

## A MÚSICA COMO ATO DE RESISTÊNCIA OU JIMI HENDRIX

*PEDRO DE ALBUQUERQUE ARAUJO - Mestre em Educação, Cultura e Comunicação. Faculdade de Educação da Baixada Fluminense FEBF/UERJ. albu76@gmail.com*

**Resumo:** O que iremos propor nesse artigo são questões – o que para Deleuze e Guattari tornam-se mais importantes do que as próprias conclusões –, visando com isso, o ato de resistência. Como trabalhamos com a *criação musical*, algo que não contém uma definição precisa, estamos nos colocando como uma espécie de *fió da navalha* em que as *forças* se postam exatamente no *meio*, sendo este um modo de estar pulsante, vivo... e de manter as questões em aberto. O que seria, então, uma *criação musical* sem a permanência de um objeto dito a *priori*? O inconsciente sendo aqui, tomado como *máquina produtiva do desejo* e não mais como a dualidade consciente x inconsciente. E será que é possível, através da materialidade musical, se atingir à expressividade dos conteúdos. Contudo o que faremos será relacionar todas as questões, que serão tratadas com as afinidades que criam, produzem e ressoam.

**Palavras-chave:** máquina produtiva, ato de resistência, sonoro-musical.

Eu queria começar fazendo uma pergunta para vocês e pra mim mesmo: o que é ter uma ideia, uma ideia em música ou uma ideia que seja considerada musical?

O que seria a criação em música? Já que se torna difícil elucidar o que uma música expressa, principalmente pelo fato de que sua característica primordial é não possuir um objeto dado a partir do qual se dá a criação. Para a invenção musical o que importa é potencialização, na busca da produção do diferencial, capaz de afetar e delinear aquilo que ainda não existe.

O que pretendemos destacar aqui é exatamente a diferença entre o que *força o pensar* e o que *causa um pensamento* no sentido da produção de adestramento e seleção, ou melhor, em relação à *cultura* como pensamento. Pois, vemos que, quando somos forçados a pensar por um *signo externo*, o que fazemos é nos expressar de maneira *particular e contingente* por uma fissura silenciosa, imperceptível, por um deslocamento tátil, produzido pelas articulações entre os ritmos vitais. Criadora por excelência, tal relação não é a de *causalidade*, em que as respostas para os problemas postos já estão dadas de saída, mas sim ressonâncias que engendram *ecos* no pensamento, não importando a solução dos problemas, mas sim a formulação dos mesmos.

Mas o que estamos tentando dizer aqui são os *ecos*, não só no sentido das diversas *ondas sonoras*, mas também das ondas de um *pensamento sem imagem* que são expressas e



impressas do/no pensamento, como uma caixa de ressonância, ou caixa acústica, de um contrabaixo ou violoncelo, nas quais as *ondas sonoras* produzidas pela vibração das cordas provocam uma espécie de sulco, de cava, muito sutil na parte interna da madeira em que tais caixas são construídas. E o traço sutil das *ondas sonoras* de um *pensamento sem imagem*, de tanto ser sulcado, produz um modo único de expressão, em que cada instrumento, em cada caixa acústica, se torna diferenciado, assim, como cada maneira de pensar, do modo como concebemos, *é particular e contingente*.

Teremos que falar de uma *imagem moral do pensamento* antes de chegar ao *pensamento sem imagem*. Tal *imagem* pode ser vista como um desenho que marca o chão, no qual só depois a filosofia se desenvolve, onde só há o possível. A *Imagem moral do pensamento* trata dos postulados da Filosofia. Estes são temas que permanecem implícitos à filosofia e são compreendidos de modo pré-filosófico pelo pensamento do *senso comum*. Deleuze nos diz:

Neste sentido, o pensamento conceitual filosófico tem como pressuposto implícito uma Imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum. Segundo esta imagem, o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro. E é sobre esta imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar. (DELEUZE, 2006, p. 192).

Porém, para Deleuze, o que importa é o *pensamento sem imagem*, uma maneira de pensar sem um padrão pré-existente que determina de antemão o que significa pensar ou orientar-se no pensamento. Trata-se aqui de um movimento de desterritorialização capaz de delinear algo que ainda não existe, mas que pode existir. Tal *pensamento* pode ser relacionado a um estado de *sombreamento*, numa condição muito sutil *entre forças* que se produzem através das diferenças, de uma maneira não dialética. Isso caracteriza uma *zona de vizinhança*, uma espécie de *telhagem*<sup>1</sup> (ou *timbragem* no sentido musical do termo), como num telhado mesmo, em que as telhas se recobrem apenas em parte. *O existir no outro e pelo outro*, simultaneamente, o que permite que se diga de um *dever-outro*, o que é um *quase outro*, mas não se efetiva no *outro*, ou como *outro*.

---

<sup>1</sup> Do francês *tuilage* que traduzindo para o português seria *ondulação, onda, curvatura*.



Como o caminho que percorreremos aqui nesse artigo, passando através de uma *escuta inconsciente* – uma *escuta nômade* –, que se faz por uma modalidade, sempre em construção, não se encontrando num modelo pré-formado de *escuta* (como no *pensamento sem imagem*, podemos perceber aqui certas semelhanças). O *inconsciente* é tomado aqui como uma *máquina produtiva* e a *escuta inconsciente* não se estabelece como algo abstrato/passivo, e sim como uma ação, se produzindo no momento exato em que se executam *o som e o ruído*, no *instante* em que há o desvio criado pelo movimento, no qual se impõe o fluxo entre o *sonoro e o musical*.

O fato de vivermos em um mundo "visivelmente" sonoro e sermos os responsáveis por essa "composição" leva-nos a inferir que a experiência auditiva de paisagens sonoras é fundamental, pois pode implicar em uma nova concepção de música e de escuta. *Ao compreender o desenho da paisagem sonora como um desafio composicional, que envolve a todos e, ao aproximar ouvinte e ambiente sonoro pela interface da escuta, Schafer reforça uma postura estética, tão bem defendida pelo compositor norte americano John Cage, de pensarmos uma escuta que torna música aquilo que, por princípio, não é música: os sons do ambiente.* (SANTOS, 2001, grifos nossos).

Os fenômenos acústicos são constituídos pela relação entre o *musical*, a organização do som em suas formas musicais tradicionais (*plano de organização*) e o *sonoro*, os ruídos resultantes das *forças* incontroláveis e de seus dinamismos (*plano de composição*). Então, em seu livro *Círculos ceifados* (2008), o que Rodolfo Caesar faz é convencionar chamando de *evento* tais fenômenos, exatamente por se localizarem num estado *sonoro-musical*, e não se estabelecer aí uma distinção objetiva entre o que é *sonoro* e o que é somente *musical*. Porém, o *evento* visto dessa maneira produz, enquanto dupla causa, uma imparcialidade qualitativa e valorativa diante do duplo fenômeno. Citando, (CAESAR, 2008, p. 133): “*Evento* tanto pode remeter ao *sonoro* quanto ao *musical*, dependendo do que e como se ouve...”.

Segundo Deleuze e Guattari (1997b), *devires-maquínicos* são como *máquinas abstratas*. Elas são o co-habitar, o conviver num mesmo plano (*dependendo do que e como se ouve...* como diria Caesar, 2008), num mesmo suporte, de materiais não formados e de funções não formais. Temos isso de maneira mais evidente no *plano tecnológico*, onde este



não é composto somente por substâncias formadas, como o alumínio, o plástico, os fios e cabos, e nem por formas organizadoras, como os *softwares*; este é também constituído por um conjunto de matérias e materiais (na forma de ondas e corpúsculos) que não são formados, como a eletricidade, a condutibilidade, o aquecimento ou o resfriamento, a velocidade ou o retardamento, a indução, a transdução, etc.

Abstrato/singular/criativo, no aqui e agora, real sem ser concreto e atual sem ser efetuado, as *máquinas abstratas* recebem *nomes* que as determinam enquanto tempo/espço, por exemplo: máquina abstrata – Bach, máquina abstrata – Boulez, máquina abstrata – Villalobos. Não que as *máquinas* remetam às pessoas ou aos momentos efetuentes, mas ao contrário, são as pessoas que se tornam o momento abstrato/singular/criativo das *máquinas* em suas efetuações.

Mas o que se propõe num *plano de composição*<sup>2</sup> é a variação contínua de cada *máquina abstrata*, como se cada *máquina* funcionasse como um *platô*, em contínua variação de conteúdo e de expressão, atingindo, com isso, o seu mais alto grau de variabilidade. Tornando-se, assim, os *funcivos de uma função* ou os materiais de uma mesma matéria.

Como Deleuze não usa metáforas, o que ele chama de *platô* são as zonas de variação contínua, como voltas, onde cada um se vigia e sobrevoa por regiões, fazendo sinais uns aos outros. E isso caracteriza uma composição (ou decomposição), e nesse ponto estamos mais próximos de um *estilo* e uma *politonalidade*<sup>3</sup> (DELEUZE, 1991, p. 16).

---

<sup>2</sup> O plano de consistência ou de composição (planômeno) se opõe ao plano de organização e de desenvolvimento. A organização e o desenvolvimento dizem respeito à forma e substância: ao mesmo tempo desenvolvimento da forma, e formação de substância ou de sujeito. Mas o plano de consistência ignora a substância e a forma: as hecidades, que se inscrevem nesse plano, são precisamente modos de individuação que não procedem pela forma nem pelo sujeito. O plano consiste, abstratamente mas de modo real, nas relações de velocidade e de lentidão entre elementos não formados, e nas de composições de afectos intensivos correspondentes (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 222).

<sup>3</sup> A Politonalidade foi uma corrente de vanguarda tendo o compositor Darius Milhaud como o seu primeiro expoente. Segundo programa de rádio “Música Viva”, difundido em 26/11/1949, a politonalidade são pelo menos “dois elementos contrastantes: de um contraponto de sons e não de linhas. Duas cadências se desenvolvem simultaneamente, independentes uma da outra”. (KATER, Carlos. [http://www.atravez.org.br/ceem\\_4\\_5/programa\\_radio.htm](http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/programa_radio.htm), em 10/02/2012). Mas como gostaríamos de esclarecer, aqui, duas tonalidades diferentes são utilizadas simultaneamente, isto é, a linha melódica em uma tonalidade e o acompanhamento em outra. Em uma peça para piano isso se dá de forma mais aparente: a mão direita toca em dó maior enquanto a esquerda segue em mi menor, por exemplo. Obviamente, uma obra assim é quase que o oposto de uma obra atonal, por ser duas vezes tonal. Mesmo assim representa uma ruptura bastante drástica com as normas tradicionais de harmonia.



Então, podemos chamar essa *máquina abstrata de platô* – mantendo a correlação com a música e seus compositores –, *máquina abstrata-Hendrix* ou *devir-maquínico-Hendrix*, em que um remete ao outro e vice-versa, tanto o *devir* engendra o *maquinal* em Jimi Hendrix, quanto Jimi Hendrix retorna à máquina com seus sons – que só ele poderia produzir – com a guitarra elétrica plugada a um amplificador valvulado, que usava para criar microfonias, distorções e muitas outras variações *sonoro-musicais*. Sendo estas que se tornam os agenciamentos de um devir, de um *devir-maquínico-Hendrix*<sup>4</sup>.

O fato é que a psicanálise fala-nos muito do inconsciente; mas, de uma certa maneira, é sempre para reduzi-lo, destruí-lo, conjurá-lo, concebê-lo como uma espécie de parasita da consciência. Para a psicanálise, pode-se dizer que há sempre desejos demais. Para nós, ao contrário, não há nunca desejos o bastante. Não se trata, por um método ou outro, de reduzir o inconsciente; trata-se, para nós, de produzir inconsciente: não há um inconsciente que estaria já por aí, o inconsciente deve ser produzido e deve ser produzido politicamente, economicamente, historicamente. A questão é: em que lugar, em quais circunstâncias, com o auxílio de que acontecimentos, pode haver produção de inconsciente? Por produção de inconsciente entendemos exatamente a mesma coisa que a produção de desejo num campo social histórico ou a aparição de enunciados e enunciações de um gênero novo (DELEUZE, 1973).

Segundo este modo de se colocar no mundo (“A própria economia é que é economia política e economia desejante” – DELEUZE, 1973), percebendo a música como um estilo de produção *assignificante, plano de composição*, através dos ruídos e das intensidades *sonoro-musicais*, que não nos leva a um entendimento de nenhum significado específico ou a nenhuma forma preconcebida – *devir-incomunicável* –, mas sim a um *bloco de sensações* produzido por um conjunto de *afetos* na relação de uns com os outros. Pois, nesse plano, o que há são conexões *entre* os movimentos afetivos que vão das sensações geradas em bloco aos *afetos-sentimentos*, às individuações sem sujeito, às *hecceidades*; criando uma qualidade

---

<sup>4</sup> Exemplo musical: Foxy Lady (HENDRIX, 1967, acessado dia 10/07/12.)  
[http://www.4shared.com/mp3/yJ9WKTlB/Jimi\\_Hendrix\\_Foxy\\_Lady.html?](http://www.4shared.com/mp3/yJ9WKTlB/Jimi_Hendrix_Foxy_Lady.html?)



sutil no *afetar*, em que as afecções corporais aumentam e diminuem de acordo com a potência de agir desse mesmo corpo.

As *hecceidades* são as individualizações relativas aos movimentos, às passagens, no sentido das dimensões corporais, das diferenças de *velocidades e lentidões*; são o conjunto de afetos intensivos que definem as potências do/no corpo – *o que pode um corpo?* Porém, aqui, corpo deve ser lido não só como o corpo físico de um ser humano, mas também como o Sol ao meio-dia, três horas da manhã, o fim do verão, o mar no fim da tarde, o canto maquinal dos pássaros ao amanhecer, etc. Isto é, essas pequenas coisas nesses momentos curtos, rápidos que nos tomam através de uma violência arrebatadora da qual não se têm como escapar. E também nos afetam e nos deixamos afetar, com o prazer de ser levado e, com o prazer de nos deixar levar.

O modo de existência desse *afetar* (*afeto* como produção de desejo) é, portanto, o mesmo com que os compositores, os instrumentistas e os ouvintes fazem para cunhar a junção entre o *material elaborado* e as *forças*. Tal *força* não é audível por si mesma, mas só se torna por meio da relação com o *material*. Isto é, segundo Deleuze em *Por que nós, não-músicos*, (2003), o que ocorre na composição o *Dialogue du Vent et de la Mer*,<sup>5</sup> de Debussy: “O material está aí para tornar audível uma força que não seria audível por si mesma, a saber, o tempo, a duração, e mesmo a intensidade. A dupla matéria-forma é substituída pela dupla material-forças” (DELEUZE, 2003).

Porém, o que não podemos perder é o sentido positivo, em vista do modo de existência, dentro dessa dupla *material-força*, em que o *duplo* movimento da produção assignificante se dá em *linhas heterogêneas*<sup>6</sup>, se acoplam e se repelem mutuamente. Isso dito de outra maneira seria *um olho no gato e outro no peixe*, se considerarmos a produção e a fruição musical em devir, num bloco de desterritorialização e reterritorialização, que se sustentam através dos planos de *composição estética* e de *composição técnica*, sendo o caráter composicional, produtivo e desejanter, que nos traz a ideia da música e da arte como devir.

---

<sup>5</sup> Exemplo musical: Dialogue du Vent et de la Mer (DEBUSSY, 2002, acessado dia 10/07/12.) [http://www.4shared.com/mp3/exaOLCZX/8\\_debussy\\_dialogue.html?](http://www.4shared.com/mp3/exaOLCZX/8_debussy_dialogue.html?)

<sup>6</sup> Não necessariamente são duas linhas heterogêneas, podendo ser até mais, mas é a partir do par que se encontra o mínimo de heterogeneidade, de diversidade.



Vemos aqui, portanto, uma questão, vemos aqui uma diferença de produção de subjetividade, uma diferença de formas de abordar a música ou, melhor dizendo, de se questionar *O que é a música?* Digo isso a partir da ideia do *liame sonoro-musical* (relação não hierarquizada do encontro entre duas redes conceituais: o método de ensino musical *pré-figurativo* de H-J Koellreutter, e o *pensamento sem imagem*, de Gilles Deleuze), pois, na leitura que fazemos, o *liame sonoro-musical* está sempre em um regime de autoprodução criadora. Porém, se olharmos para o termo *liame* (no seu sentido de vínculo), veremos que se engendra uma lacuna na concepção tradicional do próprio conceito. Logo *Liame*, do latim *ligamen*, laço, cordão, fita; contudo o que se aproxima mais da nossa intenção é o termo *ligätüra*, que significa a ação de ligar um elemento ao outro. Da ação de um no outro, a ação de um quase desligamento que não se desliga; e, com isso, voltamos à ideia de *ligamen*, de um cordão, de uma fita muito fina, uma espécie de fio da navalha em que as forças se postam exatamente no meio como modo de estar pulsante, vivo, e como portador de mensagens, como portador de *escutas*. A partir dessa noção – *do meio como mensageiro* – que se autoproduz, no meio e pelo meio, sendo criador e criativo, não encontraremos uma comunicação *ponto a ponto*. Perceberemos, contudo, as *forças* disseminadas, espalhadas, germinando-se em multiplicidades, como se fossem um *tear de sons*, tecendo e engendrando os *sons da manhã*. Produzindo-se através de um movimento intensivo na relação *entre-deois* (que não forma par), que relativiza a conexão Natureza/Cultura –, como se articulam a Filosofia e a Música através desta outra dinâmica, a dinâmica *sonoro-musical*. Portanto, podemos perceber a filosofia como uma mistura de corpos no sentido do dito e do não dito, do escrito e do não escrito, do saber e do não saber; e a música seguindo também esse caminho: do som e do que não é som (da pura intensidade), do ritmo pulsado e do não pulsado e das *n* combinações de timbragens.

Contudo, não são só as músicas, nem são só as composições, mas o *liame sonoro-musical* rebatido do/no mundo como *modo de escuta* da Natureza<sup>7</sup> – os pássaros, os insetos,

---

<sup>7</sup> A Natureza é percebida, aqui, como princípio do diverso e de sua produção, mas isso só fará sentido se não reunir em uma soma todos os seus elementos, constituindo, assim, uma soma infinita que não pode compreender a totalidade do universo. A *physis*, então, não é a determinação do Uno, do Ser ou do Todo, sendo neste modo epicurista, não o coletivo, mas o modo distributivo, não o atributivo, mas o modo conjuntivo.



os sapos – nas intensidades – os ruídos dos motores e dos trens, as variações de temperatura, a umidade, as cores solares, as horas do dia, as madrugadas, o amanhecer, o meio do dia, que é diferente do meio-dia, etc. Tudo isso percebido/sentido dentro dessa outra concepção: o *liame sonoro-musical*, tendo o caráter do duplo movimento de linhas heterogêneas e assimétricas – estas são, então, as obras de arte que se conservam a partir da auto-formação, da autoprodução do criado; não do ser criado que possui um Deus uno criador da múltipla Natureza, mas pelo liame sonoro-musical que engendra e é engendrado no devir do fluxo intrínseco do tempo como Aion e Cronos simultâneos, nas durações, nos tempos pulsados e não pulsados, e nas intensidades, como uma maneira *sonoro-musical de escutar* o mundo.

Como disse certa vez Olivier Messiaen (1908-1992), a música, o ato de criação, não é uma prerrogativa do ser humano. Essa questão está muito mais ligada à potência de desterritorialização que atravessa a Natureza como um todo (sendo fauna e flora interligadas) e produz conosco – Homens que compartilham da Natureza, esta podendo ser vista como fenômenos naturais e artificiais – uma zona de vizinhança, fazendo um bloco assimétrico e heterogêneo entre conteúdo e expressão, não havendo qualquer prerrogativa sobre a humanidade além dos meios de sobrecodificação e dos sistemas pontuais, o que significa a maneira de capturar o devir sonoro-musical transformando-o nas formas musicais sedimentadas, de não deixá-lo fugir no sentido de produzir linhas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 112). Com isso, permite-se que Deleuze e Guattari digam que:

[...] é preciso ir até esse ponto, em que o som não musical do homem faça bloco com o devir-música do som, que eles se afrontem ou se atraquem, como dois lutadores que não podem mais derrotar um ao outro, e deslizam numa linha de declive. (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 113).

Através desses termos, nos localizamos no meio de uma *zona de vizinhança* com blocos assimétricos e heterogêneos de conteúdos e expressões em devir, entendidos por um sentido não verbal (sonoro-musical), e não substancial, sendo esse o processo que implica a

---

Exprimindo-se em e, e não é, no sentido do isto e aquilo, das alternâncias e entrelaçamentos, das semelhanças e diferenças, das atrações e distrações, das nuanças e arrebatamentos (DELEUZE, 1974, p. 274).



metamorfose, o encontro, a transformação dos pontos virtuais em atuais, da desterritorialização em reterritorialização, na passagem de um para o outro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Pedro de Albuquerque. **O Pré-Figurativo**: diferenciações de um liame musical. 2010. 116 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação nas Periferias Urbanas) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2010.

CEASAR, Rodolfo. *Círculos Ceifados*. *Círculos ceifados*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

DEBUSSY, Claude. Dialogue du vent et de la mer (8'06''). In: ANTHOLOGY of the Royal Concertgebouw Orchestra Volume 1 - 1935-1950. The Radio Recordings CD 3. Regente: Pierre Monteux. Holanda: Radio Netherlands, 2002.1 CD.

DELEUZE, Gilles. *Por que nós, não-músicos*. In: LAPOUJADE, David (Org). *Deux régimes de fous*: Textes et entretiens. 1975-1995. Paris: Minit, 2003, p. 142-146.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. Signos e acontecimentos. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (Org). *Dossier Deleuze*. Tradução de Ana Sacchetti. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991. p. 9-30.

\_\_\_\_\_. *Cinco Proposições Sobre a Psicanálise*, Traduzido do italiano por Cíntia Vieira da Silva. "Relazione di Gilles Deleuze" e discussões in Armando Verdiglione, ed., *Psicanalisi e Política: Atti del Convegno di studi tenuto a Milano l'8-9 maggio 1973*, Milão, Feltrinelli, 1973, p. 7-11, 17-21, 37-40, 44-45, 169-172. Por cuidado com a clareza, reformulamos e abreviamos as questões propostas durante a discussão. O texto dessa conferência é retomado de forma bastante diferente em Deleuze-Guattari, *Politique et psychanalyse*, Alençon, Des mots perdus, 1977. Pode-se comparar in DRF com "Quatre propositions sur la psychanalyse".

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix.. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.4 Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro, Editora: 34, 1997a.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: 34, 1997b.



HENDRIX, Jimi. Foxy Lady. In:\_\_\_\_\_. *The Jimi Hendrix Experience – Are you Experienced*. Jimi Hendrix: guitarra e voz. Mitch Mitchel: bateria. Noel Redding: baixo e voz. Londres: Track Records, 1967. Faixa 01 (3'19'').

KATER, Carlos. O PROGRAMA RADIOFÔNICO “MÚSICA VIVA”. *Cadernos de Estudo*. Editora: ATRAVEZ, Associação Artístico-Cultural em convênio com a Escola de Música da UFMG. Vol. 4/5, 1988.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. *"música das ruas": o exercício de uma "escuta nômade"*, Universidade Estadual de Londrina, OPUS N 7, ANPPOM, fev. 2001.  
<http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/7/files/Santos/> (acessado 02/07/12).

