

## The communicational production of Ninth Symphony's listenings in Brazilian newspapers of 1918

This article analyses listenings of Beethoven's Ninth Symphony as a communicational phenomenon from the semanalytical perspective (Kristeva, 2012) of sign production. Musical listening is here conceived as the result of a production of sense that works over that which becomes musically listenable within a delimited set of materials. We do not intend, thus, to return to a phenomenology of listening (Schaeffer, 2003), nor to verify the relation between communicated listenings and a certain adequate listening (Adorno, 2009), but rather to investigate the proliferation of listenings in signs and habit-interpretants (in the vein of Peirce, 1994). Regarding a specific listening-territory (that of publications in newspapers contemporary to the Symphony's Brazilian première in 1918), we focus on the Normal Interpretant in order to comprehend this communication which always already constitute the listenings it seems to simply express.

### Keywords

Musical listening; Semiotic; Semanalysis; Interpretant; Beethoven.

## A produção comunicacional da escuta da *Nona Sinfonia* nos jornais brasileiros de 1918\*

\* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

**Este artigo analisa escutas da *Nona Sinfonia* de Beethoven como fenômeno de comunicação pelo viés semanalítico (Kristeva, 2012) da produção. A escuta musical é concebida como resultado de uma produção de sentido que trabalha aquilo que é musicalmente escutável no interior de um conjunto de materiais bem delimitado. Não se trata, portanto, de retornar a uma fenomenologia da escuta (Schaeffer, 2003), nem de aferir a relação entre as escutas expressas e uma suposta escuta adequada (Adorno, 2009), mas sim de investigar a proliferação de escutas por seus signos e hábitos interpretantes. No território de escutas específico das publicações em jornais nacionais da época da estreia brasileira da *Nona* (1918), voltamo-nos para o Interpretante Normal com vistas à compreensão dessa comunicação que sempre já constitui as escutas que ela parece simplesmente expressar.**

### Palavras-chave

Escuta musical; Semiótica; Semanálise; Interpretante; Beethoven.

## A produção comunicacional da escuta

Neste artigo, pretendemos contribuir com os pesquisadores de comunicação e música por meio da apresentação de um olhar voltado para o trabalho teórico, metodológico e analítico que uma perspectiva semanálítica<sup>1</sup> da comunicação musical pode oferecer.

Como todo trabalho de semiótica, esta prática laboratorial tem sua própria forma determinada *a posteriori*<sup>2</sup>, no contato contingente do *corpus* bibliográfico com o *corpus* de análise. Esta distinção (de dois *corpi*), aliás, é meramente didática, dado que uma visada semiótica da escuta musical insiste justamente na unidade do fundamento da “teoria” e do “material” por meio da noção de signo. Foi assim que Lévi-Strauss (2014, pp. 8, 24), por exemplo, pôde escapar às oposições entre sensível e inteligível para fundamentar uma antropologia estrutural que desse conta de uma lógica mais profunda que distribui, no nível dos signos, as qualidades sensíveis, tornando manifestas suas leis subjacentes. À tendência sistematizante desse primeiro estruturalismo do signo – difundido por Lévi-Strauss na antropologia, mas também por Barthes na semiologia do mito cotidiano, por Greimas na literatura e tantos outros – seguiu a crítica do estruturalismo por dentro dele mesmo, desenvolvida por Jacques Derrida (S/D), Julia Kristeva (2012) e outros, nos anos 1960. É nos trabalhos desta última que esta espécie de reviravolta do signo aparece na forma da distinção entre significação e significância que será, aqui, fundamental. A *significação* era o campo explorado até então por grande parte do movimento estruturalista: as cristalizações socialmente estabelecidas entre significados e significantes, sua estruturação em um sistema. Diferente era o objeto da perspectiva que Kristeva apelidou de *semanálise*. A *significância* abre à pesquisa uma região em que o sentido é trabalhado no arranjo (e rearranjo) específico e localizado de materiais organizados em territórios, em que o princípio de significação não remete a um centro imutável (seja o conceito, seja um Deus transcendente, seja uma “escuta adequada”), mas faz proliferar pequenos sistemas de signos sempre provisoriamente centrados. Não há língua universal, não há sistema musical definitivo, apenas uma contínua produção de sistemas de signos e uma escorregadia revisão – *refonte* (Kristeva, 1969, p. 331) – das regras simbólicas cujo movimento cabe à pesquisa de comunicação abordar. O território de significação não vem depois, não é a expressão de uma realidade previamente constituída, mas uma prática movente de formação da realidade da escuta que ele expressa.

Com Foucault (2005, p. 55), diríamos que os territórios certamente “são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. [...] É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer”. Em outros termos, poderíamos dizer que a proposta deste trabalho é situar um pequeno regime de visibilidade e dizibilidade da escuta, ou melhor, um regime de escutabilidade bastante localizado.

1. Para uma concepção mais detalhada da semanálise do que a que pudemos incluir neste espaço, cf. Lucas, 2018.

2. Isso já valia para o estruturalismo, como vale para o pós-estruturalismo. O que tentamos realçar nestas linhas como problemático naquele primeiro é a confusão que se faz quando se entendem seus sistemas, modelos e estruturas, cujo princípio estruturante estava no próprio ‘objeto estruturado’, como chaves de leitura a priori.

A escuta musical, desta perspectiva, também é produzida sistematicamente por práticas comunicacionais concretas. Não basta, portanto, estudá-la como um fenômeno passivo de recepção, nem como fato puramente fenomenológico, em que o ouvinte se entrega a uma pura percepção, que ele viria, posteriormente, por meio de um relato de escuta, a comunicar. O desafio, então, está em flagrar o funcionamento de uma lógica de produção dos tipos de escuta que se atualizam (na medida em que toda escuta é conhecida por meio de signos) sob a forma de emoções, referentes e significados comunicáveis.

Pierre Schaeffer (2003), na famosa proposta da escuta reduzida, desligava a escuta de seus referentes e se voltava para o som conforme percebido. Aqui, quase que pelo contrário, o fundamental são as conexões semióticas que trabalham uma escuta sempre irredutível a uma percepção pura. A comunicação flagra na escuta, ao contrário da sugestão interiorizante de Schaeffer, justamente sua “exteriorização”<sup>3</sup>. Lá onde a escuta se exterioriza, obrigando o sujeito a “renunciar a sua intimidade” (Barthes, 1982, p. 192).

Em outras palavras, a comunicação musical – a que fazem alusão frequente, no discurso cotidiano, tanto o pesquisador quanto o artista quanto o público – só pode ocorrer de fato se houver leis e hábitos que estruturam o sentido, que distribuem de maneira ordenada a cristalização de significados e significantes<sup>4</sup> que possam entrar em comunicação. Na música, um ‘mesmo’ gesto melódico pode ser irônico no jazz, mas dramático no concerto; um berro é escutado como disruptivo em um recital, mas faz parte da gramática já estruturada e reconfortante de um show de metal e assim por diante. Como enfatizou Ola Stockfelt (2013), todos estes sentidos dependem do contexto, das regras do gênero, da distribuição do espaço, dos atores, das convenções de cada linguagem musical. A posição de Stockfelt, aliás, nos parece se situar em um ponto privilegiado na linhagem de pesquisa comunicacional da escuta musical, na medida em que abandona uma escuta musical adequada que o exercício tipológico de Adorno (2009) implicava e conectava à figura naturalizada do especialista musical.

Karin Bijsterveld, em uma série de trabalhos recentes com seu grupo de pesquisa (Bijsterveld, 2019), tanto criticou quanto desenvolveu esta tradição de estabelecimento de tipologias da escuta, acrescentando-lhe dois eixos: as categorias de escuta analítica e sintética e os propósitos de escuta monitorial, diagnóstico e exploratório. Na trilha, também, destas especializações da escuta comunicacionalmente trabalhadas, Felipe Estivalet (2020) tem identificado formas de virtuosismo da escuta que se desenvolvem em circuitos e cenas bastante específicos. Já Janotti e Queiroz (2020, p. 2) apontam para as conexões da escuta com “narrativizações materializadas em mediações agenciadas nos ecossistemas das mídias de conectividade”, contribuindo também com um amplo campo de estudos dos tipos de produções de escutas musicais pela comunicação.

3. Barthes falava em uma “escuta que se exterioriza”, que “obriga o sujeito a renunciar a sua intimidade” (Barthes, 1982, p. 192).

4. Ressaltamos que já não se trata mais, aqui, de restaurar a distinção de natureza entre estas duas noções – insistiríamos, com Derrida e Peirce, em um adiamento perpétuo do significado em uma cadeia semiótica de signos que produzem mais signos.

Estes trabalhos, cada qual à sua maneira, parecem formular para a escuta a questão comunicacional que Kristeva colocava para o signo em geral, retomando Marx (1987, pp. 40-43). No interior de um modo de produção específico, os produtos passam a ter um valor de troca que oblitera seu trabalho de produção prévio à atribuição codificada de um valor universalmente substituível. O mesmo ocorre com o signo, no caso da comunicação: só percebemos seu significado codificado, mas ignoramos o trabalho de produção do sentido que lhe precede semioticamente. No interior de um modo de produção de escutas musicais é que se distribuem os hábitos e leis que os estudos de escuta vão investigar.

As escutas musicais são *produzidas* no sentido de sua adequação comunicacional, mas nunca há um modo definitivo e universal de se escutar. O reconhecimento desta problemática, comum aos autores mencionados, entre muitos outros, nos conduz à questão: como estudar esta produção comunicacional de escutas proliferantes? Evidentemente, há várias maneiras possíveis, e o presente artigo explicita simplesmente uma dentre elas, buscando facilitar as pesquisas futuras ao indicar, como tentamos fazer até aqui, um estatuto teórico e ao apresentar, como passaremos a fazer, um procedimento metodológico face à questão bastante específica que vimos levantando.

Neste ponto, em que é necessária minúcia para a identificação da problemática comunicacional em jogo, é que a semiótica de matriz peirceana oferece distinções importantes para nos mantermos no rumo desta noção de produção de comunicação que rompe radicalmente com o senso comum de que a produção da escuta estaria no polo do emissor, do compositor, do artista, do estúdio... De saída, conceber a comunicação com Kristeva e Peirce é evitar a simetria clássica entre emissor e receptor. Tampouco se trata de compreender a experiência fenomenológica de um receptor em contato com uma mensagem. O pensamento triádico é um dispositivo de ultrapassagem do binarismo humanista entre sujeito e objeto, funcionando por meio de signos que têm três relações: a do fundamento do signo, a do objeto do signo e a do Interpretante, sendo este último não o intérprete, mas o efeito que o signo é capaz de atualizar em uma mente qualquer.

### Elementos para uma semiótica da escuta musical

Em seu intrigante opúsculo sobre a escuta, o filósofo Peter Szendy (2008) discutia nossa vontade de transmitir uma escuta musical. É possível fazer uma escuta... ser escutada? Não bastaria indicar o trecho da música que causa arrepião. A questão é se é possível transmitir a minha escuta enquanto *minha escuta*. Szendy desenvolve uma resposta bastante particular: os arranjadores musicais seriam os entes capazes de comunicar uma *sua* escuta enquanto tal, na medida em que, trabalhando a partir de composições conhecidas, expressam seu modo de escutar através de um novo arranjo musical contingente. É o caso de Liszt, que reduziu para piano as sinfonias de Beethoven, expressando, com isso, sua escuta individual.

Semioticamente, o arranjador funciona, sem dúvida, como um tradutor: ele expressa, por meio de novos signos, uma escuta que não poderia ser telepaticamente transmitida. Porém, as expressões de escuta não nos parecem redutíveis ao arranjo musical, seja exclusiva ou prioritariamente. A prática de relatar verbalmente uma escuta é bastante

corrente, parte integrante mesmo da crítica musical. Barthes (1982, p. 186) já criticava a fala sobre a música, fosse na crítica portentosa ou na conversa de botequim, por seu procedimento, redutor, segundo ele, da potência da música à “classe gramatical mais pobre”: o adjetivo. Nosso *corpus* neste artigo, diga-se de passagem, é composto exclusivamente de expressões verbais de escutas. Contudo, uma escuta pode também ser traduzida intersemioticamente por uma pintura, como é o caso do painel *Beethoven frieze* de Gustav Klimt, que ressaltará, é claro, certos aspectos e não outros da Nona Sinfonia de Beethoven. Pensamos, ainda, na diagramatização audiovisual da escuta que o polímata Stephen Malinowski publica em seu canal de vídeos desde 2006. Partindo não da partitura, mas de sua audição pessoal, Malinowski torna visível, operando iconicamente com signos bastante didáticos, aquilo que Plaza (2008, p. 71) chamaria de intracódigo da Sinfonia (em vias de tornar-se) beethoven-malinowskiana.

Nenhum desses signos de escuta operam, para nossos propósitos analíticos, para além da dimensão dos signos. Mesmo o indizível<sup>5</sup> da música tem que ser dito em alguma parte, por assim dizer. As traduções da escuta, as expressões de escuta, os relatos de escuta... estes fenômenos de comunicação estão no mundo, digamos que se inscrevendo a si mesmos *na medida em que o permitem* as capacidades comunicacionais das materialidades em jogo. Mas sob que formas será possível abordá-los, epistemológica e metodologicamente falando? Várias, sem dúvida.

A proposta aqui é contribuir com uma concepção semiótica que estabelece que entender a comunicação por meio de signos é, em primeiríssimo lugar, flagrá-la em movimento. Pois lá onde há uma relação naturalizada entre signo e objeto, lá onde o significante remete a um significado ‘evidente’, a semiótica de um Barthes (1974, p. 1) tardio só vê a parada provisória de uma semiose sempre proliferante. Como enfatizou Derrida (S/D), não devemos retomar a crença metafísica em uma presença originária que garantisse o sentido da comunicação. O que podemos fazer é traçar o próprio movimento de desfazimento e *refonte* do sentido por meio de mais signos. Daí também a importância das noções de dialogismo e intertextualidade, que asseguram a expansão material do *corpus* de pesquisa para dar conta não do acervo de referências de um falante individual, tampouco das influências ou origens de um texto, mas do jogo da linguagem mesma na medida em que reordena suas materialidades e estabelece as leis habituais que permitem ao falante falar. De posse do repertório operacional do estruturalismo, Kristeva (2012, p. 153) sugeria ir para além da remessa de um signo a um referente, propondo lidar exclusivamente com “significantes dialógicos”.

Mas é a semiótica peirceana, que apresentamos neste artigo com ênfase no signo triádico e no Interpretante, que se faz particularmente útil no caso da comunicação da escuta. Como Jakobson (2015) insistia, a perspectiva semiótica de Peirce é oportuna exatamente quando começamos a trabalhar com uma lógica de predominância: primeiridade, secundidade e terceiridade são aspectos da realidade sig-

5. O indizível ou o incognoscível, é claro, não podem ser concebidos da perspectiva peirceana (Peirce, 1994, CP 5.255). Referimo-nos aqui à recorrente noção (expressa em signos, portanto, cognoscível e dizível) de que a música é inefável.

nica que o investigador pretende pesquisar. A abordagem semiótica evidencia a operação dos signos em um processo, e é para dar a vê-lo que as divisões microscópicas de Peirce vêm a calhar.

A noção peirceana de signo, em sua formulação internamente anti-dualista, opera em três dimensões relacionais: primeiro, o *Representamen* (Peirce, 1994, CP 1.540), as qualidades e capacidades materiais do signo enquanto relacionado somente a si mesmo; segundo, a relação do signo com seu Objeto; e, terceiro, a relação do signo com seu Interpretante, isto é, “aquilo que o signo produz na quase-mente que é o intérprete, determinando este último a uma sensação, a uma exerceção ou a um signo” (Peirce, 1994, CP 4.536).

Sendo a semiótica peirceana baseada no pragmaticismo (Peirce, 1994, CP 4.539), esta última noção de Interpretante como *efeito* do signo merece proeminência. Além disso, reconhecemos que a dimensão do Interpretante já ocupa certo lugar privilegiado no pensamento da escuta musical. Tanto Santaella (2009, p. 82) quanto Moraes (1983, p. 63) estabeleceram uma tipologia de escutas a partir da subdivisão triádica do Interpretante. Assim, um ouvinte individual pode atualizar escutas emocionais, energéticas ou lógicas. Esta tríade, a mais célebre quando se trata do Interpretante peirceano, constitui as subdivisões, para Fitzgerald (1966, p. 78), do Interpretante Dinâmico.

É uma coisa, pois, conceber esta, digamos, pragmática da escuta de um indivíduo por meio dos três níveis do Interpretante Dinâmico: o ouvinte pode ser incitado a uma sensação, a uma ação e a uma associação ou dissociação intelectual. Daí derivaremos nosso primeiro nível de análise dos territórios de escuta (escutas dinâmicas emocionais, energéticas e intelectuais). Na medida da necessidade, estas categorias podem ser mais desenvolvidas em suas tríades internas: assim, o Interpretante Dinâmico pode ser emocional, energético ou lógico, mas o Interpretante Dinâmico emocional pode aparecer, por sua vez, enquanto (1) qualidade da escuta por si mesma, (2) ocorrência efetiva em um corpo ‘tomado’ pela escuta ou (3) dimensão intelectual da escuta. O Interpretante Dinâmico intelectual poderá ser dividido em intelectual hipotético, relacional ou especializado (seguimos, aqui, Santaella, 2009). E assim também para os outros tipos, seguindo a lógica triádica peirceana que inspira nossa análise.

É outra coisa considerar o conjunto de expressões de escuta da perspectiva do Interpretante Normal<sup>7</sup>. Esta instância de terceiridade do Interpretante<sup>8</sup> estará ligada às regulações que determinam hábitos de acordo com circunstâncias específicas. O Interpretante Normal é “o hábito deliberadamente formado, auto-analisante – auto-analisante porque formado por meio de análises dos exercícios que o nutriram” (Peirce, 1994, CP 5.491). Daí

derivamos nosso segundo nível de análise, que entende as expressões de escuta menos como indícios de uma escuta dinâmica atualizada na experiência de um ouvinte e mais no conjunto global de expressões de escuta com sua produção de possibilidades, referencialidades e condutas.

Com estas três noções nos referimos à subdivisão triádica do Interpretante Normal que formatam o segundo nível de análise. Muito embora todos os níveis, dada a natureza triádica do próprio Interpretante Normal, sempre já envolvam normas, hábitos e sínteses da escuta, é útil distinguir ainda: um primeiro nível das condições comunicacionais da escuta, um segundo nível das referencialidades da escuta e um terceiro nível ‘prescritivo’. No primeiro, são identificadas expressões de escuta e conjuntos de expressões (sempre no interior de um território circunscrito) que apresentam um tipo de auto-reflexão sobre suas próprias potencialidades e limites; no segundo, são traçadas as operações sígnicas relativas aos referentes da escuta; no terceiro, trata-se das teses efetivamente formuladas por meio de proposições de hábitos que regulam a escuta no território em questão.

No presente artigo, que enfatiza esta ultrapassagem conceitual das escutas pensadas do ponto-de-vista do Interpretante Dinâmico no rumo das escutas pensadas do ponto-de-vista do Interpretante Normal, limitaremos nossas análises a este último aspecto.

A seguir, após uma breve introdução a nosso objeto, utilizamos este aparato conceitual e metodológico para analisar as operações sígnicas que ajudam a esclarecer a produção de escutas da Nona Sinfonia de Beethoven em territórios comunicacionais específicos.

## A Nona Sinfonia e suas escutas

Por que, em uma época de grande proficuidade sonora no mundo inteiro e de pungente crítica decolonial, nos voltamos para uma sinfonia de Beethoven? O primeiro critério de seleção da *Nona Sinfonia* foi sua incomparável popularidade. Trata-se mesmo da peça de música com as maiores repercussão e propagação que podemos imaginar, galgadas tanto na história quanto na atualidade<sup>9</sup>. A *Nona* está no concerto, no toque do celular, na trilha do clássico do cinema (*Laranja Mecânica*, de Kubrick), na temática do grande romance (*Doutor Fausto*<sup>10</sup>, de Mann). É por isso que não precisamos sequer especificar, no título deste artigo, o nome de seu compositor.

E não só é grande sua – digamos – iterabilidade intersemiótica, como demonstram esses exemplos. A *Nona* é, sobretudo, representativa do próprio conceito ocidental de ‘Música’, de ‘grande música’, de música ‘séria’ (Adorno, 1996), com todas as limitações eurocêntricas que tais noções implicam. As escutas da *Nona Sinfonia* são inquestionavelmente escutas *musicais*, conforme um hábito estabe-

6. A ideia de “corpo tomado” como secundidade da escuta vem de Moraes citado em Santaella (2009, p. 83).

7. Preferimos utilizar – desviando do termo mais corrente nos estudos peirceanos – o termo “Interpretante Normal” ao invés do “final” na medida em que ele ressalta o aspecto de mobilidade e reestruturação (em suma: de produção) das normalidades que regulam as escutas possíveis no interior do conjunto considerado.

8. Pode ser útil retomar as divisões peirceanas em jogo neste trabalho de abordagem das comunicações da escuta: 1. Signo; 1.1 seu Representamen, 1.2 seu Objeto, 1.3 seu Interpretante; 1.3.1 Interpretante Imediato, 1.3.2 Interpretante Dinâmico; 1.3.3 Interpretante Normal

9. O documentário *Following the Ninth*, de Kerry Candaele (2013) apresenta a impressionante relação, sempre mais intensa, do oriente com a Op. 125 de Beethoven.

10. O *Doutor Fausto* tem, para nós, interesse não só por mencionar diretamente a Nona Sinfonia de Beethoven, mas por seu procedimento. Em função da narrativa sobre a vida de um compositor fictício, representativo do século XIX em sua megalomania trágica, o narrador (amigo e biógrafo do protagonista) elabora incontáveis relatos de escuta. Sem, é claro, que as músicas em questão tenham jamais sido ouvidas fora do livro. O romance se comporta, nesse sentido, como uma reflexão sobre a realidade semiótica da escuta.

lecido e impessoal. Não há debate sobre se uma sinfonia de Beethoven se qualifica ou não como música, ao contrário do que ocorre com fenômenos relegados a categorias ‘degeneradas’: músicas ditas de consumo, populares, folclóricas, etc., sobre as quais resta margem para se dizer: ‘isto não é música, é barulho’ (como se a música não fosse, ao contrário, um recorte do barulho que é sua condição fundante<sup>11</sup>). Daí sua pertinência para uma reflexão sobre a escuta *musical*, não obstante queiramos, com isso, problematizar essa noção.

Pareceria natural, vindo desta caracterização, afirmarmos que a *Nona* é um exemplo de música que foi massivamente escutada ao longo da história e, por isso, também, muito discutida. Mas o desafio está em abandonar esta perspectiva pela qual haveria, de um lado, uma sinfonia como escutada e, de outro, os muitos significantes que expressassem esta escuta. Como Deleuze e Guattari (2014, p. 57) sugeriam, as expressões também trabalham seus conteúdos. É este trabalho que procuraremos verificar no caso de um território sógnico específico.

Definimos um território de escutas como um conjunto de signos de escutas que ao mesmo tempo produzem, de forma imanente ao território (isto é, não-universalmente), as escutabilidades possíveis e comunicáveis. Porém, como no processo de desterritorialização teorizado por Deleuze e Guattari (2011, p. 154), um território nunca se estabiliza sem também dar vazão a linhas de fuga que fazem e desfazem seus hábitos e regulações. Como já insinuamos, é com a noção peirceana de interpretante que se poderá dar conta destas habituações sobre práticas de escuta. Em outras palavras: nosso objeto de análise não é a *Nona Sinfonia*, mas os signos de suas escutas, com suas atualizações (níveis do Interpretante Dinâmico) e hábitos (níveis do Interpretante Normal).

Dado que a *Nona* vem sendo escutada desde 1824 – e que sua escuta vem sendo expressa e produzida em muitos e variados meios de comunicação, do comentário verbal e do texto crítico às já mencionadas reduções e arranjos (F. Liszt, R. Wagner), traduções audiovisuais (S. Malinowski) e pintura (G. Klimt), etc. – esta investigação exige uma circunscrição pontual, que, neste texto, estabelecemos em torno dos Interpretantes verbais de escuta e, dentro deles, dos relatos de escuta encontrados em jornais nacionais da época da estreia da peça no Brasil, em 1918.

### Interpretantes de escutas da *Nona Sinfonia* nas publicações em torno da *première* brasileira

Este território consiste de signos de escutas publicados em outubro de 1918, em periódicos do Rio de Janeiro, nos dias próximos e na própria data da estreia da *Nona Sinfonia* de Beethoven no Brasil (ocorrida no Municipal do Rio no dia 7). Tivemos acesso a estes materiais por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional<sup>12</sup>.

Já observamos que a proposta de uma análise da produção comunicacional da escuta musical deve se voltar, em especial, para a dimensão dos Interpretantes (nos termos de uma semiótica peirceana). Aqui, analisaremos este ter-

ritório de signos de escuta, especificamente, sob o ponto-de-vista do Interpretante Normal<sup>13</sup>. Abordaremos três semioses, correspondendo cada uma, predominantemente, a um dos níveis do Interpretante Normal: primeiro, a normalização das próprias capacidades comunicacionais dos signos interpretantes da escuta da *Nona Sinfonia*; segundo, a normalização do objeto destes signos; terceiro, a normalização dos hábitos de escuta.

Em um primeiro nível, voltado para o modo como os signos delimitam suas próprias potencialidades, identificamos uma série de relatos que, ao mesmo tempo em que expressam uma escuta das execuções de estreia da *Nona*, remetem a sua própria insuficiência. Diz um jornalista-ouvinte (Constallat, 1918, p. 14) que “não sou eu, pois, que a estas horas da manhã, tendo que dar uma impressão rápida aos leitores do terrível dia musical de ontem, no Municipal, que irei fazer a crítica desta monumental obra”.

Verificamos, no conjunto, uma produção de modéstia, de economia ou de laconismo relativamente ao relato de escuta:

O pouco tempo de que dispomos para escrever esta chronica, no mesmo dia em que, no Municipal, se representa, pela primeira vez, no Rio, a ‘Louise’, de Charpentier, priva-nos de reproduzir aqui alguns factos curiosos que se prendem á 9ª Symphonia [...] (Gazeta de Notícias, 1918, p. 4).<sup>14</sup>

A condição mesma do relato, no jornal, é reiteradamente a insuficiência – seja por falta de tempo, seja por falta de espaço:

A falta de espaço obriga-nos a retirar, á ultima hora, do nosso numero de hoje a chronica de nosso companheiro G. de C., sobre a primeira da opera *Herodiade*, cantada hontem no Municipal [no mesmo programa na *Nona*] (O Paiz, 1918);

seja, ainda, por falta de autoridade:

Só sobre ella [a *Nona Sinfonia*] existe uma verdadeira biblioteca. As maiores sumidades musicais sobre ella já se pronunciaram. Não é nesta pagina jornalística, escripta em estylo telegráfico, que cumpre analysa-la. Darei, pois, tão somente um ligeiro ‘compte-rendu’ da obra e de sua execução (O Imparcial, 1918).

No conjunto, surge um tipo de autorreflexão levada a cabo pelos próprios signos jornalísticos de escuta sobre sua condição comunicacional: falta tempo para fatos curiosos, falta espaço para fazer a crônica da peça que acompanhou a *Nona*, falta à página jornalística suficiência em seu propósito analítico que os relatos ‘autorizados’, ao contrário, realizariam. Relatos que se encontram, isso sim, nos livros de especialistas (e então a escuta passa pelas sumidades musicais da biblioteca). É o caso do “delicado folheto” – escrito pela “ilustre pianista, mlle. Rezende Martins”, uma das “mais talentosas musicistas que já nos foi dado admirar” – que

todos os amadores de música devem ler, afim de bem compreender a grandiosa obra que é a *Nona Symphonia* de Beethoven. E o que ela é ninguém melhor pode explicar que mlle. Rezende Martins (A

11. Como diz Luís Cláudio Ribeiro (2012, p. 10-11), inspirado em Michel Serres: “a música precisa de ruído; o ruído não precisa absolutamente da música”.

12. <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

13. Para uma delimitação da concepção aqui adotada da divisão dos signos, cf. a seção 2. Para uma análise mais ampla deste território de signos, que inclui também os Interpretantes Dinâmicos, cf. Autor, 2022.

14. Os textos, do começo do século XX, são citados aqui em sua grafia original.

Razão, 1918, grifo nosso).

Por sua vez, o folheto de Rezende Martins (S/D, p. 156) apela tanto a Wagner – que “redigiu um comentário de modo a guiar o auditório, introduzindo-o no sentimento da obra”, sendo “esse programa explicativo que tentamos aqui reproduzir” – quanto a Goethe:

A transição da terceira para a quarta parte começa por um brado, que poderia encontrar uma interpretação ainda nas palavras de Goethe: ‘Bem vejo... minha alma insaciável está fechada às doçuras da paz!’ (Rezende Martins, S/D, p. 160).

O avizinhamento de signos que o território (de escutas da *Nona* nas publicações em torno da *première* brasileira) configura produz uma escuta irredutível à ordem do que pode ser relatado “em estilo telegráfico”. Essa produção, contudo, não opera por meio de uma falta, mas justamente de uma abundância de conexões interpretantes: a biblioteca, as sumidades musicais, a musicista, o compositor e o poeta romântico. Quem escuta deve ser – *por outros meios* – orientado, familiarizado para a *importante audição*:

A propósito desse fato [a estreia da *Nona*], e para orientar, ou familiarizar mais o público com essa audição importante, a sra. A. de Rezende Martins escreveu um pequeno folheto de comentários estranhos de autores diversos sobre a *Symphonia*. [...] O tratado é utilíssimo. E [...] merece ser lido por quem vae ouvir a formidável peça orchestral (O Imparcial, 1918, p. 7).

Os Interpretantes Normais, por seu primeiro aspecto (que diz respeito a sua própria possibilidade de vir a ser), determinam, portanto, uma espécie de limitação que é ao mesmo tempo promessa postergada e garantia de que uma escuta sem limite efetivamente existe em outros textos interpretantes.

Em um segundo nível, veremos como outras operações sógnicas reforçam esta ‘limitação’ da escuta pela produção de expectativa diante de uma obra imortal, genial, monumental que lhe corresponde como referencialidade.

No dia anterior à estreia da *Nona* no Brasil, o periódico O Paiz informava que

O maestro Marinuzzi dirigirá quatro concertos no decorrer da presente temporada, e um destes constituirá, por certo, o maior acontecimento artístico de toda a temporada artístico-theatral do corrente anno, pois serão executados o grandioso oratório sacro do grande musico francez Cesar Frank, e o *mais glorioso monumento da musica classica*, a *Nona Symphonia* de Beethoven, ambas completamente novas para a nossa capital. A execução da *Nona Symphonia*, que é a obra prima do imortal Beethoven, sempre constituiu um acontecimento artístico em Paris, em Berlim, em Londres, em Roma, em Viena, onde foi realizada pelo menos uma vez em cada dez anos. Tanto mais o será para nós, sendo esta a primeira vez que se executa no Brasil (O Paiz, 1918, p. 5, grifo nosso).

Trata-se, é claro, de um anúncio, mas um anúncio que deixa implícita alguma familiaridade prévia com a escuta do “mais glorioso monumento da musica clássica”. A escuta começa antes da escuta. Pois já “há por toda parte fervorosos admiradores de Beethoven que nunca a ouviram executar”, como notícia a Revista da Semana (1918, p. 21) dez dias antes da estreia. A expectativa, sempre na relação reverencial com a “obra imortal”, mas também com outros espaços incensados (as capitais da Europa ocidental), é produzida como tendo sido gestada há muito tempo, em especial no que diz respeito a essa

9ª *Symphonia* de Beethoven, por cuja audição tanto aspirava o nosso ambiente musical. Esta audição nos foi promettida na temporada passada para a que hoje expira. Desde então, há um anno, portanto, a caldeira da curiosidade do publico recebia o calor da longa expectativa, até que entrou em franco período de ebulição, desde que foi publicado o primeiro anuncio da obra imortal de Beethoven. (Gazeta de Noticias, 1918, p. 4)

A expectativa é legitimada não só pelo “nosso ambiente” e “nosso meio”, mas também pelo signo da Europa como autoridade. E então a escuta deve comportar um entusiasmo análogo ao que a *Nona Sinfonia* desperta no ouvinte de lá:

Nenhuma outra exibição de arte, que saibamos, despertou jamais, no Rio de Janeiro, curiosidade mais intensa, preocupação mais febril, do que a que se vinha observando no nosso meio, durante a expectativa do Concerto Symphonico de hontem [...]. Essa curiosidade era devida, principalmente, á “9ª *Symphonia*” de Beethoven, que será executada pela primeira vez na America do Sul, e cuja aparição num programa de concerto, ainda na Europa, é objeto do mais vivo entusiasmo (Gazeta de Noticias, 1918, p. 4)

Não se trata simplesmente de mensagem publicitária, seja pela forma de coluna, seja porque o ouvinte é menos seu destinatário do que resultado, efeito interpretante do próprio anúncio da execução (que encaminhou a preocupação febril). É só porque a escuta já começou, por assim dizer, que se pode *dar razão* aos anúncios:

Com razão se anuncia a próxima audição da *Nona Symphonia*, de Beethoven, como o maior acontecimento artístico do anno. [...] A maior dificuldade na interpretação desta pagina sublime de musica, considerada por alguns como a obra mais genial da arte musical, reside na exigência das massas coraes disciplinadas e á altura de acompanharem dignamente as massas orchestraes. (Revista da Semana, 1918, p. 21)

Os signos da expectativa (a caldeira da curiosidade em ebulição, o grande acontecimento artístico e a obra genial, imortal) são então validados com recurso a interpretantes-dinâmicos-intelectuais-relacionais e especializados que, embora com simplicidade, distinguem os elementos instrumentais da composição (massas corais e orquestras). Esse processo de legitimação habitual da expectativa chega a formular-se explicitamente:

É pois legitima a *anciedade* com que o publico do Rio aguarda a execução da *Nona Symphonia*, ensaiada e regida pelo maestro Marinuzzi, diretor do Conservatório de Bolonha.” (Revista da Semana, 1918, p. 21)

Nesse caso, a incidência é de um interpretante-dinâmico-especializado que conecta a expectativa da escuta à reputação do regente Marinuzzi. Essa, aliás, se desdobra e reitera abundantemente no território:

Na proxima semana, começarão os grandes concertos symphonicos dirigidos pelo illustre maestro Gino Marinuzzi [...]. O grande musicista, digno diretor do maior conservatorio musical da Italia, [...] já está ensaiando ha dias (Correio da Manhã, 1918, p. 5);

A orchestra foi regida pelo illustre maestro Gino Marinuzzi, diretor do Conservatório de Bologna (Gazeta de Noticias, 1918c, p. 3)

A valorosa orchestra de Gino Marinuzzi, ainda hontem, sustentou na devida altura a reputação de seu regente [...]. Os ouvidos mais severos não podiam deixar de ficar satisfeitos (Correio Paulistano, 1918c, p. 3, grifo nosso)

Gino Marinuzzi pode estar orgulhoso do êxito obtido pelo primeiro grande concerto symphonico realizado sob a sua competente direcção, no Municipal. [...] *Nem outra coisa era licito esperar* [...] do programa habilmente organizado pelo talentoso maestro italiano (A Época, 1918, p. 9, grifo nosso);

O elogio do maestro, antes e depois das execuções, é um hábito reiterado em diversos signos. Mas vemos bem, recorrendo ao único contra-exemplo no território, que a aquisição de consistência desse hábito não está dada *a priori*:

Seguiu-se o famoso concerto com a nona symphonia de Beethoven, que o Sr. Marinuzzi dirigio com ar de enfado e a *Rebecca*, de Cesar Franch, ouvidas com interesse mas sem causarem o menor entusiasmo á extraordinária concorrência que encheo completamente o Municipal (Comedia Jornal De Theatro, 1918, p. 6)

Da perspectiva pragmaticista que guia a análise, essa exceção não tem mais relevância que um fenómeno que não se territorializa em hábito: é como uma normalização abortada. É o contrário do ganho de consistência de certos signos (o maior acontecimento, o monumento da música clássica) que se verifica na passagem de um jornal a outro, e do Rio de Janeiro a São Paulo, quando a escuta é preparada pelos relatos da imprensa que a precederam:

O maestro Gino Marinuzzi dirigirá a Nona Symphonia de Beethoven que foi executada ha poucos dias no Rio, sendo proclamada pela imprensa carioca o maior acontecimento teatral do corrente anno. *O maior monumento da musica classica* será cantado por mlle. Yvone Gall e srs. Franz e Journet, e pela massa coral [...] (Correio Paulistano, 1918a, p. 5, grifo nosso).

O monumento é como que literalizado, tornado em objeto da escuta no conjunto de signos que a normalizam. Talvez por isso seja possível ao crítico d'O *Imparcial*, citando Berlioz, inferir de sua escuta (interpretante-dinâmico-intelectual-hipotético) a própria cena da composição:

Quando Beethoven, terminando sua obra, considerou as majestosas dimensões do monumento que acabava de ultimar, certamente deve ter dito: Agora que venha a morte, minha missão está acabada (Constallat, 1918, p. 14).

Vimos, em resumo, como um primeiro estrato de signos normalizava as capacidades comunicacionais (insuficientes) do próprio relato jornalístico verbal em relação à escuta e como um segundo estrato normalizava as possíveis referencialidades dos signos de escuta (o monumento e o maestro). O fundamental, porém, é que não se trata de escutabilidades e referencialidades individuais, da ordem do interpretante-dinâmico, mas da produção do coletivo dos ouvintes, que se veem “dominados pela curiosidade intensa de ouvir pela orchestra de Marinuzzi essa esplendida e monumental *nona symphonia*” (O Paiz, 1918).

Em um terceiro nível, veremos como os signos de escutas passam também a prescrever uma determinada conduta e um certo cultivo como hábitos também impessoais para a escuta da *Nona*.

Pois quem escuta essa *Sinfonia* – quem distingue sua dimensão monumental e por ela anseia e se interessa – não pode ser um ouvinte qualquer, mas uma parcela específica da sociedade, como especifica um anúncio da *première* dois dias antes:

No concerto symphonico [...] vae ser executada a “9ª Symphonia”, de Beethoven. Esse numero tem despertado um enorme inte-

resse [...]. Essa peça, somente, vae constituir um acontecimento extraordinário. E a sociedade melhor do Rio tem sentido isso tão bem que é evidente a anciedade e o interesse nada commum por essa festa de musica. (O Imparcial, 1918, p. 7)

A monumentalidade da escuta que discutimos acima, portanto, parece consolidar-se neste território em estrita relação com essa “sociedade melhor do Rio”, ligada ao “nosso anno artístico”. O entusiasmo do “nosso meio musical” se expressa, nas reportagens do dia da estreia, como grandiosidade numérica do público:

A lotação do Theatro Municipal esgotara-se desde a ante-véspera do concerto, sendo que, cerca de 200 pessoas ouviram a execução da 9ª sinfonia, de pé, nos corredores e na caixa do theatro. [...] Foi um verdadeiro ‘fervet-opus’ no nosso meio musical: e o nosso lindo theatro teria ficado dez vezes mais repleto, hontem, se dez vezes maior fosse a sua lotação (Gazeta de Notícias, 1918, p. 4)

Quem frequenta “nosso lindo theatro” é, portanto, devoto a ponto de ouvir a peça em pé. Improvável repetição: o mesmo se passa, uma semana depois, com o público paulista. “A sala do Municipal não tinha uma só localidade vazia e, mesmo nos logares de passagem, havia ouvintes de pé. Tudo cheio, completamente cheio” (Correio Paulistano, 1918b, p. 2). Mas o mais notável, o que é “digno de nota, realmente”, é “a sagacidade do auditorio que hontem se reuniu no Municipal”, a qual, apesar do grande número, escutou a *Nona* “num religioso silencio”<sup>15</sup> (Correio Paulistano, 1918b, p. 2).

Normalizam-se, assim, certos procedimentos habituais do escutar neste território. O público é louvado pelos críticos-relatores por sua presença numerosa e por seu respeito ao hábito de escutar em silêncio. Mas nem sempre se trata de calar. A exceção é feita aos hábitos do comentário antecipado e do aplauso, que dão testemunho da curiosidade e da compreensão dos ouvintes:

Durante o intervalo da primeira<sup>16</sup> á segunda parte, todo o theatro era uma vastíssima colmeia. E, no tépido ambiente, [...] vozeavam incessantemente os commentarios antecipados, dominados pela curiosidade intensa de ouvir pela orchestra de Marinuzzi essa esplendida e monumental *nona symphonia* (O Paiz, 1918)

A assistência, pelos vibrantes e calorosos aplausos que dispensou á orchestra [...] demonstrou que sentiu, compreendeu e admirou todas as belezas de ambas as composições [a *Nona* e o *Oratório Sacro*] (Correio Paulistano, 1918b, p.2)

O aplauso como signo da compreensão de um público cultivado é legitimado ainda por menção à *première* de Vienna: “No dia 7 de maio de 1824, quando a ‘Symphonia com côros’ foi executada pela primeira vez, o êxito estalou com um raio. Os aplausos, as aclamações não cessam mais” (O Estado de S. Paulo, 1918, p. 4). Na ocasião, Beethoven, conforme esse crítico, ao voltar-se para o público, “vê o entusiasmo frenético”, vê como “a emoção cresce até o delí-

15. O elogio de uma escuta religiosa, diga-se de passagem, parece ecoar o comentário de uma coluna d'O *Pharol* (1912, p. 1), de Minas Gerais, seis anos antes da *première* da *Nona*: “A *Nona Symphonia* não requer sómente um auditorio de admiradores, mas tambem de fieis em estado de emoção religiosa”.

16. O oratório de César Frank.

rio: não pouca gente chora...” (O Estado de S. Paulo, 1918, p. 4). Equivalência com o público brasileiro, que, “Á última phrase” da sinfonia “levantou-se e fez extraordinária ovação” (O Paiz, 1918, p. 5)

Inútil reduzirmos, aqui, a lotação, o aplauso e o choro a sua operação como interpretante-dinâmico-energético da escuta; é preciso encará-los como elementos distribuídos por um conjunto de regras normalizadas. Estamos menos no nível da tradução da escuta como representação (‘como foi’ a escuta dos críticos e repórteres) do que no de sua produção regulada: é sempre uma audiência que – felizmente – observa certas regras. O contra-exemplo – que, por negação, confirma a regra de escuta – vem do crítico de *A Época*, que apela ao público do teatro que se comporte com a devida distinção:

É lamentável que o público que frequenta o Municipal, e que incontestavelmente é o mais distinto possível, não ligue, em regra geral, a devida atenção ao que está executando e se permita perturbar os que estão realmente interessados pelo espetáculo, levantando-se inopinadamente ou retardando a entrada para a plateia, como aconteceu hontem, especialmente no início da terceira parte (*A Época*, 1918, p. 9)

Os interpretantes-normais tornam tênue a linha que distingue entre relato e prescrição. O público pode vozear, aparentado a uma colmeia, mas somente antes da execução; não pode, porém, circular perturbando os demais. Deve calar, a não ser pelo aplauso e pelo choro. São os hábitos de escuta e a conduta no concerto que possibilitam o ouvinte ao mesmo tempo em que lhe conferem consistência semiótica. Não poderia se tratar de um público inculto<sup>17</sup>, visto que,

sejam francos, as duas obras de arte que se executaram [...], para serem devidamente apreciadas, demandam ouvintes de certo cultivo intelectual e estético, notadamente a celebre e tão discutida symphonia com côros, de Beethoven (*Correio Paulistano*, 1918b, p.2, grifo nosso)

Também conforme a palavra de Richard Wagner, citada na crônica do *Correio Paulistano* (1918, p. 2), “a ‘Nona Symphonia’ exige, para sua compreensão absoluta, que o ouvinte possua, além de uma intenção pessoal íntima, um certo preparo intelectual e estético”. Além de uma conduta específica no concerto, então, voltamos a deparar com a normalização de uma necessidade de cultivo e instrução da escuta. O “folheto” da Mlle. Rezende Martins é, como já observamos, reiteradamente recomendado (*A Razão*, 1918, p. 6; *Correio da Manhã*<sup>18</sup>, 1918, p. 3; *O Imparcial*, 1918, p. 7) para a instrução do público em relação a essa “audição importante” (*O Imparcial*, 1918, p. 7).

17. Remetemos, com esse termo, ao trabalho de Bieletto-Bueno (2018), que aborda as práticas de escuta no México pós-revolucionário e identifica a oposição que se estabelece entre uma escuta espiritualizada das elites e sua contraparte “inculta e escandalosa”. É, em outros termos, também um estudo do que chamamos aqui de hábitos de escuta, “maneiras situadas de ordenar e dar sentido ao mundo e a suas entidades a partir da escuta”.

18. Remetemos, com esse termo, ao trabalho de Bieletto-Bueno (2018), que aborda as práticas de escuta no México pós-revolucionário e identifica a oposição que se estabelece entre uma escuta espiritualizada das elites e sua contraparte “inculta e escandalosa”. É, em outros termos, também um estudo do que chamamos aqui de hábitos de escuta, “maneiras situadas de ordenar e dar sentido ao mundo e a suas entidades a partir da escuta”.

Também Hector Berlioz é incorporado no território, e similarmente por relato de escuta da *Nona* já discutido neste trabalho:

Berlioz elogia também enormemente a nona symphonia, mas diz que nella existem uns quantos agrupamentos de notas a que é absolutamente impossível dar o nome de accordes e que não sabe a razão de taes anomalias (*Correio Paulistano*, 1918, p. 2).

Por fim, mesmo o signo Goethe aparece nesta produção de cultivo para a escuta: é mencionado tanto na crônica d’*O Estado de S. Paulo* (1918, p. 4: “Goethe também dizia [de Beethoven que] seu grande espírito vê o que nos é obscuro [...]”) quanto na crônica d’*O Paiz* (1918, p. 5): a “disposição melancólica persiste e cresce, e apesar de sua grandiosidade, mantém o seu caracter, que está explicado como o de renuncia e privações, segundo um verso de Goethe”.

O trabalho de produção dos hábitos de uma escuta ‘cultivada’ passa por todas essas particularidades. Por essa produção tanto de uma escuta cultivada quanto de uma conduta adequada no concerto, a comunicação parece já se comportar como uma produção micropolítica de escutabilidades, escutas e hábitos do escutar.

### Considerações finais

Nas páginas precedentes, nos voltamos para os signos de escuta nas publicações jornalísticas em torno da estreia da *Nona Sinfonia* de Beethoven no Brasil. Analisamos o modo de funcionamento destes signos, e, especialmente, o aspecto de Interpretante Normal que o território desenvolve. A análise nos conduziu na direção de uma tripla produção. Esta micro produção comunicacional é flagrada na relação dos interpretantes da escuta (1) com suas próprias condições comunicacionais, (2) com suas referencialidades e (3) com os hábitos que ela normaliza. No primeiro nível, o jogo dos interpretantes estabelecia os limites, bastante restritos, da comunicabilidade da escuta no relato jornalístico em

colunas, matérias ou reportagens. No segundo nível, o objeto da escuta era normalizado com recurso ao “monumento”, por sua vez associado a um grande “entusiasmo” e “expectativa”.

No terceiro nível, normalizava-se a necessidade de um “cultivo” intertextual bastante específico e de uma conduta adequada no concerto correspondente à “sociedade melhor” que constituía o público daquela “importante audição”.

Em resumo, o território distribui escutas em uma comunicabilidade expressamente limitada, de um monumento audível para um ouvinte cultivado e de conduta distinta.

Tivemos a oportunidade de investigar muitos outros aspectos desta produção comunicacional de escutas, além de manusear expressões de escutas em outros territórios (cf. Lucas, 2022). Com o presente recorte, buscamos somente ilustrar o modo como a comunicação trabalha e produz escutas musicais para antes e depois de um simples gesto de recepção passiva, imediata ou fenomenologicamente depurada. Não é que nos relatos de escuta vejamos sinais de uma insuficiência relativa à experiência efetiva do ouvinte; o conjunto dos signos é que produz uma insuficiência. Não desvendamos o monumento beethoveniano como o referente da escuta da *Nona*; somente apontamos os traços de sua constituição sempre instável nos diálogos em que a

obra e sua escuta se emaranham. Finalmente, não se trata de uma cartografia exaustiva dos hábitos de escuta da *Nona*, mas sim de verificar algumas das comunicações que os expressam e regulam. A sugestão que fica é a de uma micropolítica da escuta musical que a pesquisa em comunicação pode passar a flagrar nos mais diferentes territórios.

#### Referências bibliográficas

Almeida, Laís F. B.; Janotti Jr., Jeder. (2015). Edifício Pernambuco: espacialidades da música ao vivo no projeto ExcentriCidades através de uma constelação de conceitos. *Fronteiras – estudos midiáticos*, 17 (3), 271-280. doi: 10.4013/fem.2015.173.01

Lucas, Cássio B. (2018). Julia Kristeva e a semanálise: dos dialogismos às significâncias. *Animus. Revista interamericana de comunicação midiática*, 17 (34), 39-53. <https://doi.org/10.5902/2175497729032>.

Lucas, Cássio B. (2022). *Escutas Expandidas e a produção comunicacional de escutas musicais* (Tese de doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

Barthes, Roland. (1982). *L'obvie et l'obtus*. Paris, França: Ed. du Seuil.

Barthes, Roland.(1974). Théorie du texte. In: *Encyclopaedia Universalis*. Recuperado de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>.

Bijsterveld, Karin. (2019). *Sonic Skills*. Londres, RU: Palgrave Macmillan.

Constallat, Benjamin. (8 de out. 1918). Crônica musical - Temporada Lyrica. *O Imparcial*, p. 14.

Correio da Manhã. (22 de set. 1918). Musica – Concertos Symphonics de Marinuzzi.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (2014). *Kafka – Por uma literatura menor*. Belo Horizonte, MG: Autêntica.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (2011). *Mil Platôs (Vol. 1)*. São Paulo, SP: Editora 34.

Derrida, Jacques. (Sem data). O signo, a estrutura e o jogo no discurso das ciências humanas. In: Coelho, E. P. (Org.) *Estruturalismo – antologia de textos teóricos*. São Paulo, SP: Martins Fontes.

A Época. (27 de set. 1918). *No municipal* (p. 9).

Estivalet, Felipe. V.(2020). Virtuosoismo da escuta e produção de introspecção. In: *Poderes do Som – Políticas, escutas e identidades*. Florianópolis, SC: Insular Livros.

Foucault, Michel. (2005). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, RJ: Forense.

Gazeta de Notícias. (8 de out. 1918). *O 4º Concerto Symphonico – A 9ª Symphonia de Beethoven e o Oratorio Rebecca, de Cesar Franck*(p. 4).

*O Imparcial*. (6 de out. 1918). *A 9ª Symphonia de Beethoven. Theatros e Musica*. (p. 7).

Jakobson, Roman. (2015). *Linguística e comunicação*. São Paulo, SP: Cultrix.

Kasunic, David. (2013). On “Jewishness” and Genre. In: Donovan, S.; Grimes, N.; Marx, W. *Rethinking Hanslick: music, formalism and expression*. Rochester, EUA: University of Rochester Press.

Kristeva, Julia. (1969). Sémanalyse: Conditions d'une sémiotique scientifique. *Semiotica*, 5(4). <https://doi.org/10.1515/semi.1972.5.4.324>

Kristeva, Julia. (2012). *Introdução à semanálise*. São Paulo, SP: Perspectiva.

LaboriaCuboniks. (2018). *Xenofeminist Manifesto: A Politics for Alienation*. 2018. Recuperado de <https://laboriacuboniks.net/manifesto/>.

Lévi-Strauss, Claude. (2014). *Mythologiques Vol 1. – Le cru et le cuit*. Paris, França: Plon.

Marx, Karl. (1987). *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo, SP: Nova Cultural.

Moraes, J. Jotade. (1983). *O que é música*. São Paulo, SP: Brasiliense.

O Paiz. (8 de out. 1918). *Artes e artistas – Música* (p. 5).

Peirce, C. S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Edição eletrônica: Harvard University Press, 1994.

Plaza, Julio. (2008). *Tradução intersemiótica*. São Paulo, SP: Perspectiva.

Revista da Semana. (28 de set. 1918). *A Nona Symphonia. Notícias e Comentários*(p. 21).

Santaella, Lúcia.(2009).*Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, visual, verbal*. São Paulo, SP: Iluminuras.

Schaeffer, Pierre. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Espanha: Alianza Editorial.

Stockfelt, Ola. (2013). Adequatemodesoflistening. In: Cox, C.; Warner, D. *Audio culture: readings in modern music*, pp. 88-93.EUA: Bloomsbury.

Szendy, Peter. (2008). *Listen: a history of our ears*. Nova Iorque, EUA: Fordham University Press.