

O *Muzak* e as indústrias culturais: Os hábitos da escuta e da experiência contemporânea com a criatividade musical

The Muzak and cultural industries: The habits of listening and contemporary experience with musical creativity

Rodrigo Fonseca e Rodrigues | rfonseca@fumec.br

Possui graduação em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999) e mestrado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002). Doutor em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP (2007). É pós-doutorando pela Universidade Nova de Lisboa. Atualmente é professor Adjunto I (Metodologia Científica, Comunicação, Arte e Estética) da Universidade FUMEC. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em linguagem, semiótica, teorias da Comunicação, música e metodologia de pesquisa, atuando principalmente nos seguintes temas: criação, escuta, música, linguagem, subjetivação, desejo e internet. Atua como assessor parecerista ad hoc da FAPESP. Editor da Revista Mediação. É autor do livro "Música Eletrônica: a textura da máquina."

Resumo

A partir de um esforço de definição conceitual do termo *Muzak*, utilizado para designar um produto da indústria fonográfica que institui hábitos cotidianos de experiência musical, este trabalho tenta aventar as modalidades históricas da escuta e as suas possibilidades criativas nos contextos contemporâneos. O *Muzak* será um pretexto para motivar uma discussão de caráter epistemológico nos estudos da comunicação, que merecem um investimento de retorno a questionamentos de princípios conceituais e de aportes teóricos. Em vez de somente recensar gêneros, cenas e sistemas de produção da máquina da cultura musical, este texto apresenta uma breve revisão crítica sobre o pensamento da semiótica e da filosofia da arte, a fim de conceber o *Muzak* sob o ângulo da escuta, tratando de ultrapassá-la como mera recepção musical e de pensá-la como uma atividade criativa.

Palavras-chave: indústria cultural, experiência musical, *Muzak*, comunicação, epistemologia.

Abstract

From a conceptual effort to define the term Muzak, used to designate a product of the music industry establishing daily habits of musical experience, this paper tries to suggest the historical modalities of listening and creative possibilities in contemporary contexts. The Muzak is an excuse to motivate a discussion of epistemological in communication studies, which require an investment return to the questioning of the conceptual and theoretical frameworks. Rather than just identify genres, scenes and production systems of the machine from musical culture, this paper presents a brief critical review on the thought of semiotics and the philosophy of art, to conceive the Muzak from the standpoint of listening, trying to overcome it as mere reception and think about it as a creative activity.

Keywords: cultural industry, musical experience, *Muzak*, communication, epistemology.

John Cage, 1961, dizia, em *Silences*, livro repleto de chistes contra os preconceitos da escuta contemporânea especializada, amiúde refratária diante dos novos desafios poéticos e tecnológicos aos quais se via instigada, que um ouvinte indiferente aos ruídos urbanos, como os de elevadores, por exemplo, apoiava a sua concepção de música em obsoletos alfarrábios. O compositor canadense, contudo, não imaginara que, além da estática figura do ascensorista, teríamos um recurso sonoro para tranquilizar os passageiros claustrofóbicos: o chamado “*Muzak*”. Melodias conhecidas soando em baixos decibéis, direcionadas a um plano subliminar da atenção, fariam com que, no futuro, compositores como Tom Jobim e Michel Legrand brincassem entre si, ao se nomearem mutuamente como “reis do elevador”. Fato é que a *Muzak* alastrou-se como um lucrativo ramo dos negócios da indústria da música.

A fórmula dos produtores do *Muzak stricto sensu* era, a princípio, re-ensear canções ou peças musicais que, largamente veiculadas pela rubrica da indústria fonográfica, em algum momento alcançaram amplo sucesso de público. Esta se define, em sua concepção simplista, como um modo de “tradução” ou de adaptação facilitada (ou corrompida, para muitos críticos) de obras por vezes mais complexas, rítmica ou harmonicamente, sempre sem o texto (a letra). Os produtores de *Muzak* inicialmente adaptavam tais obras a arranjos comedidos e triviais, restringindo as sonoridades e timbres que facilitaríamos o reconhecimento de suas fontes e elementos formais, no intento de acomodar a escuta a estados de ânimo previamente desejados para esta finalidade. Há certamente gêneros preferenciais na escolha de composições a serem travestidas para a orquestração *Muzak*, como se atestam facilmente a bossa nova, as canções-temas de filmes clássicos, as baladas românticas, os *singles da hit parade*, boleros e outros ritmos latinos, além de *standards* do jazz em suas fases de cariz mais tonal. Afiguram-se, a este respeito, inúmeros exemplares do compositor de Garota de Ipanema, dos Beatles, de Burt Baccharat, Elton John, Cole Porter, entre outros grandes melodistas bissextos. Imaginamos igualmente esta prática como uma área altamente catalisadora da cobiçosa indústria dos direitos autorais, uma vez que a natureza do *Muzak* pressupunha uma reutilização do sucesso garantido. A este respeito, imaginamos que o arranjador e *band leader* Ray Conif, sucesso de vendas nos anos sessenta e setenta, deve ter desembolsado em pagamento de *royalties* tudo o que economizou em esforço criativo. E quando Joaquin Rodrigo, esquecendo-se de quanto já recebera pelas inúmeras pasteurizações de seu clássico *Concerto de Aranjuez*, criticou a versão que Miles Davis lhe dera em 1960, o trompetista o advertiu, com ironia, afirmando que o compositor passaria a apreciar mais a sua interpretação jazzística quando os *royalties* começassem a engordar sua conta bancária.

Designações como, por exemplo, *canned music* (termo já empregado em 1907), *easy-listening*, *bubblegum*, subpop, “papel de parede sonoro” ou simplesmente “música orquestrada” (justificando-se pelo seu aspecto eminentemente instrumental) concernem a arranjos musicais discretos que remetem a uma escuta desatenta, secundária, distraída, subliminar. Uma audição passiva ocorrendo enquanto se fazem tarefas rotineiras, percorrem-se espaços públicos, como aeroportos, elevadores, supermercados ou salas de espera. Estas

expressões estendem o significado de *Muzak* às produções musicais voltadas para uma escuta descomprometida, no sentido adorniano encontrado em *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1938). Tal como a chamada “música ligeira”, essa não oferece ao ouvinte nenhum desafio estético, ou seja, cognitivo, crítico e utópico.¹

Houve, muito antes de imputar-se tal regressão da escuta à lógica da indústria cultural, infinitas ocasiões nas quais a música não compreendia, para certa audiência, nenhum protagonismo perceptivo ou artístico. Procedimentos similares deste modo funcional e coadjuvante da escuta musical ao longo da história podem ser brevemente lembrados: as notas que se desprendiam da harpa de Davi e aplacavam a ira do rei Saul, os cânticos e as percussões hipnóticas que enredavam-se aos cultos religiosos, cerimônias cívicas ou mesmo ocasiões de combate, como uma espécie de trilha sonora que pontuava situações coletivas para reforçar o seu caráter, ora catártico, ora meramente espetacular. A exemplo do teatro grego, temos relatos de que a música do coro exercia funções de contraponto com a imagem, a narrativa, a gestualidade e os estados psicológicos sugeridos pelas tramas dos seus dramaturgos. Através das situações tanto sociais quanto íntimas, a música foi, em muitos momentos, um tipo de plasma sonoro imprescindível nos templos, na corte, nas feiras, campos de batalha, festas familiares e mesmo nas clínicas, academias e ginásios.

O século XX é pródigo de utilizações desta natureza, resguardadas as distâncias, como no caso do cinema, das exposições mundiais, enfim, nas produções audiovisuais e instalações de arte e *happenings*. Há algumas décadas vieram ao já conhecido repertório de rótulos musicais a *ambient music*, a *scapemusic*, a *new age*, etc, que, a despeito de serem equivocadamente confundidas com a música minimalista de Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass, Michael Newman - tão distantes entre e si e do próprio termo que os rotula! - e a “*discret music*” de Brian Eno, surgiram como nichos de produção musical voltados, como já o dissemos, para funções específicas de experiência e de consumo da música. Este procedimento, com alguma licença, pode ter dado início a um certo gênero, mas o *Muzak* pode ser problematizada diferentemente, como veremos adiante. Este exercício inicial de definir o *Muzak* nos atestam como é canhestra qualquer tentativa de caracterizar categoricamente um gênero, um estilo e principalmente, o status social ou artístico de uma certa manifestação musical.

Por que pensar, entretanto, a *Muzak* e a experiência contemporânea da escuta musical a partir dos escopos epistemológicos da comunicação social? Com que finalidade estudar o processo de produção *Muzak* como um sintoma da indústria cultural e fonográfica que diz respeito mais à funcionalidade, ao sensacionalismo e aos estados perceptivos do que a uma suposta sensação estética? O que esta estratégia musical tem a ver com a experiência da escuta? Seria sequer uma experiência estética? De que natureza seria tal escuta? A quem interessa diretamente e indiretamente o consumo da *Muzak*? Há sempre à espreita, nos estudos da comunicação, o perigo tentador de se confundir um *corpus* empírico com o objeto, ou seja, de se analisar gêneros por suas qualidades formais, de distinguir cenas de práticas coletivas por critérios redutores de identificação

e estruturas coletivas, ao invés de se investir num retorno ao questionamento de aportes teóricos e princípios epistemológicos apressadamente abrigados sob o nome de “comunicação social”.

Acreditamos que a compreensão da produção e experiência da *Muzak* poderia provocar especulações de pensamento, desde que este objeto nos motive pretextualmente a vislumbrar nuances silenciosas pelas quais as práticas da produção musical que se valem da criação de paisagens sonoras ou de *designs* de ambientes sonorizados afetariam a nossa experiência social, como uma espécie de “política da existência”. O conceito de política, não etimológica, mas epistemologicamente tratado, poderia nos levar a conceber a experiência com a arte sob a tensão de uma constante negociação com nossas condições de existir. E torna-se impossível pensar a nossa micropolítica social contemporânea sem a onipresença da mídia.

A partir da lente teórica dos frankfurtianos, a *Muzak* poderia ser tomada como a manifestação de um propósito comum a quaisquer estratégias de produção cultural: a sutil comoção dos afetos, com fins meramente mercadológicos, sob uma suposta “ideologia da má consciência”. Recorde-se, no que tange aos campos da experiência musical, que estes autores desqualificavam artisticamente qualquer música que não pertencesse ao rol dos compositores eruditos, chegando a execrar o jazz das *big bands* e mesmo a poética de compositores como Benjamin Britten e Igor Stravinsky, pelo fato de estes não aderirem à, então, inédita poética dodecafônica. Não precisamos, contudo, nos apegar a motivações ideológicas ou tampouco nos resumir a apontar a produção da *Muzak* como sintomática das violências da vida urbana moderna, da prevalência do descartável e do lixo, como queria, por outra via, denunciar Murray Shafer, ao se valer do termo “esgoto sonoro” para se referir à invasão da música de consumo.

A experiência da escuta que envolve o nosso convívio com a *Muzak*, se tomarmos como exemplos as fases da experiência semiótica peirceana ligadas à audição, poderá ilustrar muitas maneiras triviais pelas quais atualmente escutamos. Resumidamente, pode-se falar de processos icônicos, indiciais ou simbólicos gerados pela semiose na escuta musical. Peirce, como sabemos, categorizava a experiência em três fases do tempo: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. A performance icônica, ligada a primeiridade, parece ser, contraditoriamente, a mais exigente para a semiose da escuta musical. Isto porque, ao contato concreto com o som, tudo o que soa tem de ser auto-referente.² A secundidade, indicial, daria conta do trabalho de reconhecimento auditivo. O trabalho indicial da escuta é o processo em que imagens são geradas por associação inferente, que deduz uma idéia, uma situação a partir de um indício sonoro. Há muitos condicionamentos ligados à escuta nesse processo, porque tendemos a encenar uma situação, um acontecimento, quando estimulados por certos movimentos sonoros, harmônicos, melódicos, ruidísticos. O simbolismo que se instala por via da audição, pertencendo a terceiridade peirceana, é parte de um pacto muito arraigado a uma ordem de valores incutidos em nossa cultura musical. É o processo no qual a escuta arrebanha muitas

memórias culturalmente condicionadas. E isso tudo já afeta, logo de início, a predisposição da escuta. A dimensão simbólica da audição é aquela a que mais se dedicam os discursos midiáticos especializados.³

O compositor e autor Pierre Schaeffer se obstinou em classificar, no seu *Traité des Objets Musicaux* (1969), quais desdobramentos semióticos seriam possíveis na atividade da escuta. Schaeffer postulava, valendo-se de especificidades da língua francesa, a existência de quatro principais modos de escuta que, quando combinados, se subdividiriam em sete níveis de percepção. São estes, respectivamente: *ouïr*, *ecouter*, *entendre* e *comprendre*. A primeira função da escuta, *ouïr*, se dá pelas percepções brutas de esboços do objeto sonoro, estabelecendo relações de semelhança ou analogia entre o *representamen* e o objeto. Seria como ouvir e gerar, rapidamente, uma *imagem* mental análoga ao objeto sonoro sentido. O segundo modo de escuta, *ecouter*, é uma função que estabelece relações indiciais entre o signo e o objeto. Seria algo como suscitar a *imagem* da fonte originária do som, ou seja, quando se reconhece a sua causalidade ou a sua “história energética”. Por exemplo, reconhecer que de qual instrumento musical ou dispositivo sonoro (sintetizadores, *samplers* etc.) um dado som deriva. O terceiro modo da escuta, *entendre*, são as operações do intelecto que qualificam o som, como as relações entre notas, intervalos, durações métricas e toda a arquitetura sintática e formal que sistematiza a organização da música. A quarta escuta, *comprendre*, remete aos valores, ao sentido e à emergência de infinitas conotações. É um trabalho que a escuta faz de “co-preensão” do sonoro com idéias extra-sonoras. Compreender, na concepção schaefferiana, aponta para a última e mais complexa etapa da experiência sonora.⁴

Se começarmos o nosso exercício de indagações assumindo movimentos não apenas sonoros, mas insonoros na escuta, é necessário, desde já, explicitar uma séria recusa à noção defendida pelas correntes teóricas como a neuropsicologia acústica. Segundo as suas concepções fisicalistas, define-se por “onda sonora” a compressão do ar, cujas moléculas se deslocam a partir de uma fonte de emissão. Escutar seria traduzir, pelo sentido da audição, vibrações mecânicas em processos químicos, em nosso cérebro. Assentada numa concepção computacional do cérebro e na figura de um “sujeito cerebral”, a psicoacústica atribui a processos cerebrais cognitivos e afetivos pelos quais a informação é levada por sinais mecânicos e, por sua vez, analisada, armazenada, recuperada, intercomparada e interpretada como o real trabalho da escuta. Esta não passaria de aquisição de informação, do seu processamento e armazenagem motivada por impulsos somáticos, gerando estados afetivos, como seria o caso da emoção. Esta é a manifestação integral de uma função cerebral chamada “recompensa límbica”. O sistema límbico, responsável pelas *imagens* evocadas internamente e exibidas no córtex, seria acionado por entradas somáticas e ambientais.

Já o filósofo Henri Bergson (1999) utiliza o termo “endosse” para falar da escuta, pela qual se produz uma mistura complexa de muitíssimas durações, das quais participamos. É a memória protagoniza a escuta musical, cuja principal contribuição é a de analisar o próprio movimento mnemônico que contrai uma multiplicidade de sensações para fazer uma síntese sonora,

semiósica, musical. Quando escutamos, diz Bergson, antes do aparecimento de qualquer *imagem* da lembrança ou projeção de estados sentimentais, somos tocados por um mundo que é primordialmente vibratório, um mundo feito de ritmos e modulações de forças, nem todas elas sonoras. Muitos desses ritmos escapam às durações conscientemente vividas, processando-se por entre os hiatos dos sentidos perceptivos, que a memória, previamente “educada”, vai destramente preenchendo.

Voltando para o nosso objeto, cogitamos se toda a gama de escolhas que preside a criação musical contemporânea vinculada ao chamado *mainstream* não estaria a condicionar a todos – quem produz e quem consome – bem como os hábitos cotidianos de escuta, nos quais temos de incluir os *walkman* surgidos nos anos setenta, o som nos automóveis, os sistemas sonoros espalhados pela casa, o computador e os recentes *ipods* e celulares, não transmutariam qualquer música em *Muzak*. Pergunta-se: não escutamos, por muitas vezes, Nelson Freire, John Coltrane, Dorival Caymmi ou Amon Tobin de maneira desatenta ou entrecortada, enquanto lemos, trabalhamos ou recebemos amigos em casa? Esta hipótese poderia nos levar a redefinir o termo *Muzak* e remetê-lo mais à penetração oblíqua de um complexo de mentalidades ligadas à tecnologia, aos hábitos de consumo, aos fetiches contemporâneos, enfim a toda aquela micropolítica da existência social.

Sob o amparo das idéias de Deleuze, o *Muzak*, por seu caráter de apelo à mera reconhecimento e de simplificação formal deliberada, se aproxima – pode-se dizer sem nenhum temor de se cometer um acinte epistemológico – mais dos processos “sensacionalistas” da comunicação e não dos que tangem à sensação livre e inominável da escuta musical. A afirmação procede se levamos em conta que qualquer expressão com pretensões artísticas vive, por pressuposto, da desestabilização dos sensacionalismos, no sentido da intenção de provocar sistematicamente no outro, seja a partir de discursos especializados, seja de imagens ou de signos tecnologicamente produzidos, sensações esperadas e controláveis. Enquanto a *Muzak* visa a orquestração das sensações rumo a estados perceptivos, mnemônicos, emocionais, de ânimo ou mesmo de certo humor, por exemplo, a arte musical (se assim pode ser nomeada) nos arrebatava destes estados triviais, ao desabilitar a memória e a percepção auditivas, estas antes domesticadas pelos condicionamentos de mera reconhecimento sonora.

Se valer a pena rememorar agora a dinâmica dialética vislumbrada por Umberto Eco, no que remete à tensão existente entre a indústria cultural e a criação “genuína” da arte, poderíamos dizer que os especialistas estéticos criam fórmulas pseudoartísticas que se tornam, sem que se pretenda, materiais instigantes para o trabalho do artista. Por seu turno, este tem suas obras futuramente reapropriadas pelos especialistas da canção de consumo, do *designer* sonoro e assim por diante. São, a este respeito, notórias certas releituras de alguns produtores, como os chamados “djs de desktop”, que bricolam clichês musicais, sonoridades redundantes e cacofonias para reinventar a novidade na escuta musical. Artistas da bricolagem sonora, como o Dj Shadow, apreciam representar trechos de *Muzak* em suas composições. Brian Eno, já citado acima, dizia em uma entrevista o quanto o uso excessivo do reverber nas vozes e

violinos nos discos de Ray Conif o chamaram a atenção, ainda quando criança, para os efeitos de ambiência em estúdio de gravação musical como um material rico de possibilidades. Neste momento importa demonstrar um aspecto conceitual não raramente desprezado pelas correntes teóricas da comunicação que se dedicam ao estudo da experiência estética e dos processos de criação artísticas contemporâneas: o problema do “material”. Quando um jornalista especializado analisa uma composição musical, ele começa por dizer, por exemplo, que esta é feita a partir deste ou daquele material -elementos sonoros de uma etnia, de um momento histórico, etc.

Ao eleger o material como tema de análise, de igual maneira, o teórico dos estudos da comunicação dedicado à experiência estética passa a dar muita força a esse. E há uma questão acerca do material na criação e que ultrapassa a noção de que este é simplesmente matéria dotada de forma. O material, obviamente, é tudo aquilo que se tem à disposição. É tudo o que está à mão do compositor. Esse já está atravessado de relações, sempre investido de uma experiência coletiva. O material, no limite, apenas participa como um regime inicial na composição, podendo ele ser até mesmo o mais descartável de todos. Não importa, todavia, que o artista se valha deste ou daquele material, sejam idéias, sejam sons e notas musicais. O compositor pode se valer de materiais diversos: formas musicais, dispositivos técnicos, instrumentos, o corpo, os hábitos de audiência, os traços de uma época, uma fórmula, uma figura -um ritmo, um gesto, um rosto, etc. Ele também pode se servir de um sistema sintático, de um significado, de uma gama de timbres, de uma célula rítmica, etc. Tudo isso já vem carregado de história, de sentido e de símbolos que são em si mesmos materiais. E o material na arte estará, ironicamente, sempre em uma relação paradoxal com a sua própria e necessária abolição. Ademais, pode-se até dizer que um material será sempre mais adequado quanto menor resistência ele tiver para desaparecer. O que se chama usualmente de material, a despeito de se referir a toda matéria que sofre as intervenções do compositor, é apenas um pretexto para uma composição que, em última instância, maquina novos ritmos para a sensação. Para Deleuze, quem compõe estará, na realidade, a compor com a principal “matéria-prima” da arte, por direito: as sensações. Problematizar a escuta contemporânea frente às prerrogativas de produção sonora, possibilitadas pelos usos das tecnologias recentes, nos reenvia para além dos princípios técnicos e materiais que empregam. Vale frisar que toda a amplitude e heterogeneidade de materiais sonoros e de recursos técnicos não bastam para garantir qualquer novidade para a escuta. Compor, para além de combinar materiais, seria sonorizar sensações, afetos, pensamentos, reminiscências. O que conta na composição, enfim, é o poder de desestabilizar a memória trivial, recognitiva.

A escuta, num sentido holístico, não seria simplesmente recepção, pois não haveria nenhuma precedência natural da fonte sonora sobre a escuta. Escutar é um processo criativo que se faz a partir de investimentos que instauram a presença do ouvido na composição. Por isto, os atributos que normalmente apontamos ao compositor seriam subsidiários do que ele efetivamente *fizer* da escuta. Compor não se trata meramente de organizar sons e notas, melodias e ritmos, tampouco é encadear signos acústicos. É também um tipo

de operação diferencial sobre aquilo que chamamos de cultura, de história, de vidas. Fazer peças sonoras trata-se, afinal, de uma idéia inexistente: o que se faz é a escuta. O que se movimentaria, entretanto, não seria antes a escuta, e não o som? E a escuta, pensada desta maneira, poderia ser muito mais do que captar, ouvir aquilo que soa. Se a escuta não repousa apenas no sonoro e, tampouco, é uma ação puramente auditiva, a questão é, afinal, a de ouvir não o som, nem o que está no som, e sim o que está *no* escutar. E há uma grande distância entre algo que “nos faz escutar”, sob o primado da persuasão, e o incomunicável das *sonoridades*, que “faz escutas”. E a escuta se faz, antes de tudo, para além dos dotes técnicos, teóricos ou performáticos: a criação sonora será sempre um problema do *fazer* da escuta, de *fazer* escutas.

As palavras “escuta” e “audição”, ou os verbos como “escutar” e “ouvir” deveriam ser estrategicamente distanciados entre si. Esta distinção dar-se-ia por uma razão: a audição e o ouvir se reportam ambos ao caráter propriamente fenomenológico, perceptivo, psicofísico do som. A escuta possui um sentido diferente. Ela *agencia* muito mais do que dimensões físicas, interpretativas, semióticas ou culturais. É um conceito que diz respeito a sensações, à criatividade, ao pensamento e a micropolíticas da existência que experimentamos misteriosamente com as sonoridades e que faz da música uma efetiva “arte de escutar”. Propomos, ao fim desta digressão, que é necessário repensar a escuta musical como um acontecimento singular que nos afeta para além dos tempos ordinários dos estados de percepção, de lembrança, de inteligência, de competência linguística e de hábitos culturais; e para além das condições técnicas, chancelas econômicas e estratégias comunicacionais midiáticas. E pensar a experiência com a música é problematizar potências incomunicáveis – as sensações – não como meros estímulos sensoriais, mas na qualidade de uma sensibilidade inventada. E tudo poderá se tornar material para a criação contínua de sensações estéticas, nisso residiria a micropolítica da existência. Até mesmo as “profanações musicais”, como a *Muzak*, podem nos motivar a inovar a experiência da escuta.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: *Os Pensadores*. Vol XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução*. In: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Ed. Abril, 1975.
- CAGE, John. *Silence - Lectures & Writings*. Frome, Somerset: Hillman Printers, 1987.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: ed.de la Différence, 1981.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. S.P. Perspectiva. 1970
- FERRAZ, Sílvio. *Música e Repetição*. São Paulo: Educ, 1998.
- _____. *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2005.

- JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase: como a música captura nossa imaginação.* Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1998.
- LECERF, E., BORBA, S. & KOHAN, W. *Imagens da imanência – escritos em memória de H. Bergson.* Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia.* São Paulo: Cultrix, 1993.
- RODRIGUES, R. F. *Música eletrônica: a textura da máquina.* São Paulo: Annablume, 2005.
- ROEDERER, Juan G. *Introdução à Física e Psicofísica da Música.* São Paulo: Edusp, 1998.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traite des objets musicaux.* Paris: Editions du Seuil, 1968.
- SCHAFER, M. *O ouvido pensante.* São Paulo: Ed. UNESp, 1991.
- TATIT, Luís A. de Moraes. *Musicando a semiótica.* São Paulo: Annablume, 1998.
- WISNIK, José Miguel. *O som e sentido: uma outra história das músicas.* 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2001 . 283 p.

Notas

- 1 - Para o pensamento adorniano, o trabalho do artista deveria se comprometer com três princípios que irão legitimar a sua obra, a saber: o crítico, o cognitivo e o utópico. Crítico, porque caberia à arte colocar em crise o presente ao qual estamos confinados; cognitivo porque ela deveria nos levar a conhecer algo que não sabíamos; e utópico porque um trabalho da arte seria a promessa de um mundo diferente deste em que vivemos no presente, exortando-nos a vislumbrar um mundo novo ainda por se construir.
- 2 - Bem o disse G. Deleuze quando asseverou para a necessidade de haver então uma *zeroidade*, caso se persistisse em escalonar as fases da experiência, de acordo com a semiótica de Peirce, até a imediatividade pré-sígnica no contato com o mundo.
- 3 - O conhecido “*flash-back*”, recurso da cultura midiática na escuta musical, também é um exemplo do condicionamento à memória de produção de cenas e sentimentos numa sucessão temporal já representada.
- 4 - A compreensão na escuta seria o mesmo que, segundo os exemplos dados por Silvio Ferraz: “...escutar a morte, a matemática, os afetos, os povos distantes, tudo em código”. (FERRAZ, 1998, p. 54) Ferraz encontrou um modo sintético de exprimir estas quatro fases da escuta pensadas por Schaeffer e as resume nesta frase: “...ouvir um instrumento (*ouïr*), a história de sua energia (*écoute*), extrair seu quadro de material composicional (*entendre*), escutar toda uma política (*comprendre*)” (FERRAZ, 1998, p. 54).