

DO SOM NA AUTONOMIA MUSICAL AO SOM AUTONOMIZADO EM *A ARTE DO RUÍDO* DE LUIGI RUSSOLO*

Ricardo M. Nachmanowicz**

Resumo: O artigo busca definir e caracterizar a autonomia artística nas obras teóricas de Eduard Hanslick e Luigi Russolo: (1) a partir de uma análise do som no contexto da autonomia musical e (2) a partir de uma análise do ruído no contexto da autonomia do som. Em ambos os casos destacamos o papel do ouvinte técnico, ocupado com a criação de instrumentos e com a aplicação do som em obras artísticas. Em ambos os casos identificamos atitudes de escuta voltadas ao *som enquanto som*, porém, grandes divergências quanto aos parâmetros de escuta elencados. Concluimos caracterizando *A arte do ruído* de Luigi Russolo enquanto caso exemplar da autonomização na arte, definida através da eleição de novos parâmetros, candidatos à emancipação, em descontinuidade com demais artes autônomas.

Palavras-chave: Luigi Russolo; Arte autônoma; Arte do ruído; Eduard Hanslick; Noise; Estética.

FROM SOUND IN MUSICAL AUTONOMY TO AUTONOMOUS SOUND IN LUIGI RUSSOLO'S *THE ART OF NOISE*.

Abstract: This article seeks to define and characterize artistic autonomy in Eduard Hanslick and Luigi Russolo theoretical works: (1) based on an analysis of sound in the context of musical autonomy and (2) based on an analysis of noise in the context of sound autonomy. In both cases, the role of the technical listener, concerned with the creation of instruments, and the applications of sound in artistic works, was the main subject. In both cases we identified listening attitudes focused on *sound as sound*, but large differences in the listening parameters listed. We conclude by characterizing Luigi Russolo's *The Art of Noise* as an exemplary case of autonomization in art, defined through the election of new parameters candidates for emancipation in discontinuity with other autonomous arts.

Keywords: Luigi Russolo; Autonomous Art; The Art of Noise; Eduard Hanslick; Noise; Aesthetics.

* Artigo recebido em 20/07/2025. Aprovado em 16/08/2025.

**Professor colaborador pela UFOP e professor substituto pela UERN. E-mail: ricnach@gmail.com.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0807-5037>.

in memoriam de Carlos Palombini

INTRODUÇÃO

O som é o conceito da maior generalidade quando nos referimos aos fenômenos positivos da audição. Em verdade, som é atribuído, sem especificação, a qualquer coisa que se escute ou a qualquer oscilação acústica. A especificação ou detalhamento do som fica à cargo de demais conceitos e formulações que delimitam um conjunto, um tipo, ou mesmo uma individualidade sonora (*e.g.* som do violoncelo, nota musical, 440Hz). Cada especificação e detalhamento qualifica uma individualidade, um tipo ou conjunto de sons, diferenciando-o de outro conjunto ou tipo de sons possíveis.

Algo parecido ocorre com o conceito de ruído. Ruído é uma delimitação do som que engloba uma ampla gama, faixa e conjunto de frequências, parciais e intensidades. Comparado com o som tradicionalmente produzido para a arte musical, o ruído supera virtualmente em número as possibilidades de combinações de características sonoras que resultam ainda ruidosas.

Em contexto artístico, ruído acabou adquirindo significados específicos. No *fin de siècle*, no contexto europeu, e por obra de artistas e inventores, o som ruidoso e a dissonância vieram a significar mesmo uma ideia, a ideia de liberdade de uso do som. À essa conjuntura dá-se o nome de *liberação do som* ou *emancipação do som* no contexto da música. Essa conjuntura emprestou certa carga semântica adicional ao termo ruído, retirando-o da exclusiva referência a fenômenos externos à música ou mesmo identificando-o com o avesso do que seja musical.

O projeto artístico-sonoro de Russolo foi concomitante à conjuntura da *liberação* ou *emancipação do som*, e pode ser considerado um impulsionador definitivo dessa tendência contra “o antigo preconceito de que o ruído não pode ser musical” (Russolo, 1986, p. 81). O ruído, diferindo do hábito arraigado de escuta da música de concerto (cujo valor residia no controle e seleção do som homogêneo, afinado e consonante) e ao modo como foi proposto por Russolo, adquiriu ainda uma nova e singular conotação estética,

responsável por ultrapassar a conjuntura de emancipação no contexto da música e criar uma nova arte para além da música.

Antes de Russolo o ruído foi entendido sobretudo enquanto timbre dissonante passível de ser incluído na arte musical. Após Russolo, e em contraste com qualquer sonoridade musical, o ruído passou a ser assumido enquanto componente não musical de uma nova arte sonora.

São os únicos [Caetano, Gil] que ultrapassaram a fase dissonância x consonância (Debussy, Jazz, BN) para ingressarem no estágio mais avançado da evolução da música moderna, o do conflito ruído x som (Varèse, Cage, música concreta e eletrônica, happening, música pop) (Campos, 1974 [1969] p. 271).

Em sentido literal, o ruído é uma classe de sons e portanto não seria possível nenhum antagonismo entre som e ruído. Contudo, enquanto símbolos estéticos e/ou poéticos, som e ruído emergem como concorrentes no campo artístico. E é justamente esse o caso que a expressão de Campos (1974) “ruído x som” indica. No excerto, estão referenciados os compositores Edgard Varèse, John Cage e (não nominalmente) Pierre Schaeffer; mas não Russolo.

Cage reconheceu em Edgard Varèse a figura que “gerou o ruído na música do século XX”, mas ao mesmo tempo um modelo a ser ultrapassado, conduzido experimentos em que “ruídos e tons sejam apenas ruídos e tons, não expoentes subservientes à imaginação de Varèse” (Cage, 1973, p. 69). A posição assumida por Cage nos obriga a mais uma consideração semântica sobre o ruído, uma que contemple a diferença do ruído no contexto do projeto de Cage e do ruído no contexto da obra de Varèse. Segundo a ótica de Cage o ruído encontrar-se-ia em um regime liberto na arte de Varèse, porém não plenamente emancipado; plenamente emancipado *enquanto som* na arte de Cage, segundo o próprio.

Os assuntos aqui esboçados, o estudo do som e do ruído, a escuta do *som enquanto som*, a relativa liberdade ou emancipação dos elementos sonoros na música e a criação de uma nova artcidade sonora, são todos temas de interesse para esse artigo e perfazem mesmo o núcleo de qualquer discussão sobre autonomia na arte musical e sonora, como é o foco de nosso estudo. Nesse artigo buscaremos analisar esses elementos, a conjuntura

e forma desses elementos, e o momento histórico em que se desdobram entre o som em um contexto musical para o som em sua autonomia.

A aposta do artigo é a de que a arte do ruído, precursora de qualquer arte sonora, inscreve-se enquanto episódio do amplo movimento da autonomia da arte e não em desfavor dessa tendência. O artigo busca argumentar que a autonomia do ruído é um caso da autonomia do som, e a autonomia do som um desdobramento especial, não previsto, da autonomia musical, mesmo que o som resida ambigualmente (não autônomo) nessa última. Trata-se de um desdobramento histórico e factual mas que não dispensa certo grau de desafio teórico diante do cenário de transfiguração¹ da arte provocado pela autonomia do som através do ruído.

1 A AUTONOMIA

Examinamos dois importantes registros que versam sobre a autonomia da arte. O primeiro dizendo respeito à autonomia musical, o tratado estético *Do belo musical* de Eduard Hanslick (1825-1904), e o segundo dizendo respeito à autonomia do som, o manifesto *A arte do ruído* de Luigi Russolo (1885-1947). Sobre essas obras, desde já é possível afirmar que ambas, cada qual à sua maneira, lidaram de forma original com saberes relativos ao som em termos artísticos, teóricos e científicos. O tratado *Do belo musical* e o manifesto *A arte do ruído* são textos fundamentais da cultura ocidental, inscrevendo-se concomitantemente no mundo da arte e da filosofia.

Nossa contribuição consiste em analisar especificamente a ocorrência do som nesses dois materiais de referência a partir do conceito de *autonomia*, extraíndo deles os caracteres epistemológicos e estéticos que os configuram enquanto projetos autônomos da arte. O desafio metodológico imediato do trabalho, entretanto, é de natureza terminológica. Trata-se da definição do termo *autonomia*, objeto desse artigo, enquanto processo que desencadeou a possibilidade de o som adquirir um percurso exclusivo no campo da arte.

¹ O termo é de Arthur Danto (1964) e indica a experiência de modificação do sentido do objeto artístico, uma vez modificada a concepção, teoria ou “aura de teoria” da arte.

O termo possui longa trajetória filosófica, desde a *Política* de Aristóteles à herança iluminista, comunicando até aqui ao menos três sentidos: (1) atributo constituidor do sujeito moderno em posse da própria liberdade, vontade e inteligência; (2) estado de plenitude das liberdades civil e política; (3) resistência a um estado de interferência externa e/ou sujeição.

No âmbito da arte o termo autonomia assumiu variadas nuances, quase todas convergindo para os tópicos da liberdade criativa do artista ou da independização de um gênero da arte. De maneira sintética Lima (2004) entende por autonomia da arte a tendência da arte em se independizar de demais instituições ou de princípios que assumiu para si mesma, citando o verbete da *Ästhetische Grundbegriffe*:

De uma perspectiva artístico-poética, autonomia imediatamente concerne à autonomização crescente da arte na relação com modelos poéticos (*poetologischen Vorgaben*) e, daí, com a progressiva emancipação de sua função imitativa original (Einfalt, 2000, p. 435).

A citação adiciona à concepção geral da autonomia na arte uma determinação e direção histórica, identificando a autonomia a um campo de força que atua no contraditório das poéticas imitativas. Contudo, o desenvolvimento da noção de autonomia da arte mostrou-se mais amplo e extenso do que o papel de contrapor-se ao paradigma imitativo. A faceta positiva da autonomia, à bem da verdade, é o que melhor traduz o sentido do termo *autonomia*, a liberdade de traçar preceitos e atributos estéticos não derivadamente nem reativamente. Reciprocamente, é igualmente possível reconhecer que artes não autônomas determinem para si preceitos e atributos não reativos à autonomia artística, podendo ser simplesmente indiferentes a respeito da autonomia.

O leque de possibilidades positivas para as artes autônomas é vasto e diversificado entre semelhanças de família, sendo improvável prever suas soluções e propostas futuras. Thomas Hirschhorn é um caso de artista contemporâneo que explora em seu trabalho o significado ético e político da autonomia artística, derivando-a da *Aufklärung* kantiana. Hirschhorn compreende o puro ato criativo do artista como que emanando de uma esfera prioritariamente prática-moral, ao modo de um dever criativo ou dever de criatividade, implicando com ele uma esfera e sentido de autonomia artística que se opõe às forças maiores [*force majeure*] que possam constranger seu trabalho (2013 [2009], p. 82). A estética e poética de suas obras dificilmente poderiam ser postas lado a lado com os

movimentos da autonomia da arte do século XIX, mas ainda assim, constitui exemplo de autonomia na arte.

Como recomendação geral entendemos que o uso do conceito de autonomia no campo artístico requer atenção, devido à capacidade dos artistas em criar cenários bastante variados e polissêmicos, além dos incontáveis contextos em que o conceito pode ser suscitado ou simplesmente apagado, entendendo que artistas lidam de maneiras variadas com contextos de liberdade e privação. Trata-se evidentemente de um termo com um grau não desprezível de relatividade, necessitando de definições apropriadas e contextualização para cada meio em que se aplica. Desse modo, será nos casos concretos, no confronto com parâmetros críticos específicos, que será possível caracterizar os movimentos e estratégias da autonomia da arte. Foi justamente essa a conclusão de método a que chegou Bourdieu, ao lidar com a intrincada rede de fatores envolvidos na ascensão de campos artísticos autônomos e nas resultantes categorias de percepção: “[...] os caminhos da autonomia são complexos, senão impenetráveis” (1998, p. 68).

Vis-à-vis, entre os fatores envolvidos no cenário da autonomização, necessariamente as forças variam entre imposições e transgressões, sendo contudo impossível definir *a priori* quais os parâmetros que serão objeto de disputa, e portanto, quais os parâmetros identificados enquanto transgressores ou impositores. Um exemplo da relatividade desses fatores encontramos na persistente disputa do campo musical entre a música vocal (com letra) e a música instrumental (sem letra). Sob uma certa perspectiva, a *Ars Nova* transgredia a palavra sacra, tornando-a inaudita na massa polifônica. Ao mesmo tempo, não foi uma pretensão explícita dessa arte compor música instrumental. O concílio de Trento² (1545-1563), nesse mesmo contexto, foi impositivo ao estipular uma norma que privilegiou a compreensão da palavra no canto. No cenário da música instrumental, foi necessário a E. Hanslick, no tratado *Do belo musical* (1854), disputar parâmetros como a ‘mentalidade’ do campo sobre questões técnicas, poéticas e epistemológicas, em favor de uma concepção musical independente da palavra poética e do libreto³.

² Cf. A. Theiner. *Acta / Concili tridentini*. 2. 1874. 122. Trad; in: REESE, Gustave. *Music in the Renaissance*, p. 449.

³ Cf. Nachmanowicz, 2024.

Fato é que à medida em que os diferentes campos artísticos foram conquistando cada vez mais autonomia, o limiar da autonomia foi sendo empurrado para arranjos cada vez mais específicos da organização social, do processo criativo e da conformação do objeto artístico; identificando micro-ingerências a serem autonomizadas ou simplesmente porque novas possibilidades foram descobertas. As condições complexas que levaram à autonomia sonora se inscrevem justamente dentro desse cenário mais avançado da cultura da autonomia artística, disputando parâmetros críticos bastante específicos, guardando nuances mais ou menos disjuntas à música, enfim, surgindo em momento posterior a uma ou duas gerações de artes autonomizadas já consolidadas.

2 O SOM OUVIDO *PER SE*

Ouvir *um* som. Reconhecer no som um significado. Reconhecer a fonte ou origem do som. Nenhum desses casos é o mesmo que ouvir *o* som *per se*. Ouvir o som *per se*, objeto desse tópico, implica uma atitude específica da audição, ou ao menos uma atitude diversa dos primeiros exemplos dados, e não apenas, requer mesmo uma prática que nos habilite a essa atitude e às suas qualidades intrínsecas.

Em uma certa atitude de escuta ouvimos o eco de nossa própria voz, o som de um trovão, ou o som de uma rabeca, e em todos esses casos estamos reconhecendo significados e/ou a fonte do som. Nessa mesma atitude de escuta incluem-se certos comprometimentos ontológicos e reconhecimentos semânticos. Não encontramos nesse tipo de atitude de escuta informações pertinentes às características do próprio som, se ele é grave, se possui altura definida, se possui qualidade percussiva, etc. Na atitude descrita entramos em contato com significados e com a posição espacial de objetos, cujos sons emitidos nos fazem conscientes dos mesmos, sem que nos seja comunicado algo sobre o som, fazendo do som um transmissor invisível do objeto visível.

A percepção *per se*, diferente disso, perfaz um ato especializado que guarda uma relação muito forte com o que convencionamos chamar ‘experiência estética’:

[...] uma “experiência estética” como um ato informal de “quase-análise”, no qual as qualidades componentes de uma entidade concreta, ao invés de sua entidade ampla, são aquilo ao qual estão sendo tomado notas. Comunicar o nascer do Sol como certa confluência de um certo vermelho sobre certa extensão espacial, etc., é uma atividade do tipo “estética” (Boretz, 1970, p. 551).

A descrição de Boretz sobre a experiência estética como “quase-análise” não é original, ela reflete alguns séculos de elaborações filosóficas sobre a experiência estética. Podemos compará-la com uma outra elaboração, entre as diversas camadas progressas de elaborações da experiência estética, uma especialmente influente na elaboração da autonomia sonora, pertencente a Edmund Husserl, filósofo fundador do movimento fenomenológico:

A intuição de uma obra de arte puramente estética cumpre-se mediante uma rigorosa suspensão de todas as posições intelectuais frente à existência e daquelas ligadas às emoções e à vontade pressupostas num tal posição. Ou melhor: a obra de arte nos transfere (e quase que nos obriga) a um estado de intuição puramente estética que exclui todas as demais posições (Husserl, 2010 [1907], p. 38).

As “suspensões” às quais Husserl se refere são suspensões justamente dos compromissos e identificações ontológicas, pelo menos daqueles relacionados com o mundo circundante ao qual estamos acostumados. Husserl não pensou especificamente em uma estética sonora nem mesmo musical, mas a transposição não é difícil de ser feita. A atitude que captura a esfera estética do som suspende a identificação semântica do som e/ou a localização do objeto fonte, tornando essas últimas atitudes irrelevantes para a escuta que nomeamos por escuta do som *per se*, aspecto explorado em detalhe por Pierre Schaeffer décadas após as reflexões de Husserl.

Retomando os apontamentos feitos nos tópicos anteriores, sobre os diferentes limiares da autonomia da arte e pensando sobre como diferentes parâmetros e aparentemente meras sutilezas podem vir a assumir o protagonismo em uma nova forma artística, reforçamos o quanto que parâmetros e categorias tão aproximadas quanto o som, a nota musical, a música e o ruído, podem desempenhar papéis muito distintos diante de diferentes contextos artísticos; distinção que se acentua entre contextos artísticos autônomos e não autônomos, mas igualmente observada entre diferentes concepções autônomas da arte. Chegamos a essa conclusão não por dedução mas por indução, comparando a escuta da música autônoma com a escuta do som em um contexto de autonomia do ruído. Mas antes importa compreender a generalização desse resultado para a compreensão global de que uma nova autonomia qualquer, quando de sua estipulação e prática, pode apagar, ressaltar e/ou incluir parâmetros perceptivos sem necessariamente

reportar a uma continuidade com a tradição autônoma então vigente, ou qualquer outra tradição, para então recriar um processo autônomo em um novo caso particular.

Uma vez que a montagem do problema foi feita, avançamos em direção ao evento ao qual iremos em primeiro lugar qualificar para compreendermos o limiar entre a autonomia musical e a autonomia do som, transição ou modificação diretamente implicada com a escuta do som *per se*.

O exame do tratado *Do belo musical* de Hanslick revela diversas considerações relativas ao som, seja enquanto assunto do produtor de instrumentos, enquanto matéria da ciência acústica, chegando até mesmo à fisiologia. Destacamos o tema do som quando abordado enquanto matéria da arte musical:

O som mensurável e o sistema sonoro ordenado são só aquilo com que o compositor trabalha, não o que ele produz. Assim como a madeira e o metal eram só “material” para o som, assim o som é somente “material” para a música (Hanslick, 2011 [1854], p. 99).

A citação é interessante sobretudo pelo que deixa em aberto; a produção do som. Embora o som não seja avaliado enquanto elemento artístico autônomo, afinal tratou-se de uma obra sobre a estética musical, Hanslick ainda assim alude a um possível trabalho de produção do som e sua organização em um sistema. O que podemos concluir com segurança é que Hanslick concebeu o trabalho dos produtores de instrumentos, dos teóricos e tratadistas da harmonia, de escalas, de temperamentos e de quaisquer demais assuntos que competem à qualidade do som (mesmo que eventualmente exercido por músicos), enquanto um trabalho distinto do especificamente musical.

À título de hipótese, podemos contrastar o que é requerido na produção da música com o que pode ser requerido na produção do som. Hanslick classifica a atitude de audição da música como um “ouvir atento”⁴, sendo assim, poderíamos pensar em um análogo dessa atitude de audição, por sua vez, concentrada em características próprias ao som, não são compartilhadas com a música, voltado portanto a parâmetros peculiares que não os rítmicos e melódico-harmônicos. Não é possível saber quais os parâmetros e modos de percepção específicos que Hanslick atribuiu serem exclusivos ao som, mas tudo indica que, por eliminação, a produção do som suscita algum tipo de escuta do som *per*

⁴ Cf. Nachmanowicz, 2024, p. 11.

se diferente da escuta musical; caso contrário as atividades *se* confundiriam. Isso seria suficiente para entrevermos uma autonomia relativa ao som no interior das elaborações estéticas de Hanslick, mesmo que essa autonomia não possua um papel artístico. Me refiro à seguinte passagem: “[...] na linguagem, o som é apenas um meio para o fim de algo a expressar e que é de todo alheio a este meio, ao passo que o som, na música, surge como fim em si” (Hanslick, 2011 [1857], p. 57).

Na citação há claramente o sentido de uma emancipação do som em relação à linguagem, atividade em que o som não é ou não necessita ser ouvido enquanto tal. Hanslick nos presenteia com uma asserção muito próxima à autonomia do som, embora apresente certa ambiguidade. O som foi considerado um fim em si mesmo, porém, somente enquanto parte componente da música, ou seja, enquanto articula estruturas musicais, não sendo percebido (ou não devendo ser percebido) fora da função musical. Assumimos a partir disso que na concepção de Hanslick é possível entrever duas formas de percepção do som implicadas com a atitude da percepção do som *per se*. O som seria ouvido *per se* em uma música, embora de forma colateral e não focal, ao mesmo tempo em que o som seria ouvido *per se* no contexto da criação de instrumentos, de forma focal, embora não artístico-musical.

Sendo assim, torna-se plausível pensarmos que a autonomia do som foi considerada, embora não postulada por Hanslick, apenas enquanto condição para a autonomia artística da música, pelo fato da música tomar o som enquanto material estético, emancipando-o da função semântica e ontológica. Em outras palavras, as qualidades estéticas intrínsecas ao som, uma vez autonomizado, perfazem o substrato da escuta musical mas não são visadas elas mesmas como parte integral da obra musical ou identificada como sua beleza⁵.

As reflexões de Hanslick sobre o som constituem um intrigante antecedente da consideração teórica sobre o som e sobre a escuta *per se*, obviamente necessitando de alguns complementos para essa interpretação, uma vez que não foi essa a intenção de seu tratado estético-musical. Também não queremos implicar com isso que a capacidade de escuta do som *per se* seja dependente de uma postulação teórica prévia; consideramos

⁵ A característica ao mesmo tempo autônoma mas subordinada do som é uma constante da música autônoma, partilhada na contemporaneidade: “Sons, então, não são parte da música, por mais essenciais que eles sejam para sua transmissão” (Boretz 1970, p. 543).

mesmo que músicos e fabricantes de instrumentos, em todos os tempos e lugares, desempenharam parcial e/ou qualificadamente a escuta do som *per se*.

Nos tópicos seguintes avançamos em direção ao que consideramos ser o limiar oposto ao vislumbrado na obra de Hanslick, um em que a autonomia do som é observada como que desprendendo-se da autonomia da música.

3 O INVENTO RUÍDO

A arte do ruído (1913) é um manifesto futurista, epistolar, redigido por Luigi Russolo⁶, em que é teorizada uma nova forma de arte baseada no uso de ruídos. A ideia de uma música composta exclusivamente por ruídos adveio a Russolo após apreciar e ser influenciado por um concerto de música futurista de Francesco Balilla Pratella (1880-1995)⁷, vindo a escrever o manifesto no mesmo ano.

Brown (1982, p. 33-4) chama atenção para a presença prévia do tema do ruído na poesia de Filippo Tommaso Marinetti, autor do *Manifesto futurista* (1909). Em sua poética Marinetti faz referência ao barulho dos bondes, automóveis, ossos e maxilares, tema presente no manifesto inaugural do futurismo. O ruído também fez parte de experimentações gastronômicas acompanhando pratos futuristas no restaurante *Taverna Futurista del Santopalato* (Marinetti, 2014 [1932]).

Diferente dessas apropriações do ruído em contextos sinestésicos, semânticos e musicais, Russolo foi responsável por idealizar uma nova forma de arte exclusivamente centrada no ruído, focado na escuta do ruído *per se*.

Russolo passou rapidamente do manifesto à prática, confeccionando um novo gênero de instrumentos produtores de ruído, chamados *intonarumori*. De posse de algumas composições e tendo construído toda uma família desses instrumentos, Russolo excursionou pela Europa já no ano seguinte: “a primeira apresentação pública da orquestra de instrumentos de ruído ocorreu na noite de 21 de abril de 1914, no *Teatro dal Verme*” (Russolo, 1986, p. 33).

⁶ Russolo à época era um integrante do movimento futurista (Brown, 1982, p. 31) e pioneiro signatário do *Manifesto dos pintores futuristas* e do *Manifesto técnico dos pintores futuristas*, ambos de 1910 (Venn, 2010, p. 8).

⁷ Autor do *Manifesto dos músicos futuristas* de 1910.

Russolo prosseguiu com máxima energia em seu projeto até o final da década de 1920. O seu último invento instrumental, o *rumorarmonio* (ou *harmonium*), ganhou uma última versão aprimorada, o *Russolophone*, utilizado até o ano de 1932 em apresentações esporádicas sonorizando filmes no *Studio 28*, um antigo cinema de Paris (Tagliapietra, 2006, p. 63 [Biography of Luigi Russolo, p. 3]), para então ser alocado definitivamente nos bastidores desse mesmo cinema (Brown, 1982, p. 47). O motivo da aposentadoria dos instrumentos se deu ainda na década de 1930 e foi simplesmente causada pelo abandono, por parte de Russolo, do projeto da arte do ruído, embrenhando-se por temas místicos até retomar à atividade de pintor, motivo inicial de seu pertencimento ao movimento futurista – John Cage declarou que o projeto da arte do ruído e o nome de Russolo (muitas vezes confundido com o de Marinetti) haviam caído em completo esquecimento ainda na década de 1940 (Cage, 1974, p. 73).

É certo que a arte do ruído exerceu influência no mundo da arte, mas precisar o teor dessa influência não é uma tarefa simples. As composições *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel⁸ e *Les Noces* de Stravinsky⁹ podem ser lidas a partir dessa influência, embora não pretendam concretizar uma arte voltada ao ruído. O caso de Varèse é mais palpável. Varèse e Russolo parecem ter nutrido uma amizade para além das críticas de Varèse ao futurismo. Ambos trocaram correspondências, tendo Varèse discursado na abertura de um concerto de *intonarumores* em Paris, no ano de 1929 (Stojanović-Novičić, 2009). Mais do que receber a influência de Russolo, Varèse de certo modo assumiu para si a tarefa de ampliação do uso de timbres e ruídos na música, vindo a redigir e publicar um pequeno texto-manifesto no ano de 1917, na revista dadaísta *391*. Mas aparentemente não exatamente uma arte do som enquanto som ou do ruído enquanto ruído. Varèse conclamava a invenção de uma nova classe de sons, inéditos, possíveis somente através da ciência, que superariam o legado futurista, que segundo Varèse não passava de mera sucessão sonora de um material indócil (Varèse, 1917).

Pensado em sua radicalidade, o projeto de uma arte do ruído não foi assumido por nenhum outro compositor e provavelmente não foi sequer compreendido antes de John Cage e Pierre Schaeffer. Mesmo no caso de Cage, o projeto da arte do ruído subsistiu por

⁸ Cf. <-ZUNÁI- Revista de Poesia & Debates->. Acesso em 11 de junho de 2025.

⁹ Segundo Russolo, Stravinsky esteve presente na série de concertos de sua orquestra de ruídos em Londres, mostrando-se bastante interessado, tendo mesmo ido a Milão conhecer de perto os instrumentos para pensar em usos para uma orquestra convencional. (Russolo, 1986, p. 36).

muito tempo mantendo o nome de Russolo no anonimato. No ano de 1961 Cage lista o manifesto de Russolo entre os dez livros mais influentes (1974b, p. 138), contudo em seu manifesto *Future of Music: Credo* de 1937, que beira a uma paráfrase de *A arte do ruído* (Straebel, 2009), Russolo não é mencionado. Schaeffer, por sua vez, alegou nunca ter travado conhecimento do manifesto de Russolo (Schaeffer, 2012, p. 88-9).

A ausência de uma referência explícita a Russolo acabou por dar lugar a uma interpretação que julga ter havido uma consumação tardia das visões de Russolo na música concreta e experimental, radicalizando aquilo que o próprio Russolo não teria plenamente realizado. Embora essa seja uma ideia difundida no senso comum da arte e estética, não parece ser a versão que mais corresponde aos fatos, tendendo, a nosso ver, a estigmatizar, criar vínculos anacrônicos e mesmo diminuir a efetiva contribuição de Russolo na história da música, da arte sonora e da estética, bem como diminuir o seu protagonismo e originalidade no que diz respeito à arte do ruído.

Russolo é comumente diluído em uma cadeia de eventos em que a sua obra participa como um epicentro vago, uma onda de choque (a ideia do ruído), que foi se alastrando e ganhando amplificação até chegar à estética de Pierre Schaeffer e John Cage, quando finalmente o ruído se tornaria autônomo. Essa concepção ganha reforço em interpretações (Thorn 2002; Venn 2010) que vêm em Russolo o idealizador de um projeto não realizado. Entendemos que há razões, sobretudo mobilizadas por Venn (2010), para uma interpretação nesse sentido. Contudo, argumentaremos que a ideia de que o projeto de Russolo não tenha sido plenamente realizado enquanto arte, caso se confirme, não retiraria do projeto da arte do ruído a façanha de ter autonomizado o som através de uma arte do ruído.

O ruído foi, incontrovertidamente, um invento de Russolo, e o foi com meticulosidade e preparo. Russolo cuidou pessoalmente do invento dos instrumentos junto ao seu assistente Ugo Piatti, forjando não apenas o ideal da arte do ruído mas a sua materialidade. Que não reste dúvidas sobre o ponto zero de todo o projeto, ele é fruto de um *insight* durante um concerto de música moderna. Desse *insight* veio a redação do manifesto e após o manifesto a construção dos instrumentos.

A metodologia da construção dos instrumentos havia sido anunciada no manifesto e contou com a regulação de alguns parâmetros tipicamente musicais como frequência, ritmo e harmonia, através de mecanismos que produziam variações nos mesmos (Russolo,

2004, p. 9), desde que preservadas as características indomáveis do ruído. Porém, segundo Venn (2010), isso indicaria que os *intonarumori* foram pensados ainda dentro de uma lógica de progressão harmônica, uso de escalas diatônicas e cromáticas, e notas musicais fixas. Venn não esquece de pontuar que os instrumentos também incluíam regulagens para quartos de tons e glissandos. Contudo, o veredito de Venn é o de que a prática de Russolo foi sobretudo tradicionalista (Venn, 2010, p. 10). Venn entende por tradicionalista o fato de Russolo estruturar o ruído a partir de fórmulas ainda românticas e modernistas; os trechos remanescentes da obra *Il risveglio di una città* assim o indicam (2010, p. 13-5). As análises de Venn destacam o contraste entre o que a performance entregava e o que o manifesto estipulava, considerando haver aspectos contraditórios entre um e outro. Esse é um método frutuoso considerando que as inconsistências entre prática e teoria são de fato salutares, uma vez que tratou-se da obra de um autodidata com uma formação mediana e cujo irmão Antônio Russolo, responsável por algumas composições, foi um compositor cujo estilo não comportava a radicalidade do projeto de Luigi Russolo.

A análise de Venn apresenta ainda assim algumas limitações e um resquício de anacronia. Uma análise da construção dos parâmetros e mecanismos dos *intonarumores* precisa levar em consideração aspectos finais do que de fato soa e não somente a parametrização de frequências enquanto dado isolado. Sobretudo, analisar as condições gerais para uma arte que ainda não existe e que portanto carece de qualquer modelo, tornando assim a medição quantitativa uma ferramenta parcial, visto que as inconsistências verificadas entre o projeto da arte do ruído e as estruturas de suas composições não contradizem o teor do manifesto nem o contorno geral do projeto da arte do ruído, sobretudo, não contradizem os detalhamentos publicados por Russolo, subsequente aos seus primeiros concertos (Russolo, 1986 [1916]).

Ao longo da temporada de excursões e de desenvolvimento do projeto da arte do ruído, Russolo tratou justamente de esticar os parâmetros em uso para paulatinamente ultrapassar a escuta musical em direção a uma escuta do som ruidoso *per se*: “A conclusão a que chego é que onde eu fiz menos música, no antigo sentido da palavra, eu obtive o maior sucesso!” (Russolo, 1986, p. 8)¹⁰.

¹⁰ Carta à esposa, datada de 1º de julho de 1927, sobre o concerto na Sorbonne.

Outro fator que deve ser adicionado é a relação estabelecida com o público, enquanto indicativo do caráter tradicionalista ou vanguardístico dos concertos de *intonarumores*. Nesse sentido os relatos todos pendem ao sentido vanguardístico dessas apresentações. Um correspondente do *London Pall Mall Gazette* presente à casa de Marinetti, quando da estreia dos *intonarumores*, descreveu uma verdadeira experiência curiosamente imersiva e mimética, citando paisagens sonoras preenchidas por motores, máquinas e rugidos (Brown, 1982, p. 35). Henri Bidou, no ano de 1921, não considerou propriamente *ruído* aquilo que os instrumentos de Russolo produziam, mas sim, novos timbres (Thorn, 2002, p. 417). Em nenhuma circunstância, e mesmo em casos de desapontamento ou ojeriza, os relatos estiveram próximo de descrever um evento musical ordinário ou tradicional, a não ser quando essa reclamação partia do próprio Russolo (Brown, 1986).

A tendência à emancipação do timbre, a liberdade em confeccionar novos sons, e coisas similares, já fazia parte da cultura musical mais avançada, e esse registro pré-formado certamente orientou a escuta daqueles mais dispostos a conhecer novos formatos artísticos. Contudo, não foi essa a ambição de Russolo. A emancipação radical do som deveria ser conduzida ulteriormente, em direção à uma arte do ruído, como proposto no manifesto.

As queixas de Russolo (Russolo, 1986, p. 31) de que o seu projeto não fora compreendido são também um forte indicador de que não apenas a recepção mas a intenção de seu projeto não foi tradicionalista. O projeto, diferente de um ímpeto de variar os timbres musicais, havia sido pautado por um detalhado trabalho auditivo. Russolo passou por dois grandes laboratórios nesse sentido, a escuta ambiental e o esforço de construção de instrumentos: “A rua é uma mina infinita de ruídos” (*ibid.*, p. 36).

O núcleo do projeto de Russolo encontra-se na produção de um ouvido capaz de reconhecer o ruído por seus parâmetros próprios, para então transforma-los, sob critério perceptivo-estético, em ruídos instrumentalizados. O ruído em contexto artístico foi genuinamente um invento, detendo técnica e poética auditiva. A poética de Russolo, acompanhando o futurismo, foi sobretudo urbana, de forma que o ruído, mesmo gerado através de um instrumento, deveria preservar o caráter de indeterminação, característica que se ajusta ao ambiente de caos sonoro urbano. A estética proposta contrasta diretamente com o timbre orquestral, de sonoridade fixa e homogênea que preenche as

salas de concerto, salas consideradas por Russolo desconectadas da nova realidade sonora do mundo industrial. O objetivo de Russolo foi a criação de uma orquestra exclusiva de ruídos, a partir da classificação e agrupamento de timbres que propiciassem a criação de famílias inteiras de instrumentos ruidosos.

Os STROPICCIATORI têm um timbre de fricção metálica, são bastante ricos em harmônicos, nem sempre assonantes, são menos vigorosos que os *crepitori*, têm menos recursos virtuosísticos, mas têm um timbre metálico curioso que é muito útil quando unido ao de outros instrumentos, com os quais combinam muito bem. Na orquestra, eles representam um *trait d'union* entre os *crepitori* e os *rombatori* (Russolo, 1986, p. 79).

Examinados em conjunto, o manifesto, demais publicações e a produção dos *intonarumores*, o que deles é depreendido é a centralidade da audição e a gestação de uma nova atitude de escuta, de tal maneira a tornar possível ao ruído ser ouvido *per se*. A realidade social e subjetiva dessa proposta foi *sui generis*, não subsistindo fora da mente de quem se dedicou a esse modo bastante especializado de ouvir. A proposta de Russolo não tinha como ser incluída entre a multitude de escutas pré-concebidas vigentes à época. Sendo assim, não seria possível esperar do público um reconhecimento imediato, por mais simpática que pudesse ter sido essa recepção.

A comum compreensão de que Russolo não foi suficientemente radical ao conceber a arte do ruído, à rigor, deixa de lidar com o fator predominante de todo o projeto da arte do ruído, de ser um produto criativo de uma subjetividade ativa. A consequência da não compreensão de que o projeto da arte do ruído deriva de uma nova forma de audição do ruído, é a de não compreendermos os reais objetivos dessa arte e de seu horizonte de conquistas, passando a focar em episódios de inconsistência, enfim, em subprodutos de um vir-a-ser mais amplo.

4 O SOM AUTÔNOMO

A questão que resta ser respondida é senão a mais elementar: o que significa *arte do ruído*? Uma hipótese seria entender por *arte do ruído* a ambição de reforma da música de concerto, através da criação de novos instrumentos. Mas nesse caso, o título pareceria ser pouco literal, visto que a arte do ruído não seria uma nova arte, mas somente o subsídio

sonoro (ruidoso) de uma nova música. Por outro lado, se buscarmos na literalidade no título *A arte do ruído* uma clara contraposição à música, ainda assim um problema advém; o título não possui nenhum referente no mundo, constituindo portanto um anúncio ou promessa. Mas não seria a ideia de um manifesto justamente isso, não sendo outra coisa senão anúncio, promessa e projeto?

A arte do ruído foi um projeto, e enquanto tal distingue meios e fins, embora sem ter diante de si qual seja a forma final dessa arte. O que sabemos por meio das publicações de Russolo é que inevitavelmente essa arte chocar-se-ia diretamente com os parâmetros da música, opondo-se ao timbre orquestral, à pureza do som, à mimesis¹¹ e a todo o rito social da música de concerto.

Após as experimentações e apresentações a satisfação de Russolo com o projeto é evidente. A forma final da arte do ruído se formava cada vez com mais detalhes na imaginação de Russolo, o que o levou à uma atitude reativa quanto à crítica especializada, talvez por não encontrar nela o mesmo entusiasmo. Ainda durante o período de excursão pela Europa as matérias jornalísticas não agradaram Russolo: “Eu tive que concluir que nenhum dos meus críticos compreendeu o verdadeiro princípio intuitivo do manifesto (tão claramente apresentado) nem entenderam eles o princípio lógico e prático de sua realização” (Russolo, 1986, p. 31).

O princípio lógico a que se refere trata da possibilidade acústica inscrita na complexa rede de frequências e parciais que compõe os sons ruidosos, sendo essa a base para a invenção de novos ruídos e suas combinações. Já o princípio prático encontra-se na capacitação do ouvido para as características intrínsecas do som, bem como na constituição de instrumentos que produzam o ruído de forma que novas relações entre timbres produzam a nova arte e não mera cacofonia. Há ainda um princípio histórico identificado por Russolo, que diz da tendência da produção do som tornar-se cada vez mais complexa na cultura ocidental, levando a crer que a arte do ruído embora constitua uma ruptura com a música adiciona um último estágio histórico à escuta de sons complexos.

O projeto de estabelecimento de uma nova arte, “completa em si mesma” (Russolo, 1986 p. 82), centrada na escuta do ruído, é o fim anunciado no manifesto de

¹¹ “[...] através de hábeis variações de tons, os ruídos perdem sua qualidade episódica imitativa e acidental.” (Russolo, 2004 [1913], p. 14-5).

Russolo. A criação dos *intonarumores* configura o cumprimento prático-programático dos meios de realização da arte do ruído. Mas há ainda um terceiro termo, que é condição para a transformação de meros ideais e projetos em uma forma palpável de arte. A transformação de um mero ideal em um instrumento acústico, segundo Russolo, dependeria da conversão do ruído, presente no ambiente, em “material autônomo e maleável” (Russolo, 1986, p. 87), nos termos de Russolo, em um *material abstrato* passível de ser manuseado em um instrumento. Essa transformação e conversão está alicerçada em condições especializadas de escuta dos timbres e demais componentes do som. Esses componentes como um todo precisaram ser destacados e selecionados analiticamente na percepção, para que fossem posteriormente abstraídos e dar lugar e vazão à criatividade artística na “combinação de ruídos” (Russolo, 2004 [1913], p. 9).

Ao observarmos a relação entre meios e fins pensada e cumprida por Russolo entendemos que não há lugar para uma crítica à cisão entre trabalho intelectual e sensitivo. Tratou-se, desde sempre, de uma experiência forjada de ponta a ponta por Russolo que garantisse a preponderância do ruído enquanto tal. A experiência estética que cumpre o programa do manifesto da arte do ruído é a de escuta de formas intrincadas e instigantes de timbres de ruídos, e com eles novas sensações e sentimentos, nomeados “prazeres acústicos” (Russolo, 2004 [1913], p.9; Russolo, 1986, p. 87).

O núcleo do projeto da arte do ruído, temos que concordar com Russolo, foi claramente apresentado. Seus elementos, argumentos e mesmo as experimentações de Russolo não deixam margem para dúvida. Porque tratou-se de uma arte em nascimento, não há razões para buscarmos nas realizações concretas das apresentações de Russolo um estágio maduro ou alguma forma de excelência dessa arte (se é que se pode contar com essa categoria estética), diferenças de grau que em nada modificariam o propósito da arte, nem mesmo imputariam falsidade em caso de fracasso de uma tentativa.

A maior dificuldade para a compreensão do que seja a arte do ruído, até onde analisamos, encontra-se sobretudo no uso inconsistente que Russolo faz do termo “música” ao longo de suas publicações, assunto que exige atenção.

Em um sentido, música é utilizado enquanto sinônimo da música de concerto, arte amplamente criticada por Russolo por não ter acompanhado as mudanças do ambiente e mesmo da cultura do mundo industrial. Em outro sentido, música é um termo menos específico, dizendo respeito a uma ‘arte do som’ qualquer, não especificamente a música

ocidental ou à arte do ruído, e cujo significado varia de acordo com o contexto. Um exemplo: “não consigo reprimir por muito mais tempo o desejo intenso de finalmente criar uma verdadeira realidade musical” (Russolo, 2004 [1913], p. 7). O contexto é justamente o da crítica à música de concerto, em que “musical” indica justamente o contrário ou oposto à tradicional arte musical, propondo em seu lugar a escuta do ruído. Em sentido menos específico o termo música irá oscilar de acordo com o contexto, podendo variar entre um termo pejorativo ou servir como sinônimo da *arte do ruído*, desde que subentendido que houve uma música do passado, uma música de transição (dissonante e vanguardística) e a música do porvir, essa sim uma autêntica arte do ruído. Nem mesmo a música de Pratella é um exemplo da arte do ruído. A ampliação do uso dos timbres e a emancipação do som, características da música moderna, não constituem para Russolo um exemplo da *arte do ruído*, essa última devendo ser vista como uma “consequência lógica de suas [de Pratella] maravilhosas inovações” (Russolo, 2004 [1913], p. 4).

Em um extremo, se procurarmos extrair do *corpus* de Russolo o que precisamente a arte do ruído realiza, se ela possui perfil melódico, se possui progressões harmônicas, e coisas tais, dificilmente encontraríamos uma resposta conclusiva. O que parece ser conclusivo é que qualquer parâmetro que se eleja para o programa traçado por Russolo para a *arte do ruído*, deverá guardar sua autonomia enquanto som e enquanto som ruidoso. Se levarmos em consideração as reconstruções recentes dos *intonarumori*, o resultado é bastante afeito aos princípios que lemos no manifesto de Russolo, ou seja, propícios à uma escuta do som *per se*¹².

CONCLUSÃO

O mérito e pioneirismo histórico do desenvolvimento da arte sonora autônoma no contexto ocidental pertence indisputavelmente a Russolo. Essa não é uma conclusão nova, mas sobretudo um reforço, que atualiza a contribuição de Russolo frente às novas críticas trazidas sobretudo por Venn (2010). Ainda assim, não é esse o tema que corresponde ao núcleo do que investigamos nessa pesquisa. Nossa intenção foi a de compreender em maior detalhe a dinâmica da cultura artística autônoma, e para esse fim

¹² Cf. Robert Worby: <- [The Futurist Intonarumori by Russolo - 2](#)>. Acesso em 08/06/2025.

encontramos no episódio histórico do projeto da *arte do ruído* de Russolo um importante elo sobre a formação do campo da autonomia artística, entre o som musical e o som autônomo.

Ao compararmos o processo da autonomia musical com o processo da autonomia do som concluímos tratarem-se de processos distintos, mas com uma curiosa ligação, que pode ser traçada a partir da atividade da criação de instrumentos em Hanslick e em Russolo. Hanslick concede um reduzido espaço de autonomia ao som, no contexto da música autônoma, visto dar lugar à escuta de parâmetros autonomamente musicais. Russolo, ao contrário, concede toda a autonomia aos parâmetros da escuta do som, sendo sobretudo reativo aos parâmetros musicais, concedendo uma participação reduzida enquanto parâmetro técnico para a criação de instrumentos. Notamos a partir disso que o aspecto não linear do desenvolvimento da autonomia da arte deve ser considerado uma regra de sua tendência, uma vez que progressivamente as novas gerações de artistas que pretendam criar uma arte autônoma dependerão de parâmetros que estarão inevitavelmente não autonomizados no interior de outras formas artísticas, tendência diretamente proporcional à ampliação de novas formas e gêneros da arte autônoma.

Segundo Hanslick o ofício da confecção de instrumentos musicais responde pela decupagem sonora e produz uma matéria neutra, ainda não musical, sendo o trabalho do músico compor *ideias musicais*¹³ para essa matéria. Do ponto de vista esquemático, Russolo seguiu as mesmas etapas. Confeccionou instrumentos e com eles produziu uma matéria neutra: “[...] *materiais abstratos* para as obras de arte que serão formadas por eles” (Russolo, 1986, p. 86). O que se entende por matéria neutra, nos termos de Hanslick e nos termos de Russolo, em um e outro caso, não coincide. No primeiro caso identificamos uma diferença gestáltica destacável entre som e música, de forma que a música não possa ser reduzida ao som. No segundo caso o ruído e a arte do ruído não implicam em formas diversas de audição ou de prioridade de parâmetros, estando todos os parâmetros do som presentes no interior da arte do ruído. Dentro do paradigma da autonomia da música, o som isolado encontra-se neutralizado em termos musicais. Dentro do paradigma da autonomia do som, o ruído isolado encontra-se neutralizado mas incluído em sua totalidade formando compostos ruidosos-artístico. A interseção entre essas duas esferas de autonomia artística revela quão distintas podem ser as artes

¹³ Cf. Nachmanowicz, 2024.

autônomas entre si, mesmo que autônomas e esquematicamente próximas; no caso analisado, a mesma matéria [o som] não satisfaz a mesma ambição nem a mesma sensibilidade artística na música e na arte do ruído.

Conclusivamente diremos que a autonomia do som não pode ser considerada uma continuidade da autonomia da música. O que há em comum entre ambas é a pertença dentro do grande arco do campo da autonomia da arte, cuja tendência é multidirecional. Nos episódios de disputa entre a autonomia do som e a autonomia da música, o que se observa é uma disputa pelo predomínio dessas artes no campo amplo da cultura, ao invés de uma disputa sobre a validação de determinado parâmetro de escuta. Ou seja, não disputam aquilo que não pode ser colocado sob um denominador comum. A constituição de um ouvido propício ao ruído, através da sensibilização de novos parâmetros, foi o elemento definidor para a possibilidade da autonomia do som. Foi a imersão entre as camadas mais sutis da experiência da audição, em termos acústicos e em termos comportamentais, observados na importância atribuída por Russolo à escuta ambiental da cidade, quem propriamente autonomizou o som, antes mesmo da realização da arte do ruído.

A autonomização do som ter sido o resultado de uma nova sensibilização deduz-se também do fato do ouvinte da música instrumental de concerto não ter sido o mesmo ouvinte da arte do ruído. O ouvinte musical de então sentia repulsa sensível e social ao ruído. A autonomia do som não tratou de mera adição paramétrica, mas de um genuíno engendramento de uma nova atitude de escuta, cujas raízes perpassam uma complexa epistemologia. A tarefa colocada pela nova arte é a de que cada indivíduo busque em si as condições epistêmicas de fruição, originalmente gestadas na mente e na experiência privada do artista, até que se amplie o círculo e se sedimentem enquanto condições epistêmicas e sociais de fruição.

A primeira apresentação pública da orquestra de instrumentos de ruído ocorreu na noite de 21 de abril de 1914, no *Teatro dal Verme*, em Milão. O público se espremeu, aglomerou-se no vasto teatro, mas não para ouvir. – A imensa multidão já estava em alvoroço meia hora antes do início da apresentação; os primeiros projéteis começaram a chover sobre a cortina ainda fechada. – Assim, o público não ouviu nada naquela noite, simplesmente porque preferiu fazer - seus próprios - ruídos! (Russolo, 1986, p. 33).

A disputa entre música e ruído encontra no tecido social a sua completa face epistêmica, por assim dizer, um encontro entre as incompatibilidades humanas. Os diferentes parâmetros de refinamento necessários à música e ao ruído definem não somente um tipo de audição, definem todo o comportamento diante do som, dos ritos, da arte e da poética, enfim, definem toda uma forma de vida voltada a aspectos do mundo. As artes autônomas não garantem um compartilhamento entre mundos. Do ponto de vista da dinâmica criativa, ensaiado nesse artigo, ao observarmos os episódios implicados junto à autonomia do som, é possível suspeitar que as artes autônomas apresentem uma lógica interna cujo resultado seja uma constante tensão criativa à próxima arte, ao próximo invento, diante da redução e miniaturização dos parâmetros aptos a serem autonomizados. Resta aos artistas transfigurar a percepção desde suas formas de acesso mais basilares, iniciadas desde as sensações, tornando inacessível aquilo que fora um dia convencional.

BIBLIOGRAFIA

BORETZ, Benjamin. *Nelson Goodman's Languages of Art from a Musical Point of View*. **The Journal of Philosophy**, Vol. 67, n.º. 16, 1970.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BROWN, Barclay. *The Noise Instruments of Luigi Russolo*. **Perspectives of New Music**, Vol. 20, n.º. 1/2 (Autumn, 1981 – Summer, 1982), pp. 31–48.

CAGE, John. **Silence [1939-1958]**. Hanover: University Press of New England, 1973.

_____. *The Dreams and Dedications of George Antheil*, [1946]. In: KOSTELANETZ, Richards (ed.). **John Cage**. London: Allen Lane, 1974.

_____. *List No. 2*, [1960-1961]. In: KOSTELANETZ, Richards (ed.). **John Cage**. London: Allen Lane, 1974b.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1974.

DANTO, Arthur. *O mundo da arte*. **Artefilosofia**, n.1, pp. 13-25, jul. 2006.

EINFALT, M. “Autonomie”. In: BARCK, Karlheinz et alii (eds.). **Ästhetische Grundbegriffe**. vol. 1. Stuttgart/ Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000.

HANSLICK, E. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1922. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/26949/26949-h/26949-h.htm>.

_____. **On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music**. Trad. by Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett, 1986.

- _____. **Do belo musical**. Trad. Artur Morão. Covilhã: LusoSofia, 2011.
- HIRSCHHORN, Thomas. **Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn**. London: The MIT Press, 2013.
- HUSSERL, E. *Carta a Hugo von Hofmannsthal*. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, vol. IV, n.º. 8 (jan-jun/2010).
- LIMA, Luiz Costa. *A autonomia da arte e o mercado*. **Ars** (São Paulo), 2(3), 2004.
- MARINETTI, Filippo T. **The Futurist Cookbook**. London: Penguin Books, 2014 [1932].
- NACHMANOWICZ, R. M. *Epistemologia e autonomia no conceito de ideia musical de E. Hanslick*. **Trans/form/ação**, Marília, vol. 47, n.º. 3, 2024.
- RUSSOLO, Luigi. **The art of noise**. [Trad. Robert Filliou, 1967]. Ubu Classics, 2004 [1913].
- _____. **The art of noises**. [Trad. Barclay Brown]. New York: Pendragon Press, 1986 [1916].
- STOJANOVIĆ-NOVIČIĆ, Dragana. *Work of Edgard Varèse and 'futurist music': affinities and differences*. **New Sound**, 34, II/2009.
- STRAEBEL, Volker. *John Cage's Reception of Italian Futurism*. **Emufest**, Festival Internazionale di Musica Elettroacustica del Conservatorio S. Cecilia, Rome 9. Nov. 2009.
- SCHAEFFER, Pierre. **In search of a concrete music**. Los Angeles: University of California Press, 2012.
- TAGLIAPIETRA, Franco. **Luigi Russolo. Life and Works of a Futurist**. Milano: Skira, 2006.
- THORN, Benjamin. *Luigi Russolo (1885-1947)*. In SITSKY, Larry. **Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook**. London: Greenwood Press, 2002. pp. 415-424.
- VARÈRE, Edgar. [sem título]. **391**, n.º. 5 (New York, Jun 1917).
- VEEN, Edward. *Rethinking Russolo*. **Tempo** 64 (251) 8–16, Cambridge University Press, 2010.