VI coMcult 08 e 09/11
VÍNCULOS, REDES E AMBIENTES
VI CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CULTURA

O SOM E A DISPERSÃO: POR UMA SEMIÓTICA WISNIKIANA DOS AMBIENTES SONOROS[1]

SOUND AND DISPERSION: TOWARDS A WISNIKIAN SEMIOTICS OF SONIC ENVIRONMENTS

Cássio de Borba Lucas[2]
Demétrio Rocha Pereira[3]

Resumo

Este trabalho busca identificar, por meio da noção de dispersão (FOUCAULT, 1995), atravessamentos dos modelos estudados por José Miguel Wisnik enquanto epistemes comunicacionais do sonoro. Como inspiração de uma releitura semiótica da obra de Wisnik, recorremos ao *insight* foucaultiano de que as audibilidades são menos o produto de uma história coerente e cumulativa do que resultado de arranjos provisórios e rupturas epistemológicas. Essa disposição, no que evita uma linearidade que descreve grandes arcos históricos no rumo do sentido musical moderno, permite distinguir histórias dispersivas, organizadas por séries microscópicas em que o modal, o tonal e o serial podem ser reconhecidos em diferentes configurações comunicacionais de ambientes sonoros.

Palavras-chave: *O som e o sentido*. História da música. Dispersão. Ambientes sonoros.

Abstract

This article aims to identify, through the concept of dispersion (FOUCAULT, 1995), crossings of the models studied by José Miguel Wisnik as communicational epistemes of sonic environments. Inspired by a semiotic reading of Wisnik's work, we resort to the foucaultian insight according to which the audibilities are less the procut of a coherent and cumulative history than the result of transitory arrangements and epistemic ruptures. This inclination, while avoiding a linearity which would describe wide historical cycles leading to the modern music stage, allows us to discern dispersive histories, organized by microscopic series in which modal, tonal and serial music can be recognized in different communicational configurations.

Keywords: Sound and sense. History of music. Dispersion. Sonic environments.

1. Introdução

---

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Ambientes Sonoros da Comunicação, do VI ComCult, Universidade Paulista , Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018.

[2] Doutorando em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS. Mestre em Comunicação e Informação pela mesma instituição. E-mail: cassioborba@gmail.com

[3] Doutorando em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS. Mestre em Comunicação e Informação pela mesma instituição. E-mail: demetrio.pereira@gmail.com

A obra de José Miguel Wisnik é frequentemente invocada no campo de estudos em música, som e comunicação. A proposta deste artigo é apontar suas contribuições para a reflexão sobre os ambientes sonoros desde uma perspectiva comunicacional. Wisnik elabora um modelo analítico e interpretativo para uma "antropologia do ruído" que concebe a história da música universal segundo uma linha evolutiva demarcada por três momentos: o primitivismo sacrificial do modal, a ocidentalização linearizante do tonal e o serial como exaurimento do tonal e convivência de diferentes regimes sonoros. Propomos, a partir deste modelo, realizar uma torção conceitual que des-historicize os mencionados regimes, objetivando semiotizar este aparato conceitual no rumo da comunicação. Como mostrou Foucault, uma "descrição global cinge todos os fenômenos em torno de um centro único - princípio, significação, espírito, visão de mundo, forma de conjunto". Interessava-lhe, ao contrário, "o espaço de uma dispersão" (FOUCAULT, 1995, p. 12). Os ambientes sonoros como fenômenos comunicacionais, ao invés de sucederem-se simplesmente, convocam uma "simultaneidade de códigos" (WISNIK, 2014, p. 215) nas sobreposições que caracterizam a contemporaneidade da música. Procuraremos demonstrar que ambiências modais, tonais e seriais aparecem em dispersão na comunicação musical, analisando alguns sistemas de signos sonoros contemporâneos, como o transe na canção popular brasileira, a narrativização na música eletrônica e a serialização no hip hop.

O autor estabelece, em seu célebre livro *O som e o sentido* (WISNIK, 2014), uma antropologia do ruído como lógica do sentido musical. Antropologia porque, para ele (2014, p. 27), os sons são afinados pela cultura. A distinção entre som e ruído nasce de uma ruptura de um *continuum* do qual as duas categorias (sons e ruídos) fazem originalmente parte (WISNIK, 2014, p. 30). O mundo natural se apresenta, antes dessa ruptura, em frequências indistintas, irregulares e caóticas. É o recorte - dito antropológico - de sentido que vem a modelizar o som nos sistemas modais, tonais e seriais. Reserva-se, assim, ao ruído uma função de desorganização de códigos cristalizados que permite o aparecimento de novas linguagens e ambientes sonoros (WISNIK, 2014, p. 64). Vemos nisso uma lógica em que o sentido advém do ruído (não-sentido), bastante similar àquela descrita por Gilles Deleuze (2007).

Os sistemas modais se ligam às músicas do pulso que "apresentam esse caráter recorrente, que nos parece estático, mas é bem mais extático, hipnótico, experiência de um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, porque é sem fim" (WISNIK,

2014, p. 42). Reconhece-se aí as ideias de tribalidade, primitivismo e pertencimento ora à terra, ora a um centro despótico estável: a afirmação de que "a música dos balineses e dos pigmeus são jóias do mundo modal", por exemplo, reforça a demarcação temporal e geográfica da abordagem wisnikiana. Já a música tonal vem linearizar e dar sentido ao som segundo uma lógica de construção de tensão e repouso/resolução, em acordo, ela própria, com uma episteme evolutiva e teleológica. Por fim, na época serial da música, ruídos e timbres retornam sobre o intelectualismo tonal, o que levou Mário de Andrade a especular que "essa arte nova, essa quase-música do presente, se pelo seu primitivismo ainda não é música, pelo seu refinamento já não é música mais" (apud WISNIK, 2014, p. 47).

Parece-nos que, antes de referirem-se exclusivamente a períodos históricos, as três modelizações do ruído funcionam como gabaritos epistemológicos que determinam, em ambientes sonoro-comunicacionais concretos, os sentidos audíveis e exprimíveis. Os ambientes sonoros contemporâneos, por sua vez, parecem tender, como já identificado pelo próprio Wisnik, ao estabelecimento plural de escutas "múltiplas, de difícil mapeamento, sujeitas às diferentes combinações dos dialetos pessoais e dos dialetos grupais modulando a torrente da música em massa" (WISNIK, 2014, p. 211).

O objetivo do trabalho é identificar, por meio da noção de dispersão (FOUCAULT, 1995), atravessamentos dos modelos estudados que constituem epistemes comunicacionais do sonoro. Como inspiração de uma releitura semiótica da obra de Wisnik, recorremos ao *insight* foucaultiano de que as audibilidades são menos o produto de uma história coerente e cumulativa do que resultado de arranjos provisórios e rupturas epistemológicas. Essa disposição, no que evita uma linearidade que descreve grandes arcos históricos no rumo do sentido musical moderno, permite distinguir histórias dispersivas, organizadas por séries microscópicas em que o modal, o tonal e o serial podem ser reconhecidos em diferentes configurações comunicacionais.

Para tanto, na seção 2, apresentamos as bases teóricas do estudo de José Miguel Wisnik; na seção 3, identificamos a noção de dispersão (ela mesma dispersa na obra de Michel Foucault) que maleabiliza a perspectiva wisnikiana. Com isso, procuramos estabelecer parâmetros teóricos para, na conclusão, encaminharmos uma disposição analítica que considere, como prática comunicacional contemporânea da música, atravessamentos de diferentes tipos de ambientes sonoros.

2. A lógica comunicacional da música em *O som e o sentido*

Em sua obra de 1989, *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik (2014, p. 9) planeja esboçar uma "história da linguagem musical". Da perspectiva da comunicação, logo re-emergem, diante de uma empreitada do gênero, questões tradicionalmente ligadas a estes termos: que tipo de linguagem é a música? Nenhum fenômeno comunicacional no campo da música parece se codificar tão claramente quanto aquelas estruturas que a linguística identificava como língua. Como pode a música, a despeito disto, fazer sentido? É possível identificar estruturas propriamente comunicacionais da chamada linguagem musical? Talvez para evitar dilemas do tipo, Wisnik parte, para traçar a história da música, não da música mas do ruído.

"Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam" (WISNIK, 2014, p. 27). Não se trata de pensar em categorias distintas, limites bem localizados do comunicável (o silêncio e o barulho excessivo, por exemplo), mas de considerar informacionalmente uma ontologia da música em que o ruído sempre já é o "meio turbulento" do qual se extrai a ordem que caracteriza o som. A música precisa de ruído, o ruído não precisa absolutamente da música (RIBEIRO, 2012, p. 10) para existir.

Este trabalho de "extração" (WISNIK, 2014, p. 27) de sentido do meio desordenado do ruído é caracterizado como "antropológico" (WISNIK, 2014, p. 32). Com isso, podemos observar formações historicamente determinadas em que o ruído é trabalhado como "som periódico e ordenado" no rumo da música. Ambientes sonoros em que se produz, antropológica e ritualmente (como veremos), "contra todo o ruído do mundo", mas por dentro dele, "um som constante" (WISNIK, 2014, p. 27).

Embora caracterize este processo como antropológico, ligado ao ritual e ao sacrifício, Wisnik se aproxima explicitamente da comunicação pela forma informacional de sua teoria do sentido musical. Na teoria matemática da comunicação, a entropia é ao mesmo tempo a desorganização total e a condição de existência da ordem informacional. Mais possibilidades de escolha para o receptor significam mais informação, porém também mais ruído. Neste ponto, é necessário definir, paradoxalmente, este ruído como "porção espúria" da "incerteza" (liberdade de seleção) (WEAVER, 1949, p. 3). Em outras palavras, a informação é questão de organização da incerteza do movimento do mundo, o qual tende à entropia: desorganização ruidosa, desfazimento de relações informacionais que constituem a comunicação. O som,

elemento do sentido musical, por sua vez, “diminui o grau de incerteza no universo”, conforme Wisnik (2014, p. 27) “porque insemina nele um princípio de ordem”.

Em suma, som e ruído “não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias” (WISNIK, 2014, p. 30). O autor fala, aqui, em “culturas” como responsáveis por esta administração, mas indica ao mesmo tempo que, em termos informacionais, trata-se de ilhotas de produção de organização ‘contra todo ruído do mundo’. É desta perspectiva que nosso trabalho partirá para a consideração dos ambientes sonoros da comunicação - insinuando, mais adiante, que não se trata somente de culturas ou estruturas relacionadas diacronicamente em uma linha de tempo contínua, mas de máquinas semióticas que recuperam e redistribuem códigos e funcionamentos heterogêneos e sincrônicos para a constituição de ambientes sonoros como fenômenos de comunicação. Como na lógica comunicacional de Deleuze (2007, p. 74), “o sentido é produzido pelo não-senso e seu perpétuo deslocamento e [...] nasce da posição respectiva de elementos que não são, por si mesmos, ‘significantes’”.

De todo modo, Wisnik distinguirá, em seu “mapeamento histórico-cultural”, três ambientes sonoros de produção de sentido musical a partir do ruído, isto é, “de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação” (WISNIK, 2014, p. 33). O primeiro deles é o ambiente modal. Nele, a linguagem musical é a “ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que a sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais” (WISNIK, 2014, p. 35). Ela funciona como um “instrumento ritual de manutenção da ordem contra as contradições que a dissolveriam” (WISNIK, 2014, p. 77).

Em termos musicais,“o mundo modal é marcado pela diversidade das suas escalas” (WISNIK, 2014, p. 78), mas também pela primazia da “ordem da pulsação” em detrimento da “ordem melódica” (WISNIK, 2014, p. 79). Inexiste, aqui, a noção de tema musical individualizado que será característica do ambiente tonal. Trata-se de explorar, no interior de uma escala ou modo, suas “virtualidades dinâmicas [...] mais do que motivos acabados que chamem a atenção sobre si” (WISNIK, 2014, p. 79), isto é, estabelecer uma espécie de circulação da escala a partir da recorrência. Assim, as músicas da tradição árabe e iraniana se apresentam não por temas melódicos relativos a harmonias de fundo, mas por diferenças estabelecidas por “nuances intervalares mínimas” (WISNIK, 2014, p. 89) em uma

combinatória de “complexa multiplicidade escalar” (WISNIK, 2014, p. 91). As músicas dos balineses, por sua vez, se baseiam em “texturas polifônicas”, uma trama de motivos superposta que fornece um modelo temporal, “quase utópico, de um descentramento centrado” (WISNIK, 2014, p. 95). Em resumo, as músicas modais não investem no movimento nem na melodia, mas em “uma harmonia de ritmos que resulta de uma intensa e impressionante saturação melódica” (WISNIK, 2014, p. 96).

A passagem do modal ao tonal é descrita por Wisnik, novamente com viés histórico-antropológico, como acompanhando “aquela transição secular do mundo feudal ao capitalista”. Ela participa, “assim, da própria constituição da ideia moderna de história como progresso” (WISNIK, 2014, p. 113). Se o ambiente sonoro modal soava reiterativo, repetitivo, circular (WISNIK, 2014, p. 113), o tonal tomará o pulso quase sempre como constante, funcionando como “suporte métrico do campo melódico-harmônico” (WISNIK, 2014, p. 114), enquanto a tônica, que no modal permanecia como basilar, passa a ser deslocada através das modulações e na ênfase no desenvolvimento melódico. A polifonia é convertida em melodia harmonizada.

O ambiente tonal se conecta à evolução de uma “música das alturas” (WISNIK, 2014, p. 120), cujos parâmetros de significação estarão mais ligados à melodia subjacente que a um pulso ou nota constante. Há clara noção de antes e depois. Mas tanto a música tonal torna-se verticalizada - na melodia e seus desenvolvimentos (o tema, a sonata, a sinfonia) - como também se harmoniza com uma horizontalidade para estabelecer uma noção de autonomia do discurso musical (WISNIK, 2014, p. 126). Neste ambiente sônico-comunicacional é que aparecerão as figuras do compositor, do regente e da própria orquestra, a prática da “escuta atenta” (WISNIK, 2014, p. 165) etc. Em face do desenvolvimento da forma musical, a escuta atenta corresponde a uma moral tonal “finalista, teleológica” (a reconciliação da humanidade em Beethoven).

Assim, o “tempo musica tonal” é índice de “certa permeabilidadae entre o indivíduo e a história, que uma fase da era burguesa permitiu representar” (WISNIK, 2014, p. 175). A passagem do ambiente tonal ao serial, neste sentido, é brusca: não mais o desenvolvimento teleológico, mas “formas rarefeitas, condensadas e simétricas”, que deixam de ‘evoluir’ para apontar para si mesmas em “estruturas exaustivamente autorreferentes” (WISNIK, 2014, p. 184). Interessantemente, Wisnik encontra, no pós-tonal, como que dois pólos onde geralmente

as histórias da música situam uma evolução linear do atonalismo ao dodecafonismo, serialismo e minimalismo.

Musicalmente, o período serial compreende o que esses termos tradicionalmente designam: as propostas schoenbergianas de 'emancipação da dissonância' (utilização das doze notas), a expansão weberiana deste atonalismo para os outros parâmetros composicionais (serialismo integral), a retroalimentação dos parâmetros composicionais no minimalismo, que se consomem no rumo da entropia. Tudo nos leva a uma "metamorfose do som contemporâneo das alturas ao ruído e aos timbres" (WISNIK, 2014, p.), que se intensifica na música acusmática e eletrônica.

Nossa época, por sua vez (*O som e o sentido* é publicado pela primeira vez em 1989), é a da "simultaneidade": "nunca foi tão fluida a passagem entre músicas 'eruditas' e 'populares'" (WISNIK, 2014, p. 210). As escutas atuais "são múltiplas, de difícil mapeamento, sujeitas às diferentes combinações dos dialetos pessoais e dos dialetos grupais modulando a torrente da música em massa" (WISNIK, 2014, p. 211). Diríamos também que é a época da simultaneidade de ambientes sonoros em práticas de significação musical localizadas. "Os últimos desdobramentos da música pedem que as músicas modais", por exemplo, "voltem a ser consideradas no quadro contemporâneo" (WISNIK, 2014, p. 43). Isto é, para além das divisões históricas apontadas pelo autor, acreditamos que há nestes modelos uma tipologia a ser tanto aplicada quanto repensada à luz dos ambientes sonoros contemporâneos, que as colocam em oposição, paralelo e comunhão.

É importante observar que o próprio texto de Wisnik já aponta para a necessidade de "repensar os fundamentos da história dos sons tendo em conta" a ideia de "sincronia" (WISNIK, 2014, p. 11). Seu exemplo privilegiado, neste ponto, é a canção, que faz "a ponte entre a vanguarda e os meios de massa" (WISNIK, 2014, p. 11). Nossa colocação, em face do exposto, é simples: ao invés de enfatizar o aspecto histórico, moldado pelo autor como um "arco evolutivo", é proveitoso, de uma perspectiva comunicacional, compreender a obra de Wisnik como uma tipologia semiótica em aberto, cuja aplicação e desenvolvimento não se reduzem a um quadro fixo e imutável de categorias que viriam ser preenchidas pelos ambientes sonoros da contemporaneidade. Pelo contrário, sublinhamos o aspecto de "sincronia" (WISNIK, 2014, p. 11), "combinações" (WISNIK, 2014, p. 211) e "vazamento" dos "bolsões que separavam tradicionalmente o erudito e o popular" (WISNIK, 2014, p. 11), o tonal e o modal, o serial e o diatônico, etc. É neste sentido que contribuem para nosso

trabalho as teses de Michel Foucault sobre a história e o sentido - e, em especial, aquela que diz respeito à noção de dispersão.

3. As dispersões comunicacionais em Michel Foucault

Em lugar de um progresso causal mecanicista e das grandes narrativas que buscam dar para a mudança do mundo um sentido orientado, Michel Foucault oferece uma compreensão *dispersiva* do discurso, o que chega a aproximar o seu pensamento tanto da História quanto da geografia[4]. As descrições espacializantes permitiriam apreender, sem remissão a um modelo de consciência individual, a inscrição e a transformação dos discursos a partir de relações de poder em um campo, região ou território. Proponente de uma teoria das "sistematicidades descontínuas", Foucault se ocupa de processos de "rarefação, mas também de reagrupamento e de unificação dos discursos; a genealogia estuda sua formação ao mesmo tempo dispersa, descontínua e regular" (1996, pp. 65-66). De acordo com o autor, podemos dar conta de tal dispersão caso saibamos

> determinar as regras específicas segundo as quais foram formados objetos, enunciações, conceitos, opções teóricas: se há unidade, ela não está na coerência visível e horizontal dos elementos formados; reside, muito antes, no sistema que torna possível e rege sua formação. (1995, p. 79)

Acabamos de acompanhar o modo pelo qual Wisnik é capaz de identificar regras específicas que erigem sistemas de enunciação musical. Para o que nos cabe, trata-se então não só de perceber tais regularidades musicais segundo as suas respectivas regras de aparecimento, mas de estabelecê-las, com Foucault, como devires do audível, dissipadas e reagrupáveis em novas e variadas constelações sonoras.

Se Wisnik, nisso comparável à teoria informacional, reconhece a música como recorte sacrificial de um fundo ruidoso afinal doador de sentido, o paradoxo foucaultiano estará em reconhecer a dispersão como princípio de unificação. Modal, tonal e serial passam a designar, assim, sistemas moventes e internamente heterogêneos de conexão de enunciados. Tais acoplagens dinâmicas perpassam a enunciação musical individual, constituem a sua ambiência turbulenta e, ao mesmo tempo, demarcam os seus limites.

É à luz da antropologia que Wisnik (2014) fundamenta a coerência dos ambientes sonoros como sistemas de regramento, de efetiva musicalização do sonoro. Mas mesmo em antropologia a orientação histórica do modal para o tonal corresponderia a tomar o primitivo

[4] Cf. especialmente a entrevista "Sobre a Geografia" (FOUCAULT, 2015, pp. 244-261).

como preparação para o civilizado - que, por sua vez, estaria hoje (ciclicamente?) entregue à invasão de ruídos bárbaros. A dispersão mostrará a convivência de elementos discrepantes menos como etapa contemporânea da História da música do que como a própria vitalidade que anima a sua diferenciação, que faz com que mesmo a "mais exata repetição" tenha, "como correlato, o máximo de diferença" (DELEUZE, 2000, p. 39). Atentamos para a teoria informacional implícita no pensamento de Wisnik em benefício de uma reinserção do ruído em sua abordagem antropológica, de modo que o ruído jamais possa ser de todo esconjurado ou sacrificado sem que o seu "vazamento" seja sentido já desde o interior de toda música.

Importa notar, como ressaltamos na seção anterior, que a dispersão participa da elaboração do pensamento de Wisnik, cujo projeto antropológico reconhece e percorre registros heterogêneos ao vincular, por exemplo, enunciados musicais a enunciados políticos - daí que o mundo tonal seja referido ao mundo burguês, que às grandes teleologias filosóficas da modernidade correspondam grandes movimentos de tensão e repouso no âmbito da partitura. Percebemos em Wisnik, portanto, uma preocupação próxima à que leva Foucault (1995) a investigar diferentes práticas discursivas enquanto positivações do saber de uma época. Tomadas em conjunto, essas práticas constituem a *episteme*, trama inconsciente do conhecível. Em outras palavras, entendemos que Wisnik abre caminho para que indaguemos cada enunciação musical não só na sua relação com outros domínios, mas como positivação ativa do que se pode conhecer do sonoro. É nessa chave que encaramos a concepção de "ambiente sonoro": articulação plurissemiótica localizada que positiva o conhecimento sobre o sonoro. Episteme comunicacional do sonoro, teorias em dispersão no sonoro.

Que tipo de análise encaminha essa proposta? Foucault afirma que o seu método "não tenta repetir o que foi dito [...] [é] uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto" (1995, p. 16). Os elementos dispersos de um ambiente sonoro deverão, então, ser transformados, traduzidos, reorganizados em uma descrição capaz de iluminar a positivação de um campo musical específico.

Considerações finais

Este artigo procurou, partindo de três sistemas que José Miguel Wisnik distingue em sua antropologia do ruído, demonstrar que tais sistemas se organizam como regimes semióticos de enunciação musical que, em vez de se sucederem em progressão linear,

apontam para reorganizações da relação entre ruído e sinal em música. No espaço restante, cabe indicar que tipo de análise, e com que ferramentas metodológicas, pode-se derivar da presente proposta. São centrais, neste sentido, as noções de serialidade (Deleuze) e dispersão (Foucault) com que procuramos problematizar o esquema wisnikiano dos ambientes sonoros.

Em termos teórico-metodológicos, acreditamos que a abordagem serial de Deleuze (2007) fornece ferramentas para que a reordenação do dispersivo não culmine na afirmação de alguma totalidade homogênea. Resumimos os três princípios que regem a organização da série como método: 1) o estabelecimento de pelo menos duas séries heterogêneas, uma determinada como significante, a outra como significada; 2) os termos de cada série só existem pelas relações que mantêm entre si; 3) as séries convergem para um elemento paradoxal que, simultaneamente exterior e imanente às séries, circula incessantemente como princípio diferenciante.

Entendemos que se tratava, já em Wisnik (2014), de um exercício de colocar-em-série, de assegurar e fazer convergir, para a série significada "tonal", uma relação entre diferentes formas reunidas em uma série significante. O que com Deleuze se pode reforçar é o perpétuo desequilíbrio, o "desnível essencial" (2007, p. 42) entre os termos de cada série relativamente aos da outra, variação esta que, entretanto, permite o desdobramento de uma série na outra - fornecendo, de fato, as condições do sentido. As séries só podem convergir - ou, se preferirmos, "comunicar" - pela circulação de uma instância paradoxal, desemparelhada, simultaneamente excedente em uma série e em falta na outra: eis que, conforme já sugeria Wisnik, do ruído a música retira tanto o seu manancial inesgotável quanto o seu limite inapanhável.

A questão passa a ser, então, como o ruído redistribui ou re-dispersa os lugares do sentido na música. Em cada enunciação musical, escutar um novo jogo em que modal, tonal e serial renegociam as suas relações com o ruído, refazendo e embaralhando os seus próprios limites. Não é sem implicações para a compreensão da História que, a um só tempo ou num mesmo espaço de dispersão, erija-se em música a convivência de diferentes regimes semióticos e em filosofia a afirmação da dispersão (FOUCAULT, 1995) e das sínteses disjuntivas (DELEUZE, 2000; 2007). Não é o caso de submeter a música desta época às teorias desta época, mas de estabelecer as condições para que reconheçamos como os ambientes sonoros pensam por si o seu próprio tempo.

Referências

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

RIBEIRO, Luís Cláudio. **O som moderno**. Lisboa, Portugal: Edições Universitárias Lusófonas, 2011.

WEAVER, Warren. **Recent contributions to the mathematical theory of communication.** 1949. Disponível em: <http://courses.ischool.berkeley.edu/i218/s15/Weaver_Recent-Contributions.pdf>. Acesso em: 04 out. 2018.

WISNIK, José Miguel. 2014. **O Som e o Sentido** (2ª ed.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.