



PANAURALIDADE E AUDIBILIDADE MUSISSÔNICA: Diálogos Afirmativos entre Estudos de Som e Música¹

PANAURALITY AND MUSISONIC AUDIBILITY: Affirmative Dialogues between Sound and Music Studies

Vinícius Andrade Pereira ²
Cássio de Borba Lucas ³

Resumo: O artigo problematiza a dicotomia entre escutas musicais e não musicais no contexto do Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música. Após uma revisão quantitativa dos trabalhos publicados pelo GT na última década, analisados como “estudos de som”, “estudos de música” ou abordagens “híbridas”, discutimos a pertinência dessa dicotomia. Para isso, resgatamos os principais cânones da escuta musical, da Antiguidade ao século XX, destacando modelos como a escuta contemplativa (Hanslick) e a escuta adequada (Adorno), ambas vinculadas a um conceito eurocêntrico de música. Revisamos também as vanguardas do século XX, com ênfase na obra de John Cage, considerando a crítica de Douglas Kahn à “panauralidade” do compositor norte-americano, apontada como potencialmente despolitizadora dos sons. Por fim, propomos a escuta “musissônica”, um modelo que transita entre o som ambiental e o musical, contribuindo para a problematização coletiva da escuta musical que o GT vem, de algum modo, promovendo.

Palavras-Chave: Escuta musical. Audibilidade musissônica. Panauralidade.

Abstract: This article problematizes the dichotomy between musical and non-musical listening within the context of the Sound and Music Studies Working Group (WG). After a quantitative review of the works published by the group over the past decade, categorized as “sound studies,” “music studies,” or “hybrid approaches,” we discuss the relevance of this dichotomy. To do so, we revisit canonical theories of musical listening, from antiquity to the 20th century, highlighting models such as contemplative (Hanslick) and adequate listening (Adorno), both linked to an Eurocentric concept of music. We then examine the 20th-century avant-garde, particularly the work of John Cage, considering Douglas Kahn’s critique of the composer’s “panaurality” as a potentially depoliticizing approach. Finally, we propose “musisonic listening” as a model that moves between environmental sound and music, contributing to the collective problematization of musical listening that this WG has, in some way, been fostering.

Keywords: Musical listening. Musisonic audibility. Panaurality.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2025.

² Professor Associado da Faculdade de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, doutor em Comunicação pela UFRJ, vinianp@gmail.com.

³ Professor substituto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pós-doutorando pela UERJ, doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cassioborba@gmail.com.



1. Introdução

O GT Estudos de Som e Música completa uma década de atividades na COMPÓS em 2025. Ao revisitar os artigos apresentados nas suas 9 edições passadas (2016-2024), nota-se que cerca de 78,2% são artigos que tem a música como área temática central, enquanto 15,5% de artigos poderiam ser inscritos como da área estudos de som. Os artigos são bem demarcados, seja em uma ou outra área, e talvez apenas um ou dois, de um universo de 90 artigos, poderiam ser considerados como híbridos, podendo ser inscritos tanto na área de estudos de música, como em estudos de som (6,3%). Diante desses dados, poderíamos indagar, seriam essas duas áreas claramente diferentes e, ao mesmo tempo, claramente afins, a ponto de ganharem expressões distintas, mas conjuntas – como áreas contíguas, ou complementares – na nomeação do GT?

Diante da efeméride que comemoramos – e desde já fazendo votos de vida ainda mais longa ao GT – talvez valha acolher a questão acima, a fim de repensar a singularidade do nosso grupo de trabalho, menos inspirados por eventuais justificativas e defesas para a sua existência frente a outros GTs, e mais pela oportunidade de melhor compreender pontos e questões que afirmem tanto proximidades quanto distâncias entre os campos da música e dos estudos de som, possibilitando não apenas destacar a riqueza dos debates que se dão neste fórum, mas, acima de tudo, reafirmar a validade da manutenção dos dois campos juntos em um mesmo GT, como modo de melhor elaborar e enriquecer as investigações e reflexões que aqui se empreendem. Ou seja, como modo defender e sustentar a formação de um grande campo entendido como Estudos de Som e Música, que tem sido a bandeira principal deste Grupo de Trabalho há dez anos.

Optamos por acolher a questão acima transpondo-a em uma outra questão bastante próxima, mas que, oportunamente, permite também dar continuidade aos nossos estudos sobre produção e modulações de audibilidades na contemporaneidade⁴ (PEREIRA et al., 2024). Trata-se de uma indagação elementar que, com o tratamento devido, apostamos, torna-se rentável para nosso duplo objetivo que ratificamos: pensar especificidades do campo da música e dos estudos de som e, ao mesmo tempo, pensar processos de produção e de modulação de audibilidades na contemporaneidade.

⁴ A recorrência à ideia de audibilidade aqui se faz oportuna, no sentido de reafirmar a necessidade de superar a antinomia ainda comum nos estudos de som e música, entre “escuta” versus “ouvir” (PEREIRA, 2021a). Nesse sentido, ainda que as palavras “ouvir” e “escutar”, bem como seus derivados, compareçam no presente texto, devem sempre ser tomadas como subsumidas à audibilidade.

Assim, formulemos a questão: o que caracterizaria um som como propriamente musical, frente a uma miríade de outros sons que não seriam entendidos como tal? Ou, de um modo um pouco mais aprofundado: se há diferenças entre audibilidades de sons musicais e de sons não musicais, seria possível compreender, ou ouvir⁵, ainda que minimamente, diferenças que marquem e distingam tais experiências?

Notemos que com as questões acima estamos sugerindo que ao especular sobre audibilidades musicais e outras, de materiais sonicos diversos, considerados não musicais, poderemos pensar indiretamente especificidades do campo da música, bem como do campo dos estudos de som. É bem verdade que ambos os campos não se resumiriam às experiências de audibilidades, sendo bem mais complexas suas definições, características e limites, mas apostamos que o encaminhamento que sugerimos se constitui como uma, dentre tantas outras possibilidades de enfrentamento da questão apresentada que, esperamos, compareçam, a partir das reflexões que ora propomos.

Tendo as questões-guias acima como norte, empreenderemos os seguintes movimentos no presente estudo: primeiramente, buscaremos pensar como seria plausível definir o que seria uma audibilidade ou escuta musical, frente a outros modelos, que experimentem materiais sonoros não musicais. Em última instância, estamos investigando a plausibilidade da ideia que defende que haveria uma distinção entre sons musicais e sons não musicais. Para tanto, recorreremos a alguns autores que se consagraram como leituras canônicas para se pensar o tema em questão. Abordaremos autores diversos, operando um sobrevoo histórico até as origens do conceito de escuta musical e centralizando, a seguir, as teorias de Adorno e Hanslick, a fim de reunir os principais argumentos em torno do que seria uma escuta, ou audibilidade, musical e, por extensão, a própria música.

Em um segundo movimento, buscaremos em um breve recorte da história da música contemporânea, exercícios e propostas artísticas que tensionaram os modelos de escuta legados pela tradição intelectual abordada no primeiro movimento. Concentraremos, então, as críticas ao ideal de uma escuta musical pura, a partir do controverso músico e pensador norte-

⁵ A escrita do presente artigo opta, sempre que possível, por expressões e palavras que possam ecoar uma tendência áudio-centrada, ao invés da corriqueira tendência de textos visual-centrados, lugar comum na academia. Assim, com frequência, expressões como “ouvir”, serão usadas no lugar de “ver”, “entreouvir” no lugar de “entrever” ou de “vislumbrar”, “ressonância” em vez de “perspectiva”, “auscultar”, frente a “observar”, “amplificar” em vez de “iluminar”, etc.

americano John Cage, que tomamos como marco por professar e defender um conjunto de ideias que refletem tanto movimentos e propostas anteriores, quanto futuras, no que diz respeito à ampliação do que se entenderia por escuta musical e, por extensão, o que se entenderia como música. Desse modo, comparecerão nesse movimento sintético desde figuras como L. Russolo e E. Varèse, anteriores a Cage, passando pelo movimento da música concreta e, mais recentemente, pelos gêneros Ambient e Noise, posteriores ao artista estadunidense.

Por fim, proporemos um modelo de audibilidade – a qual nomearemos como *audibilidade musissônica* – a fim de explorar uma experiência de fruição fluida entre o que poderia ser entendido como sons musicais e não musicais, como elementos constituintes de uma mesma peça musical ou experiência sônica.

Traremos, como poslúdio, (in)conclusões que visam a repensar as questões iniciais, ao som dos passos investigativos empreendidos no presente estudo, que reafirmarão a audibilidade musissônica como uma escuta que reafirma e valoriza o encontro, em um campo maior, híbrido e fecundo, dos estudos de som e de música.

2. As teses canônicas da escuta musical

O que seria uma escuta estritamente musical? Para pensar a plausibilidade de uma divisão entre escuta ou audibilidades musical e não musical, faremos um recorte teórico reunindo alguns autores que afirmaram a especificidade da escuta da música, a partir de referências distintas. Dividiremos esta seção em três momentos conceituais da escuta musical, abordados de modo breve. No primeiro momento, fazemos uma recuperação histórica que demonstra certa indissociabilidade inicial entre o debate da escuta musical e o da audição. A seguir, descrevemos a prevalência de uma escuta *estética* na obra de Eduard Hanslick, em cuja obra reconhecemos uma modelização bastante incisiva do que seria uma escuta propriamente musical. Na sequência, retomamos a noção de uma escuta *adequada* na obra de Theodor Adorno, referência incontornável quando se trata de delimitar um conceito de escuta musical.

Podemos dizer que as bases do debate acerca de uma escuta singular para a música buscaram, inicialmente, referências no físico, no corpo. Do ponto-de-vista das ciências naturais, embora as linhas gerais da anatomia do ouvido tenham sido traçadas já por Galeno, na Roma Antiga do século II, ela é explorada mais exaustivamente a partir do século XVI. A

fundação da otologia é atribuída a Volcher Coiter, autor da monografia de 1573 sobre o *auditus instrumento* (ERLMANN, 2010, p. 60).

Do ponto-de-vista filosófico, as primeiras abordagens da escuta remetem a Plutarco, cujo trabalho, mais voltado a questões de retórica, é do século I. Mas a escuta parece adquirir mais interesse, de fato, a partir do renascimento. Na obra de Descartes, do século XVII, a distinção entre referências mais fisicalistas (das ciências naturais) ou mais espirituais/psicológicas (da filosofia) já não é tão demarcada.

Por um lado, Descartes queria distinguir entre gosto subjetivo e juízo racional, estabelecendo que “a causa natural do prazer auditivo” pertenceria ao domínio dos físicos (ERLMANN, 2010, p. 45). Assim, a escuta musical estaria atrelada a um conhecimento exato: seria possível estabelecer, “absolutamente, quais consonâncias são as mais simples e as mais acordantes, pois isso depende somente em quão frequentemente seus sons se unem, e o quanto eles se aproximam da natureza do uníssono, de modo que se pode dizer com certeza que a quarta é mais acordante que a terça maior” (DESCARTES apud ERLMANN, 2010, p. 99). Consonâncias e uníssonos são fenômenos acústicos em que as várias ondas sonoras que compõe um som vibram com uma regularidade matematicamente compatível; seu contrário é a dissonância. Já um intervalo é a distância entre duas notas musicais (a terça dista de três tons da primeira nota). Todos esses conceitos aparecem aí atrelados a um “acordo” audível. Por essa perspectiva, Descartes parece querer fundamentar o prazer musical em parâmetros exatamente mensuráveis.

Por outro lado, para o filósofo francês, o intervalo de terça (menos “acordante”) soava mais agradável que o de quarta (mais “acordante”), da mesma maneira que uma coisa pode ser mais doce que outra e, ainda assim, menos agradável ao paladar. A escuta musical, portanto, não poderia ser delimitada com precisão racional, como a passagem anterior sugeriu. Essa tensão nos parece significativa, na medida em que as perspectivas física e estética se mostram em um equilíbrio precário na obra de Descartes.

Avançando para o século XVIII, uma síntese do pensamento iluminista sobre a escuta pode ser entreouvida no artigo sobre a audição da *Encyclopédie*, redigido por Louis de Jaucourt. Principalmente dedicado à fisiologia, o artigo procura as razões para a “sutileza” (JAUCOURT, 1765, §4) maior da audição em relação a outros sentidos. A orelha, inclusive, é dita mais perfeita que o olho (Ibid., §33). O enciclopedista revisita os anatomicistas que o precederam (entre os quais Eustachi e Falloppio), afirmando, contudo, que o mistério só faz

crescer no que diz respeito a esse “fenômeno embaraçoso” que é a “suscetibilidade da orelha de receber impressões agradáveis” (Ibid., §31). Impressões agradáveis, deve-se frisar, “que se fazem nela seguindo uma proporção particular”. Isto é: a proporcionalidade, tão importante, como notamos, na discussão cartesiana de consonâncias e intervalos, não seria suficiente para explicar o “mistério” (Ibid., §31) da escuta musical. O autor, porém, dedicando-se principalmente a descobertas médicas, não avança mais em relação à escuta musical, que permanece ligada em sua teoria às noções de “gosto” e “prazer” (Ibid., §20) das “impressões agradáveis”.

De Descartes a Jaucourt, ouvimos crescer o que acima chamamos de tensão entre perspectivas fisicalistas e psicológicas para a delimitação da escuta musical. Essa tensão nos parece se intensificar ao longo do século seguinte, de modo que podemos situar três vertentes principais de balizamento da escuta musical no século XIX.

Na primeira, teorias como a de Wilhelm Heinse recolhem o impacto de uma nova concepção do sistema nervoso, não mais entendido como canal neutro, mas sim como sistema autorreferente. “O que se torna audível”, conforme essa vertente, “não é necessariamente um som, mas a reação específica do nervo auditivo a um estímulo”. Isso levava em conta a nova ideia de que “um estímulo não é a fonte de uma ideia em si, mas meramente a ocasião para o órgão do sentido produzir sua a sensação peculiar” (ERLMANN, 2010, p. 206). Com essa espécie de fechamento da sensibilidade, o que está em jogo parece ser uma radicalização da perspectiva acústico-fisiológica, descartando demais considerações espirituais e metafísicas.

Por outro lado, na segunda vertente, representada pela obra de Johannes Müller, é estabelecida uma conexão entre consonâncias/dissonâncias e a própria alma:

As paixões se relacionam entre si através de afinidade ou animosidade [...]. As consonâncias e dissonâncias de tons mantêm relação similar. [...] A música, em seu devir e mitigar, simboliza o movimento de nossa alma devido à combinação e sequência de energias harmônicas do sentido da audição. (MÜLLER apud ERLMANN, 2010, p. 212)

A tensão entre o físico e o espiritual na escuta apresenta-se, agora, em uma espécie de equilíbrio entre os aspectos materiais (dissonâncias e consonâncias) e aspectos anímicos: a escuta musical passaria por uma relação de simbolização entre materialidade e subjetividade.

Por sua vez, parece-nos possível situar Nietzsche como representante de uma terceira vertente. Nela, o que toma a dianteira são os aspectos imateriais, uma vez que a música podia

ser entendida, para o filósofo, como “reflexo imediato da vontade” e do “cerne mais íntimo das coisas” (NIETZSCHE, 2010, p. 95). A música, ligada por essência à dimensão dionisíaca da arte, exprimiria “o ser interno, a vontade mesma” do homem e do mundo, opondo-se a uma mera e insuficiente “reprodução da aparência”, uma “imitação mediada por conceitos” que Nietzsche enfaticamente criticou. Trata-se, como se sabe, de uma leitura histórico-filosófica da música, que abandonara, para desespero do autor, suas origens pré-socráticas. De qualquer maneira, podemos entreouvir nisso uma definição positiva para a escuta musical, que “representa, para tudo que é físico no mundo, o metafísico” (Ibid., 2010, p. 95). Radicalização, portanto, no interior da tensão que vimos descrevendo, de uma tendência anti-fisicalista, ligada, diga-se de passagem, à filosofia de Schopenhauer, mas também a um conceito bastante específico de música, arte de caráter dionisíaco que, justamente, não admite um funcionamento conceitual⁶, sendo uma “esfera que está acima e antes de toda aparência” (Ibid., 2010, p. 48).

Desse breve apanhado histórico, inferimos que a escuta foi primeiro investigada com referência no corpo, de uma perspectiva médico-anatômica, ou fisicalista. Em Descartes, abre-se uma tensão entre o aspecto físico do som e seu caráter musical agradável. Essa tensão se desdobra em três correntes: em uma primeira, enfatizam-se as determinantes anátomo-fisiológicas da escuta musical considerada um sistema nervoso autorreferente (Heinse); na segunda, a tentativa parece ser a de equilibrar aspectos corpóreos e anímicos (Müller). E na terceira, trata-se de um afastamento das determinantes exclusivamente materiais, referenciando a escuta musical na alma, na vontade e na verdade da música (Nietzsche);

A tensão e ambiguidade entre escuta como fenômeno físico e propriamente musical, contudo, parece começar a se desfazer de 1854 em diante. Trata-se do ano de publicação do muito citado tratado *Do belo musical*, de Hanslick, em que o debate estético já é completamente frontal. Aparentemente reconhecendo, também, a mencionada tensão entre as vertentes citadas, o esteta parte da afirmação de que “o mais importante para nós segue sem explicação: o processo nervoso que transforma a percepção do som em sentimento, em disposição de ânimo” (HANSLICK, 1951, p. 83).

Para depurar essa problemática, Hanslick baseou sua estética em dois princípios. Um é negativo, e afirma que a função da “arte dos sons” não é – como supunha vasta literatura no

⁶ “[D]aí por que a linguagem, como órgão e símbolo das aparências, nunca é capaz de volver para fora o imo da música” e “o sentido mais profundo da música não pode, mesmo com a maior eloquência lírica, ser aproximado de nós” (NIETZSCHE, 2010, p. 48)

seu tempo e como ainda reza certo senso comum – a representação de sentimentos (HANSICK, 1951, pp. 20-22). Essa perspectiva sentimental consideraria as sucessões sonoras como a mera forma, o quadro, o revestimento sensível dos sentimentos, que aparecem como uma espécie de objetivo da escuta. Hanslick argumenta que, com isso, deixamos escapar que a música é criação do espírito artístico, com o qual o espírito contemplativo se alia em compreensão (Ibid., 1951, p. 92). Em busca do que poderíamos, portanto, chamar de uma científicidade espiritual, o autor propunha fundar uma estética desembaraçada dos efeitos sentimentais, e distante também de considerações sobre as intenções do autor. O que interessa, conforme ele, da perspectiva científica, não é, por exemplo, o efeito de embriaguez que o vinho causa, mas seus constituintes químicos. Assim também, a música não seria “capaz de comunicar convicções” (Ibid., 1951, p. 58), não poderia ter temas literários (Ibid., 1951, p. 58), não poderia possuir, em suma, conteúdo outro que não seja o puramente musical (ligado, como vimos, ao espiritual).

Por sua vez, o segundo princípio da estética de Hanslick é positivo, e define como objeto da estética musical o belo propriamente musical. Os únicos elementos admitidos para a escuta musical serão a melodia, a harmonia, o ritmo e os timbres que conformam as “formas sonoras em movimento” (Ibid., p. 58). Chegaríamos, com isso, ao “puramente estético”, cujo elemento é a “contemplação pura” (Ibid., p. 88).

É por esse viés que Hanslick chega à distinção, central na sua perspectiva, entre duas escutas musicais. De um lado, a “escuta contemplativa” ou simplesmente “musical” que ele advoga. De outro, a “escuta emocional” ou mesmo “patológica” (Ibid., pp. 89-92) para a qual dirige sua crítica. Na escuta emocional, o ouvinte se deixa levar pela vibração dos sons, sem examiná-los de maneira “aguda” (Ibid., p. 90). A escuta é, nesse sentido, passiva, e se deixa levar pelo que de mais “elementar” existe na música (Ibid., p. 91). Na busca de um prazer elementar, o peculiar de cada composição escaparia. A obra, assim, aparece como uma espécie de produto natural, que escutamos sem “o indício estético do deleite espiritual” (Ibid., p. 90). Trata-se, para ele, de uma escuta “não artística de uma peça musical” (Ibid., p. 92). Já a escuta contemplativa, “a única forma artística, verdadeira de escutar” (Ibid., p. 97), ocupa sua atenção com a “singular formação artística de uma composição” (Ibid., p. 90). Trata-se de um processo consciente, pelo qual o ouvinte experimenta “satisfação espiritual” ao “seguir ou adiantar-se continuamente ao compositor, achando suas suspeitas ora confirmadas, ora gratamente

desenganadas”. Esse “deleitar-se com o espírito desperto é a maneira de escutar música mais digna, mais afortunada e por certo não a mais fácil” (Ibid., p. 97).

Tal “contemplação livre”, ou “pura” (Ibid., p. 89) é uma espécie de conexão intelectual recíproca, um acompanhamento incansável entre escuta e música. No contexto contemporâneo, causa espanto a normatividade do conceito hanslickiano de escuta musical: “só ouviu e desfrutou de uma peça musical aquele que se manteve com a contemplação certa e inesquecível dessa peça, e não só com seu mero efeito secundário e geral sobre o sentimento” (Ibid., p. 97). Mas sua assertividade ajuda a caracterizar uma noção clara de escuta musical: um território de sons que não remeteria a outro conteúdo fora deles. É de interesse para nosso debate sobre escutas de sons musicais e não-musicais reter essa afirmação: “a música não só se manifesta por sons, mas também não manifesta mais do que sons” (Ibid., p. 117).

Hanslick nos parece formular, assim, uma definição normativa e rigorosa de uma escuta propriamente musical, abandonando (em prol do papel do espírito) a tendência à investigação anátomo-fisiológica, e passando a um estudo exclusivamente estético, numa espécie de ‘autonomização’ da escuta musical. Não por acaso, é nesse mesmo século XIX que se desenvolveram a noção de “música pura” ou “absoluta” e boa parte das atitudes de escuta que reproduzimos hoje em uma sala de concertos de matriz eurocêntrica.

Para encerrar nosso apanhado dos cânones da escuta musical, cabe adentrarmos o século XX abordando outro conjunto de conceitos, extraídos da obra de Adorno, que parecem dar continuidade a essa autonomização da escuta musical, agora pensada pela noção de ‘adequação’.

Há pelo menos dois Adornos, por assim dizer, no que diz respeito à determinação da escuta musical. Na metade dos anos 30, ela vem a primeiro plano com as conhecidas páginas sobre o fetichismo na música e a regressão da audição (ADORNO, 1991). Nos anos 60, nas conferências em que fundava sua sociologia da música (ADORNO, 2009), aparece uma tipologia de escutas que consideramos reveladora.

Na verdade, precisamos inferir o conceito de escuta musical de Adorno a partir do que ele diz sobre seu oposto – tudo que está aí, processado pela indústria cultural⁷. A acusação central é a de que a escuta regrediu a um estado infantil (ADORNO, 1991, p. 89), distanciado

⁷ A ênfase está na relação da música com o caráter de fetiche da mercadoria. Para Adorno, o fetichismo musical é uma das evidências da situação atual da música enquanto bem de consumo. O que cresce em importância é o valor de troca, que “se aliena do produtor como do consumidor” (ADORNO, 1991, p. 77). O que o fetichista idolatra na música, a bem da verdade, é “o dinheiro que ele próprio gastou” em sua aquisição (Ibid., p. 78).

do “significado de conjunto”, passando a escuta a ser determinada “pelas leis do sucesso” (Ibid., p. 76).

O que caracteriza a escuta regredida, insiste o frankfurtiano, é a incapacidade de se relacionar com uma obra de música “séria” como uma totalidade, uma unidade ou uma síntese. A “unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais” (Ibid., p. 70), e estes “já não exercem [...] a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade” (Ibid., p. 70). É o motivo, também, da passividade da escuta: “o atrofiamento da capacidade de síntese musical, da percepção da música como trama de sentido estético, coincide com o retrocesso em direção à passividade” (ADORNO, 2009, p. 131). Invertendo a apresentação crítica, podemos depreender como se define positivamente uma escuta musical: se a “desconcentração” é o “modo de comportamento perceptivo” na escuta regredida das partes, a escuta musical adequada depende da apreensão de uma “totalidade” (ADORNO, 1991, p. 93).

É interessante que já apareça, nesse primeiro Adorno, a ideia de escuta “adequada” (ADORNO, 1991, p. 70). Ela retornará no topo da hierarquia – e como critério – da tipologia das escutas que Adorno elabora. Ela começa com a escuta do *expert* e vai se afastando de seu modelo (vamos do “bom ouvinte” ao “consumidor cultural” à “escuta emocional” e à “escuta de entretenimento”) no rumo do limite negativo da escuta não-musical. Não nos cabe, aqui, discutir todos os tipos, mas somente perquirir essa escuta ideal, ou melhor, “totalmente adequada”. Nela, o ouvinte é “plenamente consciente” e, em princípio, nada de musical lhe escapa, sendo capaz de “prestar contas daquilo que escuta” (ADORNO, 2009, p. 60).

O modelo da escuta adequada idealiza o que poderíamos entender como um *ouvinte-expert* que “apreende distintamente até mesmo os elementos intrincados da simultaneidade, como a harmonia e a polifonia” (Ibid, p. 60). Reconhecendo o caráter hipotético dessa escuta, o autor cunha a categoria do “bom ouvinte” (Ibid, p. 61), que compreende o “detalhe musical” e “tece juízos bem fundamentados” sem, contudo, dispor do vocabulário técnico. Como um falante que, usando sua língua sem problemas, desconhece-lhe a gramática.

Nessa comparação com uma linguagem, o que nos parece flagrante é que, no mesmo movimento em que procura estabelecer uma teoria da escuta musical completamente autônoma, o filósofo precisa referenciá-la em uma tradição completamente delimitada: a do cânone musical europeu e de sua respectiva teoria da música. Parece-nos ser este o paroxismo de uma espécie de fechamento da escuta musical à “grande música” que o século XX, como veremos na seção seguinte, tentará combater, com armas de cuja eficácia suspeitamos.

3. Exercícios de Ressignificações da Escuta Musical

Dentro da história da música ocidental há alguns momentos em que o entendimento do que seja um som propriamente musical é tensionado, promovendo escutas de materiais sonoros que estariam, a princípio, deslocados do que se entenderia por música então.

Restringindo nossa escuta a um recorte próximo à contemporaneidade, podemos destacar a vanguarda do início do século XX, particularmente o trabalho do Futurismo italiano e, em especial, de Luigi Russolo, como marcos quando se pensa em movimentos de abertura e incorporação de “sons não musicais” à música.

O movimento Futurista Italiano, iniciado em 1909 por Filippo Tommaso Marinetti, foi uma resposta cultural à modernização e às tecnologias emergentes da época. O manifesto inicial publicado por Marinetti enfatizava a velocidade, a tecnologia e a juventude, rejeitando a tradição e promovendo uma ruptura com o passado artístico e cultural, considerado obsoleto e opressivo (MARINETTI, 1909). Os futuristas celebravam especialmente as máquinas e a industrialização, incorporando temas de dinamismo e energia em suas obras, que abrangiam desde a pintura e escultura até a literatura, música e o teatro.

Luigi Russolo, um dos membros mais influentes deste movimento, é amplamente conhecido por suas contribuições no campo da música, especialmente através de seu manifesto *L'arte dei rumori* (A Arte dos Ruídos) de 1913. Russolo (2013) propôs que a música deveria abraçar uma gama mais ampla de sons, refletindo as novas realidades sonoras da vida urbana e industrial. Criou os *intonarumori*, dispositivos mecânicos capazes de produzir sons inovadores e industriais, que foram usados em concertos para explorar uma nova estética sonora. Suas performances, que apresentavam sons, até então, nada convencionais, provocavam tanto admiração quanto hostilidade, mas indubitavelmente expandiram o vocabulário da música moderna, problematizando a ideia de uma escuta musical a partir, exclusivamente, do que se entendia como música, em uma perspectiva canônica.

As experimentações e proposições de Russolo influenciaram profundamente a direção da arte moderna e da música experimental, estabelecendo-o como uma figura pioneira no uso do ruído como componente musical. Sua abordagem inovadora da música e seu impulso para incorporar elementos da vida moderna em seu processo de composição alargaram a ideia de audibilidade musical, sendo uma referência importante para movimentos e iniciativas outras,

como algumas peças de Edgar Varèse, a música concreta, a obra de John Cage, a música experimental e eletrônica contemporânea e, mesmo, gêneros como o *Ambient* e o *Noise*. Considerando inoportuno para os objetivos do presente artigo repassar cada um dos movimentos, iniciativas artísticas e gêneros, ora citados, focaremos a obra de John Cage como uma espécie de síntese dos movimentos algo disruptivos e que propuseram ressignificações da audibilidade musical e da própria ideia de música na contemporaneidade.

4. John Cage e a panauralidade

John Cage, cujas ideias sobre som, música e audibilidade musical se destacaram como uma das mais impactantes na arte do pós-guerra, desenvolveu seu trabalho com uma mistura única de dedicação e inventividade, operando dentro de uma complexa malha de contextos técnicos, discursivos, institucionais, culturais e políticos. Ao longo de uma carreira longa e transformadora, suas ideias evoluíram predominantemente no campo musical transbordando em outras formas artísticas, como a performance, o teatro, as artes plásticas, a poesia, chegando até a filosofia. Cage tornou-se célebre por sua habilidade em urdir um complexo tecido sônico a partir de sons do dia a dia, ruídos ambientais e processados, instrumentos “preparados”, silêncios e música tradicional, tensionando limites da música ocidental clássica. “Esta palavra ‘música’ é sagrada e reservada para instrumentos dos séculos XVIII e XIX, podemos substituila por um termo mais significativo: organização do som” (CAGE, 2013, p. 3).

Assim, Cage propõe uma nova maneira de interagir com o mundo: vivenciar os mais diversos sons como se fossem música, um convite para uma audibilidade mais ampla, expandida, por um lado, e mais atenta e engajada com o ambiente, por outro. Mas, como tal audibilidade se daria? Ou melhor, em que consistiria, basicamente, esta aptidão em escutar sons e ruídos não musicais como música?

Douglas Kahn (1997) nos ajuda na busca pela resposta da questão acima, em um artigo contundente que adotamos como referência para o conjunto de ideias que desenvolvemos a seguir. Ao examinar a obra de John Cage, Khan (1997, p. 587) salienta que o compositor desenvolve uma concepção que se poderia chamar de “panauralidade”, na qual todo som do mundo é absorvido pela categoria “música”. A ideia refere-se à tentativa do compositor de estender a escuta musical a todos os sons possíveis, até mesmo aos inaudíveis, por meio do uso da tecnologia. Cage acreditava que, com a tecnologia apropriada, seria possível detectar as

vibrações subatômicas da matéria e, assim, dissolver a própria ideia de silêncio. A propósito, a dissolução do silêncio já havia comparecido como hipótese para Cage com a sua muito difundida anedótica imersão em uma câmara anecoica, na Universidade de Harvard, no final dos anos 1940, quando escuta sons do seu próprio corpo – sistemas circulatório e neural – a partir da experiência de redução radical dos sons exteriores. Tal experiência ganha uma expressão algo poética e metafísica, mas também antecipatória da ideia de panauralidade, quando escreve: “Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão após minha morte. Não é preciso temer pelo futuro da música” (CAGE, 2013, p. 8).

Em princípio, a proposta de Cage de uma escuta *panaural* parece instaurar uma abertura irrestrita à escuta, celebrando a ideia de que tudo ao nosso redor pode compor o evento musical. Essa noção nasceria do desejo de Cage de romper as fronteiras tradicionais da música, fazendo com que buzinas, conversas, ruídos mecânicos ou o cantar de pássaros fossem ouvidos como parte de uma mesma tessitura estética.

Kahn argumenta que a proposta de Cage de escutar sons ambientais como música, paradoxalmente, permanece dentro de uma estrutura tradicional de escuta musical eurocêntrica e ocidental. Isso porque Cage, ao tentar purificar o som de significados próprios e singulares, acaba por perpetuar a ideia de uma música “absoluta”, desvinculada de seu contexto social e cultural. Ao fazer isso, Cage estende os processos de exclusão e redução da música ocidental, mesmo ao tentar incorporar sons não musicais.

O suposto alargamento irrestrito da escuta musical acabaria tendo efeitos paradoxais: se, por um lado, Cage dá voz a todo tipo de ruído, por outro, ele silencia as implicações culturais, históricas e sociais desses sons, reduzindo-os a meras unidades de uma paisagem indiferenciada (KAHN, 1997, p. 589). Nessa perspectiva, a “panauralidade” cageana, embora possa soar interessante como proposta estética, não leva em conta que os sons também são lugares de conflito e de memória, o que faz com que a grande “abertura” corra o risco de instaurar outra modalidade de silêncio – o silêncio quanto aos significados políticos e afetivos do ambiente sonoro. Embora Cage tenha buscado incorporar ruídos e sons do mundo em sua música, ele não conseguiu efetivamente integrar as complexas dimensões sociais, políticas e ecológicas desses sons. Nesse sentido, promovendo um apagamento da complexidade social e ecológica dos sons, a escuta musical comparece como um ato individualista e descontextualizado. Para Kahn (1997, p. 556), Cage promoveu um esvaziamento da densidade

social e ecológica em favor de um mundo de som, onde a significância do som em si acaba por ser diminuída.

Além disso, Kahn aponta que a busca de Cage pelo silêncio e pela ausência de intenção na música – com suas críticas em particular à super valorização do ego do autor no romantismo alemão e no jazz – está intrinsecamente ligada a um ato de silenciamento. Na peça 4'33", por exemplo, o silêncio do performer silencia o local de expressão centralizada e privilegiada, transpondo a performance para os membros da plateia. Para Kahn, Cage estendeu o decoro do silenciamento ao pedir à plateia que continuasse a ser ouvinte obediente e não se envolvesse em manifestações que os distraíssem de deslocar sua percepção para outros sons. Em última análise, Kahn sugere que, apesar de suas inovações, Cage não conseguiu romper completamente com as tradições da música ocidental, e que sua panauralidade, em vez de emancipatória, pode ser vista como uma forma de dominação do som.

Ao afirmar que a música poderia abarcar todos os sons, Cage assume uma posição que se recusa a reconhecer o próprio poder de exclusão que a tradição ocidental continuamente exerceu sobre vozes marginais ou sobre práticas de escuta que escapam ao cânone europeu. Se tudo é música, conclui-se que as múltiplas vozes do mundo se dissolvem numa perspectiva única, na qual a escuta torna-se abstrata, “puramente estética”, afastando qualquer dimensão comunitária ou histórica.

A ênfase de Cage na ideia de que o compositor deve “deixar os sons serem eles mesmos” traz consigo uma série de gestos que, paradoxalmente, despolitizam os sons, negando o contexto em que eles emergem e silenciando possíveis tensões identitárias ou sociais embutidas em cada emissão sonora (KAHN, 1997). Assim, a tese de Cage, que poderia parecer radical – a de uma escuta musical através do exercício de uma panauralidade – acaba por reiterar um olhar bastante tradicional, sobretudo no que tange aos fundamentos eurocêntricos da própria escuta.

Ao propor que os ruídos do cotidiano sejam escutados como música, Cage se torna cúmplice, ainda que de forma tácita, de uma lógica de longa data no Ocidente, em que a “obra musical” se mantém como epicentro de legitimação estética. Kahn sugere que, quando o compositor canoniza todo e qualquer som como “material musical”, ele conserva o gesto tipicamente ocidental de apropriar-se do ambiente externo para organizá-lo num discurso privilegiado. Em outras palavras, a operação cageana exibe ares de inovação, mas perpetua elementos de uma tradição que centraliza o ouvinte-artista e coloca a ambiença sonora, mesmo

a mais caótica, a serviço de um empreendimento estético específico. Esse englobamento, que a princípio anuncia uma ética de não-hierarquização, não chega a problematizar como os sons são socialmente distribuídos, quem pode falar ou ser escutado, e de que modo as tecnologias e instituições (rádio, indústria fonográfica, salas de concerto) interferem na forma como se organiza o “sentido” desses ruídos (KAHN, 1997).

Em síntese, a *panauralidade* de Cage representaria tanto o ápice de uma proposta artística que celebra a expansão das fronteiras da música quanto uma espécie de ato de silenciamento que ignora a espessura histórica e política inerente aos sons. Essa aparente contradição evidencia a maneira pela qual Cage, ao abraçar ruídos e sons ambientais, perpetua, sem talvez o perceber, fundamentos caros à tradição musical eurocêntrica: centraliza a figura do compositor e do ouvinte autônomo, enquanto a multiplicidade de vozes e significados sonoros se dilui numa estética que almeja a pura contemplação. Kahn, ao apontar essa tensão, sublinha a importância de se pensar a escuta não apenas como operação formal ou espiritual, mas como ato permeado por condições sociais e discursivas que escapam ao ideal de neutralidade, ainda que esse ideal se apresente sob o rótulo de “todos os sons são bem-vindos” (KHAN, 1997).

5. Audibilidade Musissônica

Um dos pontos centrais na abordagem que Cage propõe de sua vivência dos sons, como ecoamos, é a ideia de um alargamento da escuta musical capaz de implicar ambiências sônicas, que pode ser entendida como panauralidade (KHAN, 1997, p. 587). Trata-se, como exposto, da experiência não só de escutar todos os sons como música, mas também de escutar micro sons e sons inaudíveis ao ouvido humano, a não ser mediado por tecnologias sonoras específicas. Desse modo, não só o mundo ressoante se transformaria em uma grande orquestra, mas o silêncio absoluto se mostraria como impossível, visto que todas as coisas, todas as matérias, ressoariam, ainda que em níveis microfísicos. Desse modo, a divisa da panauralidade cageana poderia ser: *Todas as coisas ressoam... como música*.

Por outro lado, as diversas concepções do que seria uma escuta musical e/ou não musical exploradas oscilam quanto aos seus enquadramentos explicativos e conceituais, de polos mais ou menos materiais/corporais, para outros mais ou menos simbólicos/culturais ou psicológicos.

A fim de contemplar os diversos níveis em que a experiência aural se manifesta, seja como escuta musical, seja como escuta ambiental, propomos o conceito de *audibilidade musissônica*, como um modo de percepção que busca transcender as fronteiras costumeiramente impostas entre a recepção da música e a atenção aos sons ambientais, considerando escutas que se forjam a partir de granulações sonicas que emergem entre estes polos. E, acima de tudo, escutem as dimensões simbólicas e sócio-históricas que estão encravadas em todas expressões físicas dos sons.

Propomos com o neologismo, ainda, que em lugar de ouvir os ruídos do cotidiano como algo essencialmente distinto das composições tradicionalmente reconhecidas como “obras musicais”, a audibilidade musissônica reconheça que ambos partilham parâmetros sonoros fundamentais (ritmo, densidade, timbre, ressonância, harmonia, etc.), e que o ato de os ouvir se apoia em processos cognitivos e emocionais análogos.

A proposição de uma audibilidade musissônica, contudo, não deve ser confundida com a *panauralidade*, que ao sugerir que tudo possa ser escutado como música, acaba por desqualificar a experiência musical como vinculada às materialidades históricas dos sons. Ao contrário, a proposição de uma escuta musissônica sugere investigar como os sons e suas materialidades podem ser incorporados, avaliados e sentidos a partir de uma abordagem que integre tanto a dimensão estética quanto as tramas socioculturais, ecológicas e históricas que os envolvem.

A escuta musissônica permite que a sonoridade de uma estação de metrô ao final do dia, por exemplo, seja abordada de maneira tão atenta quanto a audição de um quarteto de cordas, tensionando as hierarquias que separam o “musical” do “meramente sonoro”, iluminando aspectos comuns a essas duas ordens, como a forma com que nosso cérebro organiza padrões, as interações entre som e espaço, ou ainda a densidade afetiva que uma textura ruidosa pode produzir. Contudo, ao mesmo tempo em que convida à essa percepção sonica ampliada, a escuta musissônica também reivindica uma sensibilidade ética e política, considerando que os sons da rua ou do ambiente carregam histórias de exclusão, lutas e identidades. Assim, olhar para a cidade como uma “composição aberta” implica não apenas uma experiência sensorial-estética-aural, mas também interrogar e ouvir quem produz esses sons, quem tem direito de escutar, que modelos de escuta e corpos se normatizam em detimentos de outros excluídos, quem sofre com o excesso de ruído ou a falta de vozes audíveis.

Ao propor esse deslocamento de lugar de escuta, a audibilidade musissônica ajuda a superar a dicotomia entre música e sons/ruídos ambientais, integrando estudos diversos como, por exemplo, de performance, de ecologia sonora, teorias e práticas composicional e teorias de recepção.

Operando no limiar entre as abordagens musicológicas e os estudos de som, a audibilidade musissônica sugere um modo de explorar ambientes sonoras em que a “obra musical” não é necessariamente privilegiada em detrimento das sonoridades cotidianas, tampouco o simples rumor urbano é tratado como algo estéril ou sem valor estético. É nessa convergência que a escuta musissônica se estabelece como uma experiência fecunda para quem deseja compreender, com maior profundidade e abertura, as sutilezas e potências de tudo aquilo que vibra em nosso entorno.

A escuta musissônica nos permite, assim, estar sensíveis não apenas quanto ao que vibra energética e fisicamente, mas, ao mesmo tempo, ao que vibra simbólica, cultural e politicamente. Campos de energia que se entrecruzam que conformam sonoridades que se organizam e se desorganizam, harmonizam e desarmonizam, a partir de timbres, tons, histórias, corpos, acordes, imaginários, tensões e ressonâncias múltiplas que se apresentam e se modulam continuamente, no dia a dia sonoro dos diferentes ouvintes e espaços desse vasto planeta.

6. (In)Conclusões

Este GT, ao propor os estudos de som e música como campos que devem estar juntos em um campo de pesquisa maior e híbrido, enseja reflexões ricas em relação à música e aos sons e ruídos como temáticas específicas de investigações acadêmicas.

Vale ressaltar que ambas as temáticas (estudos de som e música) compartilham uma genealogia de métodos e objetos que transcendem os limites do discurso estritamente musical. A música, ao longo da história, se apropriou e tem se apropriado de sons diversos de pássaros e outros animais, de ruídos, vozes, paisagens sonoras e ferramentas tecnológicas, de modo que esses elementos deixam de ser meros suportes para se tornarem partes constitutivas das práticas compostoriais e das experiências musicais e de escutas (COOK, 1998). Por outro lado, muitos fenômenos sonoros ditos “não musicais” demandam abordagens tipicamente musicais, no sentido de que exigem compreensões rítmicas, timbrísticas, dinâmicas de harmonizações, formas de organização tonal ou atonal, dentre outras (AUGOYARD; TORGUE, 2006).

Essa reciprocidade teórico-conceitual e experimental fundamenta uma interdependência analítica, pois o pesquisador que isola o som da música ou vice-versa corre o risco de perder nuances cruciais que surgem do diálogo entre esses campos, diálogo este que forja um campo maior e híbrido, musissônico.

Os movimentos operados neste trabalho contribuíram para fundamentar o reconhecimento dessa interpenetração, a um só tempo problemática e produtiva, entre os estudos de som e música. Ao centralizarmos a questão da escuta musical, tornou-se possível, percorrendo debates que perfazem a história deste conceito (escuta musical), estabelecer suas determinações teóricas positivas, mas, mais especialmente, observar as limitações filosóficas a que chegaram mesmo aqueles que se propuseram a alargar, ou ultrapassar, o referido conceito. Esse ponto crítico, realçado em outros termos por Kahn, nos parece soar um alerta pertinente (e permanente) quanto a um risco de despolitização dos sons e, ao mesmo tempo, indicar uma zona teórica produtiva para trabalhos de investigação propriamente musissônica, na qual nossa compreensão dos fenômenos analisados, por um lado, se esforce mais por compreender os objetos nos seus próprios termos, e, por outro, esteja mais consciente dos recursos que faz à tradição teórica no interior da qual se situa.

Um outro ponto que, apostamos, valeria ainda ressoar, concerne aos processos cognitivos e perceptivos envolvidos tanto na escuta de sons ambientais quanto na fruição da escuta musical. Ainda que a música se estruture por regras mais definidas em torno de escalas, harmonias ou formas compostionais, e que o som ambiental muitas vezes se apresente de modo aparentemente caótico ou imprevisível, ambos envolvem o cérebro em processos que apresentam alguma analogia, quando se trata de identificação de padrões, memórias afetivas e criação de significado, como as neurociências da audição demonstram (LEVITIN, 2006). Entreouve-se, portanto, que a distinção entre “som” e “música” pode ser mais tênue do que se supõe, visto que, em última instância, o ouvido humano tende a imprimir coerência, ou harmonia, mesmo em texturas ruidosas ou esparsas. A pesquisa unificada de som e música permite aprofundar o conhecimento sobre como mentes e corpos respondem às vibrações do mundo, sejam elas organizadas como uma sinfonia, sejam elas fruto de uma rua barulhenta.

Em paralelo, vale lembrar que materialidades tecnológicas atuam de forma decisiva sobre o modo como se produzem e se recebem sons e músicas, reafirmando a interpolação entre os campos da música e dos sons/ruídos ambientais. Dispositivos de gravação, edição e difusão sonora moldam não apenas as práticas musicais, mas também a nossa apreensão do

ambiente acústico. Microfones sensíveis, softwares de síntese e plataformas de *streaming* aproximam a criação sonora experimental de técnicas compostionais tradicionais, ao mesmo tempo que borram fronteiras entre som “musical” e “não musical”, inaugurando possibilidade expressivas e artísticas diversas, como foi o caso da música concreta ou eletrônica, ou gêneros como o Ambient e, mesmo, o Noise. Ainda, pesquisas que integram música e estudos de som e tecnologias comunicacionais conseguem dar conta de como os cenários e arranjos midiáticos (PEREIRA, 2021b) contemporâneos reconfiguram os lugares, outrora caros e exclusivos do campo da música, como o da autoria, da escuta, da reproduzibilidade, da formação de públicos, dentre outras temáticas, sem compartimentar fenômenos que, na prática, operam por convergências e hibridismos.

Além disso, estudar sonoridades e musicalidades em conjunto, em uma escuta musissônica, possibilita ampliar a análise sociocultural que as envolve. Composições e músicas contemporâneas mobilizam, não raramente, estruturas musicais reconhecíveis, trechos de outras composições (*samples*), ruídos urbanos, trechos de discursos públicos e intervenções cênicas que fogem ao escopo tradicional de “composição”. De forma semelhante, paisagens sonoras de grandes centros urbanos, mas também de zonas rurais, podem ser ouvidas como espécies de “orquestras de ruídos”, traduzindo experiências coletivas de trabalho, lazer, conflito e afetividades (LABELLE, 2010). Ao unir som e música como um mesmo campo, torna-se mais claro o caráter político e identitário que emana das práticas de escuta, não se limitando às formas consideradas canônicas pelo sistema musical ocidental (BORN, 2013).

Com o conceito proposto neste artigo, procuramos, por fim, avançar em consonância com uma série de trabalhos, ligados a este GT, que nos parecem sinalizar um movimento latente de problematização coletiva do conceito de escuta musical, muitas vezes substituindo este último termo por outras modalidades de audibilidade, como *escuta reminiscente* (MENINI, 2024), *escutas conexas* (JANOTTI; QUEIROZ, 2021), *escutas cinematográficas* (CASTANHEIRA, 2014), *escuta de música pop* (SOARES, 2024), *audibilidades L.O.F.I.* (PEREIRA et al, 2024). Outras empreitadas, ainda que menos centradas na escuta, nos parecem participar também desse movimento justamente por se situarem em uma espécie de região de passagem entre o som e a música: é o caso das investigações das passagens entre sons desejáveis e ruídos nos artigos recentes de Trott (2023, 2024), das territorialidades sonico-musicais nos de Fernandes e Herschmann (2018) e das mediações

tecnológicas, performances e *tretas*, compondo modos de fruição estética e escutas, nas pesquisas sobre música pop-periférica brasileira de Simone Pereira de Sá (2011, 2021).

A convergência entre estudos de som e de música – a qual acolhemos, afirmamos e buscamos operacionalizar com a ideia de uma audibilidade musissônica – pode contribuir para o desenvolvimento paulatino de uma base conceitual unificada para melhor compreender as relações entre estética, ambiências e ecologia acústica.

Se, por um lado, a música convencionalmente se debruça sobre a beleza ou o engajamento expressivo de determinadas peças, a dimensão sonora mais ampla implica uma ética do cuidado com o ambiente e suas vibrações diversas, materiais ou simbólicas. A poluição sonora, o design de espaços públicos e mesmo uma escuta expandida, como a hipotética panauralidade cageana, são questões que não podem ser devidamente abordadas apenas pela perspectiva musical nem somente pelos estudos de som; requerem, ao contrário, um diálogo interdisciplinar, musissônico, que abarque as construções culturais e os aspectos técnicos do universo sonoro como um todo. Essa síntese se revela essencial para quem busca compreender, com profundidade, as múltiplas facetas da experiência auditiva na contemporaneidade.

Referências

- ADORNO, T. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Os Pensadores: Theodor W. Adorno**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ADORNO, T. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- AUGOYARD, J-F.; TORGUE, H. (eds.). **Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds**. Montreal: McGill-Queen's Press, 2006.
- BORN, G. (Ed.). **Music, Sound and Space**: Transformations of Public and Private Experience. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2013.
- CAGE, J. **Silence**: Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition. Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.
- COOK, N. **Music: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- CASTANHEIRA, J. C. **Escutas cinematográficas**: relações entre tecnologias e audibilidades no cinema. Tese de doutorado. UFF, 2014.
- ERLMANN, V. **Reason and resonance**: a history of modern aurality. Nova Iorque: Zone Books, 2010.
- HANSLICK, E. **De lo bello en la musica**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.
- HERSCHMANN, M. Das cenas e circuitos às territorialidades (sônico-musicais). **Logos**, v. 25, (n. 01), 2018, pp. 124-137.
- JAUCOURT, C. de. L'ouïe. In: Édition Numérique Collaborative et Critique de l'**Encyclopédie**, vol. XI, 1765, p. 702b–706b. Disponível em: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/export-article/v11-2004-0/>.
- LABELLE, B. **Acoustic Territories**: Sound Culture and Everyday Life. Nova Iorque, Londres: Continuum, 2010.
- LEVITIN, D. **This is your brain on music**: the science of a human obsession. Nova Iorque, Londres: Dutton, 2006.
- MARINETTI, F. T. **Manifesto do futurismo**. Disponível em: <https://comaarte.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/manifesto-do-futurismo.pdf>. Acesso em: 24/02/2025.
- MENINI, T. **A Escuta Reminiscente**: modulações aurais no consumo e produção de música na contemporaneidade. Tese de doutorado. UERJ, 2024 (No prelo).
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PEREIRA, V. A. Câmara Anecoica, Nada-Yoga e Zumbido: audibilidades não normativas e os estudos de som. In: Encontro Anual da Compós, 30, 2021, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: Compós, 2021a.
- PEREIRA, V. A. **Comunicação na Era Pós-Mídia**. Tecnologia, Mente, Corpo e Pesquisas Neuromidiáticas. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2021b.
- PEREIRA, V. A.; CONTER, M. B.; GAUZISKI, D.; LUCAS, C.B. Ambiente, Atmosfera e Audibilidade L.O.F.I. – Lábil e Oscilatória quanto ao Foco de Investimento. In: Encontro Anual da Compós, 2024, Niteroi. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: Compós, 2024.
- RUSSOLO, L. **L'art des bruits**. Paris: Allia, 2013.
- SÁ, S. P. Ando meio (des)ligado? Mobilidade e mediação sonora no espaço urbano. **E-compós**, v.14, n. 2, maio/ago. 2011.
- SÁ, S. P. **Música Pop-Periférica Brasileira**: Videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris, 2021.
- SOARES, T. Escutar a música pop: apontamentos teóricos para pesquisas a partir de álbuns e canções. **INTERIN**, v. 29, (n. 2), 2024. pp. 59-74.
- TROTTA, F. Violência sonora em viagens de ônibus. **Revista Intercom**, v. 46, p. 1-15, 2023.

TROTTA, F. O incômodo da música ambiente. **Revista Famecos**, v. 31, p. 1-15, 2024.