



O passado audível: origens culturais da reprodução sonora*

JONATHAN STERNE**

Tradução de:

VIRGÍNIA DE ALMEIDA BESSA***

GIULIANA SOUZA DE LIMA****

JULIANA PÉREZ GONZÁLEZ*****

Alô?!

Eis algumas histórias que nos contam hoje em dia: em 1876, quando Alexander Graham Bell bradou para Thomas Watson, em sua primeira conversa telefônica: “Mr. Watson, venha aqui, gostaria de vê-lo!”, o mundo estremeceu. Dois anos mais tarde, Thomas Edison escutou pela primeira vez suas próprias palavras (“Mary had a little lamb”¹) gravadas no cilindro de um fonógrafo fabricado por seus assistentes, e de súbito a voz humana ganhou a dimensão da imortalidade. Em 1899, o telégrafo sem fio de Guglielmo Marconi atravessou o canal da Mancha. Em 1906, tripulantes da marinha desavisados escutaram pela primeira vez vozes vindas de seus rádios. Cada um desses eventos foi reivindicado como um ponto de inflexão na história da humanidade. Antes da invenção das tecnologias de

* Introdução do livro de Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003). Tradução autorizada pela Duke University Press em 24/01/2020. A tradução é resultado de uma atividade do Laboratório Interdisciplinar do IEB (LabIEB) da Universidade de São Paulo (USP).

** **Jonathan Sterne** é professor titular e *James McGill Professor* de Cultura e Tecnologia no Departamento de História da Arte e Comunicação da Universidade McGill, no Canadá. Ele é autor de *MP3: The Meaning of a Format* (Duke 2012), *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Duke, 2003) e de numerosos artigos sobre mídia, tecnologias e políticas de cultura. Também é editor de *The Sound Studies Reader* (Routledge, 2012) e co-editor de *The Participatory Condition in the Digital Age* (Minnesota, 2016). E-mail: jonathan@sternetworks.org

*** **Virgínia de Almeida Bessa** é pós-doutoranda na área de Música do IEB-USP, com bolsa Fapesp (Processo nº 2016/05184-0). E-mail: vbessa@uol.com.br

**** **Giuliana Souza de Lima** é doutora em História Social pela USP. E-mail: giu.slima@gmail.com

***** **Juliana Pérez González** é doutora em História Social pela USP. E-mail: julianabe@gmail.com

¹ N. de T.: “Mary had a little Lamb” (“Maria tinha um carneirinho”) é o primeiro verso de uma canção infantil norte-americana bastante difundida no século XIX.

reprodução do som, dizem-nos, o som esmaecia. Ele existia somente enquanto ia perdendo a existência. Foi só quando telefones, fonógrafos e rádios povoaram o mundo, que o som perdeu um pouco de seu caráter efêmero. A voz tornou-se algo mais desancorada do corpo, e os ouvidos puderam conduzir as pessoas através do tempo ou de vastas distâncias.

Tais histórias são poderosas porque nos contam que algo ocorreu com a natureza do som, seu significado e suas práticas no final do século XIX. Mas elas são incompletas². As tecnologias de reprodução do som alteraram nossa maneira de escutar, mas de onde elas vieram? Muitas das práticas, ideias e construções associadas à reprodução sonora antecederam as máquinas que as tornaram possíveis. A base tecnológica usada na construção de fonógrafos (e, por extensão, telefones) preexistiu por algum tempo à invenção efetiva desses artefatos (READ ; WEALCH, 1976, p. 4; CHANAN, 1995, p. 2). Por que, então, as tecnologias de reprodução do som emergiram em determinada época, e não em outra? Que precedentes as tornaram possíveis, desejáveis, efetivas e significativas? Que contexto as favoreceu? Como e por que as tecnologias de reprodução sonora assumiram determinadas formas e funções tecnológicas e culturais? Para responder a estas questões, deixamos de considerar possibilidades simplesmente mecânicas para adentrar o mundo social e cultural em que tais tecnologias emergiram.

O passado audível propõe uma história da *possibilidade* de reprodução do som – por meio do telefone, do fonógrafo, do rádio e de outras tecnologias correlatas. O livro examina as condições sociais e culturais que deram origem à reprodução do som e, por sua vez, como estas tecnologias cristalizaram e combinaram movimentos culturais mais amplos. Tecnologias de reprodução sonora são artefatos de vastas transformações ocorridas ao longo do século XIX na natureza fundamental do som, no ouvido humano, na capacidade de ouvir e nas práticas de escuta. Capitalismo, racionalismo, ciência, colonialismo e um conjunto de outros fatores – o “turbilhão” da modernidade, para usar uma expressão de Marshall Berman (1992) –, tudo afetou as construções e as práticas sonoras, a audição e a escuta.

² Antes de sua “grande estreia”, Bell e Edison já possuíam cada qual um aparelho que funcionava parcialmente.

Assim como houve um Iluminismo, houve também um “Sonorismo”. Uma conjunção de ideias, instituições e práticas possibilitou que o mundo fosse ouvido de novas maneiras e valorizou novas construções da audição e da escuta. Entre 1750 e 1925, aproximadamente, o próprio som se tornou um objeto e um campo do pensamento e da experimentação, quando antes ele era conceituado por meio de casos particulares idealizados, como a voz ou a música. O ato de ouvir foi reconstruído como um processo fisiológico, uma espécie de receptividade e de capacidade baseadas na Física, na Biologia e na Mecânica. Por meio de técnicas de escuta, as pessoas controlaram, modificaram e modelaram sua percepção auditiva a serviço da racionalidade. Na modernidade, som e audição foram reconceitualizados, objetificados, imitados, transformados, reproduzidos, mercantilizados, massificados e industrializados. Sem dúvida, a transformação do som e da escuta levou mais de um século. As pessoas não encontraram tudo mudado de um dia para o outro. As transformações no som, na escuta e na audição ocorreram pouco a pouco, aqui e acolá, numa prática após a outra, ao longo de um extenso período.

“A idade de ouro do ouvido nunca acabou”, escreveu Alan Burdick. “Ela perdura, ocultada pela hegemonia da visão” (BURDICK, 2001, p. 175). *O Passado audível* conta uma história em que som, audição e escuta são centrais para a vida cultural da modernidade, fundamentais para as modernas formas de conhecimento, cultura e organização social. O livro fornece uma alternativa à narrativa dominante segundo a qual, ao se tornar moderno, o mundo ocidental teria migrado de uma cultura da audição para uma cultura da visão. Sem dúvida, a filosofia do Iluminismo – assim como a linguagem cotidiana de muitas pessoas – está cheia de metáforas de luz e visão para simbolizar a verdade e a razão³. Mas, embora a visão seja de certa forma o sentido privilegiado no discurso filosófico europeu desde o século XVIII, é falacioso pensar que a visão sozinha ou sua suposta diferença com relação à audição expliquem a modernidade.

Sempre houve uma audácia impetuosa na afirmação de que a visão é o mapa social da modernidade. Se eu não reivindico esse papel para a escuta, afirmo

³ Por razões de legibilidade, mantive a prática corrente de usar luz e visão como metáforas para o conhecimento. Substituí-las integralmente por metáforas sonoras seria um exercício formalista e de valor duvidoso para ajudar os leitores a entender meu argumento.

que ela certamente mapeia um campo significativo da práxis moderna. Existe sempre mais de um mapa para um território, e o som fornece um caminho particular pela história. Em alguns casos – como este livro demonstrará – as formas modernas de audição prefiguraram as modernas maneiras de ver. Ao longo e depois do Iluminismo, a audição tornou-se um objeto de contemplação. Ela era medida, objetificada, isolada e simulada. Técnicas de escuta desenvolvidas por médicos e telegrafistas foram características constitutivas da Medicina científica e da burocracia moderna em seus primórdios. O som foi mercantilizado; tornou-se passível de ser comprado e vendido. Tais fatos abalam o clichê de que a ciência moderna e a racionalidade são o produto da cultura e do pensamento visuais. Eles nos incitam a repensar exatamente o significado do *privilegio* da visão e das imagens⁴. Para analisar seriamente o papel do som e da audição na vida moderna é preciso perturbar a definição visualista da *modernidade*.

Atualmente, o entendimento de que a visão e a cultura visual são questões importantes perpassa as Ciências Humanas. Muitos contemporâneos interessados em vários aspectos da cultura visual (ou, mais propriamente, nos aspectos visuais de vários domínios culturais) – artes, design, paisagem, mídia, moda – compreendem seus trabalhos como contribuições a um conjunto de questões teóricas, culturais e históricas relativas à visão e às imagens. Enquanto escritores interessados nas mídias visuais acenaram por certo tempo em direção a uma conceitualização da *cultura visual*, nenhuma construção similar – *cultura sonora* ou, simplesmente, *estudos sonoros* – informou amplamente os trabalhos sobre audição ou outros sentidos⁵. Se o som é considerado um objeto intelectual coeso em algumas ciências e campos da engenharia, ele é menos desenvolvido enquanto problema integrado às ciências sociais e culturais.

Do mesmo modo, as questões visuais povoam muitas tendências da teoria cultural. A problemática do *olhar* assombra muitas correntes feministas, a teoria da

⁴ Para uma discussão completa sobre o estatuto da visão no pensamento moderno e a ideia de que a visão é uma das categorias centrais da modernidade, ver Jay (1993) e Levin (1993). Ver também McLuhan (1962); Foucault (1973) e Ong (1982). O trabalho de Ong e a fenomenologia da escuta serão discutidos a seguir.

⁵ Embora espere-se que isso também esteja mudando. Além de alguns estudiosos do som citados em outras partes desta introdução, ver, p. ex., Marks (1999), Howes (1991), Corbin (1986 e 1995).

crítica racial, a psicanálise e o pós-estruturalismo. O estatuto cultural da *imagem* e da visão ocupa grandes mentes em campos como semiótica, filmologia, correntes da crítica literária e da história da arte, arquitetura e comunicação. Se o som interessa individualmente a pesquisadores dessas áreas, ele é muito frequentemente considerado uma preocupação estreita ou especializada. Embora muitos estudiosos do som atuem nos campos da comunicação, filmologia, música e outras ciências humanas, o som não é usualmente um problema teórico central para a maioria dos acadêmicos da teoria cultural, com exceção do privilégio dado à voz na fenomenologia e na psicanálise, e sua negação no desconstrucionismo⁶.

Poderíamos escrever um livro diferente, que esclarecesse e criticasse a preferência dos intelectuais pelas questões visuais e pela visão como objeto de estudo. Por ora, basta notar que a culpa disso recai tanto sobre os teóricos culturais quanto sobre os estudiosos do som. Os primeiros aceitam muito facilmente justificativas sobre a hegemonia visual e, conseqüentemente, confundem o privilégio dado ao visual com a visão como totalidade. Enquanto isso, estudos do som tendem a se esquivar (com notáveis exceções) do problema da cultura sonora como tal, preferindo, em vez disso, trabalhar nos limites de outros campos intelectuais disciplinares ou interdisciplinares. Por *não* recuarem em direção a um plano de questionamento mais geral, tais trabalhos oferecem uma epistemologia implicitamente cumulativista da história do som. A promessa desse tipo de abordagem é que, um dia, haverá informação histórica suficiente para produzir generalizações sobre a sociedade. O problema dessa perspectiva é que esse dia tão esperado, tal como a linha do horizonte, é inalcançável⁷. Se o som e a audição são de fato problemas teóricos significativos, o momento atual, como qualquer outro, é uma boa hora para começar a considerá-los objetos intelectuais amplos.

Muitos autores afirmam que a audição, negligenciada pela modernidade, é um novo sentido a ser analisado⁸. Talvez fosse polemicamente aceitável, nesse momento, lamentar a relativa carência de estudos sobre som, em comparação aos que

⁶ Além das obras discutidas a seguir, ver Silverman (1988), Lawrence (1991) e Gorbman (1987). Kassabian (2001) oferece uma interessante alternativa de abordagem.

⁷ Ver Mills (1959), Novick (1988), Iggers (1997) e Smith (1998).

⁸ Ver, p. ex., Cantril (1935), Arnheim (1936) e Eilser (1981). Para um exemplo contemporâneo, ver Levin (1989).

se ocupam de imagens e da visão, mapear os pioneiros e então afirmar que este livro preencheria as lacunas. Mas a realidade é um tanto diferente. Há uma vasta literatura historiográfica e filosófica do som; embora permaneça conceitualmente fragmentada. Para leitores interessados, há um rico arsenal de livros e artigos sobre diferentes aspectos do som escritos por acadêmicos da comunicação, da música, das artes e da cultura⁹. Contudo, sem uma sensibilidade ampla e compartilhada sobre o que venha a ser *a história do som*, *a cultura sonora*, ou os *estudos sonoros*, recontar uma história do som por meio de um arranjo confuso de narrativas sobre discursos, tecnologias e outras práticas relacionadas ao som tem a mesma promessa e apelo de recompor um painel de vidro estilhaçado. Sabemos que as partes se alinham de alguma maneira, sabemos que elas podem se conectar, mas não temos certeza de como elas realmente se encaixam. Existem histórias do público de concertos, do telefone, dos discursos, dos filmes sonoros, das paisagens sonoras, bem como teorias da audição. Mas só raramente autores das histórias do som sugerem como seu trabalho se conecta com os demais, ou com domínios intelectuais mais amplos. Uma vez que estudos acadêmicos sobre o som não acenaram de modo consistente para questões teóricas, culturais e históricas mais elementares e sintéticas, eles não foram capazes de trazer abordagens filosóficas mais amplas para sustentar seus vários campos intelectuais. O desafio, portanto, é imaginar o som como um problema que vai além do contexto empírico imediato. A história do som já está conectada com os projetos mais amplos das Ciências Humanas; cabe a nós dar corpo às conexões.

Ao propor uma história do som, *O passado audível* amplia uma longa tradição interpretativa e crítica do pensamento social. Alguns autores citaram o jovem Marx sobre a importância da história sensorial: “A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui”. Essa passagem sinaliza que a própria capacidade de se relacionar com o mundo por meio dos sentidos é organizada e ensinada de modo diferente em cada contexto social. Os sentidos são “cultivados ou produzidos dentro do ser”. “O próprio homem se torna o objeto” a ser moldado e orientado através do processo social e histórico (MARX, 1968, p. 140-1). Antes de serem reais, palpáveis, concretos ou passíveis de

⁹ Uma parcela significativa da literatura em inglês aparece nas notas e na bibliografia.

contemplação, os sentidos já são afetados e efetivados pelas condições históricas que também dão origem ao próprio sujeito sensível. Só podemos conceber plenamente a historicidade dos sentidos se considerarmos sociedade, cultura, tecnologia e o corpo eles mesmos como artefatos da história humana. Uma compreensão verdadeiramente historicista dos sentidos – ou de um deles em particular – requer assim um compromisso com o esforço construtivista e contextualista do pensamento social e cultural. Inversamente, um construtivismo e um contextualismo vigorosos requerem uma história dos sentidos. Não por acaso, a discussão de Marx sobre os sentidos aparece na seção sobre comunismo dos seus *Manuscritos econômicos e filosóficos de 1844*. Até para começar a imaginar uma (outra) sociedade, o jovem Marx precisou considerar a dinâmica histórica da sensação em si mesma. Assim como imaginamos as possibilidades de mudanças sociais, culturais e históricas – no passado, no presente ou no futuro –, também devemos imaginar histórias dos sentidos. É amplamente aceito que “o indivíduo enquanto observador se torna um objeto de investigação e um *locus* de saber nas primeiras décadas dos anos 1800” e que, no mesmo período, “seu estatuto foi transformado” (CRARY, 1990, p. 16). Do mesmo modo as transformações no som, na audição e na escuta integraram mudanças massivas nas paisagens da vida social e cultural dos últimos três séculos.

A emergência das tecnologias de reprodução sonora nos séculos XIX e XX fornece um acesso particularmente apropriado à história mais ampla do som. É um dos poucos campos das Ciências Humanas em que acadêmicos reconheceram e contemplaram a historicidade da audição. Como Theodor Adorno, Walter Benjamin e incontáveis outros autores afirmaram, o problema da reprodução mecânica é central para entender a reconfiguração da comunicação ocorrida no século XIX e início do XX. Para eles, o problema incontornável da reprodutibilidade do som, assim como o da reprodução de imagens, era sua aparente abstração do mundo social, mesmo quando ela ali se manifestasse de maneira mais dinâmica¹⁰. Outros autores assumiram posições ainda mais fortes com relação à reprodução do som: ela foi descrita como um “fundamento material” das mudanças na percepção do espaço e

¹⁰ Estas questões são recorrentes nos textos clássicos, como os de Horkheimer e Adorno (1944); Benjamin (1968) e Adorno (1990, p. 49-56).

do tempo, como parte de uma “revolução perceptiva” na virada para o século XX. Afirma-se que as tecnologias sonoras amplificaram e estenderam o som e nosso sentido de audição ao longo do tempo e através do espaço (KERN, 1983, *passim*; LOWE, 1982, p. 9; McLUHAN, 1964, p. 265-83, 297-07). Dizem-nos que a telefonia alterou “as condições da vida cotidiana”; que a gravação sonora representou um momento em que “tudo rapidamente se transformou”, um “emblema chocante da modernidade”; que o rádio foi “a invenção eletrônica mais importante” do século XX, transformando nossos hábitos perceptivos e diluindo as fronteiras entre a vida privada e pública, comercial e política (FISCHER, 1992, p. 5; ATTALI, 1985, p. 87; PETERS, 1999, p. 160; DOUGLAS, 1999, p. 9).

Tomadas fora de contexto ou com certa hostilidade, reivindicações pela importância histórica da reprodução do som podem parecer exageradas ou mesmo grandiosas. D. L. LeMahieu escreveu que o registro sonoro era uma

das várias novas tecnologias lançadas sobre uma população cada vez mais acostumada a milagres mecânicos. Numa década em que homens aprenderam a voar, o motor com mola de relógio de um gramofone portátil ou a duração estendida de um disco de duas faces dificilmente provocavam espanto. De fato, o mais notável era a rapidez com que as inovações tecnológicas eram absorvidas no dia-a-dia, tornando-se uma experiência corriqueira (LeMAHIEU, 1988, p. 81).

O mesmo poderia ser dito da telefonia, do rádio e de muitas outras tecnologias. No entanto, a prosa mais sóbria de LeMahieu dá margem para admiração – não pelo poder revolucionário da tecnologia de reprodução do som, mas por sua banalidade. Se, em parte, a modernidade nomeia a experiência de rápidas mudanças sociais e culturais, seus “emblemas chocantes” podem muito bem ter sido aceitos a passos largos por alguns de seus sujeitos.

Uma vez que se dá de barato que o papel histórico das tecnologias de reprodução sonora foi decisivo, faz sentido começar a reescrever a história do som reconsiderando a importância histórica dessas tecnologias. Essa abordagem agregou uma vantagem para o historiador do som: em seus anos iniciais, as tecnologias deixaram atrás de si enormes trilhas de papel, que se tornaram uma fonte especialmente rica para a pesquisa histórica. Nos primeiros escritos sobre telefone,

fonógrafo e rádio, encontramos um precioso arquivo de reflexões sobre a natureza e o significado do som, da audição e da escuta. Douglas Kahn escreveu que

enquanto objeto histórico, o som não pode fornecer uma boa narrativa nem um conjunto de personagens consistente, tampouco pode validar qualquer falsa noção de progresso ou de maturidade geracional. A história é difusa, fugaz e altamente mediada – é um objeto tão pobre, sob todos os aspectos, quanto o som em si mesmo (KAHN, 1992, p. 2).

Antes do século XX, quase nada do passado sonoro era fisicamente preservado para uma análise histórica posterior. Logo, em vez de considerar o som em si, faz sentido examinar um domínio particular de práticas a ele associadas. A longa trilha de papéis deixada pelas tecnologias de reprodução sonora fornece um proveitoso ponto de partida para a história do som.

O exame das tecnologias do som, assim como o dos próprios órgãos do sentido, atinge o cerne do debate natureza/cultura ao refletir sobre as causas e as possibilidades das mudanças históricas. Mesmo o funcionamento mecânico mais básico das tecnologias de reprodução sonora é moldado historicamente. Conforme argumentarei, o diafragma vibrante que permitiu o funcionamento de telefones e fonógrafos era ele mesmo um artefato das mudanças na compreensão da audição humana. Tecnologias de reprodução sonora são artefatos de práticas e relações particulares “do início ao fim”; elas podem ser consideradas arqueologicamente. A história da tecnologia do som oferece um caminho para um campo conjuntural de mudanças materiais, econômicas, técnicas, conceituais, práticas e ambientais. Situados como estamos em meio à avalanche de desenvolvimento capitalista e de marketing com que a nova engenharia digital nos atinge, é fácil e tentador esquecer a relação duradoura entre qualquer tecnologia e um contexto cultural mais vasto. Às vezes as tecnologias desfrutam de certo nível de deificação pela teoria social e pela história cultural, que as apresentam como se fossem atores divinos. Nas narrativas “de efeito”, as tecnologias são seres misteriosos com origens obscuras que caem do céu para impactar as relações humanas. Tais narrativas lançam as próprias tecnologias como agentes primários da transformação histórica: a deificação tecnológica é a religião por trás de reivindicações como “o telefone mudou o modo como fazemos negócios”, “o fonógrafo mudou a forma como ouvimos música”.

Narrativas de efeito têm sido corretas e amplamente criticadas como uma forma de determinismo tecnológico; elas brotam de uma noção empobrecida de causalidade¹¹.

Ao mesmo tempo, as tecnologias são interessantes precisamente porque podem desempenhar um papel significativo na vida das pessoas. Elas são processos sociais, culturais e materiais repetíveis e cristalizados em certos mecanismos. Frequentemente, realizam trabalhos que antes eram produzidos por uma pessoa. É esse processo de cristalização que as torna historicamente interessantes. Seu caráter mecânico, as formas pelas quais misturam física e cultura podem nos dizer muito sobre as pessoas que as construíram e implementaram. As tecnologias manifestam uma agência concebida mecanicamente; um conjunto de funções isoladas do resto da vida e a elas delegadas; funções desenvolvidas a partir de práticas culturais e a elas ligadas. Pessoas projetam e usam tecnologias para realçar ou promover certas atividades e desencorajarem outras. Tecnologias são associadas a hábitos, ora cristalizando-os, ora ativando-os. Elas dão materialidade a disposições e tendências particulares. O sistema de porta elétrica tende a fechá-la automaticamente, exceto se eu o impedir com a mão ou com um aparador. O rádio doméstico recebe transmissões, mas não as irradia enquanto eu não instalar uma nova fiação e um microfone. O telefone toca enquanto eu escrevo esta introdução. Após anos sendo condicionado a atender a um chamado telefônico, preciso me esforçar um pouco para ignorá-lo e terminar a frase ou o parágrafo. Estudar tecnologias em qualquer sentido requer um forte entendimento de suas conexões com as práticas, hábitos e *habitats* humanos. Requer atenção aos campos que combinam atividades culturais, sociais e físicas - o que outros autores chamaram de *redes* ou *assemblages* - dos quais as tecnologias emergem e fazem parte (LATOUR, 1993, p. 3-8; BERLAND, 1992; WISE, 1997, p. xvi, 54-55, 68; DELEUZE, 1987, p. 4, 90, 503-5).

A narrativa apresentada nestas páginas parte de uma análise dos aspectos físicos e mecânicos das tecnologias em si mesmas para chegar às técnicas, práticas e

¹¹ O determinismo tecnológico tem mais ou menos como premissa que a tecnologia determina o caminho e a forma da vida cultural. Para críticas ao determinismo tecnológico sob perspectivas similares às minhas, ver Slack (1984), Williams (1992) e Stabile (1994). Sob um diferente ângulo, Martin Heidegger (1977, p. 6-12) observa que existem na verdade quatro tipos de causalidade em relação à tecnologia: material, forma, uso e aquela que molda o material numa forma específica para um uso particular.

instituições a elas associadas. A cada ponto da argumentação, mostro como as tecnologias de reprodução sonora são atravessadas pelas tensões, tendências e correntes da cultura das quais elas emergem, até suas funções mecânicas mais básicas. Nossas mais caras crenças sobre essas tecnologias – por exemplo, que elas separaram os sons de suas fontes ou que o som gravado nos permite ouvir as vozes dos mortos – não foram nem são descrições empíricas inocentes do impacto tecnológico. Foram desejos que as pessoas depositaram nas tecnologias de reprodução sonora – desejos que se tornaram programas de inovação e uso.

Para muitos de seus inventores e primeiros usuários, as tecnologias de reprodução sonora englobavam todo um conjunto de crenças sobre a época e o lugar em que viviam. Representavam a promessa da ciência, da racionalidade, da indústria e do poder do homem branco em cooptar e substituir domínios da vida que antes eram considerados mágicos. Para seus primeiros usuários, as tecnologias sonoras eram – numa palavra – modernas (STERNE, 2000, p. 9-30). *Modernidade* é certamente uma categoria analítica nebulosa, repleta de contradições internas e conflitos intelectuais. Suas dificuldades provavelmente derivam de sua utilidade como um termo heurístico, e seu uso por mim é deliberadamente heurístico. Quando reivindico que as tecnologias de reprodução sonora indicam uma modernidade acústica, não quero dizer exatamente a mesma coisa que os sujeitos da minha história. *O passado audível* explora as formas pelas quais a história do som contribui para o “turbilhão” da vida moderna (para retornar a Berman) e se desenvolve a partir dele: capitalismo, colonialismo e a ascensão da indústria; o desenvolvimento e o crescimento das ciências, as cosmologias cambiantes, as transformações demográficas (especificamente a migração e a urbanização), as novas formas de poder coletivo e corporativo, os movimentos sociais, a luta de classes e o crescimento das novas camadas médias, a comunicação de massa, os estados nacionais, a burocracia; a confiança no progresso, num sujeito humanista universal e abstrato, bem como no mercado mundial; e a contemplação reflexiva do caráter constante da mudança¹². Na vida moderna, o som se torna um problema: um objeto para ser

¹² A lista foi retirada de Berman (1992, p. 5-12, 16), Calinescu (1987, p. 42), Bauman (1991, p. 5) e Lefebvre (1995, 168-238).

contemplado, reconstruído e manipulado, algo que pode ser fragmentado, industrializado, comprado e vendido.

Mas *O passado audível* não é uma simples narrativa de modernização para o som e a audição. *Modernização* pode muito facilmente sugerir um universalismo frágil, no qual o desenvolvimento histórico específico a que o termo *modernidade* se refere é transformado num conjunto de etapas históricas pelas quais todas as culturas devem passar. Para falar com Johannes Fabian (1983), a ideia de modernidade como modernização transforma relações espaciais – entre culturas – em relações temporais, nas quais o homem branco aparece como o ápice da evolução mundial. Embora eu não seja um advogado da teoria que entende o desenvolvimento da modernidade como “modernização”, este é um elemento tão central em alguns discursos sobre a reprodução do som que vamos confrontá-lo mais de uma vez nas páginas que se seguem. Uma longa linha de inventores, acadêmicos, homens de negócio, antropólogos da fonografia e eventuais usuários viam a si mesmos como partícipes de um estilo de vida moderno, como se vivessem o auge do progresso do mundo. Eles acreditavam que sua época atingia a crista da onda de uma modernização irrefreável. Assim, além de uma ferramenta heurística útil para descrever o contexto do projeto como um todo, o termo *modernidade* e suas variantes são categorias importantes a serem analisadas e cuidadosamente desmontadas no interior dessa história.

O restante desta introdução oferece alguns aportes conceituais para a história que se segue. A próxima seção é uma longa consideração do som como um objeto de investigação histórica: o que significa escrever uma história de algo aparentemente tão natural e físico como o som e a audição? Segue-se, então, um mapa mais detalhado dos argumentos do livro.

Repensando os sons da natureza: sobre florestas, árvores caídas e fenomenologias

Toda essa conversa sobre modernidade, história e tecnologia sonora evoca um oposto implícito: a *natureza* do som e da audição. Na medida em que tratamos o som como um fato da natureza, escrever algo que não seja sua história natural pode parecer um empreendimento pretensioso ou inapropriado – que, na melhor das hipóteses, poderia aspirar somente à parcialidade. Apesar de os estudiosos do cinema terem usado a expressão *história do som* por algum tempo, ela traz um tom inquietante. Afinal, estudiosos do visível não escrevem “histórias da luz” (embora talvez devessem), preferindo, em vez disso, histórias da “cultura visual”, das “imagens”, da “visualidade” e coisas do gênero. Aprender o visual em detrimento da luz pode ser uma manobra defensiva, já que a terminologia da visualidade afasta convenientemente questões relativas à natureza da natureza. Contudo, além de soar bem, *história do som* já incorpora um paradoxo natureza/cultura que, embora difícil de entender, é central para tudo o que se segue neste livro. Essencialmente, o fenômeno e a história do som repousam num ponto intermediário entre cultura e natureza.

É impossível fazer uma “mera descrição” da capacidade de ouvir em seu estado natural. Tentá-lo é fingir que a linguagem não tem uma dimensão figurativa de si própria. A linguagem que usamos para descrever o som e a audição vem carregada de uma bagagem cultural de décadas ou séculos. Consideremos as trajetórias de dois adjetivos da língua inglesa associados ao ouvido. O termo *aural*, datado de 1847, significa “relativo ou pertencente ao órgão da audição”; nos textos impressos, ele só passou a denotar algo “recebido ou percebido pelo ouvido” após 1860. Antes disso, o termo *auricular* é que era usado para descrever algo “relativo a

ou pertencente ao ouvido” ou percebido pelo ouvido¹³. Não se tratava de uma mera diferença semântica: *auricular* trazia consigo conotações relativas à tradição oral e ao ouvir dizer, bem como as características da orelha visíveis a olho nu (a massa dobrada da pele, que é muitas vezes metonimicamente referida como o ouvido, é tecnicamente designada como *aurículo*, *pavilhão* ou ouvido externo). O termo *aural*, por outro lado, não trazia nenhuma conotação de tradição oral, referindo-se especificamente ao ouvido médio, ao ouvido interno e aos nervos que transformam as vibrações em algo que o cérebro percebe como som (como na expressão *cirurgia aural*). A noção de aural e sua inflexão notavelmente médica é uma parte das transformações históricas que descreverei nas páginas seguintes.

Geralmente, quando os escritores invocam a relação binária entre cultura e natureza, tem-se a ideia de que cultura é aquilo que muda ao longo do tempo, e natureza, o que é permanente, intemporal e imutável. O par natureza/cultura oferece uma visão estreita de natureza, uma conveniente falácia do espantalho¹⁴ para argumentos de “constructo social” (TAUSSIG, 1993, p. xvi-xviii)¹⁵. No caso do som, o apelo a algo estático é também um truque da linguagem. Tratamos o som como um fenômeno exterior às pessoas, apesar de sua própria definição ser antropocêntrica. O fisiologista Johannes Müller escreveu há mais de 150 anos que, “sem o órgão da audição com seus dons vitais, não haveria no mundo nenhuma coisa como o som, mas apenas vibrações” (MÜLLER, 1843, p. 714). Como Müller apontou, nossos outros sentidos também podem perceber a vibração. O som é uma percepção muito particular das vibrações. Você pode retirar o som do ser humano, mas retirar o que é humano do som é possível somente através de um exercício de imaginação. Os sons são definidos como aquela classe de vibrações percebidas – e, num sentido mais exato, simpaticamente produzidas – pelo ouvido quando viajam através de um meio que pode transmitir mudanças na pressão (como o ar). A extensão da audição humana (que absolutamente não importa para os propósitos deste estudo) vai de vinte a vinte mil ciclos por segundo, embora na prática a maioria dos adultos na

¹³ Cf. verbetes “aural” e “auricular” do *Oxford English Dictionary*.

¹⁴ N. de T.: Técnica retórica para distorcer o argumento do oponente. Consiste num argumento que ignora a posição do adversário e a substitui por uma versão alterada.

¹⁵ Ver também Hacking (1999).

sociedade industrial não possa ouvir nenhum dos dois extremos. Nós estamos, assim, apresentando uma escolha na nossa definição: podemos dizer que o som é uma classe de vibração que *poderia* ser ouvida ou que é uma classe de vibração que *é* ouvida, mas, em ambos os casos, a audição do som é o que o torna propriamente som. Meu ponto é que os seres humanos estão no centro de qualquer definição de som. Quando se trata da audição de outros animais, ela é geralmente contrastada com a audição humana (por exemplo, os “sons que só um cão pode ouvir”). Como parte de um fenômeno físico maior de vibração, o som é um produto dos nossos sentidos e não algo alheio aos seres humanos. O som é um pequeno pedaço do mundo vibratório.

Talvez isto seja lido como o argumento de que as árvores caídas na floresta não fazem nenhum som se não há pessoas lá para ouvi-las. Estou ciente de que os esquilos ofereceriam outra interpretação. Certamente, uma vez que estabelecemos uma definição operacional de som, existirão aspectos dele que poderão ser identificados por físicos e fisiologistas como universais e imutáveis. De acordo com nossa definição de som, a árvore faz barulho haja ou não alguém ali para ouvi-lo. Mas, mesmo nesse caso, estamos lidando com definições antropocêntricas. Quando uma grande árvore cai, as vibrações se estendem para fora do alcance da audição. O limite entre a vibração que é som e a que não é deriva não da qualidade da vibração em si mesma, nem do ar que a transmite. Mais que isso, a fronteira entre o som e o não-som se baseia nas possibilidades implícitas da faculdade de audição – estejamos nós falando de uma pessoa ou de um esquilo. Em consequência, como as pessoas e os esquilos mudam, assim também mudará o som – por definição. As espécies têm histórias.

A história do som registra mudanças na natureza do ser humano e em seu corpo – em vida e na morte. A própria forma e o funcionamento das tecnologias de reprodução sonora refletiram, em parte, mudanças na compreensão e nas relações entre natureza e função da audição. Por exemplo, no capítulo final deste livro, discuto como o desejo de escritores vitorianos de se eternizarem em gravações sonoras derivou das mudanças nas práticas e nos conhecimentos acerca da preservação de corpos e alimentos após a Guerra Civil. As conexões entre

conservação, embalsamamento e gravação de som exigem que consideremos as práticas de reprodução sonora em relação a outras práticas corporais. Em uma frase, a história do som implica uma história do corpo.

A experiência corporal é um produto das condições particulares da vida social, e não anterior a elas. Michel Foucault demonstrou que, nos séculos XVIII e XIX, o corpo tornou-se “objeto e alvo de poder”. O corpo moderno é o corpo “manipulado, formado, treinado”, que “obedece, responde, se torna hábil e aumenta suas forças”. Como uma máquina, ele é construído e reconstruído, operacionalizado e modificado (FOUCAULT, 1977a, p. 136)¹⁶. Antes e além de Foucault, dezenas de autores chegaram a conclusões semelhantes. Já em 1801, certo Dr. Jean-Marc Gaspard Itard concluiu, com base em suas interações com um garoto encontrado em estado “selvagem” na floresta, que a audição é aprendida. Itard nomeou o menino como Victor. Sendo uma criança selvagem, Victor não falava – e seu silêncio levou a perguntar sobre sua capacidade de ouvir. Itard fechou as portas, chacoalhou as chaves e fez outros sons para testar a audição de Victor. O menino ainda não reagiu quando Itard disparou uma arma perto de sua cabeça. Mas Victor não era surdo: o jovem médico supunha que a audição do menino estava bem. Victor simplesmente não mostrou interesse nos mesmos sons que interessavam aos franceses “civilizados” (ITARD, 1962, p. 26-27; CANDLAND, 1993).

Enquanto o jovem Marx argumentava que a história dos sentidos era um componente central da história da humanidade, o velho Marx argumentava que as condições físicas sob as quais os trabalhadores “se reproduziam” variavam de sociedade para sociedade – que seus corpos e necessidades eram historicamente determinados (MARX, 1967, p. 168). O antropólogo francês Marcel Mauss, uma das muitas influências de Foucault, afirmou que “o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é o seu corpo”. O que Mauss chamou de *técnicas do corpo* foi “um dos momentos fundamentais da própria história: educação da visão, educação da marcha – subir, descer, correr” (MAUSS, 1979, p.

¹⁶ Há uma discussão similar em outra obra de Foucault (1978).

104 e 121)¹⁷. Na lista de Mauss, poderíamos acrescentar a educação e a formação da audição. A fenomenologia sempre pressupõe cultura, poder, prática e epistemologia. “Tudo é saber, e esta é a primeira razão pela qual não há experiência selvagem: não há nada antes do saber, nem embaixo dele” (DELEUZE, 1988, p. 109)¹⁸.

A história do som fornece algumas das melhores evidências para uma história dinâmica do corpo porque atravessa a divisão natureza / cultura: demonstra que a transformação dos atributos físicos das pessoas faz parte da história cultural. Por exemplo, a industrialização e a urbanização diminuem as capacidades físicas das pessoas para ouvir. Uma das maneiras pelas quais os adultos perdem a amplitude de audição é o contato com maquinaria ruidosa. Uma britadeira aqui, uma sirene lá, e o limite superior da audição começa a se corroer. Os conflitos sobre o que constitui ou não ruído ambiental são, eles próprios, batalhas sobre quais sons são admissíveis ou não na paisagem moderna (CORBIN, 1999, p. 254-83). Como Nietzsche diria, a modernidade é um tempo e um lugar onde as pessoas se tornam mensuráveis¹⁹. É também um lugar onde o ambiente construído pelo homem modifica o corpo vivo.

Se nosso objetivo é descrever o dinamismo histórico do som ou considerá-lo do ponto de vista da teoria cultural, devemos nos mover para além de suas fronteiras mutáveis – sair do som e ir para o vasto mundo das coisas que pensamos não ter nada a ver com ele. A história do som é em certos momentos estranhamente silenciosa, sangrenta, visual e sempre contextual. Isso porque o mundo interior do som – o sonoro, o auditivo, o ouvido, a própria densidade da experiência sonora – emerge e só se torna perceptível por meio de seu mundo exterior. Se não há uma “mera” ou inocente descrição do som, então também não há uma “mera” ou inocente descrição da experiência sonora. Este livro se afasta das tentativas de recuperar e

¹⁷ N. de T.: A tradução dos trechos valeu-se da edição em português (“As técnicas do corpo”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 407 e 421).

¹⁸ N. de T.: A tradução dos trechos valeu-se da edição em português (*Foucault*. Tradução C. Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 117).

¹⁹ “O próprio homem deve, antes de tudo, tornar-se *calculável, regular, necessário*, à imagem de sua própria representação de si, se ele é capaz de estabelecer-se como a garantia de *seu próprio futuro*” (NIETZSCHE, 1967, p 58). Nietzsche faz esse comentário numa discussão de promessas e contratos. Para ele, um sentido da calculabilidade humana está inextricavelmente ligado à contemplação do passado, do presente e do futuro inter-relacionados. Para nossos propósitos, basta observar que o sujeito auto-calculador de Nietzsche, que pode fazer uma promessa, está a um passo de distância do sujeito de Zygmunt Bauman, que contempla a relação entre continuidade e mudança (BAUMAN, 1991, p. 5).

descrever a experiência de escuta interior das pessoas – um passado auditivo – em direção aos fundamentos sociais e culturais da experiência sonora. A “exterioridade” do som é o principal objeto de estudo deste livro. Se o som em si é uma variável mais do que uma constante, então a história do som é, necessariamente, um esforço externalista e contextualista. O som é um artefato da desordenada e política esfera humana.

Tomando emprestada uma frase de Michel Chion, eu pretendo “liberar o pensamento sonoro... de sua rotina naturalista” (CHION, 1994, p. 94). Muitos teóricos e historiadores do som têm privilegiado as qualidades estáticas e trans-históricas, isto é, as qualidades “naturais” do som e da audição como base para a história sonora. Entre os livros e artigos que tratam do som, um número surpreendentemente grande começa argumentando ser ele, de alguma forma, um “caso singular” para a análise social ou cultural. O argumento do “caso singular” é realizado por meio de um apelo à natureza interior do som: argumenta-se que os traços naturais ou fenomenológicos do som requerem uma sensibilidade e um vocabulário especiais quando o abordamos como objeto de estudo. Para entender plenamente a estranheza de iniciar uma história com uma descrição trans-histórica da experiência da escuta humana, considere quão raro é as histórias jornalísticas ou literárias começarem com descrições naturalistas da luz e fenomenologias da leitura.

O som tem certamente dimensões naturais, mas elas foram amplamente mal interpretadas. Quero passar as próximas páginas considerando as afirmações de outros escritores sobre as supostas características naturais do som, a fim de explicar como e por que *O Passado audível* evita construções trans-históricas como base para uma história do som. Essas explicações da natureza do som podem certamente ser convincentes e poderosas, mas elas tendem a levar consigo o peso não reconhecido de uma teologia cristã da escuta, de dois mil anos de idade.

Mesmo que venha no início de uma história, o apelo à verdade “fenomenológica” do som posiciona a experiência, de alguma forma, fora do âmbito da análise histórica. Isso não precisa ser assim – a fenomenologia e o estudo da experiência não são, por definição, opostos ao historicismo. Por exemplo, o trabalho de Maurice Merleau-Ponty tem um rico senso das dimensões históricas da

experiência fenomenológica (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 20)²⁰. Mas fundar uma análise sobre as supostas características fenomenológicas trans-históricas da audição é um movimento incrivelmente poderoso na construção de uma teoria cultural do som. Certamente, ela afirma um sujeito humano universal, mas veremos que o problema está menos na universalidade *per se* do que na universalização de um conjunto de preconceitos religiosos particulares sobre o papel da audição na salvação. Que esses preconceitos religiosos estejam incrustados no próprio centro da história intelectual ocidental, torna-os ainda mais intuitivos, óbvios ou ainda persuasivos.

Grosso modo, afirmações sobre a diferença entre ouvir e ver aparecem geralmente juntas na forma de uma lista²¹. Elas começam no nível do ser humano individual (física e psicologicamente), para construir uma teoria cultural dos sentidos. Essas diferenças entre audição e visão são muitas vezes consideradas como fatos biológicos, psicológicos e físicos, o que implica que elas sejam um ponto de partida necessário para a análise cultural do som. Essa lista parece-me uma ladainha – e eu uso esse termo deliberadamente por causa de suas implicações teológicas –, então vou apresentá-la como tal:

- a audição é esférica, a visão é direcional;
- a audição submerge seu sujeito, a visão oferece uma perspectiva;
- os sons vêm a nós, enquanto a visão viaja até seu objeto;
- a audição diz respeito a interiores, a visão diz respeito a superfícies;
- a audição implica contato físico com o mundo exterior, a visão requer distância dele;
- a audição coloca-nos dentro de um evento, a visão nos dá uma perspectiva sobre o evento;
- a audição tende à subjetividade, a visão tende à objetividade;
- a audição nos leva ao mundo vivo, a visão nos leva à atrofia e à morte;
- a audição é sobre o afeto, a visão é sobre o intelecto;

²⁰ Sobre o caráter temporal e efêmero da percepção, ver Merleau-Ponty (1964, p. 35).

²¹ O seguinte enunciado resume um argumento que desenvolvo mais plenamente num ensaio em andamento intitulado “The Theology of Sound”.

- a audição é um sentido principalmente temporal, a visão é um sentido principalmente espacial;

- a audição é um sentido que nos imerge no mundo, a visão é um sentido que nos tira dele²².

A ladainha audiovisual – como a chamarei daqui em diante – idealiza a audição (e, por extensão, a fala) como manifestação de uma espécie de interioridade pura. Ora ela deprecia, ora ela exalta a visão: esta, como um sentido rebaixado, nos leva para fora do mundo. Mas também nos banha na clara luz da razão. Pode-se também ver o mesmo tipo de pensamento nas conceituações românticas da música. Caryl Flinn escreve que o Romantismo do século XIX promoveu a crença de que

a natureza imaterial da música concede-lhe uma qualidade transcendente e mística, um ponto que torna muito difícil para a música falar a realidades concretas... Como toda “grande arte” assim construída, ela toma seu lugar fora da história, onde é considerada atemporal, universal, sem função, operando além do mercado e das relações padrão de consumo e produção (FLINN, 1992, p. 7)²³.

Delinear as *diferenças* entre visão e audição remete à questão prévia do que se entende quando falamos sobre sua natureza. Alguns autores referem-se à física; outros à fenomenologia transcendental ou mesmo à psicologia cognitiva. Em cada caso, os que citam a ladainha o fazem para demarcar as capacidades de cada sentido, supostamente especiais, como ponto de partida para a análise histórica. Em vez de nos oferecer um acesso à história dos sentidos, a ladainha audiovisual coloca a história como algo que acontece *entre* os sentidos. À medida que a cultura passa do domínio de um sentido para o outro, ela muda. A ladainha audiovisual torna a história dos sentidos um jogo de soma zero, onde o domínio de um leva, necessariamente, ao declínio de outro. Mas não há base científica para afirmar que o uso de um sentido atrofia o outro. Além de seu enganoso raciocínio de soma zero, a ladainha audiovisual carrega consigo uma boa dose de bagagem ideológica. Mesmo

²² Essa lista é elaborada por Walter Ong (1981) com mais clareza. Ver também Ong (1982, 30-72), Attali (1985), Lowe (1982), McLuhan e Carpentier (1960), Altman (1992), Shepherd (1991), Truax (1984), Havelock (1963 e 1986, esp. I-29) e Smith (1999, p. 3-29).

²³ Embora ainda seja bastante influente, esta noção romântica de música tem sido amplamente criticada nas últimas décadas. Ver por exemplo, Wolf (1987).

que não fosse assim, ela ainda não seria uma boa explicação empírica da sensação nem da percepção.

A ladainha audiovisual é ideológica no sentido mais antigo da palavra: é derivada de um dogma religioso. Trata-se essencialmente de uma reafirmação de longa data da distinção entre o espírito e a letra no espiritualismo cristão. O espírito é vivo e dá vida – ele conduz à salvação. A letra é morta e inerte – ela conduz à condenação. O espírito e a letra têm analogias sensoriais: a audição conduz a alma ao espírito, a visão conduz a alma à letra. A teoria da comunicação religiosa que postula o som como espírito vivificante pode ser rastreada até o Evangelho de João e os escritos de Santo Agostinho. Essas ideias cristãs sobre a fala e a audição podem, por sua vez, ser rastreadas até a discussão de Platão sobre fala e escrita no *Fedro* (HANDELMAN, 1982, p. 15-21)²⁴. O quadro teórico audição-espírito / visão-letra tem sua demonstração contemporânea mais coerente na obra de Walter Ong, cuja obra tardia (especialmente *Oralidade e cultura escrita*) ainda é amplamente citada como uma descrição confiável da fenomenologia e da psicologia do som. Como o trabalho tardio de Ong é tão amplamente citado (geralmente ignorando as conexões entre suas ideias sobre som e seus escritos teológicos) e porque ele faz uma declaração positiva da ladainha audiovisual como parte central de seu argumento sobre a história cultural, ele merece algumas considerações.

Para descrever o ajuste entre os sentidos, Ong usou a palavra *sensorium*, um termo fisiológico que denotava uma região particular do cérebro à qual se atribuía o controle de toda a atividade perceptiva. *Sensorium* caiu em desuso no final do século XIX após os fisiologistas descobrirem que ele não existe. O uso do termo por Ong deve, portanto, ser considerado metafórico. Para ele, o *sensorium* é “todo o aparelho sensorial como um complexo organizacional”, o equilíbrio de um conjunto fixo de capacidades sensoriais.

Embora *Oralidade e cultura escrita* seja às vezes lido como um resumo de descobertas científicas, os escritos anteriores de Ong afirmam claramente que seu interesse primário nos sentidos é explicitamente conduzido por preocupações

²⁴ O livro de Handelman oferece uma discussão extensa da distinção espírito/letra como ela é manifestada na metafísica e na hermenêutica ocidentais. Ver também Peters (1999, p. 36-51, 66-74), Derrida (1976, p. 323; 1981, p. 61-171; 1987), Platão (1961, p. 475-525) e Havelock (1986).

teológicas: “A questão do *sensorium* na economia cristã da revelação é particularmente fascinante por causa da supremacia que esta economia concede à palavra de Deus e, assim, de algum modo misterioso, ao próprio som, sendo essa supremacia sugerida já na tradição pré-cristã [sic] do Antigo Testamento” (ONG, 1981, p. 6)²⁵. Para Ong, a “revelação divina em si... está realmente inserida em um sensorio particular, uma mistura peculiar da atividade sensorial típica de uma determinada cultura”. A história do ajuste dos sentidos de Ong está clara e urgentemente ligada ao problema de como ouvir a palavra de Deus na era moderna. A dimensão sonora da experiência é a mais próxima da divindade. A visão sugere distância e desengajamento. Para Ong, a história do deslocamento da cultura oral baseada no som para a cultura letrada sustentada na visão é uma história de “um certo silenciamento de Deus” na vida moderna. Suas afirmações sobre a diferença entre o mundo do “homem oral” e a “hipertrofia do visual” que marca a era moderna são perfeitamente análogas à distinção espírito / letra no espiritualismo católico. É um sofisticado e iconoclasta catolicismo antimodernista. Ainda assim, Ong argumenta que a ladainha audiovisual transcende as diferenças teológicas: “Fiéis ou não, todos nós devemos lidar com os mesmos dados” (ONG, 1981, p. 6, 11, 12, 288-89, 324).

Certamente, partes da ladainha audiovisual passaram por grandes críticas. O trabalho de Jacques Derrida pode ser lido como uma inversão do sistema de valores de Ong – o próprio Ong sugere isso (ONG, 1982, p. 75, 77, 123, 129, 166-71). Derrida usa sua conhecida expressão *metafísica da presença* para criticar e dismantelar as conexões entre fala, som, voz e presença no pensamento ocidental. Embora as mais aclamadas críticas da presença em Derrida se voltem à fenomenologia transcendental de Edmund Husserl, à teoria semiótica de Ferdinand de Saussure e à ontologia de Martin Heidegger, elas são com certeza igualmente aplicáveis ao pensamento de Ong. Este defende exatamente a metafísica da presença que Jacques Derrida ataca como “ontoteológica”, como um espiritismo cristão traiçoeiro que persegue a filosofia ocidental: “O ato vivo, o ato que dá vida, a *Lebendigkeit* que anima o corpo

²⁵ *Pré-Cristão* é um qualificativo importante aqui, uma vez que trata o pensamento rabínico como um prelúdio incompleto ao cristianismo católico.

do significante e o transforma em expressão querendo-dizer, a alma da linguagem, parece não se separar de si mesma, da sua presença a si” (DERRIDA, 1973, p. 77)²⁶. Para Derrida, a elevação da fala como centro da subjetividade e ponto de acesso ao divino é “essencial para a história do Ocidente, portanto, para a metafísica em sua totalidade, mesmo quando ela se professa atea” (DERRIDA, 1976, p. 323)²⁷. Derrida usa essa posição para defender o lado visual da ladainha – uma ênfase na visão, na escrita, na diferença e na ausência. A desconstrução inverte, habita e reanima o binário som / visão, privilegiando a escrita sobre a fala e recusando tanto a metafísica baseada na fala quanto as asserções positivas baseadas na presença.

Aqui eu quero fazer um movimento um pouco diferente: a ladainha audiovisual carrega consigo o peso teológico da associação duradoura entre som, fala e divindade, mesmo em sua aparência científica. Em vez de inverter a ladainha audiovisual, por que não redescrever o som? Como este livro não está vinculado à doutrina cristã, não há lei – divina nem de outra natureza – que nos exija assumir a interioridade do som e sua conexão com a subjetividade auto-presente e a experiência intersubjetiva. Não precisamos admitir que o som nos atrai para o mundo enquanto a visão nos separa dele. Podemos reabrir a questão das fontes da racionalidade e das formas modernas de conhecer. Se a história existe tanto *dentro* dos sentidos como *entre* eles, então não precisamos iniciar uma história do som com uma afirmação de suas dimensões trans-históricas.

Minha crítica à ladainha audiovisual vai muito além das questões do essencialismo ou da construção social, que geralmente degeneram em higiene filosófica. Mesmo se admitirmos a possibilidade de um sujeito sensível transcendental, a ladainha audiovisual fica insuficiente em seus próprios termos. Apesar de todos os apelos à natureza em nome da ladainha, a fenomenologia implícita nela é altamente seletiva – ela se sustenta em um terreno empírico (e transcendental) instável. Como argumentou Rick Altman, as afirmações sobre o caráter trans-histórico e transcultural dos sentidos muitas vezes se suportam em

²⁶ N. de T.: A tradução do trecho citado valeu-se da edição em português (*A voz e o fenômeno*. Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 88).

²⁷ Para uma leitura da crítica de Derrida à metafísica cristã como exemplo de uma hermenêutica rabínica “herética”, ver também Handelman (1982).

evidências culturais e historicamente específicas – evidências limitadas a isso. Na ladainha audiovisual, “permitiu-se que uma afirmação aparentemente ontológica sobre o papel do som [ou da visão] precedesse a efetiva análise do funcionamento do som” (ALTMAN, 1992, p. 37, 39). Consideremos as características temporais e espaciais supostamente únicas da fenomenologia auditiva. Ong argumenta que “o som é mais real ou existencial do que outros objetos dos sentidos, apesar do fato de também ser o mais evanescente. O próprio som está relacionado com a atualidade e não com o passado ou com o futuro” (ONG, 1981, p. III); os sons só existem à medida que se extinguem (ONG, 1981, p. 32). Mas, estritamente falando, a afirmação de Ong é verdadeira para qualquer evento – qualquer *processo* que possivelmente você possa experimentar – e, portanto, não é uma qualidade especial ou exclusiva do som. Dizer que a efemeridade é uma qualidade especial do som, e não uma qualidade endêmica de qualquer forma de movimento perceptível ou evento no tempo, é engajar-se em uma forma muito seletiva de nominalismo²⁸. A mesma crítica pode ser feita à atribuição da ladainha a uma “superfície” – espacialidade orientada à visão, em oposição à orientação “interior” do som: é uma noção de superfície muito seletiva. Qualquer um que tenha ouvido unhas na lousa ou passos em um corredor de concreto (ou em um piso de madeira) pode reconhecer que a escuta tem o potencial de produzir, muito rapidamente, uma grande quantidade de informações sobre as superfícies. O fenomenologista Don Ihde mostrou que os escritores que tomam o som como um sentido pouco espacial desprezam completamente “as descobertas contemporâneas de atributos espaciais muito complexos da experiência auditiva” (IHDE, 1976, p. 58)²⁹. Ele demonstra que a audição tem muitos aspectos espaciais e possibilidades às quais não nos atentamos normalmente. Escutando podemos aprender muito sobre forma, superfície ou textura. Talvez o maior erro da ladainha audiovisual resida em sua equação entre ouvir e escutar. Escutar é uma

²⁸ James Lastra (2000, p. 133) critica o nominalismo por este tratar a reprodução tecnológica como uma falsa mediação de um evento real. Ele está criticando o mal nominalismo, já que um nominalismo totalmente desenvolvido trataria todos os eventos em sua singularidade. Ver por exemplo, Deleuze (1988, p. 122-30).

²⁹ Steven Feld (1986) também criticou arduamente a noção de oralidade como um constructo universal de cultura sonora.

atividade direcionada e aprendida: é uma prática cultural definida. Escutar requer ouvir, mas não é redutível simplesmente a ouvir.

Não existe uma “mera” ou inocente descrição da experiência auditiva interior. A tentativa de descrever o som ou o ato de ouvir em si mesmo – como se a dimensão sônica da vida humana habitasse um espaço anterior ou fora da história – ambiciona uma falsa transcendência. Mesmo as fenomenologias podem mudar. A este respeito, seguimos os passos do Dr. Itard. Assim como ele estava perplexo com o garoto selvagem que podia ouvir, mas não falar, os historiadores do som devem supor que os sujeitos de nossa história ouvem bem do ponto de vista médico. Mas só podemos conhecer seu mundo sonoro por meio de seus esforços, expressões e reações. A história não é senão exterioridades. Deciframos nosso passado a partir de artefatos, documentos, memórias e outros vestígios deixados para trás. Podemos ouvir os vestígios gravados da história passada, mas se não podemos supor que saibamos exatamente como era ouvir em um determinado momento ou lugar do passado. Na era da reprodução tecnológica, podemos às vezes experimentar um passado audível, mas não podemos fazer mais do que presumir a existência de um passado auditivo.

O que é a reprodução sonora? Plano deste trabalho

Eu sustentei que as tecnologias de reprodução sonora nos oferecem uma via de acesso convincente para penetrar a história do som. Entretanto, elas não constituem necessariamente um objeto histórico bem delimitado. Pode-se afirmar que os chifres de animais utilizados antigamente para amplificar a voz e auxiliar os deficientes auditivos são, num certo sentido, tecnologias de reprodução sonora. Sem dúvida, os instrumentos musicais poderiam reivindicar esse estatuto, da mesma forma que os autômatos falantes ou as pianolas, assim como outras tecnologias de síntese sonora concebidas entre os séculos XVII e XIX. Logo, em que se diferem telefones, fonógrafos, rádios e outros aparelhos comumente apresentados como tecnologias de “reprodução sonora”? Alguns autores apresentaram definições

semiexperimentais de tecnologias modernas, com base em sua capacidade de separar um som de sua “fonte”. Uma vez que a definição mais comum de reprodução sonora é o poder de separar fontes e cópias, ela merece um exame mais minucioso. Pioneiro da música concreta, o compositor Pierre Schaeffer afirmava que as tecnologias de reprodução sonora produzem sons “acusmáticos”, os quais ouvimos sem perceber a fonte (CHANAN, 1995, p. 12). John Corbett estende esse raciocínio mobilizando um modelo explicitamente psicanalítico, a fim de abordar o som reproduzido em termos de falta visual: “É a falta visual própria ao som gravado que dispara o desejo relacionado ao objeto música popular” (CORBETT, 1994, p. 37)³⁰. Segundo ele, é a nossa incapacidade de ver o som gravado que nos leva a desejá-lo, a prestar atenção nele. Por sua vez, Barry Truax e R. Murray Schafer forjaram o neologismo *esquizofonia*, a fim de descrever a “separação entre o som original e sua reprodução eletroacústica” produzida pelas tecnologias de reprodução sonora (TRUAX, 1984, p. 120; SCHAFER, 1994, p. 90-91). O prefixo grego *schizo-* significa “dissociação”, e também tem uma conotação de “aberração psicológica” que convém a esses autores. Truax e Schafer sustentam também que a reprodução abstrai o som do seu contexto original.

Segundo minha abordagem histórica das práticas e das ideologias sonoras, pode-se aventar a hipótese da existência de um contexto específico dentro do qual a definição acusmática da reprodução do som teria uma força explicativa. De fato, para muitos hoje, o conceito de “som acusmático” parece intuitivamente plausível. Entretanto, isso não é verdade. Vale lembrar, com Stuart Hall, que isto que parece ser a própria evidência é o ápice da ideologia: “Quando você disse ‘É claro que isto é assim, não?’, esse ‘é claro’ marca o instante ideológico por excelência, pois é o momento preciso no qual você está menos consciente de que utiliza um quadro ideológico específico, e que se você utilizar um outro, as coisas das quais você fala teriam um significado completamente diferente” (HALL, 1984, p. 8). As definições acusmáticas ou esquizofônicas da reprodução sonora comportam um conjunto de pressupostos discutíveis sobre a natureza fundamental do som, da comunicação e da

³⁰ Andrew Goodwin (1992, p. 49) criticou a ideia de falta visual de Corbett. A música concreta emprega gravações de sons ambientes para criar uma composição original por meio da montagem. Trata-se de um dos ancestrais do sampler.

experiência. Ainda mais importante, elas fazem da experiência humana e do corpo humano categorias a-históricas:

1. Elas pressupõem que a comunicação face a face e a presença corporal são a régua com a qual se mede toda atividade comunicativa. Elas definem a reprodução sonora negativamente, como a negação ou a modificação de uma copresença, interpessoal ou face a face. Para seus autores, a diferença entre a reprodução sonora e a interação interpessoal importa na medida em que certas qualidades da segunda faltariam à primeira.

2. Dado que elas pressupõem a primazia da interação face a face, seus autores presumem que as tecnologias de reprodução sonora terão efeitos desorientadores sobre os sentidos, que por sua vez são baseados em ou dirigidos para uma experiência corporal coerente. Assumir uma coerência sensorial prévia requer uma concepção a-histórica do corpo humano. Por exemplo, a ideia segundo a qual a reprodução sonora teria “alienado” a voz do corpo humano implica que a voz e o corpo existissem em uma relação prévia autopresente, holística e não alienada. Como já afirmei, compreensões fenomenológicas da subjetividade não precisam necessariamente privilegiar a autopresença ou rejeitar o historicismo.

3. Elas pressupõem que, num dado momento, anterior à invenção das tecnologias de reprodução sonora, o corpo era um todo inalterado e dotado de coerência fenomenológica. Por extensão, isso quer dizer que a vida moderna toda é desorientadora, que o único sujeito inteiro ou em paz com consigo mesmo é aquele não mediado nem fragmentado pela tecnologia. Mas a ideia de uma unidade fenomenológica e de uma santidade do corpo ganha força precisamente no momento de sua história em que o corpo é fragmentado, reconstruído e problematizado – isto é, séculos XVIII e XIX. Por outro lado, a prática e o pensamento medievais frequentemente construíram o corpo como um receptáculo obscuro da alma, algo a ser transcendido e superado após a vida terrena.

4. Elas pressupõem que as tecnologias de reprodução sonora podem funcionar como canais neutros, como componentes instrumentais mais que substanciais das relações sociais, e que essas tecnologias são ontologicamente separadas de uma “fonte” que existe prévia e externamente a sua associação com a

tecnologia. Atentar às diferenças entre “fontes” e “cópias” desvia nosso olhar dos processos para os produtos; a tecnologia se volatiliza, deixando como subproduto uma fonte e um som que lhe é alienado.

As afirmações sobre a primazia da comunicação face a face ou da imediatez interpessoal foram largamente criticadas por diferentes frentes teóricas, e eu não retornarei aqui a esses argumentos³¹. A primazia atribuída à comunicação face a face predetermina a história da reprodução sonora antes mesmo que ela fosse contada. Se a interação interpessoal constitui o modo de comunicação presumidamente original ou “autêntico”, então a reprodução sonora está condenada a ser difamada como inautêntica, desorientadora e até possivelmente perigosa por retirar o som do contexto interpessoal que lhe é “próprio”. Ora, para começar uma teoria e uma história da reprodutibilidade sonora, *não* precisamos de respostas definitivas, fundamentais ou trans-históricas à questão sobre as relações entre ouvir e ver, entre reprodução tecnológica e orientação sensorial, entre original e cópia, entre presença e ausência na comunicação. Podemos dar respostas mais sólidas a essas questões se as reavaliarmos no decorrer do estudo da reprodução sonora. Essa história começa posicionando o som, a escuta e a audição como problemas históricos mais do que como permanências sobre as quais se constrói uma história.

Utilizemos então a navalha de Ockham³² e tratemos de trabalhar a partir de uma definição simplificada das tecnologias de reprodução sonora, que não requeira um ouvinte transcendental. Modernas tecnologias utilizam aparelhos chamados *transdutores*, que transformam o som em outra coisa, e essa outra coisa em som. Todas as tecnologias de reprodução sonora funcionam dessa maneira. Os telefones transformam nossa voz em eletricidade, enviando-a através de uma linha telefônica, e convertem novamente o sinal em som na outra ponta do fio. O rádio funciona segundo um princípio similar, utilizando ondas em vez de cabos. O diafragma e a agulha de um fonógrafo de cilindro transformam o som por meio do processo de incisão no alumínio, na cera ou diversas outras superfícies. Ao tocá-lo, a

³¹ Além da discussão da fenomenologia transcendental da escuta exposta acima, ver Derrida (1972, p. 78-97); Chang (1996, p. 187-220) e Peters (1994; e 1999, p. 33-108).

³² N. de T.: princípio filosófico baseado nas ideias do pensador inglês Guilherme de Ockham (1300-1349), que recomenda cortes terminológicos e especulativos na atividade filosófica, assumindo a menor quantidade possível de premissas.

agulha e o diafragma transduzem os sulcos novamente em ondas sonoras. Todas as tecnologias digitais de reprodução sonora recorrem aos transdutores; elas simplesmente acrescentam um outro nível de transformação, convertendo a corrente elétrica em uma série de zeros e de uns (e vice-versa).

Minha definição é certamente redutora e incompleta, mas é uma redução muito instrutiva. Ela nos dá um ponto de partida útil especialmente para uma história da reprodução sonora que procederá de modo mais analítico que cronológico. Ainda que os transdutores funcionem segundo um conjunto de princípios físicos elementares, eles constituem igualmente artefatos culturais. É aí que *O passado audível* inicia sua história do som.

O capítulo 1 se concentra no fonógrafo de orelha, uma máquina concebida para “escrever” as ondas sonoras. Centrando-se no dispositivo, seus inventores e as ideias que ele instrumentalizou, o capítulo propõe uma genealogia das novas construções do som e da audição. O fonógrafo de orelha usava como transdutor uma orelha média extirpada de um ser humano, e o funcionamento da membrana timpânica (igualmente chamada diafragma ou tímpano) serviu de modelo de diafragma para todas as tecnologias de reprodução sonora posteriores. É por isso que eu chamo de *timpânico* o princípio mecânico por trás da transdução. A história do isolamento e da reprodução da função timpânica nos leva de volta à construção do som e da audição como objetos de saber e de experimentação no final do século XVIII e início do século seguinte. A função timpânica surgiu na intersecção entre acústica moderna, otologia, fisiologia e pedagogia da surdez.

Os meios pelos quais o ouvido médio conduz as vibrações pode parecer uma simples função mecânica, algo percebido como a-histórico. Contudo, a função timpânica deu lugar às construções mutáveis do som, da audição e da humanidade. A reprodução do som é histórica do começo ao fim³³. Em Acústica, Fisiologia e Otologia, o som torna-se uma ondulação cuja fonte era essencialmente irrelevante; a audição se torna uma função mecânica suscetível de ser isolada e abstraída de outros sentidos e do próprio corpo humano. Mesmo que esses desenvolvimentos possam

³³ Sobre a genealogia como desmistificação, ver Foucault (1977b, p. 139-140) e Nietzsche (1967, p. 25-26).

parecer menores ou meros objetos de descobertas técnicas, eles marcam uma ampla mudança na história do som.

Antes do século XIX, os filósofos do som geralmente encaravam seu objeto por meio de um caso específico idealizado, tal como a fala ou a música. Trabalhos de Gramática e Lógica operam uma distinção entre sons insignificantes e sons significantes, qualificando esses últimos de *vox* – a voz (BURNETT, 1991, p. 48-49; GOUK, p. 96). Outros filósofos tomavam a música como uma instância teórica idealizada do som, levando a análises das alturas e da harmonia, até chegar à harmonia das esferas e, para Santo Agostinho, a Deus. Em contrapartida, o conceito de *frequência* – já desenvolvido por Descartes, Mersenne e Bernoulli – proporcionou um meio de pensar o som como um tipo de movimento ou vibração. À medida que a noção de frequência se implantou na Física, na Acústica, na Otologia e na Fisiologia no decorrer do século XIX, esses campos romperam com as antigas filosofias do som. Se antes a fala ou a música tinham sido concebidas como categorias gerais por meio das quais o som era compreendido, agora elas se tornaram casos específicos do som enquanto fenômeno geral. O surgimento da função timpânica coincide com uma inversão do particular e do geral nas filosofias do som. O próprio som se torna uma categoria geral, um objeto de saber, de pesquisa e de práticas³⁴. O primeiro capítulo inverte igualmente um lugar comum histórico: a objetificação e a abstração da audição e do som, sua construção enquanto objetos delimitados e coerentes, foram uma condição *a priori* para a construção das tecnologias de reprodução sonora, e não um simples “efeito” ou resultado dessas tecnologias.

Enquanto o primeiro capítulo se volta à construção do som e da audição, os capítulos 2 e 3 trazem histórias de várias práticas de escuta ao longo do mesmo período. Eles fazem a crônica do desenvolvimento da *técnica auditiva*, um conjunto de práticas de escuta que estavam articuladas à ciência, à razão e à instrumentalidade e encorajaram a codificação e a racionalização do que era ouvido. Por articulação, entendendo o processo pelo qual diferentes fenômenos não necessariamente relacionados entre si (tais como a audição e a razão) são conectados no plano

³⁴ Sobre essa questão, ver também Kahn (1999, p. 9); Kittler (1999, p. 24-25). Felicia Frank (1995) propõe um estudo completo da voz feminina na literatura francesa do século XIX; ela afirma que novos comportamentos relacionando a voz ao artifício se tornam menos frequentes neste período.

semântico e/ou prático³⁵. Por um tempo, a audição superou a visão como ferramenta de verificação, de conceituação e de compreensão em certos domínios da medicina e das telecomunicações. O capítulo 2 propõe uma introdução à ideia de técnica auditiva e explora de que maneira, ao longo dos primeiros decênios do século XX, os médicos abandonaram a escuta da fala de seus pacientes em detrimento da escuta de seus corpos, a fim de distinguir os sinais de saúde e de doença. Tornando-se um símbolo da profissão médica, o estetoscópio assinalou competências de escuta virtuosísticas e altamente técnicas. O capítulo 3 explora como os operadores de telégrafo americanos dos anos 1840 aos 1880, assim como os primeiros usuários das tecnologias de reprodução sonora dos anos 1880 aos anos 1920, desenvolveram outras formas de técnica auditiva. Os telegrafistas começaram a escutar suas máquinas em lugar de ler suas marcas impressas. Em meio ao burburinho, eles se concentravam no barulho de seu próprio aparelho, e reescreviam mensagens telegráficas em velocidade cada vez mais acelerada. A habilidade de escuta torna-se a marca de distinção profissional na telegrafia. O emprego de estetoscópios por médicos e o virtuosismo dos telegrafistas precederam a disseminação muito mais vasta da técnica auditiva surgida com o telefone, o fonógrafo e o rádio. Ainda hoje, quando ouvintes consideram o ruído da superfície de um LP ou o assobio de uma fita como “exteriores” à música gravada, ele emprega certas técnicas de escuta semelhantes às desenvolvidas pelos médicos e operadores de 150 anos atrás.

Uma nova orientação prática relativa ao espaço acústico desenvolveu-se paralelamente à técnica auditiva: a escuta se torna mais direcional e dirigida, mais orientada às construções do espaço e da propriedade privados. A construção do espaço acústico enquanto espaço privado, por sua vez, possibilitou que o som se tornasse uma mercadoria. A técnica auditiva não se desenvolveu num espaço coletivo, comunitário, de tradição e discurso orais (se é que tal espaço tenha existido), mas num espaço acústico altamente segmentado, isolado e individualizado. As tecnologias de escuta que promoveram esses traços e favoreceram a separação entre a audição e os outros sentidos são particularmente úteis. Estetoscópios e fones de

³⁵ Emprego aqui o termo *articulação* para traduzir semanticamente um relato cultural, como o sugere Stuart Hall (1986); assim como Lawrence Grossberg (1992, p. 52-61). A articulação é analisada no capítulo 4 do livro introduzido por este texto.

ouvido permitiram isolar os ouvintes num “universo sonoro” onde eles podiam se concentrar nas diferentes características dos sons aos quais prestavam atenção. É assim que, já em 1820, R. T. H. Laennec, inventor e primeiro popularizador do estetoscópio, pôde qualificar de imediata a escuta do corpo de um paciente sem estetoscópio, querendo conotar com isso a “ausência de mediação apropriada”. Ao passo que outras técnicas de escuta se desenvolvem igualmente em outros contextos, os capítulos 2 e 3 propõem uma genealogia dessas técnicas, que se revelaram centrais na construção da reprodução sonora tal como a conhecemos hoje.

O capítulo 4 parte do subjetivo em direção ao industrial: ele mostra como as tecnologias posteriormente classificadas como mídias sonoras emergiram de um pequeno e industrializado campo de invenções que caminhava em fluxo contínuo entre os anos 1870 e 1920. As novas mídias sonoras foram parte integrante de um campo emergente de comunicação e cultura de massa, que foi ele próprio organizado por e orientado para uma classe média americana que se deslocava de seus ideais vitorianos em direção a um modo de vida consumista. Aliás, a forma tomada pelas mídias sonoras não foi dada de início. Não existe nenhuma relação necessária entre a tecnologia do rádio e a radiodifusão, assim como não existe entre a tecnologia da telefonia e a comunicação ponto a ponto. Em momentos anteriores, o telefone foi um meio de transmissão, e o rádio um meio ponto a ponto. As formas sociais não necessariamente derivam de forma lógica das tecnologias: aquelas conexões precisaram ser construídas. Para se tornar mídias, as tecnologias tiveram que se articular às instituições e às práticas. As mídias sonoras emergem no contexto atribulado do capitalismo e colonialismo da virada do século.

O capítulo 5 historiciza as compreensões “acusmáticas” das tecnologias de reprodução sonora – a ideia segundo a qual elas separam o som de sua “fonte” – examinando a ideia de uma “fidelidade” do som reproduzido em relação a sua fonte. As compreensões acusmáticas (as quais definiam a reprodução sonora como uma cópia ontologicamente dissociada de sua fonte), dependiam de três condições prévias: 1) a emergência da técnica auditiva enquanto maneira de abstrair alguns sons reproduzidos (a exemplo da voz ou da música) como “interiores” ou dignos de atenção, e outros (a exemplo do ruído estático ou de superfície) como “exteriores” e,

consequentemente, tratados como inexistentes; 2) a organização de tecnologias de reprodução sonora no seio de redes sociais e técnicas; 3) a representação dessas técnicas e dessas redes como veículos puramente naturais, instrumentais ou transparentes do som.

A ideia de que as tecnologias de reprodução separavam os sons de sua fonte mostrou ter sido um projeto comercial e cultural elaborado. Os primeiros usuários das tecnologias de reprodução nem sempre pressupunham que o som reproduzido refletisse um “original” do outro lado. Consequentemente, fabricantes e publicitários sentiram que deviam convencer seu público de que as novas mídias sonoras pertenciam ao mesmo tipo de comunicação que o discurso presencial. Embora outras estratégias discursivas fossem possíveis, esta retórica de equivalência permitiu aos anunciantes apresentarem as tecnologias de reprodução sonora em termos familiares. Por meio do exame da ideia de fidelidade sonora, antes que ela denotasse uma qualidade suscetível de ser medida fisicamente (no período de 1878-1930), o capítulo 5 sustenta que os primeiros ouvintes, céticos, no fundo tinham razão: as tecnologias de reprodução sonora são inseparáveis das “fontes” do som reproduzido. Dito de outra forma, a organização social dessas tecnologias condicionou a possibilidade de sons “originais” e de sons “copiados”. Os intérpretes foram levados a desenvolver todo um conjunto de técnicas novas de maneira a produzir “originais” adequados à reprodução. Mesmo os fundamentos segundo os quais seria possível testar em laboratório a fidelidade da reprodução sonora deviam ser estabelecidos. Figura mutante, a fidelidade sonora cristalizou todo um conjunto de problemas em torno da experiência da reprodutibilidade, da estética do som tecnologicamente reproduzido e das relações entre original e cópia. Considerar as tecnologias de reprodução sonora como mídias e em sua articulação com técnicas específicas nos força a problematizar a suposta objetividade das descrições acusmáticas, mostrando-as como historicamente motivadas.

O capítulo 6 propõe uma história do passado audível em si. Ele considera as condições sob as quais as gravações vieram a ser percebidas como documentos históricos, dando acesso ao passado. Ainda que as primeiras gravações estivessem bem longe de serem permanentes, os prelúdios e as primeiras imagens da

permanência dos registros sonoros – assim como a recém-descoberta capacidade de ouvir as “vozes dos mortos” – promoveram e impulsionaram gradualmente inovações tecnológicas e institucionais. Novos e inovadores equipamentos e mídias foram desenvolvidos com o intuito específico de produzir registros mais duráveis. Nesse sentido, a gravação do som acompanhou inovações ocorridas em importantes setores industriais do século XIX, tais como a indústria de conserva e embalsamamento. Surgiram instituições dedicadas à coleta e conservação de registros sonoros. O capítulo 6 sustenta que, com as tentativas de tornar o registro sonoro mais “perene” – processo cuja origem não é senão uma fantasia vitoriana sobre a máquina – o próprio processo histórico foi alterado. Do mesmo modo que as crenças sobre a morte, a preservação dos cadáveres, a transcendência e a temporalidade modelaram ou explicaram a reprodução sonora, esta se tornou em si mesma uma maneira peculiar de relacionar-se com, experimentar e tratar a morte, a história e a cultura.

As concepções evolucionistas da história e da cultura estiveram ligadas às correntes políticas da sociedade americana na virada para o século XX. Ao longo dos anos 1890, após décadas de políticas genocidas dirigidas às populações indígenas, o governo estadunidense e outras agências começaram a empregar antropólogos, que usariam gravações sonoras para “capturar e armazenar” músicas e línguas de seus nativos. No bojo desse projeto antropológico alojava-se uma concepção da cultura americana enquanto encarnação de uma tendência universal em direção ao “progresso”, que iria simplesmente engolir o modo de vida dos índios pelo caminho. Como afirmou Johannes Fabian, a ideia de modernidade e sua doutrina de progresso foram frequentemente usadas para insinuar a superioridade histórica da civilização “moderna” (geralmente urbana, cosmopolita, majoritariamente branca e classe média, nos Estados Unidos e na Europa Ocidental) em relação a culturas diferentes (embora contemporâneas), situando-as no passado coletivo dos modernos. A dominação militar e econômica exercida sobre outras culturas pelos Estados Unidos e Europa ocidental – e os projetos mais amplos de ordem racista e colonialista – se tornaram explicáveis no final do século XIX como produto de uma diferença entre o que é moderno e o que (ainda) não é. As relações espaciais se transformam em

relações temporais (FABIAN, 1983, p. 79-128)³⁶. O empenho em construir e alimentar arquivos fonográficos com sons de nações e culturas “agonizantes”, bem como o desejo de tornar permanentes os registros sonoros, estavam inextricavelmente ligados às relações ambivalentes que os primeiros antropólogos estabeleceram com a história e seus sujeitos. O elogiado poder da fonografia de capturar as vozes dos mortos foi então relacionado de maneira metonímica ao esforço de desistoricizar e preservar culturas que o governo estadunidense, apenas uma geração antes, procurou ativamente erradicar. A permanência do registro sonoro foi muito mais do que um fato mecânico, ela foi um programa completamente político e cultural. Em larga medida, a invenção da reprodutibilidade implicou reconstruir o som e a audição e desenvolver tecnologias para ajustar e promover essas novas construções. A ideia de uma permanência do registro sonoro é um exemplo notável do processo que leva do desejo à prática, e desta à forma tecnológica.

Para concluir esta introdução, uma observação sobre minha abordagem. Dado o escopo da minha tarefa, não tenho nenhuma pretensão de dar ao meu relato um caráter definitivo ou totalizante. *O passado audível* é uma história deliberadamente especulativa. Meu objetivo não é o de estabelecer de uma vez por todas um pequeno conjunto de fatos históricos, ainda que os fatos tenham clara importância na minha história. Mais do que isso, este livro usa a história como uma espécie de laboratório filosófico – para aprender a formular novas questões sobre som, tecnologia e cultura. Se qualquer relato sobre a ação humana traz consigo um conceito de natureza humana, melhor seria refletirmos sobre as escolhas que fazemos ao descrever essa natureza. *O passado audível* propõe uma incursão especulativa em certos momentos históricos durante os quais as diversas naturezas do som e da audição foram objetos de práticas e reflexões. Não é um tratado completo sobre a natureza humana em si, tampouco meu objetivo principal é abordar toda experiência vivida, embora os relatos das pessoas sobre suas próprias experiências possam certamente dar acesso à história do som.

³⁶ Ver também Berkhofer (1978), Prucha (1986), Calinescu (1987, p. 26-32), Said (1993, p. 15-19) e Felski (1995, p. 13).

Como toda produção intelectual, este livro traz a marca das idiossincrasias de seu autor. Meu próprio repúdio pelo culto a Edison presente na historiografia do fonógrafo me levou a privilegiar Berliner e Bell (ambos menos abordados pela historiografia crítica). Do mesmo modo, a maior profundidade da historiografia do cinema e do rádio me levou a enfatizar o telefone e o fonógrafo. Ao pôr em primeiro plano a história do som, eu diminuo a ênfase de muitas das metanarrativas da história política e cultural. Seria igualmente possível orientar uma história do som em torno das mudanças ou transformações ocorridas na história da fala, da música, ou mesmo do ruído industrial e de outros ruídos ambientes³⁷. Entretanto, a história da reprodução sonora oferece um acesso único e poderoso à história do som, precisamente porque trata das tentativas de manipulá-lo, transformá-lo, moldá-lo.

Minha ênfase nos primórdios das tecnologias e das práticas me levam a me concentrar num grupo de pessoas relativamente elitista e restrito (brancos, do sexo masculino, europeus ou americanos de classe média, fisicamente aptos, etc.). Meu material de arquivo, talvez limitado por certos parâmetros historiográficos, apresenta um viés abertamente americano, centrado na costa Leste. Em seus primórdios, o emprego de tecnologias de reprodução sonora era fortemente disseminado e atomizado. Cada tecnologia levou décadas para se “difundir” totalmente na sociedade americana e no resto do mundo. A ênfase no som em si mesmo corre ainda o risco de sofrer de certo audismo (um termo utilizado pelos estudiosos da cultura surda; melhor seria pensá-lo como um etnocentrismo daqueles que ouvem). Mas são riscos que merecem ser corridos.

O passado audível se concentra na audição das elites porque elas fornecem uma rica documentação sobre o significado do som e da escuta, com os quais se pode construir um estudo. Conseqüentemente, não me preocupei em recuperar as experiências vividas pelas personagens históricas evocadas. Alexander Graham Bell não precisa de modo algum do meu livro para ser salvo do esquecimento histórico – e, para estudar as elites, não é necessário se identificar com elas. Porém, e mais

³⁷ Alain Corbin (1999) propõe uma interessante história de certos ambientes sonoros estruturados, tais como o tilintar dos sinos das igrejas. Ele faz uma crônica dos conflitos em torno do uso e do significado dos sinos, e demonstra que esses antagonismos estão ligados a certos medos relativos à modernidade, à subjetividade e à emergência do Estado francês.

importante, a história do som deve ir além do resgate das experiências vividas para interrogar as condições pelas quais estas se tornaram possíveis em primeiro lugar. As experiências são elas mesmas variáveis moldadas pelos contextos através dos quais elas ajudam, por sua vez, seus sujeitos a se orientar³⁸.

Evidentemente, a questão da experiência continua aberta. Reconhecendo a pluralidade dos prováveis passados audíveis, este livro sublinha as bases comuns para a moderna cultura sonora ocidental – especialmente em torno das práticas de reprodução sonora. Duvida-se que elas sejam verdadeiramente universais, mas são suficientemente genéricas para serem consideradas. Existem certamente outras construções dominantes, emergentes ou subjugadas do som, da escuta e da audição para além daquelas consideradas nestas páginas. Histórias do som poderiam contribuir para um leque muito mais amplo de temas da história cultural e política além daqueles tratados nesta obra. Como sempre, há outras histórias possíveis. Para saber se elas contestam fundamentalmente minhas conclusões, é preciso que sejam escritas.

Isso não significa sucumbir ao localismo, ao cumulativismo e ao neopositivismo que assolaram uma grande parte da historiografia cultural contemporânea. Basta que eventos ou fenômenos existam para que sejam intelectualmente significantes; eles não precisam provar sua universalidade. Ainda que parcial, a história do som deve permanentemente passar do imediato ao geral e do concreto ao abstrato. Existe um fardo da história do som, assim como existe um fardo da história, para emprestar a expressão de Hayden White. A fim de oferecer um relato convincente da humanidade, a história do som deve permanecer “sensível ao mundo mais geral do pensamento e da ação do qual ela emana, e para o qual ela retorna” (WHITE, 1978, p. 50).

³⁸ Ver por exemplo Scott (1988, p. 5); Bourdieu e Wacquant (1992, p. 132-35).

Referências

ADORNO, Theodor. *The Curves of the Needle*. Tradução Thomas Levin. *October*. Cambridge, n°. 55, out. 1990.

ALTMAN, Rick. (org.). *Sound Theory/Sound Practice*. Nova York: Routledge, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. *Radio*. Tradução Margaret Ludwig e Herbert Read. London: Faber and Faber, 1936.

ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity, 1991.

BENJAMIN, Walter. *The Storyteller; The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: _____. *Illuminations*. Tradução Hannah Arendt. New York: Schocken, 1968.

BERKHOFER Jr., Robert F. *The White Man's Indian: images from Columbus to the present*. Nova York: Vintage, 1978.

BERLAND, Jody. *Cultural Technologies and the Production of Space*. In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Nelson; TREICHLER, Paula (org.). *Cultural Studies*. Nova York: Outledge, 1992.

BERMAN, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin, 1992.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc J. D. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

BURDICK, Alan. *Now hear this: listening back on a century of sound*. *Harper's Magazine*, Nova York, vol. 303, n° 1814, jul. 2001, p. 70-77.

BURNETT, Charles. *Sound and its perception in the middle ages*. In: BURNETT, Charles; FEND, Michael; GOUK, Penelope (org.). *The Second Sense: studies in hearing and musical judgments from Antiquity to the seventeenth century*. Londres: Warbug Institute, 1991.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

CANDLAND, Douglas Keith. *Feral Children and Clever Animals: Reflections on Human Nature*. Nova York: Oxford University Press, 1993.

CANTRIL, Hadley Cantril ; ALLPORT, Gordon. *The Psychology of Radio*. Nova York: Harper and Bros., 1935.

CHANAN, Michael. *Repeated Takes: a Short History of Recording and its Effects on Music*. New York: Verso, 1995.

CHANG, Brian. *Deconstructing Communication: representation, subject, and economies of discourse*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Tradução Claudia Gorbman. Nova York: Columbia Press, 1994.

CORBIN, Alain. *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

CORBIN, Alain. *Time, Desire, and Horror: Toward a History of the Senses*. Tradução Jean Birrell. Cambridge: Blackwell, 1995.

CORBIN, Alain. *Village Bells: Sound and Meaning in the Nineteenth Century French Countryside*. Nova York: Columbia University Press, 1999.

CORBETT, John. *Extended Play: sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Durham: Duke University Press, 1994.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Tradução Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução Sean Hand. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988 [Em português: *Foucault*. Tradução C. Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988].

DERRIDA, Jacques. *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Tradução David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973 [Em português: *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução Maria Jose Semião e Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1996].

DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Tradução Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Tradução Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

- DERRIDA, Jacques. *The Post-card: From Socrates to Freud and Beyond*. Tradução Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- DOUGLAS, Susan. *Listening In: Radio and the American Imagination from Amos 'n Andy and Edward R. Murrow to Wolfman Jack and Howard Stern*. Nova York: Times Books, 1999.
- EILSER, Hanns; ADORNO, Theodor Adorno. *Cine y la música*. 2. ed. Madrid: Fundamentos, 1981.
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Nova York: Columbia University Press, 1983.
- FELD, Steven. Orality and Consciousness. In: TOKUMARU, Yoshiko e YAMAGUTI, Osamu (org.) *The Oral and the Literate in Music*. Tokyo: Academia Music, 1986.
- FELSKI, Rita. *The Gender of modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- FISCHER, Claude S. *America Calling: A Social History of the Telephone*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- FLINN, Caryl. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. Tradução A. M. Sheridan Smith. Nova York: Pantheon, 1973.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline na Punish: The Birth of the Prison*. Tradução Alan Sheridan. Nova York: Vintage, 1977a.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Genealogy, History. In: _____. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1977b.
- FOUCAULT, Michel. An Introduction. *History of Sexuality*. vol. I. Tradução Robert Hurley. Nova York: Vintage, 1978.
- FRANK, Felicia. *The Mechanical Song: women, voice and the artificial in the nineteenth century French narrative*. Standford: Standford University Press, 1995.
- GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GOUK, Penelope. Some English theories of hearing in the seventeenth century: before and after Descartes. In: BURNETT, Charles; FEND, Michael; GOUK, Penelope (org.). *The Second Sense: studies in hearing and musical judgments from Antiquity to the seventeenth century*. Londres: Warbug Institute, 1991.

GROSSBERG, Lawrence. *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. Nova York: Routledge, 1992, p. 52-61.

HACKING, Ian. *The Social Construction of What?*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

HALL, Stuart. The Narrative Construction of reality: an interview with Stuart Hall. *Southern Review*, Adelaide, vol. 17, n° 1, mar. 1984, p. 3-17.

HALL, Stuart. On postmodernism and articulation. *Journal of Communication Inquiry*. Iowa, vol. 10, n° 2, 1986, p. 45-60.

HANDELMAN, Susan. *Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany: State University of New York Press, 1982.

HAVELOCK, Eric. *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

HAVELOCK, Eric. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.

HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Tradução William Lovitt. New York: Harper Torchbooks, 1977.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum, 1944.

HOWES, David. *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

IHDE, Don. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Athens: Ohio University Press, 1976.

IGGERS, Georg C. *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Hanover.: Wesleyan University Press, 1997.

ITARD, Jean-Marc Gaspard. *The Wild Boy of Aveyron*. Tradução George Humphrey e Muriel Humphrey. Nova York: Meredith, 1962.

JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

KAHN, Douglas. Histories of Sound Once Removed. In: KAHN, Douglas; WHITEHEAD, Gregory (org.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1992.

KAHN, Douglas. *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. Cambridge: MIT Press, 1999.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.

KERN, Stephen. *The Culture of Time and Space, 1800–1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

KITTLER, Friedrich. *Gramophon film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

LASTRA, James. *Sound Technology and American Cinema: Perception, Representation, Modernity*. Nova York: Columbia University Press, 2000.

LATOUR, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Tradução Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

LAWRENCE, Amy. *Echo and Narcissus: Women's Voice in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1991.

LEVEBVRE, Henri. *Introduction to Modernity*. Tradução John Moore. New York: Verso, 1995.

LEMAHIEU, D. L. *A Culture for Democracy: Mass Communication and the Cultivated Mind in Britain between the Wars*. Oxford: Clarendon, 1988.

LEVIN, David Michael. *The Listening Self: Personal Growth, Social Change, and the Closure of Metaphysics*. Nova York: Routledge, 1989.

LEVIN, David Michael (org.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 1993.

LOWE, Donald M. *History of Bourgeois Perception*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

MARKS, Laura. *The Skin of the Film: The Senses in Intercultural Cinema*. Durham: Duke University Press, 1999.

MARX, Karl. *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Tradução Martin Milligan. Nova York: International, 1968.

MARX, Karl. *Capital. Vol. I, The process of Capitalist Production*. Nova York: International, 1967.

MAUSS, Marcel. Body Techniques. In: _____. *Sociology and Psychology: Essays*. Tradução Ben Brewster. Boston: Routledge e Kegan Paul, 1979 [Em português: As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003].

McLUHAN, Marshall; CARPENTER, Edmund. Acoustic Space. In: CARPENTER, Edmund; McLUHAN, Marshall (org.). *Explorations in Communication: An Anthology*. Boston: Beacon, 1960.

McLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

McLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Nova York: McGraw-Hill, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences. Tradução James M. Edie. In: EDDIE, James M. (Org.). *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Arts, History, and Politics*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MILLS, C. Wright. *The Sociological Imagination*. New York: Oxford University Press, 1959.

MÜLLER, Johannes. *Elements of Physiology*. Tradução William Blanchard. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1843.

NIETZSCHE, Friedrich. *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo*. Tradução Walter Kauffman. Nova York: Vintage, 1967.

NOVICK, Peter. *That Noble Dream: The "Objectivity Question" and the American Historical Profession*. New York: Cambridge University Press, 1988.

ONG, Walter. *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

ONG, Walter. *Orality and Literacy: The Technologization of the Word*. Nova York: Routledge, 1982.

PETERS, John Durham. *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

PETERS, John Durham. The gaps of which communication is made. *Critical Studies in Mass Communication*, London, vol. 11, n° 2, 1994, p. 117-140.

PLATÃO. *Phaedrus*. In: _____. *Collected Dialogues*. Princeton: Princeton University Press, 1961.

PRUCHA, Francis Paul. *The Great Father: the United States government and the American Indians*. Ed. resumida. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.

READ, Oliver; WEALCH, Walter L. *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph*. New York: Herbert W. Sams, 1976.

SAID, Edward. *Culture and imperialism*. Nova York: Vintage, 1993.

SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Nova York: Destiny, 1994.

SCOTT, Joan. *Gender and politics of history*. Nova York: Columbia University Press, 1988.

SHEPHERD, John. *Music as a Social Text*. Cambridge: Polity, 1991.

SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SLACK, Jennifer Daryl. *Communication Technologies and Society: Conceptions of Causality and the Politics of Technological Intervention*. Norwood: Ablex, 1984.

SMITH, Bonnie. *The Gender of History*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

SMITH, Bruce R. *The Acoustic Culture of Early-Modern England; Attending to the O-Factor*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

STABILE, Carol. *Feminism and the Technological Fix*. Nova York: St. Martin's, 1994.

STERNE, Jonathan. Sound Out of Time/Modernity's Echo. In: STABILE, Carol (org.). *Turning the Century*. Boulder: Westview, 2000.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Nova York: Routledge, 1993.

TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. Norwood: Ablex, 1984.

WHITE, Hayden. The burden of history. _____. *Tropics of discourse: essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. Middletown: Wesleyan University Press, 1992.

WISE, J. Macgregor. *Exploring Technology and Social Space*. Thousand Oaks: Sage, 1997.

WOLFF, Hanet. The Ideology of Autonomous Art. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (org.). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*. Nova York: Cambridge University Press, 1987.

Submetido em: 01/04/2020

Aceito em: 04/05/2020

Publicado em: 26/08/2020