condicionar modos sensoriais que acompanhem o tipo específico de funcionamento deste ambiente, causando o que denomina como uma “modernidade neurológica”. Mais do que promover experiências novas, é a próprio modo de estruturar a experiência que é modificado.

Na interação com uma nova tecnologia, não apenas interagimos com seus subprodutos, com seus sons, suas imagens, com o modo que se acopla ao nosso corpo, mas passamos a interagir tecnologicamente, nos moldes da tecnologia envolvida. As tecnologias não são neutras, seus efeitos vão além do seu uso instrumental. Nossos valores, critérios de julgamento, modos de identificar e utilizar os estímulos que chegam a nossa percepção já são fruto de negociações entre mediações culturais e nosso corpo,



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

enquanto tecnologia primeira, estendido pelas demais tecnologias que se insurgem. Quando uma nova tecnologia emerge neste campo, seus modos operatórios nos inserem suas estruturas de funcionamento, restabelecendo novas negociações sobre bases trazidas nestas estruturas.

O entendimento e a prática musical não escapariam ilesos deste processo de reconfiguração tecnológica levado a cabo no globo: novos modos de gerar e manipular som são criados, e a partir deles, emergem novas linguagens. Com o tempo, um conjunto de práticas e códigos simbólicos é gerado a partir do momento em que uma cultura promove relações com novas materialidades. Demandas antigas, que não recebiam o tratamento desejado em uma época devido às limitações das tecnologias deste tempo podem encontrar nestas novas tecnologias expressões mais adequadas. Na mesma medida, demandas novas surgem, e o século assistiu a prática musical, ao ser atravessada por tais fatores, se reconfigurar de modos inesperadamente interessantes.

Muitas destas práticas representadas pelas vanguardas musicais procuraram andar tangenciando e ultrapassando esses limites, retroalimentando as inovações tecnológicas ao se apropriar delas, fabricando linguagens específicas que explorem e enfatizem características específicas de tais materialidades. Nisto, assistimos nos pré, pós-guerras e além, uma série de ocorrências deste processo, a citar algumas delas: a exarcebação da velocidade e intensidade, e riqueza de ruídos do novo maquinário como na música futurista; os primeiros limites da gravação e manipulação do gravado como na música concreta; a geração eletrônica de som e exclusiva utilização disto como material musical como na música eletrônica; e tantos outros a serem discutidos mais pormenorizadamente a seguir.

O ponto central no cerne destas transformações sonoras foi a troca de ênfase nos parâmetros possíveis de utilização musical. A consequência que melhor sintetiza este acúmulo foi a emergência do par som/silêncio como parâmetro mais geral possível, confundindo e borrando as fronteiras definidas pelo par anterior música/não-música, ou talvez música/ruído.

O timbre, de intuitivo e secundário, passou a contar com ferramentas teóricas e técnicas que possibilitaram inicialmente, ser entendido, decomposto em classificações que lhe eram apropriadas, e posteriormente, manipulável em níveis objetivos. O projeto



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

moderno de domínio sobre a natureza se insinuou sobre o ouvir e sobre os dois sentidos de ouvido. Como relata Sterne,

As there was an Enlightenment, so too was there an “Ensoniment”. A series of conjunctures among ideas, institutions and practices rendered the world audible in new ways and valorized new constructs of hearing and listening. Between about 1750 and 1925, sound itself became an object and a domain of thought and practice, where it had previously been conceptualized in terms of particular idealized instances like voice or music. Hearing was reconstructed as a physiological process, a kind of receptivity and capacity based on physics, biology, and mechanics. Through techniques of listening, people harnessed, modified, and shaped their powers of auditory perception in the service of rationality. (2003, p.2)

A troca para o som foi possível através do surgimento do som enquanto objeto, não sendo mais entendido pela sua veiculação pela voz, instrumentos, música, mas destacado de suas fontes sonoras para ser entendido em si mesmo.

A produção musical sofreu, em larga escala, uma transformação considerável em suas práticas mediante as tecnologias que foram desenvolvidas ao longo do séc. XX. Estas tecnologias alteravam as técnicas de sua produção, controle, escuta, manipulação, promovendo uma série de conseqüências devastadoras para com as práticas e possibilidades musicais reinantes até então.

Como nos mostra Chion (1994) podemos reunir as transformações causadas na prática musical em alguns efeitos técnicos de base que foram possibilitados a partir de tais tecnologias. Estes efeitos não apenas alteravam os modos de se produzir som, como também interferiam numa série de concepções nas quais repousava a prática musical, frutos das limitações tecnológicas anteriores.

O foco de tais transformações se concentrou na possibilidade de captação e registro dos eventos sonoros. Tais técnicas tornavam possível que qualquer som, ocorrendo em um ambiente, pudesse ser captado e reproduzido posteriormente, conservando as mesmas qualidades que o caracterizam e o tornam possível de ser reconhecido enquanto aquele som específico.

A conseqüência direta desta técnica foi a de gerar uma dissociação entre a fonte sonora e o seu resultado específico. Passava a não ser necessário para se ouvir um som específico que sua fonte causadora estivesse diante de nós, mas apenas que seu registro sonoro num suporte estivesse em nossa presença.



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

Não apenas não era necessária a presença da fonte, como nenhum grande esforço era exigido a mais para se ouvir música. As tecnologias de gravação e reprodução permitiam que se ouvisse um som, que teria ocorrido em outro momento, quando e quantas vezes fossem assim desejado, sem que, para isso, fossem necessários repetir os esforços mobilizados neste momento em que o som foi gerado.

Se tais tecnologias puderam exercer algumas modificações sobre a prática musical já existente, há, em outra partida, um tipo de música que somente consegue emergir a partir de tais aparatos tecnológicos. Trata-se de uma música concreta e de uma música eletrônica. Pela criação dos alto-falantes, que funcionam mediante o controle de pequenas variações na corrente elétrica que excitam suas membranas, passou-se a pensar na criação de geradores sonoros que atingissem diretamente ao alto-falante, sem precisar passar por um instrumento.

A nova música de suportes dependia intensamente destas novas redes de tratamento do sonoro. O som passava a ser tratado por novas teorias, como a Teoria Acústica e pelas novas tecnologias de manipulação sonora, que forneciam ferramentas onde o som poderia ser acessado nas fronteiras do que se passavam na ordem dos milissegundos.

Se por volta da metade do século, assistimos à gênese de uma música concreta e uma música eletrônica, fruto direto das possibilidades destas novas tecnologias, pudemos acompanhar o surgimento de práticas onde o aspecto da intensidade era o seu foco principal, retomando o caráter de experiência da modernidade. Calcadas no efeito de distorção causado por um uso extremo das tecnologias de amplificação sonora, o *rock* e conseqüentemente o movimento *punk*, abriram algumas portas em direção à intensidade, que funcionou como um dos elementos de peso, em meio a outros mais tradicionais para a estruturação musical.

É tendo este cenário como referência, que mais no final do século (predominantemente década de 80 em diante) vemos surgir uma série de gêneros cuja culminação dá origem a um movimento *noise*, que será o foco específico desta pesquisa em questão. O *noise* incorporou a produção de uma verdadeira estética do ruído, se alimentando da portabilidade, do acesso descentralizado e da intensidade das tecnologias sonoras e do contexto cultural do momento. Um desses gêneros, o



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

movimento musical Industrial dá a partida na direção de um modo específico de desenvolvimento do ruído enquanto técnica.

Em nenhum gênero musical como outro, a vontade de produzir mais ruído, mais volume, mais massas sonoras, mais sons estáticos e agressivos funcionou como princípio estético como nos gêneros marcados pelas práticas *noise*. Tal preocupação renderia o próprio termo *noise*, a idéia da produção de uma música de puro ruído.

Embora o termo seja mais frequentemente associado a uma prática que teve início com os artistas japoneses por volta dos anos 90, estas fronteiras não são tão definidas, e uma série de práticas vizinhas partilha, umas em maior, outras em menor grau, das mesmas referências, além da produção de linguagens semelhantes, recebendo outros nomes de gêneros como *power electronics*, *dark ambient*, *power noise*, *extreme electronic music*, etc..., tendo, em muito, o movimento Industrial como uma referência comum e ponto de partida.

No desenvolvimento da pesquisa, seguiremos tais práticas em seu conjunto comum de referências, demandas, técnicas, tecnologias e afins, enfatizando tais semelhanças, partindo das mesmas para acessar o material, ao invés de traçar a fronteira de saída, procurando definir quem faz parte do movimento *noise* e quem não faz. Deste modo, mais do que movimento *noise*, procuraremos seguir uma certa prática de *noise*, que embora seja um de seus elementos principais, é também diferente de ruído, como poderemos explorar melhor posteriormente.

Assim, nosso objetivo principal, é investigar através do estudo das condições que tornaram possível tal prática *noise*, de que modo suas práticas se constituem como singulares frente à estas condições. A pesquisa, que teve seu começo em 2008, ainda se encontra nos seus estágios iniciais, mas tentaremos através deste texto, mapear o cenário envolvido na constituição de um estudo desta ordem.

O que buscaremos focar será o entendimento das características que constituem e orientam a prática *noise*, buscando pensar o que é valorizado, o que está envolvido na geração de uma obra do gênero. Tais características participam de contextos específicos, nos quais tentaremos identificar antecedentes históricos, buscando momentos de continuidade e ruptura com movimentos culturais e artísticos anteriores.



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

Por condições, consideraremos fatores que se insurjam como indispensáveis ou como facilitadores de aspectos intrínsecos à prática *noise*, sejam eles de ordem técnica, tecnológica, redes discursivas, aspectos culturais ou econômicos. Procuraremos pensar qual o peso específico de cada condição detectada na “possibilitação” do movimento, buscando entender de que modo tais condições se relacionam e promovem desenvolvimentos uma sobre a outra.

Na investigação pelos aspectos tecnológicos, procuraremos entender o impacto das transformações tecnológicas de caráter geral, acompanhando marcos de passagem na linguagem comum à construção dos equipamentos, como as revoluções elétrica, eletrônica e digital. Além disso, tentaremos relacionar os tipos de equipamentos que estão envolvidos com os efeitos técnicos de base possibilitados por tais equipamentos.

Quanto a técnica, indagaremos que tipos de técnicas utilizadas pelo *noise* foram desenvolvidas a partir dos recursos tecnológicos existentes, ou então, por técnicas que apenas encontraram um modo de expressão efetivo após a invenção de um equipamento específico. Contamos ainda como técnica, as sensorialidades desenvolvidas a partir do contato com tais materialidades, nas quais poderemos detectar demandas sensoriais específicas, emergidas no contexto da produção de *noise*. É pela análise destas demandas técnicas que poderemos identificar certos modos específicos de selecionar e tratar materiais sonoros que caracterizam o gênero. Tais sensorialidades não apenas serão pensadas a partir de tecnologias sonoras, mas de quaisquer sensorialidades em geral que possam ser essenciais para a constituição do gênero.

No discurso tentaremos pensar quais os conceitos centrais que orientam e permitem o movimento. Indagaremos pelas questões estéticas, as quais procuraremos relacionar com transformações gerais que marcaram o pensamento e as artes contemporâneas, além da música do séc. XX. É necessário pensar se o *noise* partilha de uma outra concepção de música e musicalidade ou se podemos entendê-la como mais um dos movimentos do processo de transformação da categoria música, na categoria mais abrangente de som.

Sobre as transformações culturais, procuraremos situar, na cultura, o lugar de onde o *noise* pôde emergir, assim como o lugar que posteriormente veio a ocupar. Alguns fatores podem emergir como promotores de condições, como a constituição da



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

música popular do séc. XX e a indústria fonográfica, com enorme ênfase para o movimento punk. Buscaremos compreender os modos pelos quais o *noise* não pode ser compreendido na distinção entre fronteiras de alta cultura e cultura de massa. Tal distinção ainda sobrevive forte, especialmente no meio musical, onde há, quase que integralmente, uma série de oposições rígidas visando à demarcação de gêneros. Procuraremos situar as transformações que o lugar de músico de vanguarda sofreu, especialmente via processos de descentralização, tendo em vista à comparação com as vanguardas musicais do séc. XX.

Sendo uma referência constante na obra de muitos artistas do gênero, procuraremos relacionar as práticas *noise* com a formação de um certo mercado *underground* de consumo por produtos que proporcionem o contato com estimulações extremas, envolvidas na constituição de um imaginário de ilegalidade e violência, semelhante ao ocorrido nos gêneros cinematográficos, pela constituição dos chamados “paracinemas”, através de gêneros como *gore*, *mondo*, *splatter*, etc.

Serão valorizados os pontos de contato e ruptura com outros gêneros, visando situar o *noise* frente a um conjunto de artes, culturas e práticas sonoras contemporâneas que lhe serviram de diálogo ou influência. Inclusos nesta lista: a música erudita contemporânea, em especial a história da música concreta e da música eletrônica acadêmica; as vanguardas estéticas do começo do século passado, em especial ao Futurismo; a literatura libertina; as artes de performance e artes conceituais; a arte sonora; a constituição da música popular no séc. XX; o *free jazz*; o movimento *punk*; e acima de tudo, ao movimento Industrial.

Sobre os fatores econômicos, nossa ênfase se concentrará nas conseqüências do barateamento dos custos para utilização musical, acompanhando o processo de portabilização dos equipamentos e seus efeitos de descentralização para a emergência de novas estéticas estimuladas pela diminuição de peso sobre fatores de legitimação.

Muitas das variáveis estudadas aparecem fortemente identificáveis como efeitos de tais trocas de condições no campo tecnológico, comparecendo como reconfigurações provocadas pelo aparecimento de uma tecnologia específica. Deste modo, um dos focos do trabalho está em acompanhar de que modo tais demandas dependem diretamente de tais condições tecnológicas, ou o quanto são anteriores a estes processos. Procuraremos



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

constatar em que medida a ausência de certas condições tecnológicas, independentemente de haver demandas por uma prática *noise* em uma cultura, inviabilizam o estabelecimento de tal prática.

No centro de tal questão, exemplificando o problema, encontra-se o movimento futurista, cujos princípios pareceriam dar origem a uma música *noise*, mas, ainda assim, o ato futurista não obteve a mesma extensão que o movimento que analisamos aqui. Caberá ao trabalho indagar por tais motivos.

É válido ressaltar que esta separação de condições realizada aqui segue mais a fins didáticos, visando facilitar a compreensão do tipo de pesquisa almejado, e não a recortar dimensões estanques e independentes.

Assim, na mesma medida que busca-se entender o movimento *noise*, tem-se como um dos objetivos principais, do presente trabalho, entender o contexto geral no qual as práticas sonoras sofreram transformações radicais no séc. XX, utilizando o *noise* como uma chave para a compreensão destes processos.

### Referências bibliográficas

ATTALI, J. *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo; Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In: *Obras Escolhidas III*. Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo, Brasiliense, 1991.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Editora Perspectiva: São Paulo; 1998

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. Remediation. *Understanding New Media*. Cambridge/London, The MIT Press, 1998.

BLACKMAN, L. *Hearing Voices: Embodiment and Experience*. Free Association Books, London, 2001.

CASCONE, K. "The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music", *Computer Music Journal*, vol. 24, no. 4, pp. 12-18, Winter 2000

CHION, M. *Música, media e tecnologia*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

- \_\_\_\_\_. *La Musique Electroacoustique*, col. Que sais-je, P.U.F., Paris, 1982.
- COLLINS, N. *Handmade Electronic Music*. New York, Taylor & Francis Ltd., 2006
- CSORDAS, T.J. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- FORD, S. *Wreckers of Civilisation: the story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*. London: Black Dog Publishing, 1999.
- GUMBRECHT, H. U.; PFEIFFER, K.L. (eds.). *Materialities of Communication*. Stanford, Stanford University Press, 1994.
- GUMBRECHT, H. U. *O Campo Não-Hermenêutico e Adeus à Interpretação*. Cadernos da Pós. Rio de Janeiro: UERJ/IL, número 5, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, Stanford University Press, 2004.
- GRIFFITHS, P. *A música moderna: uma história concisa de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- GROUT, D. J.e PALISCA, C. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.
- HAVELOCK, E. *Preface to Plato*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 1963.
- HEGARTY, P. *Noise/Music: A History*. London. Continuum International., 2007
- HELMHOLTZ, H. *On the sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. New York, Dover Publications, Inc, 1954.
- HOME, S. *Assalto à cultura*. Rio de Janeiro. Conrad, 1999.
- HUBER, D. e RUNSTEIN, R. *Modern Recording Techniques*. Focal Press, Boston, 1997.
- KITTLER, F. *Discourse Networks 1880/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999
- MASSIN, J. & MASSIN, B. *História da Música Ocidental*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

McLUHAN, H.M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, The New American Library, 1964.

\_\_\_\_\_.; McLuhan, E. *Laws of Media: The New Science*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

MENEZES, F. *Música eletroacústica - história e estéticas*. EDUSP. São Paulo; 1996

NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Second edition, Cambridge: Cambridge University Press, 1999

LEIPP, E. *Acoustique et Musique*. Seuil: Paris, 1984.

LOPEZ, F. *Schizophonia vs l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom*. Publicado apenas online em <http://www.franciscolopez.net/schizo.html>, 1997

SCHAEFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo, UNESP, 2001.

PEREIRA, V. A.; FELINTO, E. *A vida dos objetos: Um diálogo com o pensamento da materialidade*. Contemporânea – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Vol 3, n.º1. Salvador, 2005.

PEREIRA, V. A. Entendendo os meios: as extensões de McLuhan. In: A. LEMOS e P. CUNHA (coords.), *Olhares sobre a cibercultura*. Porto Alegre, Sulina, 2003.

\_\_\_\_\_. *As tecnologias de Comunicação como gramáticas: meio, conteúdo e mensagem na obra de M. McLuhan*. Contracampo – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Niterói, 2004.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre as materialidades dos meios: Embodiment, Afetividade e Sensorialidade nas dinâmicas de comunicação das novas mídias*. Fronteiras – Estudos Midiáticos, 2006.

PIANA, G. *A filosofia da música*. Bauru: EDUSC, 2001.

ROADS, C. *The Computer Music Tutorial*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

ROEDERER, J. G. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. São Paulo: Edusp, 1988.

RUSSOLO, L. A arte do ruído. In: *Música eletroacústica - história e estéticas*; EDUSP; São Paulo; 1996

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Ed. du Seuil, 1966.



## II SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM

Rio de Janeiro | RJ | 4 a 5 de dezembro de 2008

SOBCHACK, V. The Scene of The Screen. In: *Materialities of Communication*, Eds. Hans Ulrich Gumbrecht and K. Ludwig Pfeiffer, Stanford: Stanford University Press, 1994.

STERNE, J. *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham/Londres, Duke University Press, 2003.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: L. CHARNEY e V. SCHWARTZ (orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naif, 2001.

VALE, V.; JUNO, A. (Org). *RE/Search #6 & #7: Industrial Culture Handbook*. San Francisco, CA: Re/search Publications, 1983.