

ESCUITA E COGNIÇÃO: TRÊS PROPOSIÇÕES SEMIÓTICAS PARA ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO SÔNICO-MUSICAL

Listening and cognition: three semiotic propositions for studies on sonic-musical communication.

Escucha y cognición: tres proposiciones semióticas para estudios de comunicación sónico-musical.

Cássio de Borba Lucas¹

DOI: 10.31501/esf.v1i32.15573

Resumo: O artigo objetiva contribuir com a abordagem semiótica de fenômenos sônico-musicais através de uma interrogação sobre o estatuto teórico da escuta, em sua relação com a cognição, baseada nos textos peirceanos da “série da cognição”. A metodologia consistiu em (a) uma incursão bibliográfica nos textos nacionais e internacionais sobre comunicação, música e sonoridades, (b) uma retomada seletiva dos mencionados textos peirceanos e (c) a inferência de três proposições semióticas sobre a escuta.

Palavras-chave: Escuta. Escuta musical. Comunicação musical. Semiótica pragmaticista. *Sound studies*.

Abstract: The article aims to contribute to the semiotic approach of sonic-musical phenomena through an interrogation of the theoretical status of listening, in its relation to cognition, based on Peircean texts from the “cognition series”. The methodology consisted of (a) a bibliographical incursion into national and international texts on communication, music and sounds, (b) a selective resumption of the aforementioned Peircean texts and (c) the inference of three semiotic propositions on listening.

Keywords: Listening. Musical listening. Musical communication. Pragmaticist semiotics. Sound studies.

Resumen: El artículo pretende contribuir al abordaje semiótico de los fenómenos sonoro-musicales a través de una interrogación sobre el estatuto teórico de la escucha, en su relación con la cognición, a partir de textos peirceanos de la “serie de la cognición”. La metodología consistió en (a) una incursión bibliográfica en textos nacionales e internacionales sobre comunicación, música y sonidos, (b) una reanudación selectiva de los textos peirceanos mencionados y (c) la inferencia de tres proposiciones semióticas sobre la escucha.

Palabras-clave: Escucha. Escucha musical. Comunicación musical. Semiótica pragmaticista. *Sound studies*.

¹ Doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. cassioborba@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-1642-8274>.

1 A pesquisa em comunicação diante dos fenômenos sônico-musicais

Um amplo conjunto de pesquisas sobre fenômenos sônico-musicais se desenvolveu, nas últimas décadas, no interior do campo da comunicação. Este conjunto se fundou, *lato sensu*, na esteira dos estudos culturais (de Stuart Hall, por exemplo) e dos *sound studies* (Tia de Nora, Jonathan Sterne), além do contato com as contribuições de Will Straw (no que diz respeito a cenas musicais), Franco Fabbri (no que diz respeito a gêneros musicais) e outros autores que, como Simon Frith, legitimaram progressivamente o debate acerca das culturas populares da música (para além do mundo ‘erudito’ a que a academia outrora se restringiu), muitas vezes trabalhando com o próprio conceito, tão complexo quanto pouco inocente, de ‘pop’. Essas referências podem, grosso modo, ser identificadas como influentes nas trajetórias acadêmicas, muito importantes para este universo de pesquisas no Brasil, de Micael Herschmann (2000), Jeder Janotti Jr. (2005), Thiago Soares (2014), Luciana Xavier (2018), Filipe Trotta (2006), Simone Pereira de Sá (2021) e muitos outros.

Ainda mais recentemente, esse conjunto de trabalhos, pesquisadores e congressos de comunicação sônico-musical vêm recebendo também estudos fundamentados em matrizes teóricas semióticas (como em Carvalho & Vargas (2019), Conter (2016), Janotti Jr. e Soares (2015), Lucas (2022), etc.). Diga-se de passagem que distinguimos, aqui, entre esses estudos recentes, nascidos na comunicação, e a tradição, há mais tempo consolidada, da semiologia da canção. Esta foi gestada, sobretudo, por Luiz Tatit (1995) e seus seguidores, em outro contexto disciplinar: a área de letras e da linguística, e permaneceu próxima do marco teórico da semântica greimasiana.

Parcialmente em função de seu contato com o campo internacionalmente constituído dos *sound studies* (Bijsterveld & Pinch, 2012, Sterne, 2012, Bull, 2019), que com frequência se voltou para o tema

da escuta e sua multiplicidade de “regimes aurais” (Bioletto-Bueno, 2019), “auralidades” (Ochoa Gautier, 2014), e “modos de escuta” (Stockfelt, 2013), percebemos, também no Brasil, a proliferação de investigações abordando a escuta: como consumo (Mazer, 2017) e como prática estética (Cardoso Filho, 2013), mas também as condições da escuta (Obici, 2008), as escutas cinematográficas (Castanheira, 2014), as escutas conexas (Janotti Jr. & Queiroz, 2022), as escutas expandidas (Lucas, 2022), a escuta reminiscente (Menini, 2024), a escuta da música pop (Soares, 2024) etc.

Para contribuir com este duplo avanço das problemáticas da escuta e de suas abordagens semióticas, este artigo tem o objetivo modesto, porém rigoroso, de questionar o estatuto teórico da escuta musical e suas relações incontornáveis com a cognição desde uma perspectiva semiótica peirceana, considerando esta última como aporte possível para trabalhos de pesquisa sônico-musical no campo da comunicação. Observe-se que usamos propositadamente a expressão sônico-musical – já sugerida por Fernandes et al. (2018) – para não enclausurar um campo semente no qual a discussão sobre seu próprio objeto de pesquisa ainda nos parece bastante pertinente. Deve a comunicação pensar somente a escuta musical? Ou cabe-lhe, de direito, investigar tudo que seja da alçada do som? O aporte teórico deve vir mais dos *sound studies* ou das teorias ‘nativas’ da comunicação? São perguntas que não pretendemos, aqui, discutir, embora convenha não subscrever, desde uma perspectiva semiótica, uma cisão tão clara entre música e som, nem entre som e ruído, por razões ‘sinequistas’ que ficarão mais claras nas páginas a seguir. Nosso propósito, mais delimitado, é auxiliar pesquisadores que se voltem, dentre os caminhos possíveis para a abordagem da escuta como comunicação, para o marco teórico da semiótica pragmaticista (Peirce, 1994, CP 5.438).

Para tanto, a metodologia de trabalho adotada nesta empreitada foi, além do (I) breve estado da arte levantado acima sobre a pesquisa em comunicação, música, som e escuta, (II) uma revisão de

literatura voltada para aquilo em que o pensamento de Charles S. Peirce pode ajudar a conceber a escuta como objeto de pesquisa em comunicação, especialmente sob o ponto de vista das relações entre escuta e cognição e (III) a elaboração, inferencial em sua reação com I e II, de três proposições que expomos nas seções 3, 4 e 5 do que segue.

2 A escuta musical como problema de comunicação

Como pesquisar a escuta musical da perspectiva da comunicação? De um ponto de vista quantitativo, somos informados por serviços de *streaming* como o Spotify que determinada canção foi escutada, mundo afora, determinadas vezes. E já sabíamos, ao longo das primeiras décadas do milênio, via iTunes, por exemplo, que ela fora escutada, pessoalmente, outras tantas. Lembramos, ainda, das listas de ‘mais ouvidas’ que proliferaram desde o advento da indústria fonográfica, na virada do século XIX para o XX. Mas, de um ponto de vista qualitativo, é evidente que, ainda que para uma *mesma música*, não houve uma *mesma escuta* repetida todas essas vezes, de maneira idêntica para todo ouvinte. A música, o escutado, não é sua escuta.

O mesmo se constata quando fazemos uma recomendação musical. Podemos até saber que a música foi escutada por outrem, caso a escuta se dê em nossa presença; mas outra coisa é conhecer sua escuta. Um ouvinte pode *descrever* sua escuta; um pesquisador pode convidar vários ouvintes a *dizê-la*. Mas o que podemos saber de uma escuta a partir de um relato verbal é muito diferente do que vem à tona em uma representação diagramática da escuta em vídeo (como no projeto de traduções

intersemióticas Music Animation Machine²). Para ficarmos com um exemplo restrito à comunicação³ verbal: o que podia ser comunicado de uma escuta da Nona Sinfonia de Beethoven nos periódicos vienenses especializados da época de sua estreia, em 1824, é muito diferente da escuta que Berlioz pôde comunicar, trinta e oito anos depois, no espaço de um longo artigo sobre a mesma peça. E nenhuma dessas escutas terá sido a mesma que aquela comunicada pelo conjunto das críticas de jornal dessa mesma sinfonia na ocasião de sua estreia no Brasil, no começo do século seguinte (Lucas, 2022).

O problema da comunicação da escuta⁴, porém, não é reconhecer um relativismo em que cada escuta individual fosse parcial, mas igualmente válida em relação a outras na medida em que nenhuma delas apreenderia a totalidade da música escutada. Esse raciocínio implicaria, justamente, que há tal coisa como um escutado em sua totalidade, uma música em si, um objeto acabado e livre de interpretação – em tudo contraposto à noção semiótica de objeto dinâmico, que só se desenvolve, paradoxal e justamente, por meio da interpretação em signos da experiência colateral (Peirce, 1994, CP 8.314). Tal implicação (a afirmação de uma suposta totalidade da música a ser escutada) apenas repetiria a forma das dicotomias ‘múltiplas perspectivas para uma realidade’ ou ‘muitas culturas para uma natureza’ que vêm sendo colocadas em xeque tanto pela semiótica (Derrida, 2017) quanto pelo

² Disponível em <https://www.youtube.com/smalin>. Acesso em: 30/01/2025.

³ Esta é a primeira ocorrência, neste artigo, do termo ‘comunicação’ como fenômeno, e não como campo de conhecimento, cabendo-nos ressaltar, como bem sugerido por um parecerista deste texto, a compreensão de ‘comunicação’ tomada neste trabalho. Compreendemos, nele, a comunicação estritamente a partir de uma epistemologia semiótica pragmaticista. A comunicação, portanto, aqui e em demais instâncias, pode ser entendida como processo de significação.

⁴ Para um estabelecimento mais detalhado do estado do debate sobre a comunicação da escuta, partindo de problematizações contemporâneas (Szendy, Bijsterveld, Erlmann, etc.) e retomando teses clássicas (Hanslick, Adorno, Schaeffer), cf. Lucas (2022). Aqui, convém apenas retomar algumas concepções derivadas dessas incursões bibliográficas.

pensamento crítico à tradição ocidental levantado mais recentemente na antropologia (Viveiros de Castro, 2015), na filosofia da ciência (Haraway, 2023) etc.

A realidade da escuta, da perspectiva de uma semiótica da comunicação, não é *prévia* à comunicação, não está à espera da comunicação: é aquela que pôde ser produzida em suas incontáveis materializações em semioses que não distinguem entre sensível e comunicado, nem entre natureza e cultura, nem entre signos da escuta e seus objetos escutáveis (posto que os objetos, na semiótica, já são signos). *A escuta é produzida na semiose*, e é este postulado que procuramos explorar com as três seguintes proposições.

3 A escuta no âmbito dos signos

Para que a música possa ser tratada como linguagem, isto é, como meio de comunicação efetivo, em que algo é codificadamente transmitido de um emissor para um receptor, é preciso que haja um modo adequado⁵ de escutar em função desses códigos. Uma coisa é escutar o hino francês em uma cerimônia. Outra é escutá-lo enquanto citação na *Abertura 1812*, de Tchaikovsky, em que a *Marselhesa* funciona como um personagem musical em uma espécie de narrativa bélica remetendo à campanha napoleônica na Rússia. Uma coisa é escutar uma melodia bachiana de flauta no concerto

⁵ Embora em outros trabalhos (Lucas, 2022) tenhamos criticado a concepção de uma escuta adequada (Adorno, 2009) como modo correto de se ouvir música (como obra), devemos reconhecer um outro conceito de adequação da escuta, a que remetemos aqui com Stockfelt (2013): como modo de comunicação. Janotti Jr. (2008, p. 80) chama atenção para esse mesmo caráter comunicacional da música: “mesmo o mais radical dos guitarristas de heavy metal, ao afirmar-se como produtor de, digamos, uma sonoridade ‘death-brutal-melódico’, não deixa de endereçar-se a um público que espera justamente esse tipo de posicionamento em relação a determinadas regras semióticas, técnicas, econômicas e sociais que servem como referência a esse subgênero musical”.

para o qual foi originalmente escrita⁶, reparando, por exemplo, na articulação das notas ou no timbre do instrumento (parâmetros tradicionais da música de concerto); outra coisa é escutar essa mesma melodia enquanto parte do *Bum bum tan tan*, do MC Fioti⁷. A música, a julgar por seus primeiros compassos, é a mesma. Mas a comunicação variou com o gênero musical e suas regras de escuta, como argumentou Stockfelt (2013).

Esses exemplos nos ajudam a reconhecer que a música, para ser comunicação, exige a passagem por determinados códigos. Enquanto ouvintes ocidentais, tendemos a acreditar na universalidade das associações codificadas entre escala maior e alegria, escala menor e tristeza. Mas muito outras eram as escalas (modos) na Grécia antiga se considerados por suas significações mais institucionalizadas. A maleabilidade da significação da escuta, portanto, é nosso ponto de partida.

Daí o estabelecimento de uma primeira proposição: que *o problema da escuta musical como comunicação é respondido pela semiótica por meio da noção de signo e de ação signica*. Não há escuta musical, para a comunicação, fora do mundo dos signos, pois é o funcionamento codificado, regrado, normalizado dos signos que garante a possibilidade da comunicação.

No começo do século XX, a semiótica – seja por sua fundação em Peirce seja em Saussure – revolucionou a teoria da representação, gesto que teve repercussão no todo das chamadas ciências humanas. Ela recusava as teorias que conectavam um signo (a palavra ‘escuta’, por exemplo) a uma realidade por ele representada (uma ‘escuta efetiva’, a ‘coisa’ ou ‘experiência real’ de escuta). O signo,

⁶ Partita em Lá menor para flauta. Disponível em: <https://youtu.be/eSAUwmJLrv4?t=31>. Acesso em: 30/01/2025.

⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_P7S2lKif-A&ab_channel=CanalKondZilla. Acesso em: 30/01/2025.

para Saussure (1995, p. 98), é a união de significante e significado, não sendo, este último, a ‘coisa no mundo’, o objeto representado ‘real’, mas sim um conceito de caráter mental⁸. Daí a possibilidade epistemológica de fundar tanto a linguística dos signos verbais quanto uma semiologia que abordasse a vida de quaisquer signos nas diversas atividades humanas. Unidade de base para uma ciência da significação que projetava desembaraçar-se das coisas-em-si: o signo.

Em Peirce, embora o signo seja constituído de outra maneira (não em um par, mas por uma tríade), também há uma forte ruptura com aquele pretendo objeto material que seria representado por signos mas que estaria fora deles. De sua perspectiva, um signo é qualquer coisa que é determinada por um objeto de modo a determinar um interpretante (Peirce, 1994, CP 8.343). Este último não se confunde com um intérprete – que, aliás, não tem lugar na semiótica senão também como signo. O interpretante é o efeito do signo (Peirce, 1994, CP 5.475).

Essa definição (Peirce, 1994, CP 8.343) é conveniente por sua ênfase na *tríade* de dimensões que o signo relaciona: um *fundamento* (*ground* ou *representamen*, o signo por si mesmo), seu *objeto* e seu *interpretante* (o efeito do signo). Em paralelo a essa definição, parece uma via produtiva para a pesquisa em comunicação observar o postulado peirceano, ao mesmo tempo materialista e lógico, de que “todo pensamento se dá por meio de signos” (Peirce, 1994, CP 1.191). Por seu escopo, portanto, a semiótica, “doutrina dos signos” (Peirce, 1994, CP 2.227), se volta para todos os processos de pensamento fazendo recurso ao signo como noção basilar.

A noção semiótica de pensamento, porém, nunca se reduz a um raciocínio ou a uma experiência individuais. É o intérprete que está na mente, e não o contrário; somos nós que participamos dos

⁸ O conceito é um “fato de consciência” (Saussure, 1995, p. 28).

processos de cognição. É nessa espécie de cognição ‘expandida’ que compreendemos o fenômeno comunicacional. E é assim, também, que propomos compreender a escuta: enquanto pensamento, cognição, semiose – tal como é capaz de se desenrolar nos signos.

Se é preciso compreender que a comunicação diz respeito a esse nível de problemática – o do pensamento – e não se reduz a uma transmissão inerte entre sujeitos acabados, convém também notar que, já em sua metafísica, o sinequismo peirceano (1994, CP 6.613, CP 7.570) punha num mesmo movimento contínuo a matéria e o pensamento. Ibri (1992) enfatizou detidamente este ponto, que acreditamos auxiliar também uma semiótica da comunicação da escuta. O sinequismo situa a mente do homem e a mente do mundo no mesmo plano, o plano dos signos. A comunicação é interior a este plano que se abre à investigação pela semiótica. Tanto a ‘música em si’ quanto uma escuta reduzida ao ‘dado fenomenológico puro’ são efeitos tornados possíveis – escutáveis – pela ação do signo que materializa, relaciona e regulamenta. É a isso que se resume nossa primeira proposição: *a escuta musical não está na música nem no ouvido, mas na semiose*.

4 O contínuo sógnico entre percepção e cognição

A semiótica não nega a existência de uma experiência imediatamente qualitativa (Peirce, 1994, CP 1.167), como uma escuta musical que tem seu próprio ‘sabor’ irrepetível. Ela apenas afirmaria que, assim como nossa cognição só emerge *na* mente sinequista impessoal do mundo que lhe é condição, a experiência da escuta só emerge em um território comunicacional de signos que a concretizam, conectam e habituam. É com isso em mente que seguimos Peirce (1994, CP 8. 327) quando ele afirma que “o mais alto grau de realidade não é atingido senão por signos”.

Ora, a simples menção à experiência individual da escuta nos obriga a considerar a discussão da percepção. Não obstante Peirce (1994, CP 7.615) tenha desenvolvido uma teoria específica da percepção, com sua tríade de *percepto*, *percipuum* e juízo perceptivo, não será necessário retomar, para nossos propósitos, esses conceitos operacionalmente, uma vez que o mesmo pensador ensinou que a percepção pode ser compreendida como integrante do processo de cognição. Significa, para nós, que a percepção poderá ser reduzida a uma teoria da escuta considerada como signo. Basta aceitar que a percepção é pensamento, em paralelo à constatação peirceana de que todo conhecimento deriva de signos enredados em processos semiótico-cognitivos de inferência. *Inferimos que escutamos*.

É preciso ir buscar essa perspectiva nos textos em que Peirce chama às contas a concepção intuitiva do conhecimento. Ao contrário do que tentamos argumentar aqui, a escuta musical é frequentemente compreendida como uma capacidade *passiva*, *interior* e *intuitiva*. *Passiva*, na medida em que se entendem os sons ditos musicais como simplesmente atingindo o ouvinte, o qual se comportaria como uma espécie de microfone, captando indistinta e espontaneamente o que se lhe oferece como estímulo sensorio. *Interior*, pois bastaria que esse ouvinte se desligasse de outros influxos sensoriais e raciocínios para sentir somente o som e, mais especificamente, sua apreensão fenomenológica desse som. *Intuitiva*, pois seria um fenômeno independente de outros que o precedam ou sucedam⁹, ou seja, uma ocorrência que vale por si mesma. Saber alguma coisa intuitivamente significa não ter mais razões para sabê-lo senão o próprio fato, imediato, de saber.

A noção de intuição, neste sentido (Peirce, 1994, CP 5.264), está associada a Descartes. Quando o fundador da filosofia moderna fala em *cogito, ergo sum*, é para fundamentar um pensamento

⁹ Essa é a acepção que Peirce (2012, p. 241) dá a esse termo longamente discutido na história da filosofia.

livre de solipsismos, que garanta a existência daquele que pensa porque sabe que pensa (Descartes, 1987, p. 32). Poderíamos, segundo essa perspectiva, duvidar de tudo que veio antes, e também ignorar tudo que possa vir depois, mas teríamos, no pensamento e na dúvida presentes, a garantia de que existimos. Uma perspectiva intuitivista da escuta musical afirmaria, portanto, que a escuta existe no momento mesmo em que alguém escuta, independentemente de cognições e percepções prévias ou posteriores. É o contrário do que afirmará nossa segunda proposição: para a pesquisa em comunicação, convém assumir que *a própria percepção da escuta se faz nos signos* (cuja ação é uma semiose irredutível à intuição instantânea e independente).

Digamos que escuto certo rumor instrumental. São duas notas sobrepostas. Aquilo, portanto, que em música se chama um intervalo. Sem recurso ao que vem antes ou depois, eu já poderia saber, conforme uma teoria intuitivista, que se trata de uma escuta *musical*.

Porém, da perspectiva semiótica que adotamos aqui, não há possibilidade de termos uma cognição, e nem uma percepção, completamente intuitiva, isto é, independente de outras percepções e cognições que se encadeiam em um processo semiótico. “Todo signo-pensamento é transladado para ou interpretado num signo-pensamento subsequente” (Peirce, 2012, p. 270): percepção e cognição estão num mesmo *continuum* sógnico.

Do som que escutei, soube distinguir duas notas que o compõem. Lá e Mi: um intervalo de quinta. Percebo que as notas vêm de instrumentos de sopro, mais exatamente de duas trompas. Esse rumor, de caráter algo misterioso e indeterminado, é complexificado após um instante (embora as notas permaneçam as mesmas) por um novo timbre. Noto que são violinos e violoncelos. Antes mesmo de qualquer desenvolvimento melódico, neste momento, e em função de um conhecimento colateral do repertório romântico, já posso arriscar que se trata da *Nona Sinfonia* de Beethoven. A percepção da

escuta, como se vê, não é simples nem imediata, e sim um processo conectado a cognições anteriores e àquelas que a sucedem. A própria alegação de uma sensação – aparentemente espontânea – de primordialidade e indeterminação, relativa aos primeiros compassos, já é dificilmente distinguível do que inúmeras outras escutas outrora comunicaram¹⁰.

É assim que funciona todo o conhecimento para Peirce, que desenvolveu - em três textos fundadores do começo de sua carreira¹¹ - uma teoria cognitiva anti-fundacionista que recusa qualquer intuição simples, posto que o presente nunca é um puro momento desligado dos demais, mas um processo conectivo. O pensamento não existe como num filme, em que o movimento é composto por diversos fotogramas estáticos. Ele é a própria passagem que conecta os (assim chamados) instantes que, na realidade, são irredutíveis a unidades simples. Assim como não dizemos de um corpo que ele tem movimento, mas sim que está em movimento, diremos também para a cognição que não a possuímos, mas sim que estamos no pensamento (Peirce, 1994, CP 5.289). É no movimento dos signos que se processa o pensamento, a cognição e a percepção.

“Todas nossas concepções”, afirmava Peirce (1994, CP 5.255), “são obtidas por [...] combinações de cognições que ocorrem inicialmente nos juízos da experiência”. Por sob o aparente empirismo aí professado, à primeira vista similar ao famoso postulado de que *nihil est in intellectu quod*

¹⁰ Um crítico, por volta de 1824, já atentava, “logo no começo [da *Nona*]”, para o caráter “indeterminado da quinta dominante”

(Wallace, 2017, p. 49, tradução nossa); enquanto um *podcast* contemporâneo afirma que “a abertura é envolta em mistério, com as cordas e trompas tocando uma quinta suspensa de Lá e Mi: a música é maior ou menor?”

(Program Note Podcast, 3’58, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=STqMn6J-Qek>. Acesso em: 30/01/2025, tradução nossa).

¹¹ A chamada “série da cognição” é composta dos textos *Questions concerning certain faculties claimed for man* (de 1868), *Some consequences of four incapacities* (de 1868) e *Grounds of validity of the laws of logic* (de 1869). Auxiliam, ainda, nosso debate sobre a percepção os textos fundadores do pragmatismo peirceano *The fixation of belief* (de 1877) e *How to make our ideas clear* (de 1878). Todos estes textos constam dos *Collected Papers*, que referenciamos, aqui, uniformemente na forma tradicional da produção acadêmica peirceana: CP + volume + parágrafo).

*non fuerit prius in sensu*¹², cabe sublinhar o termo *juízo* da experiência. Este termo nos parece sinalizar a colocação da experiência, da sensação e da percepção em um mesmo contínuo lógico: julgamos perceber. A própria “sensação [...] é determinada, de acordo com uma lei lógica, por cognições prévias” (Peirce, 2012, p. 273). E o que sabemos de nossas sensações é o melhor *juízo* que podemos fazer delas. O postulado extremo que propõe Peirce (1994, CP 5.267) é o de “reduzir toda ação mental à forma do raciocínio”.

Interessa reter essa indistinção de natureza entre percepção e cognição compreendendo-a junto do princípio de que a escuta é signo. O “fato de uma sensação não ser necessariamente uma intuição, ou primeira impressão do sentido” (Peirce, 2012, p. 273) nos distancia, em primeiro lugar, da dicotomização – que é um dos traços característicos da filosofia moderna, mas também do senso comum – entre sensação e intelecto, entre *res cogitans* e *res extensa* (Descartes, 1979, p. 84), entre escuta mental e audição corporal. No *continuum* dos signos, “sempre que o homem sente, está pensando” (Peirce, 2012, p. 274).

Além da continuidade entre percepção e pensamento, também é preciso reconhecer que, “para Peirce, não deveria haver um conjunto diferente de conceitos para estudar mentes e estudar comunicação. Cognição é semiose” (Deacon, 2014, p. 98). Com essa articulação entre comunicação, pensamento e percepção, a teoria cognitivo-semiótica de Peirce problematiza a suposta dualidade – muito corrente nos estudos de som – entre audição e escuta.

A audição é geralmente compreendida como a capacidade passiva e puramente sensorial de ouvir sons, mesmo que não saibamos nomeá-los nem indicar suas fontes ou significações. Seria um ato

¹² Apesar de sua origem no escolasticismo latino, a frase foi apropriada pelos empiristas ingleses e resume sua tese fundante: ‘nada está no intelecto que não tenha estado antes nos sentidos’.

puramente fisiológico, ligado à “dimensão primitiva da percepção da qual deriva a escuta” (Cardoso Filho, 2011, p. 86). A escuta, por sua vez, requisitaria “uma postura subjetiva” que “depende da ação do ouvinte” (Cardoso Filho, 2011, p. 86). Seria um “ato psicológico” (Barthes, 1982, p. 184). Porém, se seguirmos estritamente as proposições da semiótica que viemos apresentando, será preciso reconhecer que mesmo aos processos prévios à cognição consciente só temos acesso por meio de cognições inferenciais mediadas por signos (Apel, 1981, p. 45). Audição e escuta são, ambos e fundamentalmente, processos cognitivo-semióticos. A percepção, na verdade, é um contínuo processo de inferências perceptivas. Não se trata, talvez, de substituir todo ‘percebo um som’ por ‘infero que percebo um som’, mas sim de aceitar de saída que toda percepção já é inferencial e materializada em signos. Percebemos *no* raciocínio. Escutamos nos signos.

Com isso, é possível resistir à tendência de estabelecer, para além da dimensão dos signos materiais, uma ordem de percepção ou presença-a-si-mesmo que seria da natureza do inefável ou do incognoscível. Um tal elemento inominável não tem lugar na comunicação pensada por esta semiótica, que afirma que mesmo a percepção mais nascente se processa como raciocínio lógico inferencial¹³. E lógica, não custa lembrar, é em Peirce (1994, CP 2.227) outro nome para a semiótica.

É nesse sentido que o autor afirma que o homem não somente é signo, como também só se torna consciente por meio de signos. Aquilo que sabemos sobre nós mesmos não passa do resultado sempre parcial de um processo de inferência a cujo resultado possível chegamos a partir dos signos com que podemos contar – e nunca por meio de uma introspecção espontânea e imediata pela qual reconheceríamos nossa existência, seja em uma dúvida cartesiana, seja em um *je ne sais quoi* sensível

¹³ “Algo acontece, dentro do organismo, que é equivalente ao processo silogístico” (Peirce, 1994, CP 5.268). E “todo pensamento é um signo” (Peirce, 1994, CP 5.253)

e autoevidente. Portanto, se a percepção só se nos apresenta por signos, surge uma relação paradoxal entre o signo e a realidade. Para dar conta da percepção de algo real, e mesmo para que esse algo seja real, é preciso que seja passível de tradução em novos signos. E se “não há exceção para a lei que todo signo-pensamento é traduzido ou interpretado em um [signo] subsequente” (Peirce, 1994, CP 5.284), fica clara a proximidade das noções de signo e de realidade para Peirce, sendo essa última definida como tendo “natureza cognitiva e significativa, de modo que o real é aquilo que significa algo real” (Peirce, 1994, CP 5.320). A realidade cresce nos signos.

A comunicação, em seu universo de signos, nos parece, assim, tanto ter o desafio de significar a realidade quanto a potência de produzi-la. Por isso diremos que, no interior de diferentes territórios comunicacionais de escuta, surgirão diferentes percepções para o fenômeno musical – o que equivale a dizer: diferentes realidades da escuta musical. Isso não é o mesmo que estabelecer um relativismo generalizado segundo o qual a mente (com seus signos) determinaria a realidade da matéria (com seus objetos); pois já vimos que a mente e a matéria, na semiótica de Peirce, não estão em relação de determinação, mas de continuidade no universo dos signos. Daí uma segunda proposição: que as *questões de percepção da escuta são da mesma natureza que aquelas relativas aos signos-pensamento*.

5 Os interpretantes da escuta

A tripla constituição do signo – (1) *representamen*, (2) objetos e (3) interpretantes (Peirce, 1994, CP 8.343) –, ao mesmo tempo em que garante uma espécie de recurso infinito a mais signos em cada uma destas três direções, inaugura também uma tripla possibilidade analítica. Nas palavras de Santaella

(2002, p. 10), pode-se investigar os signos com base (1) em uma teoria da significação, (2) em uma teoria da objetivação e (3) em uma teoria da interpretação. Parece-nos que a semiótica peirceana tende a ser produtiva justamente quando adotamos um ou outro viés em função de um problema específico.

Se (como propusemos ao fim da última seção) a comunicação deve considerar a escuta no *continuum* de percepção e cognição, parece-nos que o decisivo nesta continuidade são os hábitos de escuta que trabalham aquilo que vem a se materializar e ser entendido posteriormente como ‘recepção’, ‘consumo’, ‘percepção’ da escuta musical.

Que hábitos de escuta são esses, que nos parecem o foco a partir do qual a semiótica pode contribuir para uma pesquisa da comunicação da escuta musical que não faz uma distinção de natureza entre cognição e percepção? Aquilo que vem a ser o ‘musicalmente escutável’ está sempre em jogo nas reformulações desses hábitos. Dois exemplos podem ser elucidativos neste sentido.

Já no crepúsculo de sua carreira, Paulinho Nogueira, grande professor de violão da geração bossa nova, revelou¹⁴ que, até a fama meteórica de João Gilberto (por volta de 1959), não se arriscava a cantar. Quando notou que, com sucesso de público e crítica, João cantava sem subscrever os hábitos vocais do seu tempo (não tinha o ‘vozeirão’ que caracterizava toda tradição do canto lírico), Paulinho tomou coragem para lançar discos de violão e voz. Tornara-se possível escutar de outra maneira, a voz à João Gilberto habituando-se em signo da mais perfeita afinação.

Recuando até 1824, é possível encontrar uma crítica (Wallace, 2017, pp. 82) da *Nona Sinfonia* de Beethoven, que então estreava na Europa, capaz de tratá-la, ainda, como digna de reparos, acusando um equívoco na inserção de uma passagem vocal na forma sinfônica (que era tradicionalmente instrumental). O crítico chegava a afirmar que a “heterogeneidade” característica do último movimento

¹⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W7FaussScsQ&ab_channel=LeandroMiguel. Acessado em 30/01/2025.

“não se mistura, e *nenhum hábito jamais vai fazer misturar*, com os três movimentos iniciais” (Wallace, 2017, p. 82, grifo nosso). Hoje, ao se escutar Beethoven, é senso comum, mesmo (e talvez principalmente) para leigos em música, admitir que sua sinfonia é irreparável. É como um hábito cultural consumado. É possível – e preciso – escutar a voz de João Gilberto e a composição de Beethoven de determinada maneira.

Qualquer que seja essa maneira, esses exemplos evidenciam que a escuta musical não existe somente por si mesma, não é redutível ao puro som e nem tampouco é um fenômeno exclusivamente individual. Ela é produzida por hábitos impessoais que circunscrevem os efeitos de escutas individualmente percebidas como espontâneas.

O desafio de compreender os hábitos que determinam escutas musicais como seus efeitos (de cognição e percepção) já implica pensar a comunicação, no interior da semiótica, por suas operações da ordem da terceiridade do signo, isto é, pela teoria do interpretante. É nesse ponto que a semiótica se avizinha radicalmente de uma discussão pragmaticista da comunicação. O interpretante é, no signo, a dimensão mais próxima do hábito. Por isso a nossa terceira proposição será que *as escutas podem ser produtivamente investigadas em função dos interpretantes da escuta musical*.

Peirce, fundador do pragmatismo que depois seria, a seu ver, “abusado” (Peirce, 1994, CP 5.414) pelos seguidores de William James, F. C. S. Schiller e outros, adotou o nome de “pragmaticismo” para sua perspectiva, pela qual toda “proposição significativa (*meaningful*) tem uma relação com o futuro” (Peirce, 1994, CP 5.542). É dizer – contra certa tendência da pesquisa em comunicação de enfatizar a questão da verdade ou falsidade de uma proposição – que o que deve ser investigado são os efeitos dos signos, e não somente seus conteúdos ou experiências comunicadas. Os efeitos dos signos são, por definição pragmaticista, seus significados. O conhecimento não pode ser só relativo a

eventos concretos, a um mundo prévio à linguagem, porque ele funciona por signos, e um signo, como uma palavra, gera interpretantes por regras habituais: a mente é remetida pelo signo-palavra a uma sua tradução (que não será necessariamente verbal). Já um timbre de determinado som, se é signo do seu instrumento emissor, o é também por meio do hábito. Um signo em primeiridade faz essa remessa por mera sugestão, espontaneidade e acaso. Mas um signo cujo fundamento seja da ordem da terceiridade, como um símbolo, atua sempre por meio de regulações mais rigorosas (mesmo se implícitas).

O fundamental é compreender que, embora o pragmaticista faça apelo constante aos ‘efeitos concretos’ do fenômeno sob análise, estes efeitos não são redutíveis à ordem do factual, de qualquer coisa que tenha acontecido, ou de uma experiência que venha a ser vivida. Porque os existentes concretos e as experiências individuais só são reconhecidas por meio de mais signos, com as regras de associação e reconhecimento que eles implicam. Podemos daí derivar que os efeitos da comunicação não são redutíveis a percepções nem a ações porque, mais decisivamente, interferem também nas crenças e hábitos que circunscrevem e produzem percepções e ações. O ímpeto peirceano parece sempre conduzir a consideração do objeto investigado (em nosso caso, os signos da escuta) na direção de sua repercussão futura não para um sujeito, mas para uma comunidade intersubjetiva cujo funcionamento, por sua vez, só podemos compreender suficientemente se considerada sua capacidade de produzir hábitos, crenças e condutas. Disso decorre que o que é comunicacionalmente pertinente tem sempre uma relação com o futuro. A escuta que interessa à comunicação talvez seja uma escuta por vir, uma escuta ‘em vias de’.

6 Considerações

O interpretante, em face do exposto na seção acima, nos parece o conceito-chave, no interior do signo, que desfaz as dualidades que impregnam a comunicação, expandindo qualquer fenômeno de significação num movimento ilimitado de semiose. Ao invés de conectar um signo a uma realidade representada, ou ainda um signo a um conceito mental, uma semiótica pragmaticista recorre à tríade para constantemente recolocar em processo de semiose as qualidades, realidades e símbolos que a comunicação representa e produz, descobre e decreta, discerne e desenha. Com isso, a comunicação se afasta de uma concepção meramente representacional, informativa ou transmissiva para tentar flagrar os processos de produção daquilo que vem a ser tomado como representável.

Comunicar a escuta nunca foi um gesto inocente, mas sim uma prática comunicacional com efeitos concretos: uma espécie de treinamento musical, semiótico e perceptivo que concebemos aqui, com Peirce, como sendo da ordem do hábito. O interessante no interpretante é observar a comunicação pelo caráter de regularidade dos signos: as escutas podem adquirir uma forte consistência normalizada, ou podem configurar uma efêmera ocorrência atual ou, ainda, uma mera possibilidade. A teoria do interpretante dá subsídio para investigar justamente essa movência da regularidade a que está submetida toda ‘escuta espontânea’.

Em relação ao debate pré-existente sobre a semiótica da escuta, cabe indicar que a terceira proposição aqui levantada, que relaciona a pesquisa da comunicação da escuta aos signos por seu aspecto interpretante, está assegurada, ainda, por certa tradição. Quando refletiu sobre a escuta musical, Santaella (2009, p. 81) já a tratou pela teoria do interpretante. Referenciou, para tanto, as “categorias do ouvir” de J. J. de Moraes (1983, p. 70), que, embora não partam do interpretante nem

da semiótica, correspondem-lhes muito bem¹⁵. Nossa posição é a mesma de Santaella (2009, p. 82) quando afirma que uma “classificação que tem por objeto a audição da música, voltada, portanto, para os processos de recepção” terá sua fundamentação “nos diferentes níveis do interpretante formulados por Peirce”. Enfatizaríamos, somente, o fato de que, se comparada a uma teoria da comunicação que distingue emissão, mensagem e recepção, o signo triádico de Peirce substitui esse elemento receptivo pela noção de interpretante, que não se resolve em uma experiência de percepção ou consumo, nem em uma interpretação dos sentidos comunicados. O interpretante tem tanto este papel (que Peirce diria “dinâmico”) como efeito de signos anteriores quanto é responsável por estabelecer as regras habituais de funcionamento dos signos que enquadram estas recepções, percepções, consumos, enfim: escutas.

Outro importante interlocutor para uma discussão semiótica da escuta é J. L. Martinez (1998), que, como as teorias acima, parte dos subníveis do interpretante dinâmico para distinguir os tipos de escutas musicais possíveis. Em sua consideração semiótica mais ampla, que esboça toda uma teoria da música, Martinez (1998, p. 4) também situa percepção, cognição e escuta no mesmo patamar (cf. seção 4). Quanto à literatura semiótica sobre percepção e cognição, observamos que, enquanto Hausman aproxima em especial as noções de percepto (vinda da teoria da percepção) e de objeto dinâmico (vinda da semiótica), Legg (2017, p. 8) faz notar, mais decisivamente, a indissociabilidade entre juízo perceptivo e hábito. Forster (2011, p. 122) também aponta o enredamento dessas noções em uma “cognição elaborativa do percepto” que chamaríamos, simplesmente, de semiose. Por isso, embora talvez seja produtivo abordar os conceitos da teoria da percepção (*percepto*, *percipuum* e juízo

¹⁵ As escutas de Moraes (1983, p. 70) condizem com os três subníveis do interpretante dinâmico (emocional, corpórea e intelectual) descritos em Peirce (1994, CP 8.343).

perceptivo), eles não se fazem imprescindíveis para uma pesquisa sobre a comunicação da escuta, que já é tornada possível pelas noções interiores à semiótica e em especial pelas subdivisões do interpretante. Essa insistência nos signos, acreditamos, auxilia também na passagem de uma concepção demasiado subjetivista da escuta para uma compreensão de sua produção intersubjetiva. Pois é somente para um conjunto amplo de interpretantes da escuta que podemos traçar uma produção de normas, regulações, enfim, de hábitos comunicacionais para escutar musicalmente¹⁶.

Três proposições, que expusemos ao longo deste artigo, nos parecem auxiliar no estabelecimento e na abordagem dessa problemática: que a escuta deve ser investigada nos signos; que a escuta enquanto percepção está em um mesmo *continuum* com a cognição; e que o aspecto interpretante dos signos é central para uma investigação pragmaticista dos hábitos de formação da escuta sônico-musical¹⁷. Diante delas, resta perguntar: quão maleáveis são as regulações, códigos e símbolos que produzem, num determinado território de signos, escutas sônico-musicais? Que transformações de hábitos de escuta se produzem diante de nossos ouvidos ao longo da suposta linha

¹⁶ A exploração de um conjunto como esse foi proposta em Lucas, 2022. Um exemplo pontual, porém, pode nos auxiliar na concepção das teses, inevitavelmente abstratas, aqui propostas: a música da compositora estadunidense Florence Price é hoje vendida em álbuns em “dobradinha” com compositores há muito consagrados como Antonín Dvořák (Takács, 2025). A comunicação da escuta de Price circula nas *liner notes* (encartes) desses CDs, mas também em revistas e fóruns especializados, além dos encontros presenciais de melômanos ao redor de performances de sua música, etc. Grande parte de suas composições, vindas de uma mulher negra do século XIX, ficaram, porém, literalmente engavetadas até 2019 (Donat, 2025). Provavelmente, foram performadas em seu tempo, mas suas escutas não se materializavam em um território sógnico que lhes conferisse concretude na ordem dos hábitos. Dizendo de outra maneira, seria preciso investigar como a atual configuração de materialidades da comunicação da escuta da música de Price – configuração que permite que interpretantes (proposição III) concretizem percepções (proposição II) em signos de escuta (proposição I) – produz uma escuta ‘erudita’ de Price que a situa no mesmo nível de outros ‘grandes mestres’ do romantismo (quando outrora essa escuta fora semioticamente impossibilitada, ainda que a música estivesse disponível).

¹⁷ Talvez seja interessante e ilustrativo, como sugerido por parecerista deste texto, confrontar, neste ponto, as proposições deste trabalho com a categorização das escutas de Pierre Schaeffer. Podemos encarar sua distinção quádrupla de duas maneiras. Na primeira, trata-se de abordar a escuta enquanto (1) indício de um acontecimento, (2) “objeto sonoro bruto”, (3) qualificação do objeto (em função de “experiência anterior”) e (4) “signo” da ordem do “sentido” (SCHAEFFER, 2003, pp. 68-69). Na segunda, com uma justificativa, de certo modo, linguística, Schaeffer consegue estabelecer uma ‘cadeia’ da escuta mais extensa que o habitual, passando do ouvir ao escutar ao entender ao compreender. Todas essas categorias, da perspectiva pragmaticista que se propõe para abordar a escuta neste trabalho, estão sob o jugo da significação, e aí incluiríamos mesmo a escuta ‘dissidente’ proposta por Schaeffer com seu famoso conceito de escuta reduzida ou acusmática (uma escuta, diríamos, em que a produção de relações de secundidade são interditas).

que distingue entre uma escuta natural e uma escuta cultural? Que formas terão essas semioses da comunicação da escuta, e que metodologias¹⁸ usar para abordá-las?

Referências

- Adorno, T. (2009). *Introdução à sociologia da música*. Editora UNESP.
- Apel, K. O. (1981). *Charles S. Peirce: from Pragmatism to Pragmaticism*. University of Massachusetts Press.
- Arruda, M. (2022). *O ato de criação no plano da música pop*. Tese de doutorado. UFRGS.
- Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus*. Ed. du Seuil.
- Bioletto-Bueno, N. (2019). Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. *El oído pensante*, 7(2), 111-134.
- Bijsterveld, K.; Pinch, T. (2012). *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford University Press.
- Bull, M. (2019). *The Routledge Companion to Sound Studies*. Taylor & Francis.
- Cardoso Filho, J. (2011). Práticas de escuta e cultura de audição. In: Janotti Jr., J; Lima, T. R.; Pires, V. A. N. (Orgs.), *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Simplíssimo.
- Cardoso Filho, J. (2013). *Práticas de Escuta do Rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação*. EDUFBA.
- Carvalho, N.; Vargas, H. (2019). Música de fronteira, música de memória: o experimentalismo de DJs pela Semiótica da Cultura. *Galáxia*, (41), 140-153
- Castanheira, J. C. (2014). *Escutas cinematográficas: relações entre tecnologias e audibilidades no cinema*. Tese de doutorado. UFF.
- Conter, M. (2016). *Lo-Fi: Música pop em baixa definição*. Appris.
- Deacon, T. W. (2014). Semiosis: from taxonomy to process. In: Thellefsen, T.; Sorensen, B. (Orgs.) *Charles Sanders Peirce in his own words: 100 years of semiotics, communication and cognition*. De Gruyter Mouton.

¹⁸ Uma modelização metodológica com base na teoria do interpretante de Peirce foi tentada em trabalhos anteriores (cf. Lucas, 2022). Mas outras podem seguramente iluminar outros aspectos dessa mesma, digamos, micropragmática da escuta.

- Derrida, J. (2017). *Gramatologia*. Perspectiva.
- Descartes, R. (1979). *Méditations métaphysiques*. Garnier Flammarion.
- Descartes, R. (1987). *Discours de la méthode*. Librairie Philosophique.
- Donat, M. (2025). [Encarte de CD]. *Dvorak & Price – Piano Quintets*. Hyperion.
- Fernandes, C.; Trotta, F.; Herschmann, M. (2018). Não pode tocar aqui!? Territorialidades sônico-musicais cariocas produzindo tensões e aproximações envolvendo diferentes segmentos sociais. *E-Compós*, v. 18(2).
- Forster, P. (2011) *Peirce and the threat of nominalism*. Cambridge University Press.
- Haraway, D. (2023). *A reinvenção da natureza: símios, ciborgues e mulheres*. Martins Fontes.
- Hausmann, C. R. (2006). Peirce's semeiotic applied to perception – the role of dynamic objects and percepts in perceptual interpretation. *Cognitio*, 7(2), 231-246.
- Herschmann, M. (2000). O funk e o Hip Hop invadem a cena. UFRJ.
- Herschmann, M. (2018). Das cenas e circuitos às territorialidades (sônico-musicais). *Logos*, 25(1), 124-137.
- Ibri, I. A. (1992). *Kósmos Noetós*. Perspectiva.
- Janotti Jr., J. (2008). Autenticidade e gêneros musicais: valor e distinção como formas de compreensão das culturas auditivas dos universos juvenis. *Ponto-e-virgula*, 4, 330-343.
- Janotti Jr., J. (2005). Música Popular ou Música Pop? Trajetórias e caminhos da música na cultura mediática. In: *Anais do V Enlepicc* (p. 1-15). Disponível em: <https://fr.scribd.com/document/319005950/Musica-Popular-ou-Musica-Pop-Trajatorias-e-Caminhos-da-Musica-na-Cultura-MediaticaJederJanotti>. (Acesso em 10/02/2025).
- Janotti Jr., J.; Queiroz, T. (2021). Deixa a gira girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa. *Galáxia*, (46), 1-17.
- Legg, C. (2017). Idealism operationalized: How peirce's pragmatism can help explicate and motivate the possibly surprising idea of reality as representational. In: Atkins, R.; Hull, K. (Orgs.) *Peirce on Perception and Reasoning: From Icons to Logic*. Routledge.
- Lucas, C. (2022). *Escutas Expandidas e a produção comunicacional de escutas musicais*. Tese de doutorado. UFRGS.
- Martinez, J. L. (1998). A semiotic theory of music: according to a Peircean rationale. In: *Anais da The Sixth International Conference on Musical Signification*.

- Mazer, D. (2017). *Racionalidades do consumo musical: práticas culturais juvenis na cena rap porto-alegrense*. Tese de doutorado. UFRGS.
- Menini, T. (2024) *A Escuta Reminiscente: modulações aurais no consumo e produção de música na contemporaneidade*. Tese de doutorado. UERJ (No prelo).
- Moraes, J. J. de. (1983) *O que é música*. Brasiliense.
- Obici, G. (2008). *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. 7Letras.
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: listening & knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press.
- Peirce, C. S. (1994). *The collected papers of Charles Sanders Peirce* (Edição eletrônica). Harvard University Press.
- Peirce, C. S. (2012). *Semiótica*. Perspectiva.
- Pereira de Sá, S. (2021) *Música Pop-Periférica Brasileira: Videoclipes, performances e tretas na cultura digital*. Appris.
- Santaella, L. (2002). *Semiótica aplicada*. Cengage Learning, 2002.
- Santaella, L. (2009). *Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, visual, verbal*. Iluminuras.
- Saussure, F. (1995). *Cours de linguistique générale*. Payot & Rivages.
- Soares, T. (2014). Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. *Logos*, 2(24).
- Soares, T. (2024). Escutar a música pop: apontamentos teóricos para pesquisas a partir de álbuns e canções. *INTERIN*, 29(2), 59-74.
- Soares, T. & Janotti Jr., J. (2015). Pop-Cult-Descolado: A Cultura Pop como dispositivo e maquinário estético-semiótico. *Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. v. 1.
- Sterne, J. (2012). *The Sound Studies Reader*. Routledge.
- Stockfelt, O. (2013). Adequate modes of listening. In: Cox, C.; Warner, D. *Audio culture: readings in modern music*. Bloomsbury.
- Takács Quartet & Hamelin, M.A. (2025). *Dvorak & Price – Piano Quintets*. [CD] Hyperion.
- Trotta, F. (2006). *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese de doutorado. UFRJ.
- Tatit, L. (1995). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. EdUsp.
- Viveiros de Castro, E. (2015). *Metafísicas canibais*. Cosac Naify.
- Wallace, R. (2017). *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries, Op. 125*. Center for Beethoven Research.
- Xavier, L. (2018). *A cena musical da Black Rio: Estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. EDUFBA