

## Escutas expandidas nos *record guides*: território, expressões e parâmetros de escuta da Nona de Beethoven

Cássio de Borba Lucas<sup>1</sup>

### Resumo

Neste trabalho, objetivamos fundamentar um arcabouço teórico misto para a investigação da escuta como objeto de comunicação. Como analisar as condições comunicacionais de expressividade da escuta, ou, para falar como Sterne (2003), das audibilidades contemporâneas? De saída, a proposta de tomar como objeto não a escuta ‘em si’, mas o ambiente comunicacional e as práticas significantes de produção de sentidos da escuta, nos coloca em uma perspectiva intersemiótica de consideração do fenômeno da escuta e em particular da escuta musical. Isto é, nos encaminha na direção contrária das conhecidas acepções da escuta como fenômeno bem delimitado, que no limite pode chegar a ser “absoluto” (a tradição da dita música pura), “fenomenológico” (empreitada concretista schaefferiana), ou resolver-se em “formas puramente musicais” (Hanslick, 1994). Para além da “escuta reduzida” (Schaeffer, 2013) ou “adequada” (Adorno, 2009), as muitas escutas expandidas que certos acoplamentos comunicacionais elaboram singularmente. A coleta de informações sobre uma escuta passa sempre por um relato, expressão ou interpretante, e, em sentido mais lato, é determinada por um agenciamento de condições expressivas. A questão é o que se pode ouvir, não em uma época ou local, mas no seio de determinado encadeamento de tecnologias e práticas comunicacionais que configuram uma escuta musical. Neste texto, após a apresentação da pesquisa, propomos discutir os passos analíticos que realizamos para mapear os territórios de escuta que vão se conjugar na produção de escutas da Nona Sinfonia de Beethoven, centrando, ainda, o enfoque ao caso dos *record guides*.

### Palavras-chave

Escuta musical; Comunicação; Semiótica; Beethoven

### Introdução: expansões comunicacionais da escuta

Este trabalho propõe discutir a escuta musical como objeto de comunicação. O foco estará na apresentação dos procedimentos analíticos para a análise da produção de escutas expandidas na Nona Sinfonia de Beethoven, e na explicitação do primeiro mapeamento realizado com considerações parciais, mas, como um todo, o artigo é indissociável da pesquisa

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM – UFRGS). Bolsista CAPES. E-mail: [cassioborba@gmail.com](mailto:cassioborba@gmail.com).

corrente mais ampla de que é fruto, intitulada *Escutas Expandidas*. Esta pesquisa se volta para a produção comunicacional de escutas, que não se reduz nem ao polo emissor (a produção não é exclusividade do músico, compositor, intérprete, etc.) nem ao polo receptor (a escuta não é exclusivamente recepção individual, psicológica, fenomenológica, etc.) aos quais uma teoria clássica da comunicação geralmente remete. Trata-se de investigar as práticas significantes produtoras de escutas considerando suas intertextualidades e intersemioses para descrever acoplamentos de materialidades comunicacionais que disponibilizam certas audibilidades e não admitem outras.

Temos trabalhado, para fundamentar esta proposta, com alguns blocos de textos que julgamos necessário indicar aqui como forma de apresentar a perspectiva geral das *Escutas Expandidas*. Em primeiro lugar, nossa perspectiva epistemológica, que parte da semiótica, convoca as noções de semiose e produção de interpretantes (Peirce), intertextualidade, dialogismo e intersemiótica (Kristeva, Bakhtin, Jakobson e Plaza), além da distinção entre significação e significância que o paradigma pós-estruturalista de Kristeva apresenta. Todos estes conceitos se articulam na noção de produção, que será discutida ao longo do trabalho.

Em segundo lugar, nossa revisão de literatura identifica as teorias da escuta musical. Passa por autores fundantes, como Adorno (2009), Pierre Schaeffer (2003) e Murray Schafer (2011), e se insere no diálogo com os *sound studies* e, em específico, com uma vertente que demonstra crescente preocupação com a escuta, como se constata já nos títulos de inúmeras obras lançadas em nosso século: *A history of listening behind the wheels* (BIJSTERVELD et al, 2014), *A history of modern aurality* (ERLMANN, 2010), *The politics of listening* (DAUGHTRY, 2013), *À l'écoute* (NANCY, 2002), *Condição da escuta* (OBICI, 2008), *Adequate modes of listening* (STOCKFELT, 2013), *Listen* (SZENDY, 2008), *Listening Cultures in America* (THOMPSON, 2002), *Sound, listening and place* (TRUAX, 2012) entre outros.

Por fim, nosso estado da arte observou a produção científica brasileira dos últimos anos – com foco, mas não exclusividade, na comunicação – acerca da questão da escuta musical. Desta incursão em diversos bancos de textos (Diretório de Grupos de Pesquisa, Biblioteca de Teses e Dissertações, Portal de Periódicos, anais do GP Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom e do GT Estudos de Som e Música da Compós), concluímos que a escuta musical, no Brasil, tanto é correntemente usada como termo quanto poucas vezes examinada em maior profundidade, com trabalhos centrados no conceito *per se*.

Estes três blocos nos parecem fundamentais para o estabelecimento de uma perspectiva comunicacional de pesquisa da escuta musical. Mas que comunicação da escuta é esta?

### Comunicabilidades da escuta

Peter Szendy (2008) fantasiava, em um intrigante texto, sobre a possibilidade de compartilhamento de uma – da sua – escuta musical. A música que eu escuto, a música que amo, eu a escuto de determinada maneira. Uma vontade de transmissão do que se escuta, de como se escuta. Não bastaria, de fato, indicar uma canção, ou mesmo apontar o trecho que provoca arrepio. Gostaríamos mesmo é que nossa escuta fosse tornada comum *enquanto nossa escuta*, e não somente enquanto aquilo a que escutamos<sup>2</sup>.

Toda uma discussão sobre a comunicabilidade da experiência concreta se insinua nesta questão. “I wanted to share my listenings”, “to make them, if not perennial, at least transmissible to others” (SZENDY, 2008, p. 2). Delírio comunicacional? Devaneio semiótico da telepatia? Quem, um dia, pôde marcar como sua e, ao mesmo tempo, comunicar sua escuta a outrem? A resposta de Szendy é surpreendente por não se permitir nenhum arroubo metafísico.

Os arranjadores, afirma ele. Os músicos que trabalharam a partir de composições que não eram suas e, reconsiderando seus aspectos musicais (instrumentação, dinâmica, timbragem, etc.), geraram novas peças. Isto é, novas escutas para velhas peças. É assim que Liszt, por exemplo, não somente reduziu a Nona Sinfonia de Beethoven para o piano, como também ratificou – se este termo é permitido – certa passagem e retificou outra, clareou estes timbres e obnubilou aqueles, acelerou certas melodias e arrefeceu outras tantas, etc. Com isso, nos ofertou sua escuta pessoal de Beethoven.

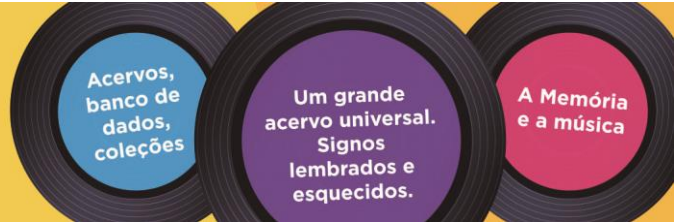
De uma perspectiva semiótica da comunicação, a questão da transmissão para outrem de uma escuta como experiência subjetiva concreta nunca poderá obter uma solução imediata<sup>3</sup>. Mas tampouco ficará restrita à resposta de Szendy. Todos já conhecemos relatos de escutas decisivas.

A escuta sempre acontece em uma semiose. O arranjo de Liszt é passagem da semiose que o conecta a Beethoven; é tradução de Beethoven por Liszt. Mas as formas possíveis de tradução da escuta não se reduzem ao arranjo: ela pode gerar interpretantes audiovisuais, por exemplo<sup>4</sup>, como na escuta intersemiótica trabalhada por Stephen Malinowski.

<sup>2</sup> A regência verbal inadequada, aqui, é uma ênfase na distinção escuta/objeto de escuta.

<sup>3</sup> “There is no possible form of communication that can communicate concrete experience to others. Concrete experience is essentially private [...] Every communication involves some type of intersubjective convention, some code agreed upon [...]” (Flusser, 2016, p. 23).

<sup>4</sup> Em *Audiovisual de orquestra: traduções intersemióticas da Sexta Sinfonia de Beethoven* (LUCAS, 2014), abordamos a obra de Stephen Malinowski e sua *Music Animation Machine*. Com esta técnica, Malinowski



Mais simplesmente, porém: não há acesso direto a uma escuta (conforme vivida por alguém), mas somente expressões de uma escuta. Rastros, indícios materiais, simbolizações para o que se escutou. Qualquer relato de escuta é a tentativa de abordar esta escuta sob determinado aspecto comunicacional. Qualquer expressão de escuta (seja uma fala pessoal ou a arriscada experimentação imagético-sonora a que nos referimos) é a atualização de uma escuta possível: uma pista para uma investigação comunicacional. É isto que estamos chamando de ‘expressões de escuta’,

A questão de como se podem traduzir escutas remete a um clássico da reflexão sobre a música enquanto comunicação. Barthes estabeleceu, provocativamente, que a conversa sobre a música, seja pelo comentário desprezioso ou pela mais portentosa crítica, tende a ficar limitada à “classe gramatical mais pobre: o adjetivo” (BARTHES, 1982, p. 186). Não parece ser outro o motivo – a comunicabilidade da escuta musical – que leva o pensador a vislumbrar uma “escuta que se exterioriza”, que “obriga o sujeito a renunciar a sua intimidade” (BARTHES, 1982, p. 192).

É esta exteriorização da escuta que nos interessa. A escuta musical nunca é fenômeno isolado e espontâneo. O ouvinte não é uma *tabula rasa*; os meios por que passa a música para se tornar escuta tampouco são inocentes. No panorama contemporâneo a Barthes (1982, p. 192), a escuta não pertencia a nenhuma disciplina reconhecida, nem figurava em nenhuma enciclopédia. Que contribuição a comunicação pode oferecer para a investigação da escuta musical hoje? O objetivo de nossa tese é compreender comunicacionalmente a produção da escuta para quem do simples gesto de ouvir, para quem do simples gesto de compor: no rumo da prática significativa que estabelece as funções do ouvinte, do emissor, da música, etc. Não sabemos o que pode uma escuta musical, mas sabemos que escutamos, hoje, diferente do que já se escutou outrora. Que escutas produz a comunicação contemporânea? Que outras formas comunicacionais de escuta, para além da horizontalidade emissor-receptor, são configuradas pela música e pelas mídias de hoje em dia?

Esta é a questão que procuramos abordar por meio da noção de escutas expandidas, contra-inspirada, por assim dizer, na de “escuta reduzida” proposta por Pierre Schaeffer (2003).

O contexto histórico deste conceito é a invenção da música concreta – música produzida diretamente no registro sonoro (as fitas magnéticas de Schaeffer, homem de rádio) e não música posteriormente registrada. Correspondentemente, a escuta proposta por Schaeffer pretendia desligar-se de quaisquer referencialidades ‘no mundo’ para centrar-se nos aspectos

---

transcria audiovisualmente composições do repertório musical em diagramas móveis com codificações específicas para representar a instrumentação, as durações, as intensidades, etc.

efetivamente escutados dos sons. Uma fenomenologia da escuta, também chamada de escuta acusmática por evitar qualquer referência às fontes do som (instrumentos musicais), do mesmo modo que os alunos de Pitágoras apenas ouviam a voz do mestre por detrás de uma cortina. Os objetos propriamente sonoros poderiam, assim, ser estudados (1) em termos de seus “princípios primeiros”, que residiriam na escuta como estrutura básica da musicalidade; e (2), principalmente, na organização dos objetos sonoros para invenção de músicas possíveis (em relação à classificação anterior).

Não só esta, mas outras teses que reduzem a escuta ao puramente sonoro, ou ao puramente musical, parecem-nos caracterizar boa parte da literatura sobre a comunicação da música. No rumo oposto destas reduções é que gostaríamos de direcionar nossa tese, voltada à proliferação de escutas crescentemente atravessadas por mediadores que expandem e conectam as práticas de escuta para muito além de uma recepção pura e espontânea. O trabalho de Ola Stockfelt (2013) é representativo desta vertente que se volta para a multiplicidade dos “modos de escuta”. A especificidade da abordagem que procuramos alinhar nesta pesquisa está na centralidade da ideia de que uma escuta, e mesmo uma escuta “reduzida”, é resultado de um acoplamento comunicacional expandido que audibiliza certos aspectos da música e não outros. A escuta musical pode ser audiovisual, sinestésica, intertextual... cósmica. A tarefa do conceito de escutas expandidas é traçar os acoplamentos comunicacionais que produzem estas diferentes escutas.

De uma perspectiva estrutural, mas também em várias outras perspectivas correntes nos estudos de comunicação (para não falar do senso comum), um estudo de comunicação vai investigar seu objeto com uma ênfase determinada por um modelo que distingue emissores, meios, mensagens e receptores. Se falarmos em escuta, o recorrente é que se pense em recepção, na figura do ouvinte. Se falarmos em produção, pensa-se no emissor, na *poiesis*, no músico. Mas a produção de comunicação não é um ou o outro polo, senão a produção destes polos e também dos modelos que permitem sua análise.

Procuramos, com isso, retomar a noção de uma produção de sentido prévia às relações institucionalizadas entre significantes e significados que uma hermenêutica da escuta poderia defender. O signo, em Kristeva, é como o produto em Marx: o que se pode considerar é seu valor de troca, que omite seu trabalho de produção. No interior de um modo de produção, surge uma falsa consciência que divide o processo em entidades ideais: produção – circulação – consumo. Mas os produtos são, já, parte de uma nova produção, assim como cada entidade do modelo da comunicação clássico é parte de um mesmo processo de produção comunicacional. O signo não é mais que um rastro, como dizia Barthes, de um movimento produtivo incessante.

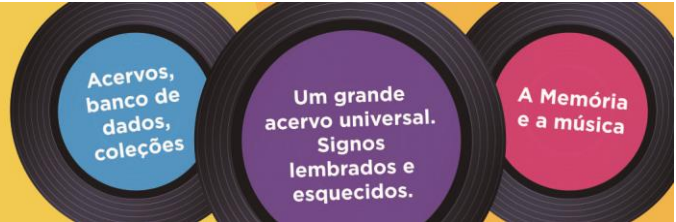
É preciso “atravessa[r] a opacidade de um objeto significativo produto, e condensa[r] no produto um processo de produção e de transformação de sentido”. É neste viés que falamos em escutas expandidas. A expansão comunicacional da escuta musical se volta para a produção de sentido, que só pode ter uma “forma conectiva”, como explicam Deleuze & Guattari (2010). Produção de comunicação é questão de acoplamento de materialidades, práticas e sistemas.

Assim, em uma primeira empreitada analítica, buscaremos analisar a produção de escutas da Nona Sinfonia de Beethoven. Este objeto foi escolhido por tratar-se de uma música extremamente notória, com execuções frequentes desde sua *première*, em 1824, e que conta com um enorme *corpus* bibliográfico e fortuna crítica. Na seção a seguir, apresentamos os passos metodológicos elaborados e os resultados de um primeiro mapeamento – preliminar à análise das relações entre materialidades comunicacionais que irão, em um segundo momento, ser observadas enquanto acoplamento na produção de escutas específicas. Já se pode, contudo, vislumbrar alguns limites e potencialidades da produção de escutas de cada território, que apresentamos, já em associação com os materiais, a título de considerações finais.

## Mapeando escutas da Nona Sinfonia de Beethoven

Partiremos, para este mapeamento, de uma metodologia experimental que lança mão de alguns conceitos a serem introduzidos. Em primeiro lugar, indicaremos alguns *territórios de escuta*. Temos notícia de cada um destes territórios e de suas escutas possíveis a partir de *expressões de escuta* específicas. Com este termo, queremos incluir e ir além das ideias, muito usadas no decorrer na pesquisa, de ‘relato de escuta’ ou mesmo de ‘interpretantes de escuta’. ‘Expressões de escuta’ parece o termo mais aberto para essas diversas traduções possíveis de uma experiência de escuta. Atentaremos (no interior deste material coletado em termos de expressões de escuta indicativas de territórios de escuta) para os parâmetros que se fazem pertinentes em cada um destes territórios. Tais *parâmetros de escuta* determinam o que se pode ou não escutar em determinado território.

Analisamos, até aqui, os seguintes territórios, em que a expressão de uma escuta é explícita, no mais das vezes intencional (nestes casos, falamos propriamente em relatos de escuta) e verbalizada: (a) *record guides*, guias de compra de discos como o *Penguin Guide for Recorded Classical Music*, (b) *customer reviews*, resenhas de clientes de portais de vendas como a *Amazon*; (c) críticas e (d) blogs de compartilhamento, crítica e comentário musical. Em outros trabalhos no prelo, discutimos em maior detalhe os outros territórios, limitando, neste espaço, a análise a uma investigação mais microscópica de apenas um: os *record guides*. Para as considerações finais, lançaremos mão de alguns contrastes entre este território e o das



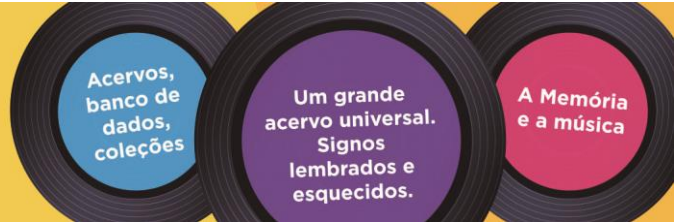
críticas, que coletamos em dois blocos: críticas de contemporâneos da *première* mundial da Nona (textos de 1824 a 1828, compilados em WALLACE, 2007) e da *première* brasileira (1918).

Os *record guides* são um tipo de guia de compra de discos. Em seu estudo arqueológico-textual da história dos registros de música clássica, Symes (2004, p. 228) assinala este formato no interior da noção de “catalogação fonográfica” como um dos mediadores mais influentes da realidade comunicacional da escuta fonográfica. Um dos mais prestigiados e mencionados (SYMES, 2004, p. 226) é o *The Penguin Guide to Recorded Classical Music*, que analisamos em sua edição anual de 2009 (CZAJKOWSKI et al., 2009).

Trata-se de um catálogo de 1553 páginas de avaliações de CDs e DVDs organizados por sobrenome do compositor. Seu modo de funcionamento, explicitado em sessões introdutórias, envolve vários símbolos avaliativos (asteriscos, uma chave e também uma distinção especial ‘da casa’ chamada roseta) e siglas para identificação de registros. Cinquenta páginas são dedicadas a registros da música de Beethoven. Duas, a gravações da Nona, totalizando 15 versões.

Identificamos os seguintes parâmetros de escuta, aos quais associamos algumas expressões coletadas enquanto exemplo.

- Escuta da qualidade do áudio. Esta pode se desdobrar em
  - Escuta visual: “The recording is outstanding, warm yet transparent and with plenty of body” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 113)
  - Escuta tátil, espacial: “the sound is full and well balanced” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114)
  - Outras expressões da qualidade do áudio: “the sound is both warmer and kinder to the voices” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114); “The sound has fine projection and drama” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114)
  - Escuta situacional / acústica: “The sound for this live performance is amazingly good, considering it was recorded in the hardly ideal Barbican acoustic” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 113); “The recording is vividly forward, but does not make the most of the Severance Hall acoustic” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 113)
  - Escuta da pós-produção: “first-rate surround sound – the finest this symphony has received on CD with the chorus particularly clear” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 113); “The Naxos [label] transfers, though very limited, have more body than most” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114)



- Escuta da interpretação. Aqui, é escutada a leitura (termo frequentemente empregado) que um regente faz da obra. Dizemos regente, e não orquestra, porque a esta costuma se reservar outro nível, o da execução, enquanto é responsabilidade do maestro, neste território, dirigir a execução a partir de sua compreensão pessoal. Esta pode se desdobrar em

- Escuta dos *tempi* adotados: “Sir Charles has taken careful note of Beethoven’s controversial metronome markings” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 113); “David Zinman [...] opts for the fast speeds which have latterly come to be thought authentic” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 113); “[Haitink’s] Choice of tempi is admirable in conveying the drama and epic scope of this work in an unforced yet lively way” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 113); “[...] with Haitink’s tempi, as usual, providing a dramatically cumulative effect” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 113); “The slow movement [by Gardiner] is far faster than usual but still conveys response” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114).

- Escuta textural: “In the first movement, he [Vänškä] is incisive and sharp, with textures clean and transparent” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114).

- Escuta espacial e emocional: “The spacious, lovingly moulded account of the slow movement is among Furtwängler’s finest achievements on record” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114).

- Escuta emocional: “As bitingly dramatic as Toscanini in the first movement and electrically intense throughout, Szell directs a magnetic account of the Ninth” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114); “Toscanini’s ability to mould phrases affectionately with hushed intensity” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114); “In the finale, the concluding eruption has an animal excitement rarely heard from this highly controlled conductor [Karajan]” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114).

- Escuta espiritual: “[Karajan] conveys spiritual intensity at a slower tempo” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114).

- Escuta da execução (da orquestra, dos solistas): “The finale crowns the performance, with the chamber chorus not only fresh and dramatic but deeply dedicated too in the prayerful section” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 113); “radiant playing from the London Symphony Orchestra” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 113); “the fresh, clear singing of the Lithuanian choir and a young, rather lightweight quartet of soloists” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114).



Pode haver também uma escuta emocional da execução: “The finale with a superb quartet of soloists and fine Swedish choirs brings the feeling of climax too often missing in recordings of the *Ninth*.” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114).

- Escuta da história. Aqui, a escuta dos registros vale pela conexão com o próprio evento da execução: “In December 1939 Toscanini rounded off his Beethoven symphony cycle in New York with apocalyptic performances of the *Ninth* and the Choral Fantasia, and the atmosphere of a great occasion comes over vividly.” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114);

Ou se conecta com fatos históricos mais amplos:

At Christmas 1989, just after the Berlin Wall came down, Bernstein devised this unique performance of Beethoven’s *Ninth* in celebration, drawing not just on the Bavarian RSO but on members of orchestras from Russia, Britain, France and the USA, as well as choirs from East and West Germany. Reflecting what had just happened he replaced the word *Freude*, ‘Joy’, in the Schiller ode set in the choral finale with the word *Freiheit*, ‘Freedom’, a sentiment which Bernstein thought was originally in Beethoven’s mind. [...] The finale, with four excellent soloists, crowns the occasion, received rapturously by the newly united citizens of East and West Germany. (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 113).

- Escuta dos excessos: “the opening applause is distracting” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114).

- Escuta comparativa. Este é o parâmetro que parece sobredeterminar os demais neste território. O que se escuta é remetido a uma decisão de compra: “an exuberant conclusion confirms this as a clear first choice among period versions” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114); “with a deeply felt slow movement, this must be counted among the very finest of performances on modern instruments at a bargain price” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114). A comparação pode combinar vários parâmetros de escuta, como a regência e a qualidade do áudio: “Klemperer conducts another searingly powerful performance, well worth preserving, even if in mono only; though with surface noise marring the slow movement, it does not displace the 1957 version, also recorded live in the Royal Festival Hall but in stereo” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114); ou a questão dos *tempi*: “Klemperer is marginally faster than in 1957” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114).

Seguindo os parâmetros de escuta estabelecidos, começamos a chegar nestas expressões de escuta que, de certa forma, colidem. Assim, a escuta da qualidade do áudio pode prejudicar a escuta da interpretação (que o maestro faz da Sinfonia): “The chorus may not be ideally focused in the background, and the audience noises are the more apparent on CD, but the extra



clarity and freshness impressively enhance a reading without parallel” (CZAJKOWSKI et al., 2009, p. 114).

## Considerações parciais

Embora a fase de mapeamento seja uma preliminar à continuidade das análises (a ser enfrentada pelo aspecto dos acoplamentos entre territórios e materialidades de escuta), algumas conclusões parciais podem ser observadas (remetendo, eventualmente, a outros territórios já mapeados). A questão das colisões é um primeiro ponto, remetendo, neste território, novamente à questão da comparação. As colisões de escutas e a escuta comparativa apontam para uma espécie de lógica de escassez da escuta: assim como não temos dinheiro para colecionar todos os registros disponíveis da Nona Sinfonia, não podemos investir nossa escuta senão nos melhores. Note-se também que quase não há registros ruins, que não conviriam a uma publicação impressa já demasiado volumosa. Mas há uma escuta de aspectos repreensíveis. Trata-se, pois, de uma escuta por camadas que se desfolha, fazendo a escuta da execução, por vezes, ser distinta da escuta do áudio ou da escuta da interpretação, etc.

Outro ponto interessante é a identificação de uma espécie de escuta espiritual, em que uma comunicação entre espíritos remete, no território dos *record guides*, ao ouvinte assim como ao maestro. Porém, no território das críticas, que observamos em outro trabalho, esta escuta espiritual remetia inequivocamente a outra entidade: a do compositor, Beethoven. A prática ‘espiritual’ de escuta e suas diferenças no seio de distintos agenciamentos comunicacionais deverá ser investigada em maior detalhe nas próximas etapas.

A questão da conexão com a história, em uma espécie de escuta mnemônica, também mereceria destaque. A história, aqui, é a história universal, ou a história da vida de um regente ou de uma orquestra, enquanto que no território dos blogs a história pode ser a do próprio ouvinte. Estes itens se afiguram, no presente momento, como rumos analíticos produtivos para o desenvolvimento ulterior das análises de acoplamentos comunicacionais entre territórios e práticas semióticas na produção de escutas musicais contemporâneas.

## Referências

- ADORNO, T. 2009. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo, SP: UNESP, 2009.
- BARTHES, R. **L’obvie et l’obtus**. Paris, França: Ed. du Seuil, 1982.
- BIJSTERVELD, K. et al. **Mechanical sound: technology, culture, and public problems of noise in the twentieth century**. Cambridge: MIT Press, 2008.
- CZAJKOWSKI, P.; GREENFIELD, E.; LAYTON, R.; MARCH, I. (Orgs.) **The Penguin Guide to recorded classical music 2009**. Londres, RU: Penguin Books, 2009.

# ...E O QUE O VENTO LEVOU, ALÉM DO ARCO-ÍRIS?

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ERLMAN, V. **Reason and resonance: a history of modern aurality**. Nova Iorque, EUA: Zone Books, 2010.

FLUSSER, V. **The surprising phenomenon of human communication**. Metaflux, 2016.

GOOLEY, D. Hanslick and the institution of criticism. In: **The journal of musicology**, Vol 28, N. 3, 2011.

HANSLICK, E. **Do belo musical**. Portugal: Edições 70, 1994.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012

LUCAS, C. B. **Audiovisual de orquestra**: traduções intersemióticas da Sexta Sinfonia de Beethoven. Trabalho de conclusão de curso. UFRGS, Porto Alegre, RS: 2014.

LUCAS, C. B.. Da escuta reduzida às escutas expandidas nas intersemioses da música digital. In: **Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Joinville, 2018.

NANCY, J. L. **À l'écoute**. Paris, Galilée, 2002.

STERNE, J. **The audible past: cultural origins of sound reproduction**. Durham, EUA: Duke University Press, 2003.

SCHAEFFER, P. Acousmatics. In: COX, C. WARNER, D. (Orgs.) **Audio Culture**: readings in modern music. EUA: Bloomsbury, 2013, pp. 76-81.

SCHAEFFER, P. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid, Espanha: Alianza Editorial, 2003.

STOCKFELT, O. Adequate modes of listening. In: COX, C.; WARNER, D. **Audio culture: readings in modern music**. EUA: Bloomsbury, 2013, pp. 88-93.

SZENDY, P. **Listen**: a history of our ears. Nova Iorque, EUA: Fordham UP, 2008.

THOMPSON, E. **The soundscape of modernity**: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933. Cambridge: MIT Press, 2002.