


Sons em segundo plano: as músicas de fundo como ferramentas transformadoras da percepção do espaço

Sounds in the background: background music as space perception-altering tools

Pedro Oliveira Braule Pinto

 0000-0002-2604-4795
pedrooliveirabraule@gmail.com

Resumo

Considerando um contexto de excesso de presença de músicas e sons no cotidiano, faz-se relevante discorrer sobre acontecimentos na história da música do século 20 que ajudaram a desenvolver um tipo de escuta passiva, distraída e que seria responsável pela proliferação das músicas nos mais diversos lugares e atividades. Nesse sentido, analisam-se três tipos de músicas de fundo: a música de mobília, de Erik Satie, como modelo inicial e frustrado das músicas de fundo; a Muzak como um caso polêmico de sucesso do modelo da música de mobília, que se encontra alinhado com ideais capitalistas de consumo, produtividade e alienação; e a Música Ambiente,¹ de Brian Eno, como alternativa ao modelo proposto pela Muzak, um exemplo de música de fundo em chave positiva. Entende-se que há rejeição atrelada à raiz das músicas de fundo, por isso expõe-se outro lado delas, associado com o desenvolvimento de uma escuta e de relações entre música, ouvinte e espaço.

Palavras-chave

Música Ambiente. Escuta. Arte sonora. Paisagem sonora.

Abstract

Considering a context of an excess of presence of music and sounds in the day-to-day, it is relevant to think about certain events in 20th Century's history of music that helped develop a kind of passive, distracted, listening, one that is said to be responsible for the proliferation of music in the most diverse settings and activities. In that sense, three distinct kinds of background music will be analyzed: Erik Satie's furniture music, as an initial and frustrated model of background music; Muzak as a polemic case of success stemming from the model of furniture music, one that finds itself aligned with capitalist ideals of consumerism, productivity and alienation; and Brian Eno's Ambient Music as an alternative to the model proposed by Muzak, as an example of background music seen in a positive light. One understands there is a rejection related to the root of background music, and for that we pretend to shed light to another side of them, a side associated with the development of a listening experience and of relations between music, listener and space.

Keywords

Ambient Music. Listening. Sound art. Soundscapes.

¹ Optou-se por grafar Música Ambiente para referir a proposta de Brian Eno presente no álbum *Music for Airports* (1978), enquanto a forma música ambiente diz respeito ao gênero musical que foi estabelecido posteriormente.

‘A música está em todo lugar’, sumariamente, é o que afirma Anahid Kassabian (2013, p. xii) no início de seu livro *Ubiquitous listening*. Essa é uma constatação pertinente na vivência do século 21, pois ouvimos músicas ao andar na rua, no carro, em propagandas, filmes. Ouvimos músicas para estudar, para dormir, para fazer exercícios, para realizar tarefas domésticas e até para conviver com pessoas em situações sociais. Ouvimos música com e sem nosso consentimento. Em suma, a música se alastrou para as mais diversas esferas da vida social e privada de modo que, quando um estado de ausência da música se materializa – uma situação de silêncio –, parece que algo está em falta. A presença incessante das músicas no cotidiano não implica, entretanto, que elas sejam ouvidas de maneira atenta, muito pelo contrário. Sendo assim, o que podemos dizer de uma música que é programada não para ser ouvida, mas para preencher o fundo das relações?

A proliferação da música é fato facilmente identificado no dia a dia. Ele pode ser tratado como consequência de uma transformação estética da vivência do cotidiano, mediada no caso pela tecnologia. Podemos então afirmar que esse modelo e, especialmente, a prática musical que o acompanha estejam situados em uma sociedade *superestetizada*, na era do capitalismo artista, como denominam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015, p. 40), que assim o definem:

O capitalismo artista tem de característico o fato de que cria valor econômico por meio do valor estético e experiencial: ele se afirma como um sistema conceitor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento. Em troca, uma das funções tradicionais da arte é assumida pelo universo empresarial. O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhado em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 43).

Um dos objetivos de Lipovetsky e Serroy por trás de tal caracterização é a tentativa de reverter a opinião comum de que o capitalismo se baseie em uma estética decadente, insensível e, acima de tudo, feia. O capitalismo passa a se aliar sistemicamente com a arte, gerando prazeres e mobilizando seus consumidores no campo sensível, criando situações desejáveis e confortáveis. Esse caso representa boa parte do que se apresenta aqui como música de fundo.

Neste trabalho, a expressão emplacada como música de fundo remete a uma avaliação estética da música. A música passou por tantos desenvolvimentos de expansão de seus limites, sobretudo no século 20, que se tornou habitual a dúvida entre o que pode ou não ser considerado música. Quando John Cage (2020, p. 7) afirma que “o que aconteceu foi que eu me tornei um ouvinte e a música se tornou algo para se ouvir”, podemos interpretar que a escuta passou a ter um papel importante na própria definição do que é ou não música, implicando até certa abdicação do controle criativo por parte do músico. Desse modo, a difusão de uma escuta não atenta permite que uma música, independentemente da intenção do compositor, seja reduzida ao fundo ou ao estado de não música pelo ouvinte. A modelos específicos de músicas de fundo atribuem-se funções, e elas operam como estímulos sensoriais que possibilitam a realização de alguma atividade específica. Nessa visão, as músicas de fundo não são necessariamente ouvidas como música, mas como parte de um ambiente ou atividade. Desse modo, questiona-se o papel do compositor, ou músico, de estimular um tipo específico de escuta por meio de sua obra.

As músicas de fundo tiveram seu maior desenvolvimento no século 20, alcançando eficácia chamativa quando aliadas a inovações tecnológicas específicas, como a popularização do rádio. Em um contexto urbano pós-industrial, ruidoso e frenético, as músicas de fundo oferecem uma saída ou, ao menos, uma opção para transformar a percepção de uma realidade considerada inadequada por seus habitantes – que, por sua vez, julgam necessitar de um elemento intermediário para conseguir funcionar adequadamente em sociedade. Até que ponto, porém, esse auxílio não seria uma forma de controle?

Ao menos em termos sonoros, essa transformação pode ser situada a partir de uma mudança de paradigma das paisagens sonoras, expressão cunhada pelo autor canadense R. Murray Schafer (2011, p. 354), para quem “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico”. Trata-se de conceito bastante amplo, pensado como resposta à primazia da visão, tomando como princípio a ideia de que o homem não mais ouve cuidadosamente, o que resulta na poluição sonora (p. 18).

Encrustado no conceito de paisagem sonora, há um entendimento de que as paisagens sonoras antigas, silenciosas, foram corrompidas pela proliferação de sons e ruídos, em especial os produzidos pelas máquinas. Esses sons artificiais

desgastam e se sobrepõem aos sons naturais. A ocupação do campo sonoro pelos sons artificiais representaria uma desconexão entre o ser humano e a natureza. A natureza aqui pode ser entendida como manifestações sonoras externas ao homem, como as produzidas por animais ou por fenômenos naturais. O pensamento schafferiano está centrado sobretudo no ato da escuta, de modo que se acredita que o cenário das paisagens sonoras só poderia ser melhorado a partir da escuta, o que implica um método de interferência mínima na natureza. As músicas de fundo, porém, são uma tentativa de ativamente transformar uma paisagem. No entendimento ambientalista de paisagem de M. Schafer (2011, p. 354), a música de fundo é produto feito para o ouvinte que tem medo de se deparar com o silêncio, ou seja, com sons que não sejam produzidos por humanos.² A música de fundo, entendida pelo gesto de preencher o fundo das relações – o silêncio – seria um indicativo do desejo de ruptura com o natural, em prol do artificial. O posicionamento desfavorável de Schafer em relação às músicas de fundo ecoa em outros pensadores que buscam melhorias nos ambientes sonoros do planeta. Neste artigo, no entanto, entende-se que esse pode ser um pensamento simplista, de que há mais complexidade nas músicas de fundo do que parece. Desse modo, argumenta-se aqui que há nas músicas de fundo potencial capaz de promover uma relação transformadora e conciliadora entre o homem e o mundo que habita.

Músicas de fundo

Definir a expressão música de fundo se prova mais complicado do que parece, sobretudo por se referir mais a um tipo de escuta do que a um tipo de produção musical, com parâmetros bem definidos. Em uma tentativa de realizar essa difícil tarefa, o músico David Toop (2001, p. 21-22) define parcialmente: “Músicas que aspiram à condição de perfume, músicas que procuram por novos relacionamentos entre criador e ouvinte, criador e máquina, som e contexto.

² É possível afirmar que há no pensamento de Schafer uma noção idealizada de volta à Gaia, de retorno a um momento pré-civilizatório. Faz-se, no entanto, certa divisão moral entre os sons positivos, usualmente produzidos por animais ou fenômenos naturais, e os ruídos negativos, resultantes do progresso humano. Marie Thompson (2014, p. 133) caracteriza, criticamente, esse movimento de Schafer como moralismo estético.

Músicas que conduzem o ouvinte para uma zona de mudança”.³ Música de fundo aqui pode ser compreendida como expressão-guarda-chuva, que abrange não necessariamente um movimento musical específico, mas que está aliado a um tipo de utilização da música e a um tipo de escuta.

David Toop, como músico, tenta definir as músicas de fundo tendo o músico, compositor ou figura criadora como elemento central. Não acredito que essa seja a única maneira de compreender as músicas de fundo, pois reduz de certa forma o potencial participativo do ouvinte na movimentação de figura para fundo da música. Mesmo assim, como explora David Toop, houve produções no século 20 que visaram, por meio da música, provocar no ouvinte essa situação de escuta. Compreender essas produções é passo essencial para se chegar a um posicionamento sobre as músicas de fundo.

Sendo assim, discutem-se, a seguir, três marcos das músicas de fundo: a música de mobília, do compositor Erik Satie (1917-1923), a Muzak (1930), influente companhia estadunidense de músicas programadas, e a Música Ambiente, a partir da definição desenvolvida pelo músico e produtor britânico Brian Eno (1978). A música de mobília é aqui tratada como antecessora do objeto de discussão deste artigo pois, por alguns motivos, obteve pouco sucesso e permaneceu em estado prototípico. A Muzak é apresentada como um desenvolvimento do modelo de música de fundo mostrado inicialmente na música de mobília. Diferentemente da proposta de Satie, no entanto, a Muzak triunfará por estar aliada a outro contexto social e tecnológico e por se dedicar a ideais capitalistas de consumo, produtividade e banalidade. Já a Música Ambiente é apontada como uma oposição à Muzak, como um modelo proveitoso de música de fundo que, em vez de um viés alienante, procura desenvolver relações reflexivas entre o ouvinte e o espaço, promovendo um modelo de escuta flutuante em chave positiva.

Música de mobília

A música de mobília, do excêntrico compositor francês Erik Satie, tem alguns motivos para ser considerada o alicerce das músicas de fundo e das

³ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *Music that aspires to the condition of perfume, music that searches for new relationships between maker and listener, maker and machine, sound and context. Music that leads the listener into a shifting zone.*

músicas funcionais, mesmo sem ser a primeira produção musical com pretensões de habitar o fundo.⁴ Com as composições da música de mobília, Satie tentou criar explicitamente uma música que tivesse uma função espacial, semelhante à de papel de parede ou de uma tapeçaria. As funções – ou lugares – eram, em regra, explícitas nos títulos das composições, como é o caso de “Carrelage phonique” (1917) e “Tapisserie en fer forgé” (1917). Por mais que a música de mobília seja considerada um experimento fracassado, ela acabou por estabelecer a ideia fundadora do que conhecemos aqui como música de fundo.

Satie tinha grande interesse em testar os limites da música e da composição. Um exemplo evidente disso é sua peça “Vexations” (1893), cuja partitura indicava que deveria ser repetida 840 vezes. Satie nunca a executou,⁵ o que só reforça a tese de que a composição não foi de fato produzida para ser executada (Vanel, 2013, p. 10-12). “Vexations” desafia sua capacidade de ser reproduzida, por conta da condição física dos músicos, mas constitui também um exercício absurdo de escuta. Em algum ponto, entre as 840 repetições do mesmo trecho, o ouvinte vai se cansar e sua atenção vai se dissipar. Esse seria um modo de induzir um estado de dispersão no ouvinte, que passa a ouvir a música como um elemento de fundo. A obra “Vexations” estabelece pressupostos relevantes para entender as intenções de Satie por trás da música de mobília.

São conhecidas cinco composições agrupadas nessa categoria (Vanel, 2013, p. 13), realizadas entre 1917 e 1923. São peças curtas, mas previstas para ser repetidas por um número indeterminado de vezes. Só houve, no entanto, uma performance pública de peças de música de mobília, que ficou marcada na carreira de Satie como um fracasso. Em 1920, na Galeria Barbazanges, em Paris, no evento de estreia de sua apresentação ao público, o organizador, Pierre Bertin, fez o seguinte anúncio:

⁴ Por exemplo, Immanuel Kant (2016, p. 203, §44) relata, em *Crítica à faculdade de julgar*, um modelo musical semelhante sob o nome de música de mesa, que Joseph Lanza (1995, p. 10) argumenta ter origem nas composições instrumentais de fundo do compositor alemão Georg Philipp Telemann, realizadas em meados do século 18.

⁵ John Cage, entretanto, grande admirador do compositor francês, organizou em 1963 uma performance de “Vexations” que durou mais de 18 horas, sendo necessário revezamento dos músicos por conta da fadiga física (Vanel, 2013, p. 12).

Estamos apresentando hoje, pela primeira vez, uma criação dos senhores Erik Satie e Darius Milhaud, dirigida pelo senhor Delgrange, a “música de mobília”, que será tocada durante os entreatos. Sugerimos que não tomem conhecimento de sua execução e que se comportem durante os intervalos como se ela não existisse. Essa música, composta especialmente para a peça de Max Jacob (*Ruffian, toujours; truang, jamais*), afirma contribuir com a vida da mesma maneira que uma conversa privada, uma pintura em uma galeria ou a cadeira na qual você deve ou não estar sentado. Você a estará testando. Os senhores Erik Satie e Darius Milhaud estarão à disposição para qualquer informação ou comissão (Templier, 1969, p. 45).⁶

Nos entreatos da peça de Max Jacob foram tocadas as composições “Chez un bistrot” (1920) e “Un salon” (1920), de Erik Satie. Os músicos foram distribuídos pelos cantos da sala de concerto, justamente para evitar o contato e o foco visual da plateia com eles. Mesmo assim, e a despeito do anúncio do organizador Pierre Bertin, a audiência ouviu as composições em silêncio, atentamente. Em tentativa de contornar a situação, Satie e seu colega Darius Milhaud⁷ procuraram movimentar a plateia. Satie, naquele momento, gritava para que continuassem a conversar, para que não escutassem a música, mas sem sucesso (Vanel, 2013, p. 17). A experiência é considerada um fracasso, pois Satie não conseguiu provocar na audiência a experiência de escuta que desejava. Hervé Vanel (p. 17) atribui o fracasso da experiência ao fato de que o silêncio, no contexto de um concerto, era sinal de respeito por parte dos espectadores, que reservaram seu tempo e seu foco de atenção para a música, uma forma de atribuir valor ao esforço dos músicos. A presença dos músicos na sala, aliás, dificultou o ato de ignorar a música.

⁶ No original: *We are presenting today for the first time a creation of Messieurs Erik Satie and Darius Milhaud, directed by M. Delgrange, the ‘musique d’ameublement’ (‘furnishing music’) which will be played during the intermissions. We urge you to take no notice of it and to behave during the intervals as if it did not exist. This music, specially composed for Max Jacob’s play (‘Ruffian, toujours; truang, jamais’) claims to make a contribution to life in the same way as a private conversation, a painting in a gallery, or the chair on which you may or may not be seated, You will be trying it out. MM. Erik Satie and Darius Milhaud will be at your disposal for any information or commissions.*

⁷ O francês Darius Milhaud, importante compositor do século 20 e integrante do grupo Les Six, teve conexão próxima com o Brasil, aqui residindo entre 1917 e 1918. Um dos produtos dessa relação é sua suíte de 12 danças “Saudades do Brasil” (1920).

Esse evento evidencia que a música de mobília não teve êxito por conta de aspectos socioculturais e tecnológicos da época. Foi apenas com a popularização das tecnologias de gravação e reprodução, em destaque o rádio, que as ambições da música de mobília puderam ser materializadas. Mesmo assim, ela retém sua importância como um dos pontos-chave das músicas de fundo. Em carta reproduzida por Wilkins (1975, p. 294) para seu colega Jean Cocteau, Satie define:

A ‘Música de Mobília’ é fundamentalmente industrial. É o hábito – o costume – de tocar música em ocasiões que não têm nada a ver com a música. Nelas são tocadas ‘Valsas’, ‘Fantasias’ de Óperas, e outras coisas semelhantes, compostas para outra finalidade. Nós queremos estabelecer uma música feita para satisfazer necessidades ‘úteis’. A Arte não se encaixa nessas necessidades. A ‘Música de Mobília’ cria vibrações; ela não tem outros propósitos; ela possui a mesma função que a luz, o calor – e o conforto, em todas as suas formas.⁸

Vejamos bem: Satie afirma que a música de mobília não tem pretensão alguma de ser arte – ao menos no sentido das belas artes –, que ela é uma ferramenta criada para ser útil. Satie tinha pretensões comerciais por trás da música de mobília: de criar um produto para ser vendido a casas e comércios, tarefa na qual ele também falhou. Antes de seguir, é pertinente evidenciar uma questão: por conta da personalidade irreverente de Erik Satie, não é possível afirmar com toda a certeza que a música de mobília foi de fato um experimento sério. Como um todo, ela pode ser interpretada como uma grande sátira – um compositor se esforçando para criar composições que não devem ser ouvidas. Por exemplo, em suas composições tocadas ao público, Satie havia interpolado fragmentos de músicas de compositores que ele detestava: Ambroise Thomas e Camille Saint-Saëns (Szabo, 2015, p. 135). Desse modo, ao não ouvir as músicas, a audiência estaria também ignorando a música de compositores que Satie não apreciava. Fossem elas sérias ou não, fato é que as ambições de Satie foram levadas adiante pela controversa Muzak.

⁸ No original: *La ‘Musique d’ameublement’ est foncièrement industrielle. L’habitude – l’usage – est de faire de la musique dans des occasions où la musique n’a rien à faire – Là, on joue des ‘Valses’, des ‘Fantasies’ d’Opéras, et autres choses semblables, écrites pour un autre objet. Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins ‘utiles’. L’Art n’entre pas dans ces besoins. La ‘Musique d’Ameublement’ crée de la vibration; elle n’a pas d’autre but; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur – et le confort, sous toutes ses formes.*

Muzak

A prática da Muzak usualmente não é bem estimada no campo da música e das artes, tanto que o termo adquiriu caráter pejorativo para designar um tipo específico de produção musical. Primeiramente, convém ressaltar que Muzak não é um gênero musical; na verdade é marca, empresa criada pelo general estadunidense George Owen Squier. O engenheiro Squier, como militar, participou ativamente no desenvolvimento de tecnologias antes e durante a Primeira Guerra Mundial. Em 1922, já aposentado do serviço militar, Squier cria um serviço de música distribuída pelo rádio com o nome de *Wired Radio* (Lanza, 1995, p. 26-27). Em 1930, decide mudar o nome de seu produto para algo mais cativante, criando então o termo Muzak (p. 30).⁹ A empresa ganhou tanta relevância, que seu nome virou um termo-guarda-chuva que abriga os mais diversos tipos de músicas de fundo, incluindo produções de *mood music* e *easy-listening*. A palavra, portanto, equivale a outra expressão popular, música de elevador.

A Muzak era baseada em um serviço que disponibilizava diferentes canais de rádio, separando as músicas de acordo com funcionalidades, sensações ou ambiências específicas. Ao contratar o serviço, o estabelecimento podia escolher o canal que mais se aproximasse de suas necessidades funcionais. Desse modo, a Muzak se provou tão eficaz, que passou a se alastrar para comércios, *shoppings*, aeroportos, clínicas, entre outros espaços, e a influenciar gravadoras e artistas a produzir músicas “para” alguma coisa, ou seja, músicas com funções predeterminadas. A música em questão é propositalmente “pobre” e banal, pois se trata de música estritamente funcional.

A companhia Muzak chegou a realizar diversos estudos em fábricas e ambientes de trabalho entre os anos 1930 e 1950, a fim de encontrar as maneiras mais eficientes de introduzir música no cotidiano dos trabalhadores para aliviar o tédio e a fadiga no ambiente de trabalho (Vanel, 2013, p. 61-64). Embora parecesse simplista, a Muzak tinha um processo relativamente complexo de usar músicas sem que elas fossem ativamente percebidas. Aliadas à rotina monótona, as músicas acalmavam os trabalhadores que, por sua vez, passavam a ser mais eficientes em suas funções. Por esse motivo, a Muzak é também

⁹ O nome é uma inspiração ou até uma possível homenagem à histórica companhia de fotografia Kodak. Muzak seria então a junção de *Music* com *Kodak* (Vanel, 2013, p. 46).

conhecida pela alcunha de música programada. Murray Schafer (2011, p. 143-145) equipara esse aspecto da Muzak às músicas usadas para controlar o gado em pastos, optando por usar o neologismo irônico Moozak ao se referir a esse tipo de produção musical.

A Muzak, aliás, consegue emplacar a base do que foi proposto por Satie que, por sua vez, obteve pouco reconhecimento em suas músicas de mobília. Dentre as diversas variantes que permitiram o sucesso da Muzak, em relação à música de mobília, destaca-se o uso do rádio, que permite a ruptura entre o som e sua origem. Ou seja, os sons não são mais produzidos por instrumentos que se encontram no mesmo espaço, eles são gravações reproduzidas pelas mesmas caixas de som. A música se torna esquizofônica, para usar um termo de Schafer (2011, p. 160). A ruptura entre som e origem é significativa para a Muzak, uma vez que ela permite que o espaço sonoro seja manipulado à vontade. Por um lado, temos uma ampliação das potencialidades transformativas do som no espaço, mas, por outro, aprofunda-se um problema de desconexão entre o ser humano e a natureza. Criam-se, nessa realidade, espaços dentro de espaços, e o artificial se sobrepõe ao natural.

Mesmo assim, não se deve ver no rádio o único motivo do êxito da Muzak, que estava integrada em um contexto socioeconômico bastante específico. Satie foi compositor pouco valorizado que propôs a música de mobília logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, em contexto no qual não apenas a França, mas toda a Europa, se encontrava desgastada. Já a Muzak foi uma empresa estadunidense que floresceu especialmente após a Segunda Guerra Mundial em um país que estava em ascensão econômica. Desse modo, a Muzak se alia a ideais capitalistas de eficiência e consumismo, alastrando-se pelo cotidiano de cada cidadão norte-americano. A Muzak se enquadra nesta afirmação de Lipovetsky e Serroy (2015, p. 212): “Com a multiplicação da oferta musical e sua democratização, desenvolveu-se uma experiência de tipo distraído, ligeiro, indiferente: a música gravada tende a provocar o que Walter Benjamin chama de ‘recepção na distração’, na diversão e na escuta flutuante”.

Fica evidente o quanto a tecnologia e a massificação da música foram ferramentas importantes para o capitalismo artista. A Muzak é fundamental nesse processo, justamente por mostrar o potencial de consumo por trás da promoção de uma escuta passiva, dispersa. Há uma ideia de controle no cerne

da Muzak. Nesse sentido, Jonathan Sterne (1997, p. 25) explica que a “música programada em um *shopping* produz consumo, pois a música opera como um elemento arquitetônico de um espaço construído devotado ao consumismo”.¹⁰ Ou seja, a Muzak, referida aqui como música programada, é entendida como ferramenta atrelada ao modelo econômico capitalista, mas isso não significa que toda música de fundo deva seguir o mesmo caminho ideológico percorrido pela Muzak.

A Muzak tem elementos, que tornam seu sucesso marcante em determinado momento, que podem ser atribuídos à capacidade de transformar um conjunto de sons, previamente entendido como música, em um ambiente arquitetônico que delimita espaços – uma “parede sonora”, como tal referida em textos de Schafer (2011, p. 137) e Sterne (1997, p. 31). Embora esteja comumente atrelada a um papel inconveniente, a Muzak apresenta um histórico dinâmico ao longo do século 20. Autores como Joseph Lanza (1995), em seu livro *Elevator music*, ou Jonathan Sterne (1997), em seu artigo *Sounds like the mall of America*, se dedicam a trazer outro tom à Muzak, revelando complexidade e diversidade surpreendentes, em se tratando de um tipo de produção conhecido por ser banal.

Walter Benjamin (1994, p. 192-193), como mencionado por Lipovetsky e Serroy, dirige-se na contramão de outros pensadores de sua época ao teorizar uma noção de “recepção distraída” em uma chave positiva. Em oposição a uma abordagem de recolhimento, em que o indivíduo se abstrai diante da obra de arte e nela mergulha, a abordagem distraída é pensada em termos coletivos, de modo que a obra de arte seja envolvida e absorvida pelo fluxo da massa. Benjamin (p. 193) também afirma que “desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão”. Mesmo sem adentrar muito o pensamento benjaminiano, é possível entender o motivo de a Muzak incorporar um pensamento arquitetônico em seu produto. A partir de um modo de escuta disperso ela adentra o cotidiano e se integra ao coletivo.

Difícilmente pode-se desassociar a imagem da Muzak de ideais de consumo, produtividade e alienação, mas é possível enxergar a partir dela uma alternativa. A Muzak desenvolve ideias da música de móvel, a partir da música

¹⁰ No original: *Programmed music in a mall produces consumption because the music works as an architectural element of a built space devoted to consumerism.*

gravada, e realiza uma música com características arquitetônico-espaciais. Sendo assim, nos tornamos para a Música Ambiente, como oposição à Muzak, como produção que, embora parcialmente, se dedica a explorar as possibilidades de uma escuta flutuante.

Música Ambiente

O terceiro e último tipo de música de fundo a ser apresentado é a Música Ambiente. A expressão foi cunhada pelo músico e produtor britânico Brian Eno em um manifesto, que veio impresso no encarte do seu álbum *Music for Airports* (1978), o primeiro de uma série de quatro álbuns com o rótulo *Ambient*.¹¹ No momento de lançamento, Eno já era reconhecido mundialmente como membro da banda de art-rock Roxy Music, ao mesmo tempo que estava começando a se consolidar como produtor musical. Aqui trataremos mais da ideia por trás da Música Ambiente de *Music for Airports*, do que de seu legado de fato, considerando a música ambiente de Eno o grande responsável pela criação de um gênero musical popular com o mesmo nome.

A música ambiente, embora tenha caráter experimental, se tornou popular muito por conta do nome de Brian Eno, que estava em rápida ascensão. *Music for Airports*, no entanto, não é seu primeiro álbum de música ambiente. Esse título é creditado ao álbum *Discreet Music* (1975), que é, por sua vez, uma evolução de ideias e métodos presentes no álbum *No Pussyfooting* (1973), uma colaboração de Brian Eno com Robert Fripp. Mesmo assim, a ideia de música ambiente não é original de Eno; ela faz parte de todo um contexto musical e tem raízes na música minimalista de Steve Reich e La Monte Young, assim como na música concreta de Pierre Schaeffer. O que, porém, faz de *Music for Airports* obra tão marcante, além do conteúdo musical, é o manifesto que a acompanha, o qual reitera um posicionamento assertivo de Brian Eno sobre o estado das músicas de fundo.

Se anteriormente afirmou-se que a Muzak teve êxito devido ao desenvolvimento tecnológico do rádio, a música ambiente por sua vez depende do desenvolvimento de certas tecnologias de gravação e reprodução – presentes

¹¹ Dos quatro álbuns *Ambient*, entretanto, apenas o primeiro (*Music for Airports*) e o quarto (*On Land* (1982)) são de autoria de Eno. O *Ambient 2: The Plateaux of Mirror* (1980) é uma colaboração de Brian Eno com Harold Budd, e o *Ambient 3: Day of Radiancance* (1980) é um álbum de Laraaji, produzido por Eno.

nos estúdios de música. É de conhecimento comum que Brian Eno se considera um não músico, pelo fato de não saber teoria musical, ler partituras ou tocar instrumentos. Nesse sentido, ele descreve seu processo musical na palestra *The studio as compositional tool* (Eno, 2017b), quando reafirma a importância da prática de separação entre som e origem, assim como a Muzak fizera. As faixas de *Music for Airports* foram realizadas por Eno por meio da técnica de *tape loops*, ou *loops* de fita, de uso frequente na música minimalista e concreta. A técnica tem um caráter faça você mesmo, em que se realiza um ciclo fechado com a fita magnética, gerando um trecho de repetição infinita. Em seguida são posicionados diferentes trechos em loop, com a liberdade de alterar certas características de cada trecho, como a velocidade, criando sobreposições e lacunas. O resultado é uma colagem musical contínua que possui alternância entre espaços cheios e vazios, encontros e desencontros, e cujo processo advém de uma indeterminação do compositor. Essa lógica combinatória consagra Brian Eno mais como planejador do que músico, no sentido tradicional, uma vez que aqui ele se interessa mais em elaborar um sistema que possa gerir uma música do que de fato compor uma música com começo, meio e fim.

Acompanhado das versões de mídia física, em formato de nota no encarte, Brian Eno insere um manifesto pela música ambiente:

Música Ambiente

O conceito de música projetada especificamente como feição de fundo no ambiente foi bem estabelecido pela Muzak Inc. nos anos 1950 e, desde então, veio a ser entendido genericamente pelo termo Muzak. As conotações que esse termo carrega são aquelas particularmente associadas com o tipo de material que a Muzak Inc. produz – melodias familiares arranjadas e orquestradas de maneira leve e secundária. Naturalmente, isso levou os mais atentos ouvintes (e a maioria dos compositores) a dispensar por inteiro o conceito de música atmosférica como uma ideia merecedora de atenção.

Nos três últimos anos, passei a me interessar pelo uso de música como ambiência e vim a entender que é possível produzir um material que pode ser usado dessa maneira sem ser comprometido. Para criar uma distinção entre meus próprios experimentos nessa área e os produtos das mais variadas músicas enlatadas, passei a usar a expressão música ambiente.

Uma ambiência é definida como uma atmosfera ou uma influência circundante: um tom. Minha intenção é produzir peças originais de maneira ostensiva (mas não exclusiva) a situações e tempos específicos visando construir um pequeno, porém versátil, catálogo de músicas atmosféricas adequadas a uma gama de *moods* e atmosferas.

Enquanto as existentes músicas enlatadas procedem das bases de regularizar ambientes, ao neutralizar suas idiosincrasias acústicas e atmosféricas, a música ambiente pretende realçá-las. Enquanto a música de fundo convencional é produzida ao retirar todo o senso de dúvida e incerteza (e assim todo o interesse genuíno) da música, a música ambiente retém essas qualidades. E enquanto a intenção delas é iluminar o ambiente, adicionando-lhe estímulos (e assim supostamente aliviando o tédio das tarefas rotineiras e nivelando as naturais idas e vindas dos ritmos corporais), a música ambiente pretende induzir calma e espaço para pensar. A música ambiente deve ser capaz de acomodar diversos níveis de atenção da escuta sem impor um em particular; ela deve ser tão ignorável quanto é interessante (Eno, 1978).¹²

É possível identificar algumas referências de Eno à música de mobília de Erik Satie nesse manifesto, mas é ainda mais evidente o desdém de Brian Eno pela Muzak. A própria música ambiente aparece como uma resposta ao modelo

¹² No original: *The concept of music designed specifically as a background feature in the environment was pioneered by Muzak Inc. in the fifties, and has since come to be known generically by the term Muzak. The connotations that this term carries are those particularly associated with the kind of material that Muzak Inc. produces – familiar tunes arranged and orchestrated in a lightweight and derivative manner. Understandably, this has led most discerning listeners (and most composers) to dismiss entirely the concept of environmental music as an idea worthy of attention. Over the past three years, I have become interested in the use of music as ambience, and have come to believe that it is possible to produce material that can be used thus without being in any way compromised. To create a distinction between my own experiments in this area and the products of the various purveyors of canned music, I have begun using the term Ambient Music. An ambience is defined as an atmosphere, or a surrounding influence: a tint. My intention is to produce original pieces ostensibly (but not exclusively) for particular times and situations with a view to building up a small but versatile catalogue of environmental music suited to a wide variety of moods and atmospheres. Whereas the extant canned music companies proceed from the basis of regularizing environments by blanketing their acoustic and atmospheric idiosyncrasies, Ambient Music is intended to enhance these. Whereas conventional background music is produced by stripping away all sense of doubt and uncertainty (and thus all genuine interest) from the music, Ambient Music retains these qualities. And whereas their intention is to ‘brighten’ the environment by adding stimulus to it (thus supposedly alleviating the tedium of routine tasks and levelling out the natural ups and downs of the body rhythms) Ambient Music is intended to induce calm and a space to think. Ambient Music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting.*

de músicas de fundo praticado pela Muzak. Há claro interesse do compositor em realizar uma música de fundo que não esteja enraizada em alguma lógica regularizadora, niveladora, do ambiente. Uma possível interpretação do texto de Eno está na ideia de produção de uma música que se relacione diretamente com o espaço em que o ouvinte se encontra. Ela não deve ser reconfortante e deve “realçar as idiosincrasias acústicas e atmosféricas” do ambiente. Assim, por mais que Brian Eno critique o modelo da Muzak, a música ambiente não deixa de ter uma função. Se a Muzak serve para aliviar o tédio do trabalho, ou deixar o ambiente mais propício para o consumo, a música ambiente pretende “induzir calma e criar um espaço para pensar”. Se uma é anestésica, a outra é reflexiva. Em suma, entende-se que a função da música ambiente é estabelecer uma condição reflexiva entre o ouvinte e o ambiente em que ele se encontra. Como, porém, isso acontece? Aqui Eno teria de partir do pressuposto de que o ouvinte está desconectado de certa forma do ambiente em que convive.

Brian Eno compreende bem o contexto sonoro em que a música ambiente se insere: um que se aproxima ao da Muzak e é composto por um cotidiano repleto de sons e ruídos, implicando uma dificuldade social de ter calma e foco. A solução apresentada pela Muzak é isolar o ouvinte do mundo externo, criando um ambiente artificial, sem distrações, para deixar o indivíduo mais propenso a fazer uma atividade específica. Já no caso da música ambiente, pretende-se estabelecer uma relação entre ouvinte e espaço, desgastada pelo excesso de estímulos e informações. E é por meio da maneira como as músicas são estruturadas, com cheios e vazios, que Eno consegue promover essas associações espaciais.

O álbum *Music for Airports*, embora incorpore um lugar em seu nome, não indica um local específico para ser escutado. O aeroporto, na verdade, serviu de inspiração para a concepção do álbum. Como Eno conta,

No final de 1977 eu estava esperando por um avião no aeroporto de Colônia. Era cedo, uma manhã clara e ensolarada, o lugar estava praticamente vazio, e o espaço do prédio (projetado, acredito, pelo pai de um dos fundadores do Kraftwerk) era bastante atraente. Comecei a ponderar sobre qual tipo de música soaria bem em uma construção como aquela. E pensei: ela precisa ser interrompível (pois haverá anúncios), ela precisa funcionar fora das frequências em que as pessoas

falam e em diferentes velocidades dos padrões de fala (para não tornar a comunicação confusa), e deve ser capaz de acomodar todos os ruídos que aeroportos produzem. E, de especial importância para mim, ela precisa ter algo a ver com onde você está e o motivo de estar lá – voar, flutuar e, secretamente, flertar com a morte (Eno, 2017a, p.96).¹³

A maneira como Eno, nesse relato, constrói a relação entre a música e o espaço, envolvendo questões arquitetônicas e funcionais, é esclarecedora. Há o desejo de que a música não atrapalhe o funcionamento do aeroporto ou o dia a dia de seus usuários. Mesmo assim, o conceito musical seria de explorar e realçar dois elementos próprios a esse espaço: a emoção conflitante de alegria e medo, de leveza e pesar, juntamente às características arquitetônicas do espaço, no caso do projeto brutalista do aeroporto de Colônia, de Peter Schneider-Esleben. Não havia, no entanto, referência a algum aeroporto ou lugar específico no lançamento do álbum, que foi distribuído por mídias físicas acessíveis ao consumidor, estimulando uma escuta individualizada da obra. Por isso mesmo não a podemos considerar *site-specific* nem, muito menos, exclusiva para aeroportos. Curiosamente, o álbum foi repensado como instalação sonora posteriormente, tocado em *loop* em alguns aeroportos, como o LaGuardia de Nova York em 1980, o primeiro a receber a intervenção dessa forma (Szabo, 2015, p. 273).

Não há necessidade de amarrar *Music for Airports* ao aeroporto, já que nosso foco aqui está na maneira que Brian Eno encontra de estimular um modelo de escuta deteriorado por músicas de fundo como a Muzak. O diálogo entre música e espaço implica que *Music for Airports* seja uma obra aberta, indeterminada, cuja experiência completa depende da apreciação espacial do ouvinte. A música ambiente de *Music for Airports*, embora tenha sido inspirada pela experiência de Eno em um aeroporto específico, é não referencial. Para Ambroise Field (2019, p. 24-25), essa característica dificultaria uma relação entre música e ambiente,

¹³ No original: *In late 1977 I was waiting for a plane in Cologne airport. It was early on a sunny, clear morning, the place was nearly empty, and the space of the building (designed, I believe, by the father of one of the founders of Kraftwerk) was very attractive. I started to wonder what kind of music would sound good in a building like that. I thought, 'it has to be interruptible (because there'll be announcements), it has to work outside the frequencies at which people speak, and at different speeds from speech patterns (so as not to confuse communication), and it has to be able to accommodate all the noises that airports produce. And, most importantly for me, it has to have something to do with where you are and what you're there for – flying, floating and, secretly, flirting with death'.*

de modo que a música priorizaria a criação de um espaço virtual, imaginativo. Porém, como Eno descreve no manifesto e nos métodos que elabora para as faixas de *Music for Airports*, a relação com o espaço é feita pela escuta proposta pela obra. A experiência final do ouvinte, mesmo que individual, aponta para uma percepção ampliada do seu ambiente e não para um escape da realidade.

Entre as músicas de fundo apresentadas, a música ambiente aparece como um modelo frutífero. Ela suscita um argumento a favor da escuta não atenta, de seu potencial para atuar na percepção espacial. Não é o caso, ao menos neste artigo, de buscar uma comprovação de sua eficiência, mas sim de relatar a importância do seu posicionamento ideológico frente à Muzak. Brian Eno apresenta um modo de lidar com um contexto sonoro considerado problemático, além de reafirmar o potencial das qualidades espaciais no âmbito musical. Junto com as outras músicas de fundo, temos as músicas cumprindo um papel arquitetônico, sons que se desvestem de certos valores musicais para ganhar valores espaciais, criando e requalificando ambientes.

A música ambiente como transformadora da percepção do espaço

A música ambiente de Brian Eno foi aqui apresentada em oposição ao modelo de música de fundo da Muzak, como caminho alternativo para as músicas de fundo. Sua interpretação como conciliadora entre o ouvinte e o ambiente está longe, no entanto, de ser consenso. Victor Szabo (2015), que em sua tese aborda a música ambiente como gênero popular – como produto orientado ao consumo – explica que ela tem público-alvo intelectualizado, composto em sua maioria por homens brancos de classe média com tendências antissociais. Ele reforça, pois, que a música ambiente “promove ambientes associais, espaços acústicos ‘virtuais’ que permitem aos ouvintes a oportunidade de desfiliação dos outros”¹⁴ (p. 26-27). As afirmações de Szabo entram em conflito com a interpretação aqui feita da música ambiente de *Music for Airports*. Se aqui descrevemos um desejo de integração da música e do ouvinte ao ambiente, Szabo descreve uma separação entre eles, um isolamento consciente. Mesmo assim, um argumento não anula

¹⁴ No original: *fosters asocial environments, ‘virtual’ acoustic spaces that afford listeners the opportunity for disaffiliation from others.*

o outro se considerarmos música ambiente o que está presente em *Music for Airports* e em seu manifesto, excluindo o gênero musical que ganha força posteriormente e até obras musicais futuras do próprio Brian Eno.

A influência musical de *Music for Airports* é imensa e diversificada, mas em análise das obras subsequentes, que se propõem a ser música ambiente, encontram-se divergências com aquilo que é proposto no manifesto original. Em seu quarto álbum *Ambient, On Land*, por exemplo, Eno (1982) demonstra tomar outra direção para sua música ambiente, mais relacionada com uma ideia de paisagem, de criação de espaços sonoros, característica que pode ser relacionada ao associal e ao virtual, como descrito por Szabo. Em *On Land*, Eno insiste na não referencialidade, mas deixa de lado os experimentos de escuta realizados anteriormente, priorizando a criação de ambientes sonoros imaginários. No momento, não nos interessa essa discussão, mas que fique claro que essa mudança de direção não implica necessariamente valoração negativa das obras de Eno. Pelo contrário, *On Land* é obra complexa e marcante na carreira do músico, assim como *Apollo* (1983) ou *The Pearl* (1984), que parecem levar adiante a noção de música ambiente proposta em *On Land*.

Pois bem, se há certa dificuldade de encontrar outros desenvolvimentos expressivos da ideia inicial de escuta de Eno na música popular, na arte sonora a história é outra. Arte sonora é expressão contestada, principalmente por ser uma tentativa de agrupar tipos diversos de produções sonoras que desejam se afastar daquilo que é entendido como música, o que acaba por limitar expressões múltiplas e fluidas em uma intenção de categorizar. Mesmo assim, nos será um conceito frutífero. Como afirma Campesato (2007, p. 106), “Na arte sonora, uma concepção concreta do som, aliada a uma abordagem fragmentada do tempo e ao uso do espaço esteticamente ativo, corroboram numa sintaxe na qual estruturas abstratas musicais estão longe de aparecer”. Campesato não quer dizer aqui que as obras de arte sonora recusam a abstração, pelo contrário, mas que no desprendimento das estruturas musicais revelam-se possibilidades de exploração do som, sobretudo em relação ao espaço. Isso pode significar mais amplo uso discursivo do som, por exemplo, já que na arte sonora pensam-se relações do som com elementos externos, em oposição ao “som-em-si” tipicamente musical. A arte sonora está diretamente conectada com a disciplina de estudos do som, que se encontra dentro do campo da música, mas que se dedica a estudar uma cultura sonora (Sterne, 2012, p. 3). Sendo assim, na indagação a respeito do que

circunda o som, artistas e teóricos acabam se debruçando sobre as complexidades envolvendo ouvinte e escuta.

Um exemplo relevante pode ser encontrado no texto *The walkman effect*, de Shuhei Hosokawa (2012 [1984]). Nele o autor descreve o *walkman*, ferramenta precursora dos *ipods* e tocadores de mp3, cujo *design* e portabilidade encorajariam uma escuta de música individualizada e isolada. No entanto, Hosokawa revela outro lado do *walkman*, muito associado ao ato de caminhar, de modo que “os usuários de *walkman* não estão necessariamente dissociados [...] do ambiente, fechando seus ouvidos, mas estão unificados no momento singular e autônomo – nem como pessoas ou como indivíduos – com o real”¹⁵ (p. 108). Embora seja uma escuta individual, não significa que o ouvinte não se relacione com o espaço. Pelo contrário, o texto de Hosokawa aponta para uma relação produtiva do ouvinte com o ambiente, de modo que esse tipo de escuta seja relevante, por exemplo, para os estudos urbanos.

Retomando o início do texto, Anahid Kassabian (2013, p. 9) descreve uma ideia de “escuta ubíqua”: “Nós que vivemos em cenários industrializados (ao menos) temos desenvolvido, a partir da onipresença da música em nosso dia a dia, um modo de escuta dissociado das específicas características genéricas da música. Nesse modo, nós escutamos ‘ao lado de’, ou simultaneamente a outras atividades”.¹⁶

No argumento de Kassabian, a Muzak perde seu antagonismo e é tratada como um reflexo do desenvolvimento da escuta ubíqua. Do mesmo modo, Kassabian (2013, p. 5) também se desfaz da ambição “única” da música ambiente, já que a escuta que deveria ser implicada pela música ambiente, no caso da escuta ubíqua, independe da música – sendo que, em teoria, toda música pode se tornar música de fundo. Nesse sentido, para a autora, Muzak e música ambiente estão em pé de igualdade, ou seja, por mais que Brian Eno tente se afastar da nefasta Muzak, acaba produzindo resultado semelhante.

¹⁵ No original: *Walkman users are not necessarily detached [...] from the environment, closing their ears, but are unified in the autonomous and singular moment – neither as persons nor as individuals – with the real.*

¹⁶ No original: *Those of us living in industrialized settings (at least) have developed, from the omnipresence of music in our daily lives, a mode of listening dissociated from specific generic characteristics of the music. In this mode, we listen ‘alongside,’ or simultaneous with, other activities.*

Podemos discordar disso. As escutas decorrentes da Muzak e da música ambiente de *Music for Airports* são distintas. A Muzak produz uma música para ser ignorada, nada mais que um estímulo para o ouvinte realizar outras atividades. Já a música ambiente de Eno admite uma complexidade maior, uma escuta “flutuante”, que “deve ser capaz de acomodar diversos níveis de atenção da escuta sem impor um em particular”. O ouvinte alterna sua atenção ora para a música, ora para o espaço, combinando em uma só experiência. Brian Eno não propôs uma música para não ser ouvida, mas uma relação entre música e espaço que propicia, além da escuta da música, uma reapreensão espacial por parte do ouvinte. Por esse lado pode-se considerar *Music for Airports*, que habita o limiar entre música e arte sonora, obra relevante de seu tempo, que adentra o intrincado universo da escuta.

Pedro Oliveira Braule Pinto é doutorando em arquitetura e urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), mestre em arquitetura e urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB) e bacharel em arquitetura e urbanismo pelo Centro Universitário de Brasília (UniCeub).

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. V. 1. 3 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 165-196.

CAGE, John. *Silêncio: conferências e escritos de John Cage*. Trad. Beatriz Bastos, Ismar Tirelli Neto e Mariano Marovatto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

CAMPESATO, Lilian. *Arte sonora: uma metamorfose das musas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/>. Acesso em 2 ago. 2024.

ENO, Brian. *Ambient 1: Music for Airports*. LP, 1978. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/5502220-Brian-Eno-Ambient-1-Music-For-Airports>. Acesso em 29 jul. 2024.

ENO, Brian. *Ambient 4: On Land*. CD, 1982. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/36605-Brian-Eno-Ambient-4-On-Land>. Acesso em 29 jul. 2024.

ENO, Brian. Ambient Music. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (orgs.). *Audio culture: readings in modern music*. Revised edition. New York: Bloomsbury Academic, 2017a.

ENO, Brian. The studio as compositional tool. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (orgs.). *Audio culture: readings in modern music*. Revised edition. New York: Bloomsbury Academic, 2017b.

FIELD, Ambrose. Space in the ambience: is ambient music socially relevant? In: ADKINS, Monty; CUMMINGS, Simon (orgs.). *Music beyond airports: appraising ambient music*. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2019, p. 21-49.

HOSOKAWA, Shuhei. The walkman effect. In: STERNE, Jonathan (org.). *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012, p. 104-116.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. 2 ed. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

KASSABIAN, Anahid. *Ubiquitous listening: affect, attention, and distributed subjectivity*. Berkeley: University of California Press, 2013.

LANZA, Joseph. *Elevator music: a surreal history of Muzak, easy-listening, and other mood song*. New York: Picador USA, 1995.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. 2 ed. Trad. Marisa Trench. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

STERNE, Jonathan. *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012.

STERNE, Jonathan. Sounds like the Mall of America: programmed music and the architectonics of commercial space. *Ethnomusicology*, v. 41, n. 1, p. 22, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/852577?origin=crossref>. Acesso em 3 mar. 2023.

SZABO, Victor. *Ambient music as popular genre: historiography, interpretation, critique*. Charlottesville: University of Virginia, 2015.

TEMPLIER, Pierre-Daniel. *Erik Satie*. Trad. Elena L. French, David S. French. Cambridge: MIT Press, 1969. Disponível em: <https://archive.org/details/eriksatie00temp/page/n1/mode/2up>. Acesso em 11 jul. 2022.

THOMPSON, Marie Suzanne. *Beyond unwanted sound: noise, affect and aesthetic moralism*. Newcastle: University of Newcastle, 2014. Disponível em: <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.632388>. Acesso em 12 jul. 2020.

TOOP, David. *Ocean of sound: aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. London: Serpent's Tail, 2001.

VANEL, Hervé. *Triple entendre: furniture music, Muzak, Muzak-Plus*. Urbana: University of Illinois Press, 2013. Disponível em: <https://perlego.com/book/2554215/triple-entendre-furniture-music-muzak-muzakplus-pdf>. Acesso em 8 set. 2021.

WILKINS, Nigel. The writings of Erik Satie: miscellaneous fragments. *Music & Letters*, v. 56, n. 3-4, p. 228-307, 1975. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/734886#-metadata_info_tab_contents. Acesso em 15 jul. 2022.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.

Como citar:

PINTO, Pedro Oliveira Braule. Sons em segundo plano: as músicas de fundo como ferramentas transformadoras da percepção do espaço. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 94-115, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>