

DESIGN SONORO

Solange Bigal *

resumo

A expressão Desenho Sonoro __ do inglês: Sound Design __ veio a público no final da década de 70 como um produto da indústria cinematográfica norte-americana. Define-se por uma nova geração de estratégias formais em Design, com destaque para a autonomia da série, independente das regras da tradição. O designer sonoro, por sua vez, é aquele dotado de uma percepção plural. Ele sabe que desenho sonoro não é trilha, mas uma força central criativa da qual se pode extrair uma infinidade de curiosidades sonoras imprevistas: mix, remix, ruídos de toda espécie.

palavras-chave: design, som, imagem.

SOUND DESIGN

Solange Bigal

abstract

Sound design became popular by the end of the 70's as a product of the American Film Industry. It is set out by a new generation of formal strategies in design, featuring its own autonomy, despite the present rules at the time. A sound designer is one who has a broad awareness. He is aware that sound design is not a sound track, yet a creative effect or mood, which contains an unforeseen wide-spectrum of sounds such as remix, and other various types of sounds.

keywords: design, sound, image.

* Curso de Design - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP Campus Bauru SP). Doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP). Capes.

1. o estado da arte

As vanguardas históricas são os ancestrais do design sonoro: o ranger das máquinas de produção em série, o eco oco das abóbadas celestes, a desautomatização dos hábitos e costumes, o coletivo, a fusão entre a arte e a vida, a utopia mesmo de elevar a vida apesar da industrialização. É como se o som ultrapassasse os limites que a imagem fixa e daí uma bela afinidade entre a imagem e o som desponta-se.

Acontece que na maioria das narrativas históricas muitas coisas são negadas ou abolidas, quando não, frequentemente ignoradas e esquecidas. A nossa história mente. O domínio da visão sobre os demais sentidos, da antiguidade até os dias de hoje, é um exemplo vivo disso. Mas a vontade da verdade de tempos em tempos pode de repente suscitar uma mudança de ideal ou um modo de sentir completamente outro.

Existirá uma outra realidade, um outro modo de sentir? É evidente que sim! E as vanguardas históricas bem sabiam disso. Nelas, o processo de criação é extraordinário e inaudito: novas forças conduzem a imagem até o limite do som, implicando-os mutuamente.

1.1 poesia de vanguarda

Poesia de Vanguarda é a nomenclatura que suporta todas as formas de experimentação visual e sonora, especialmente na Europa, a partir do final do século XIX, com ênfase ora no material ora no formal. A ênfase material é decorrente dos efeitos práticos da industrialização: detritos urbanos, não esteticidade, não artisticidade. A ênfase formal requer um material mais intelectual. A articulação de ênfases caracteriza dois compartimentos vanguardistas, respectivamente: uma vanguarda antiteórica ou irracionalista e uma vanguarda intelectualista ou racionalista. As vanguardas antiteóricas ou irracionalistas propõem uma experimentação estritamente matéria, novos objetos, novas fisicalidades. É o caso do Cubismo, do Construtivismo e do Dada, que transformam o projeto na própria obra, vida fazendo obra, e instituem como norma do pós-guerra a extinção de estudos preliminares. As vanguardas intelectualistas ou racionalistas, ao contrário, são estritamente projectuais (geometrismo matemático). É o caso do Futurismo e do Concretismo, cujos manifestos extremamente teóricos antecedem qualquer tipo de experimentação formal.

A subversão da fala, da música, da visualidade e da escrita faz do ruído um elemento físico tão real quanto o som e o silêncio. Mas a grande estética modernista não se deve

apenas à percepção do ruído como um elemento primordial da criação deve-se antes à correlação do ruído com o acaso e o caos. A partir daí, o design sonoro se liberta do texto, do aparelho fonador, do papel, do livro, da partitura, da tela.

Em *Um coup de dès*, Mallarmé (1) realiza uma explosão tipográfica na qual a escrita sofre o impacto do não-verbal. O espaço na poesia é analógico ao branco na pintura e à pausa na música. A voz única e a declamação impostada da poesia tradicional são distribuídas em camadas ou vozes que emanam de uma diversidade de tons e timbres. A diagramação forma uma constelação na qual se vê o céu e as estrelas. O espaço cósmico na poesia é polifônico: a escritura/partitura é simultaneamente jornalística, pictórica, literária etc. Trata-se de um livro/poesia ou poesia/livro ou poema/objeto incorporado de eventos não controláveis que escapam da autoridade que a tradição poética delegava ao criador.

Nos *Calligrammes* (calos=belo; grama=grafia), Appollinaire (2) quer recuperar na escrita a sua forma original ou pictográfica. Os poemas se apresentam como uma montagem: princípio de criação em que a forma produz uma cadeia de significados emergentes de parataxes distintas entre si. A articulação desordenada dos signos é precisa e se dá por analogia. Na montagem pictográfica dos *calligrammes*: 1. ideograma é a fusão do pictograma com a onomatopéia visual; 2. pictograma é a forma inaugural de todas as línguas; 3. fonograma é uma onomatopéia sonora, subjetiva e abstrata. O texto é inscrito na forma, que é preenchida por quantidades exatas de palavras que compõem um sistema peculiar: caligrama (visual) + caligrama (sonoro) = pictograma. Para um cubista, como Appollinaire, a gramática de qualquer idioma tem sempre nada a dizer.

O Futurismo, de Filippo Tommaso Marinetti (3), quando cria uma língua sobre a língua, eleva a voz à expressão legítima do corpus: a velocidade, a locomotiva, o automóvel, a indústria, a mecânica, a guerra. Propõe o fim da pontuação, da adjetivação, da conjunção, subverte a sintaxe e defende a guerra como higienização do mundo. É um porta-voz do Partido Fascista, assumido.

Em consequência das primeira e segunda fases do futurismo italiano, respectivamente: *Parole in libertà* e *Tavole Parolibere*, os processos de codificação e decodificação do verbal sofrem a perda dos interpretantes normativos, sendo gradativamente substituídos pelo simultaneísmo dos sentidos ou sinestesia. Fortunato Depero e Luigi Russolo (4) criam para o futurismo italiano a Onomalíngua: uma língua/ruído ou língua/abstrata das forças da natureza, na qual a composição de consoantes multiplica os elementos de expressão e emoção.

Velimir Khlebnikov e Aleksei Kruchenykh (5) criam para o Cubo/Futurismo russo a Língua Transmental ou *Zaum*: um suporte de alusões ao objeto poético, linguagem orgânica, selvagem, transracional. A montagem já não organiza mais o processo de significação, mas a colagem: princípio de criação dialógico e anti-lógico, que se ancora na desconstrução sintática.

Sob o mesmo princípio, o Dada, de Tzara (6), desintegra o verso e descontrola a linearidade no seu ponto máximo. É uma reunião de pelo menos três dos principais movimentos de vanguarda europeus: o Futurismo, o Expressionismo e o Cubismo, combinados com Voltaire e Rimbaud, respectivamente: um pessimismo irônico e uma ingenuidade infantil. Com retalhos de jornais associados aleatoriamente, o poema se abre para a improvisação, a desordem, a dúvida. Daí o desequilíbrio poético, quase uma anti-poesia, que no Surrealismo aparecerá como vertigem, automatismo psíquico ou associações mentais aleatórias. Dada quer dizer: anti-arte, anti-comunicação, anti-cultura, desintegração da linguagem e de seus sistemas representacionais, crise, holocausto poético animado pelo sentimento de decomposição provocado pelo medo da vitória dos alemães na Primeira Grande Guerra mundial. De Ball, o verbete: Dada: homem infantil, quixotesco, ocupado com jogos de palavras e figuras gramaticais. Para Tzara, Dada não significa *nada-nada*. Ser poeta não se resume a escrever versos. A poesia está em toda parte.

O Expressionismo, de Kasimir (7), é animado pelo mesmo sentimento. Identifica-se com as palavras em liberdade do Futurismo e com o automatismo psíquico do Dada e do Surrealismo. Ocupa-se da expressão de imagens que vêm do fundo do ser e que se manifestam, portanto, pateticamente. Daí a preocupação metafísica com a arte: magia, ocultismo, alquimia, tudo em prol do acúmulo da vivência para além da cadeia dos fatos. O significado de um fato se autodestrói quando a mão do poeta o atravessa em busca de uma humanidade livre das relações culturais, em estado bruto. A palavra expressionista é cristalina, tal como a verdadeira imagem do objeto. O verbo é afiado, de expressão clara e distinta. O adjetivo se funde com o portador do pensamento-palavra e a sintaxe é confusa, tal como a vida interior que o poeta deve expressar. Há forças obscuras que destroem a superfície lógica dominante e cada elemento poético está em desequilíbrio total. A essência é breve, sem circunscrição, essencial e nada mais. A poética expressionista supera a unidade ruidosa das manifestações futuristas e implanta os primeiros órgãos de emancipação do homem surrealista.

O Surrealismo, de Breton (8), também se alimenta deste acaso psíquico, mas em lugar de uma consciência desagregadora, cria o *Espírito Novo* - já anunciado nos *Calligrammes*, de Apollinaire - que emana dos escombros da guerra. Está em oposição radical ao niilismo, sobretudo, do Dada. É um meio de acesso ao conhecimento, ao maravilhoso. Tudo o que vier à mente, sem filtro, sem edição. Experiências com o sonho, o sono hipnótico e a imaginação, fornecem o material para uma escrita automática ou um pensamento falado. Inversamente proporcional à sua musa inspiradora é um freudeano mais otimista. Crê numa realidade superior, só acessível ao jogo totalmente desinteressado do pensamento. Lá o pensamento corre solto do controle da razão.

Houve um momento em que se desejou uma poesia/ação: de método de conhecimento à experiência efetiva da proposição. Quando o Surrealismo se coloca totalmente contra a exploração do homem pelo homem, a poesia se transforma num instrumento de agitação social, em atividade revolucionária. Isso não tira da poética surrealista o seu esplendor, mais que uma metalinguagem, o Surrealismo é uma poética da humanidade.

1.2 poesia pós-vanguardista

[...] a década de 50 marca o estertor da poesia experimental feita exclusivamente com signos verbais. Houve concomitantemente uma evolução do poema no espaço da página e uma introjeção rumo ao epicentro do signo. Podemos dizer que, no redemoinho das correntes de vanguarda, ao mesmo tempo que o poema vazava o verso, depois, a página, e então o livro, como que expelido por uma força centrífuga, também esgotava-se o verso, depois a palavra, e por fim a própria letra, para se ganhar acesso a outros códigos, num zoom de força centrípeta. (9)

O Ideário Letrista, de Izou (10), marca o momento de esvaziamento das vanguardas poéticas. Seu projeto é de total recuperação do fonema em detrimento da palavra. É como um processo de regressão, um eco do passado: da palavra à letra, à não-palavra ou palavra que não deve ser dita. Tem como fundamento o poder sonoro de consoantes vazias cujo sentido plástico é puramente auditivo. É uma poesia livre de toda prosa das *belezas cerebrais* - como diz Izou - criadas na poesia *cinzelante*. Tem como projeto divertir os participantes, fazendo-os sentir *as baterias linguísticas contra o palato* (11). A Poesia Fonética congrega as formas de experimentação especialmente sonoras do século XX. Já cancelava o aspecto simbólico do texto, com experiências do aparelho fonador, mesmo antes do advento eletroacústico.

Uma outra experiência estética: a Poesia Concreta, de Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos (12), se articula de duas outras proposições formais: a Optical Arte e o Minimalismo. Tese concretista: o que é figurativo é que é abstrato e não aquilo que não remete a nada. O que não remete a nada é o em si. A Poesia Concreta é anti-barroca, prega a racionalidade extrema e a domesticação do acaso. Distingue-se da poesia futurista devido ao excesso de formas em cadeia ou síntese. Norma: todo poema concreto deve ser impresso em tipo futura. A circularidade constitui o movimento do poema, que se estrutura numa simetria ou regra combinatória matemática analógica ao princípio ideogramático chinês. Objetivo: verbivocovisualidade, decorrente da quebra total da ordem sintática oficializada pelos órgãos de convenção social da linguagem. Da repetição do mesmo som fonético ou esquadrinhamento, os concretistas obtêm a geometrização das palavras no espaço, por sua vez, racionalizado ao extremo: apesar de simétrico, sem começo nem fim.

A Poesia Performática é suplantada pela Vídeo Poesia e essa pela Vídeo Arte e essa pela Arte Digital. A poesia não é mais formada exatamente por letras, mas por signos autônomos interiores ou exteriores ao verbal. Embalagens e outros produtos publicitários aparecem nos quadros de família. O *pastiche plástico*, o *zaap* televisual e os *Ctrl c* e *Ctrl v* tem algo do poema-colagem da pintura cubista: acúmulos de variações de retalhos de códigos com uma plástica de sentido integrador. Com o aparecimento do gravador, por volta de 1950, reascende o desejo de uma poesia integral: se começa a diferenciar a poesia sonora da fonética e a tecnologia é o suporte de toda experimentação, sendo ela mesma experimentação.

A música concreta francesa tem uma veia futurista no campo da arte do ruído e a música concreta alemã já é computadorizada. Disse Henri Chopin, que para os poetas sonoros, os poetas fonéticos são comparáveis a artistas do cinema mudo (13).

2. design sonoro

Nunca mais furar os olhos e suprimir a existência. Algo permanece. Esse algo é o som. Edvard Munch (14) eleva este momento à perfeição: o Grito, o grito gritado, o grito ouvido, o grito mudo, o grito calado.

Ao contrário de uma mera referência no interior da obra, design sonoro é exatamente assim, subjetivo, como uma poética física da acústica ou uma geometria de sons. Está no plano do jogo livre da imaginação, lá onde o poder mágico de dizer toda a verdade é oblíquo. Implica uma prerrogativa efetiva de outras dimensões da escuta, venha do aparelho fonador

como recurso sonoro singular proposto pelo experimentalismo sonoro ou de qualquer outra topologia sonora.

Trata-se de uma qualidade distinta. Pulsa, como um sentimento de engendrar formas vivas. Quando envolve um corpo, o preenche de imagem material e acústica. Imagem escorregadia, jogo de espelhos, horizonte sonoro também da música, onde se ganha e se perde os contornos precisos dos sistemas e dos códigos.

Erick Satie (15) cria instalações sonoras íntimas, num ambiente de escutas alternativas; Pierre Schaeffe, uma escuta acusmática, de descondicionamento; Steve Reich, uma escuta minimalista, nuances sonoras; Brian Eno, um som ambiental de escuta heterotextual; e Cage, um estranhamento sonoro.

Tudo o que ronda nesta zona de intersecção, neste reino de divindades compostas é design sonoro. E se na essência mesma dos números existe um elemento mágico, design sonoro é essa feitiçaria, esse rito iniciatório e educador.

Cada um a seu modo, propunha escutas que não estivessem fundadas estritamente nas relações sintáticas entre os sons, mas sim na sensibilização ante as suas transformações materiais, plásticas, como um objeto fornecido pelo ouvido, materialmente. Esses compositores apontavam para a efetivação da experiência de uma escuta ‘concreta’, necessitando negar os condicionamentos culturais, encarar o som na sua materialidade e realizar uma escuta descontaminada de quaisquer conceitos e abstrações interferentes (16).

Não se trata mais de graduar semelhanças, nem de identificar o design com o som, mas de compreendê-los no conjunto, como um acoplamento estrutural, que sustenta uma interação determinada com um ambiente, de acordo com a vulnerabilidade ou fragilidade dele.

3. síntese

A expressão Desenho Sonoro __ em inglês: Sound Design __ veio a público no final da década de 70, como um produto da indústria cinematográfica norte-americana. Define-se por uma nova geração de estratégias formais em Design, com destaque para a autonomia da série, independentemente das regras da tradição.

Os protagonistas deste fenómeno pertencem a uma nova geração de realizadores conhecida como “New Hollywood”. Entre eles estão Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg e Martin Scorsese, formados em programas de estudos cinematográficos, na sua maioria nos

departamentos de cinema das universidades da Califórnia USC e UCLA – onde tiveram a oportunidade de examinarem criticamente a história do cinema norte americano assim como as novas tendências do cinema europeu. A heterogeneidade da experiência dos vários representantes de “New Hollywood”, foram factores e influências que desencadearam e apoiaram a transformação do som em cinema. (17)

O designer sonoro, por sua vez, é aquele dotado de uma percepção pluralista. Ele sabe que desenho sonoro não é trilha (18), mas uma força central criativa, da qual se pode extrair uma infinidade de curiosidades sonoras imprevistas: mix, remix, ruídos de toda espécie.

Guerra das Estrelas” (George Lucas, 1977) e “Apocalypse Now” (Francis Ford Coppola), são os dois filmes que marcam o ponto de viragem na história do som em cinema. Ambos celebram a banda sonora como um espectáculo de sustar a respiração: jatos ensurdecadores rugindo sobre as cabeças da audiência e helicópteros sobrevoando pelos quatro quadrantes do espaço cinemático. Pela primeira vez o logotipo “Dolby Stereo” surge no ecrã e na lista de créditos aparece o título profissional “Sound Designer”. Em conjunto com “Encontros Imediatos do Terceiro Grau” (S. Spielberg, 1977), “Alien” (Ridley Scott, 1979) e “O caminho das Estrelas” (Robert Wise, 1979), estes filmes pertencem à categoria de fenómeno de transição onde os desenvolvimentos técnicos são mostrados desinibidamente. (19).

Para além do cinema, no entanto, o design sonoro ultrapassa os limites que a linguagem fixa. É, ao contrário, uma operação desinteressada, uma purgação médica, o princípio mesmo da reprodução do diverso enquanto tal.

4. notas

(1) Un coup de dés jamais n'abolira le hasard em português: Um lance de dados jamais abolirá o acaso__ pode ser acessado integralmente e em vários idiomas, em:

<http://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MallarmeUnCoupdeDes.htm>

(2) Os *calligrammes*, de Apollinaire, são tão visuais quanto sonoros. Dois *links* documentam isso:

<http://fundacaoavelopedica.wordpress.com/2009/02/21/g-apolinaire-poemas-calligrammes/>

<http://www.ubu.com/sound/app.html>

(3) Para ver e ouvir o quanto Marinetti era caligramático:

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/futurism/#top>

<http://beemp3.com/download.php?file=347596&song=Dune%2C+parole+in+libert%C3%A0>

(4) O Futurismo oscila entre o som e a imagem. Conf:

<http://www.unknown.nu/futurism/intonercap.html>

<http://www.ubu.com/sound/depero.html>

<http://new.music.yahoo.com/luigi-russolo/>

http://www.ubu.com/sound/russolo_1.html

(5) Para um linguista, a língua é um sistema abstrato que se manifesta particularmente no seu uso, a fala. Tudo o que sabemos sobre o que a língua esconde no seu íntimo ocorre na fala, mas a língua não se contém na fala. A língua é coletiva, é um conjunto de convenções necessárias adotado pelo grupo social a fim de conquistar uma

faculdade de comunicação para os seus sócios. Já a fala é uma individualização da língua e por isso mesmo ela é mais concreta, sendo até necessária para que admitamos a existência da própria língua. Tendo isso em mente, visitar os *links*: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7CVNUB/1/tese_parcialmazzuchelli.pdf

<http://www.radio.usp.br/programa.php?id=18&edicao=050403>

<http://www.ubu.com/sound/khlebnikov.html>

<http://www.ubu.com/sound/krucenych.html>

http://www.ubu.com/sound/russian_futurists.html

(6) O Dada tem um espírito negativo, mais que isso, reativo. É um choro que brota do fundo da terra, uma terra abalada por duas Grandes Guerras. Disponível em:

<http://www.dadart.com/dadaism/dada/042-dada.html>

<http://www.ubu.com/sound/tzara.html>

(7) O Expressionismo é mais otimista do que o Dada e menos otimista do que o Surrealismo. Era necessário um movimento como esse, que abrandasse o peso da poesia Dada, para que o Surrealismo fosse possível. O Expressionismo foi verdadeiramente isso. Acesse:

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7CVNUB/1/tese_parcialmazzuchelli.pdf

(8) Um espírito novo, uma realidade outra, não superior, outra. Uma realidade, em verdade, paralela à realidade que se estava vivendo, naquele momento. Uma realidade totalmente possível. Conf:

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7CVNUB/1/tese_parcialmazzuchelli.pdf

<http://www.ubu.com/sound/breton.html>

(9) Philadelpho Menezes. **Poética e Visualidade**. p. 69

(10) O Letrismo é uma língua brincalhona. A brincadeira rejuvenesce as células do corpo e tem poder curador. Disponível em:

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7CVNUB/1/tese_parcialmazzuchelli.pdf

<http://www.ubu.com/sound/isou.html>

<http://www.ubu.com/sound/phonetische.html>

(11) Philadelpho MENEZES. **Poesia Sonora**. p.53

(12) O Concretismo é uma síntese tanto retrospectiva, como prospectiva, de todos estes Movimentos. Alguns psicodelismos, tais como: a Antropofagia e o Tropicalismo, demonstram claramente isso. Conf:

http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7CVNUB/1/tese_parcialmazzuchelli.pdf

<http://www.ubu.com/sound/decampos.html>

http://revistamododeusar.blogspot.com/2009_01_01_archive.html

(13) Chopin realiza mutações eletroacústicas para criar audiopoemas de velocidades variáveis, reverberações e ecos. Cf. Philadelpho Menezes. **Poesia Sonora**. p.60. Estas mutações podem ser acessadas nos *links*:

[http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-](http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.artpool.hu/Poetry/soundimage/Chopin.html&ei=0_z0SeywBcPelQeRzcDXDA&sa=X&oi=translate&resnum=12&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dhenri%2Bchopin%2Bimage%26hl%3Dpt-BR)

[BR&sl=en&u=http://www.artpool.hu/Poetry/soundimage/Chopin.html&ei=0_z0SeywBcPelQeRzcDXDA&sa=X&oi=translate&resnum=12&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dhenri%2Bchopin%2Bimage%26hl%3Dpt-BR](http://www.artpool.hu/Poetry/soundimage/Chopin.html&ei=0_z0SeywBcPelQeRzcDXDA&sa=X&oi=translate&resnum=12&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dhenri%2Bchopin%2Bimage%26hl%3Dpt-BR)

<http://www.ubu.com/sound/chopin.html>

<http://www.ubu.com/sound/cale.html>

(14) O Grito é um desenho sonoro legítimo. Talvez, o exemplo mais extraordinário do conceito. Conf:

<http://nanamada.blogspot.com/2007/08/o-grito-edvard-munch.html>

(15) É chegado o momento em que poesia, design e música, se conectem para compor o que é o desenho sonoro. Daqui para frente, tudo o que se possa dizer sobre desenho sonoro é isso. Conf.

<http://www.ubu.com/sound/satie.html>

<http://www.ubu.com/sound/vexations.html>

[http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.mediaartnet.org/works/etude-aux-](http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.mediaartnet.org/works/etude-aux-chemins-de-fer/&ei=8Aj1SeX4D8aclQfCroDGDA&sa=X&oi=translate&resnum=7&ct=result&prev=/search%3Fq%3DPierre%2BSchaeffer%2B%25C3%25A1udio%26hl%3Dpt-BR)

[chemins-de-fer/&ei=8Aj1SeX4D8aclQfCroDGDA&sa=X&oi=translate&resnum=7&ct=result&prev=/search%3Fq%3DPierre%2BSchaeffer%2B%25C3%25A1udio%26hl%3Dpt-BR](http://www.mediaartnet.org/works/etude-aux-chemins-de-fer/&ei=8Aj1SeX4D8aclQfCroDGDA&sa=X&oi=translate&resnum=7&ct=result&prev=/search%3Fq%3DPierre%2BSchaeffer%2B%25C3%25A1udio%26hl%3Dpt-BR)

<http://www.archive.org/details/top.09>
<http://www.archive.org/details/BrianEno>
http://texto.fba.up.pt/?p=63&lp_lang_pref=pt
<http://www.ubu.com/sound/cage.html>

(16) Rodrigo Fonseca e RODRIGUES. **A experiência da música e as escutas contemporâneas**. Em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und>

(17) À parte a diferença básica entre design sonoro e trilha sonora, consultar:
<http://www.francisco-leal.com/desenhodesom1.htm>

(18) Aqui se pode conferir, na publicidade, o que trilha sonora significa: Solange Bigal. *Armatrilha Publicitária*. Em: **De Sons e Signos**, p.59-74

(19) <http://www.francisco-leal.com/desenhodesom1.htm>

5. destaques bibliográficos

BIGAL, Solange. **O design e o desenho industrial**. São Paulo: Anna Blume, 2010, 2ª. Edição.

_____ et alii. *Armatrilha Publicitária*. Em: TOMÁS, Lia. (Org.). **De sons e signos**. São Paulo: Educ, 1998.

BONSIEPE, Gui. **Dall’oggetto all’interfaccia**. Milano: Feltrinelli, 1995.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje 2**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Augusto de. et alii. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MALDONADO, Tomás. **Reale e virtuale**. Milano: Feltrinelli, 1992.

MENEZES, Flo. **Música eletroacústica: história e estéticas**. São Paulo: EDUSP, 1996.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia sonora**. São Paulo: EDUC, 1992.

_____ **Poética e visualidade**. São Paulo: UNICAMP, 1991.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem – cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SELLE, G. **Ideologia y utopia del disegno**. Barcelona: Gustavo Gili, Comunicación Visual, 1975.

STRAUSS, Claude Lévi. **Olhar, escutar, ler**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

WISNICK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. São Paulo: Cia das Letras, 1989.