

AS COMPOSIÇÕES DA ESCUTA E A INTERNET: OS DJ'S DE DESKTOP

Rodrigo Fonseca e Rodrigues

Resumo:

O texto aborda questões emergentes das ocasiões de experiência que, ativadas pelo uso idiossincrático das máquinas em rede, passam a contagiar circunstâncias e práticas genuínas de composição musical, bem como de outras disposições da escuta. Isto se passa quando os "djs produtores de desktop" remodulam forças latentes nos enunciados musicais da cultura corporativa para revelarem, a partir da prática do remix, outros eventos, instaurando regimes singulares para a sensação. Seria preciso pensar tais poéticas da escuta em rede como implicações conjuntas de conexões não apenas de materiais musicais, mas também de universos incorpóreos, de forças insonoras, amparando-se, para tanto, nas direções conceituais deleuzianas acerca das questões do virtual e do acontecimento na sensação musical.

Palavras-chave: música, internet, virtual, sensação

Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP – 2003; Mestre em Comunicação Social e graduado em História, pela UFMG. Professor de Teoria e Métodos de Pesquisa em Comunicação na Universidade FUMEC. Autor do livro *Música Eletrônica: a textura da máquina* (Ed. Annablume).

Parece não haver mais tantos desacordos a respeito do fato de que a experiência da escuta ligada às redes vem sendo superpovoada por modalidades de expressão musical que se compõem a partir de mesclas de uma imensa diversidade de enunciados. Tais princípios de composição se traduzem pelo emprego trivial e genérico do termo “*remix*” que, a despeito de seu uso recorrente no vocabulário da produção cultural, estão a reanimar estranhas ressonâncias na atividade da escuta.

Estas modalidades, geralmente nomeadas como “*bootleg mash up*” ou “*bastard pop*”, aparecem como um abrangente movimento musical, fomentado pelos modos de convívio específicos da internet. É preciso, desde já, salientar que o *bootleg remix* circula principalmente nos *sites p2p*, onde trocas genuínas acontecem no livre-flutuante compartilhamento de músicas, imagens e *softwares* afins. Igualmente importante é o fato de que o ambiente digitalizado, em seu caráter genérico, performático, lúdico e permissivo, tem sido reaberto por outras forças contagiantes, em meio aos variados procedimentos expressivos, disseminados pelos chamados “produtores de *desktop*”. Com a propagação de diversos modos criativos de contato com as máquinas em rede, estas práticas disseminam-se através de circunstâncias que tornam a internet um especial ambiente de contágio de forças criativas, motivadas pelas maneiras idiossincráticas com que os chamados *remix dj*'s utilizam as máquinas técnicas digitalizadas antes como *máquinas* de sensação.

Há, no entanto, a presença de uma pergunta inicial: o que faz o plano de composição *remix* se tornar uma modalidade expressiva singular em relação a outros universos de composição musical que habitam a internet? Primeiramente, estes modos composicionais passam a atrair um grande interesse, porque os artistas aí envolvidos criam planos composicionais que operam sobre materiais sônicos quase sempre exaustivamente sobrecodificados pela indústria cultural (canções, trilhas de cinema, discursos, locuções jornalísticas, diálogos televisivos e radiofônicos, mensagens publicitárias etc.). O que eles fazem é escutar, explorar, captar, recortar, reconectar e reconduzir tais enunciados a outros regimes sígnicos e de sensação. Os *remix dj*'s, também chamados de “*booties*”, assaltam, portanto, esse vasto mundo da cultura *pop mainstream* e o tomam como uma fonte seminal para daí revelarem um montante infinito de jogos e de experimentações para a escuta. Em outros termos: eles injetam um elemento transgressivo no universo da música *pop* ao re-modularem os materiais e as energias latentes na cultura musical e publicitária do mundo corporativo. Em certa medida, os *bootlegs mash up* também

são uma promessa de resposta dos fãs da música *pop* ao seu caráter imanente de obsolescência e descartabilidade.

Um outro aspecto que merece ser notado é o fato de que os compositores de *desktop* parecem comungar entre si a compulsão de agir como uma espécie de curadores, de colecionadores ou de antologistas que passam a compilar, a varrer, a cortar e a religar não apenas sons nas redes, mas a substancializar as suas ocasiões e os seus eventos não ainda sonoros. Entende-se então que é importante privilegiar no *remix* não apenas a mera fusão da heterogenia material, mas sim o confronto de intensidades não sonoras, bem como de todas as forças “silenciosas” tornadas sensíveis por meio da música. O que há de singular nesses desdobramentos artísticos do *cut’n’paste* é que os *remix*-dj’s se vêem, justamente pelas novas situações de contágio, impulsionados a exercitarem uma escuta *diferenciante* de todo material sonoro. O compositor *mash up* lida primordialmente com ocasiões singulares de escuta e sente-se, por estas, movido a urdir um plano de composição que se move a partir de princípios que são de seleção e de cortes, de mesclas indecidíveis e de montagens divergentes. Ao serem afetados por suas energias incorporais, eles captam-nas e as contraem, de modo transversal, para provocar um estilhaçamento de seus conteúdos de sentido e a conseqüente promoção de sínteses singulares de sensação.

A partir deste ponto é preciso pensar modos diferentes de se apreenderem conceitualmente esses movimentos infinitos, velozes, não-sensíveis, em suma, os virtuais que *subsistem* na experiência formal da realidade *atualizada*, na criação e na escuta ligadas às mídias eletrônicas. Os insondáveis ritmos não-humanos que constroem a sensação devem ser tomados então como dimensões inseparáveis nos processos “transdutores” (transdução é o que provoca a mudança da natureza de uma energia em outro tipo ou nível de força) em que coexistem a expressão e a escuta. Este dispositivo conceitual, originário da eletroacústica e da biomedicina, redimensionado por Gilles Deleuze, é aqui imaginado para se pensar a implicação conjunta dessas forças incorporais que se jogam para efetuar, de modo aberto, a sensação na experiência musical. As modalidades performativas ou performáticas na rede, quando elevados a modos de expressão musical revelam, por fim, um plano composicional que aspira a construir uma *máquina* de transdução entre forças insonoras e sensações sônicas.

Mas, que infinidade de processos transdutores o plano de composição convoca para se chegar a uma sonoridade ou para provocar uma

sensação singular? Acontecerá sempre quando o compositor estiver ocupado pelas ondas vibráteis e passa a sentir condensados de energia como durações de intensidades e os transduz, por meio das operações de colagem de tempos, em outras ressonâncias e em novas sonoridades.

A música *bootleg remix* é, com efeito, uma arte da modulação de intensidades temporais e não age mais no domínio do código, mas como um processo criativo de variação contínua de forças e do material (concebe-se aqui o material como a matéria injetada de experiência e de pensamento). Segundo a leitura deleuziana, a acoplagem sonora captura forças imperceptíveis que o material elaborado vai torná-las sensíveis, audíveis, ou seja, tornar sonoras as diferentes forças que, por elas mesmas, não são sonoras. Um material sonoro complexo é assim encarregado de fazer sentir as forças insensíveis, de tornar apreciáveis, em termos de sensação sonora, as energias de outras naturezas. A arte da música é, sobretudo, uma vontade de conexão de forças não sensíveis em vibrações sonoras. É esta a tarefa do artista quando ele se move no universo sonoro: não representar formas ou comunicar um sentido, mas apenas exibir os fluxos moduláveis de intensidades, tornar audível a diversidade do que é transitório, capturar as forças mudas do mundo e as tornar sonoras, sem nada dizer, sem nada reproduzir, apenas tocar o ouvido. Mas seria então este material apenas um fragmento capturado da paisagem sonora? Como um material dessa natureza pode ser construído por um plano de composição que parece ter sido tecido nas malhas de outros planos preexistentes?

No sentido aqui proposto, remixar significa não apenas multiplicar reconexões entre enunciados musicais, mas especialmente jogar com as energias mudas, desacelerando as suas velocidades pré-sensíveis e transduzindo-os em ritmos humanos da sensação. São modos de fazer com que eventos virtuais e formas atuais ecoem uns nos outros, que se voltem sobre si e que provoquem novas aberturas no tempo, o que significa dizer: um ato criativo que recolhe eventos e retira dele outros acontecimentos. O gesto de remixar seria então como fazer uma espécie de máquina cujas interfaces e componentes estariam em constante transdução.

Mas, como capturar a matéria em movimento e tomar o movimento como matéria? É, segundo Deleuze, por meio de um corte singular na matéria-fluxo ou na matéria-energia. Um artista apreende-a como uma espécie de matéria *nomos*, nômade, investindo-a de conexões imprevisas, justamente por meio dos cortes que ele faz. Forças e formas assim serão continuamente re-sintetizados pelo trabalho do compositor *remix*. Dito de outro modo: nos interstícios dos

cortes e entrecruzamentos de formas sensíveis, há eventos e linhas de energia incorporais, forças de diversas naturezas, virtualidades que podem disparar sonoridades prenes de novas virtualidades (DELEUZE, 1998: 31). As sonoridades geradas pelos cortes e emendas podem ser, ao mesmo tempo, antagônicas e coerentes, despropositadas ou verdadeiros encontros. São, portanto, forças inauditas que podem ser postas em ação por pequenos cortes de natureza compósita que, ao se jogarem uns com os outros, as tornam sensíveis.

Convém agora assinalar que o conceito do “corte”, para Deleuze, resguarda algumas especificidades. A principal é que tal corte não significa o contrário de continuidade, uma vez que a própria noção de “contínuo” começa por se definir justamente por alguma ruptura. O gesto cindidor, quando opera em ocasiões de expressão, deverá construir uma certa continuidade que permitirá que os cortes *passem* entre si. Dito de outro modo, uma cisão transversal poderá tanto quebrar ou mesmo realçar o sentido estável e, ao investi-lo de conexões imprevistas, pode assim revelar alguma singularidade, bem como o deslocamento de um determinado regime semiótico para outros.

Para definir o plano de composição que orienta o trabalho de criação musical *remix* em trâmite nos entre-fluxos da internet, vale ressaltar que cada dj *bootlegger* constrói especificamente, segundo um conceito de Deleuze, os seus “traços diagramáticos”, restringindo o seu material como um movimento de partida para experimentarem com as forças que daí podem advir ou se afastar. Já se sabe que há uma grande diversidade de princípios de composição *remix*, mas que se re-dimensionam constantemente em seus diagramas, quando estes vão sendo estabilizados pelo uso corrente, ou seja, quando se tornam configurações expressivas já territorializadas, no dizer deleuziano. Isto também significa que, um certo regime de composição, sempre que se acomoda, pelo contágio da prática, com seus limites e suas regras intrínsecas, outras experimentações passam a surgir e realimentam o movimento criativo – “desterritorializante” - numa contínua re-diagramação das modalidades de expressão *remix*.

Às vezes, o diagrama *mash up* acolhe somente uma única canção, estrategicamente estilhaçada para que se retirem dela outras conexões, estranhamentos e nuances sonoras sequer imaginadas não só pelo ouvinte, mas também pelo seu compositor, uma vez que o plano de sua composição inicial pedia por outros pressupostos específicos e não poderia suspeitar de seus desdobramentos. Pioneiro da prática *remix* na internet, o dj Mark Nicholson, mais conhecido como Osymyso, prefere a abundância do material, chegando a mesclar mais de cem

canções, mas seu plano se ocupa principalmente em selecionar extratos locais de cada canção ou de qualquer enunciado da paisagem sonora midiática e em interfóliar seus fragmentos. Outros dj's, como fazem os integrantes do grupo de *remixers* chamado Possible Costly Illegals, começam por recortar frases coloquiais muito recorrentes em letras de canções do repertório geral da produção *mainstream* e as costuram numa única peça. Já o dj Danger Mouse, por exemplo, circunscreeveu em seu plano o conjunto das canções dos Beatles presentes no *White Album* (“*The Grey Album*”), ou como o The Kleptones, que elegeu um álbum do grupo Queen (cujo título passa a ser “*A Night at The Hip Hopera*”), ambos para extrair estranhas ambigüidades, insólitas reaproximações, deslizamentos maquínicos ou inauditas reconfigurações de sentido.

Se o princípio da criação é o de “quebrar a série” do tempo formalizado, isto se dá precisamente porque um outro sentido pode nascer onde se corta. Em resumo: os cortes e emendas feitas no material sobredeterminado podem reanimar a sensação ao promover rupturas no interior dos tecidos significacionais e denotativos já semioticamente estruturados, a fim de reinvestí-los de indeterminação, de usurpar deles outras intensidades, de traçar-lhes sulcos desconhecidos, provocar outras passagens, ativar outras sinapses. O compositor então precisa sempre afastar os sentimentos e as respostas padronizadas da escuta para impulsioná-la a promover sínteses que ultrapassem as meras contrações do hábito e das figurações subjetivadas da memória.

Por meio de suas operações oblíquas, o compositor *remix* acolhe tudo o que se apresenta como material passível de re-modulação e de deslizamentos, em quaisquer de seus níveis, sejam sonoros, semânticos etc. Tais operações transversais fazem com que as conotações, significados, referências e valores musicais sejam desestabilizados e que o regime de sentido seja desativado ou reconfigurado. A composição *remix* impescinde, no entanto, de um plano que faça com que a pré-significância gere novas substâncias de expressão e que estas se imponham aos modos redundantes de semiotização.

É importante adiantar que a composição *remix* torna-se, para a nossa problemática, a imagem de um procedimento ambíguo, paradoxal, a noção de uma prática sobre a qual poderíamos encontrar a convivência tanto de interconexões lingüísticas, discursivas, referenciais, conteudísticas, significacionais, “enciclopédicas”, quanto da dinamogênese e da materialidade sonora, bem como do embate de vibrações e de ritmos insonoros, inaudíveis, não humanos. Dito de outro modo: o plano de composição *remix* possui a singularidade de

pressupor o seu ponto de partida como algo heteróclito: ao mesmo tempo em que ele pressupõe e revela explicitamente o seu material (as canções do *mainstream*), também lida com a sonoridade e com o estranhamento do encontro dos materiais disparatados. O plano de composição que envolve a produção *remix* acolhe os seus materiais tanto por critérios referenciais, da ordem do sentido geral (música *pop* etc.), quanto afetado pelas forças insensíveis, pelas velocidades vibratórias (acontecimentos virtuais) e pelo próprio movimento imanente e aberto que se tece e se destece em sua dinâmica que envolve a cultura, a história, a técnica etc. O que importa reafirmar aqui é que, dos cruzamentos entre materiais tão impregnados de referências e de obviedades, podem também surgir sonoridades indiscerníveis que se esquivam aos aprisionamentos das camadas de significação musical. Isto quer dizer que a sensação passa a oscilar a meio caminho entre o familiar e o estranhamento, entre a lembrança e reminiscência, entre o habitual e o improvável, nas dobras da escuta *remix*.

Nenhum artista *remix*, entretanto, sabe de antemão o que pode acontecer quando ele faz aproximações entre forças e materiais heterogêneos, em que coexistem simultaneamente elementos pré-formados, sons arquiteturados pelas melodias cancionais, referências mnemônicas, representações, sentimentos catalogados e conotações estabilizadas pelo hábito da escuta culturalmente condicionada, não obstante as aberturas experimentais a que a escuta do *remix* se dedica. O *mash up* talvez deva ser compreendido como uma modalidade híbrida que poderíamos nomear como “composição justapositiva”, uma vez que ela se engendra tanto por princípios de referência, na sua dimensão de formas reconhecidas, quanto pelo princípio da imanência, em sua dimensão de consolidação de forças e de modulações rítmicas. O aspecto da dinamogênese sonora não se esvai, absolutamente, nesse processo de composição-sobreposição. Ao contrário, ele pode ganhar novas intensidades, provocar sensações únicas, quando a materialidade sonora e as expectativas de sentido são, simultaneamente, confirmadas e desarmadas.

É algo assim que se percebe, por exemplo, no estranhamento sentido diante de duas construções harmônicas alheias em sua arquitetura inicial própria. Ao mesclar a melodia vocal de uma canção dos Beach Boys ao arranjo instrumental de outra canção do Barry White, por exemplo, pode ocorrer uma desestabilização recongnitiva da escuta face ao convívio de uma melodia pensada sob uma teia harmônica que se apresenta total ou parcialmente distinta daquela que lhe é confrontada, na composição do *mash up*. Vale

asseverar que a criação do *mash up* não se reduz a uma simples e gratuita justaposição de canções, procedimento este que redundaria num mero desarme sem expressividade e até mesmo numa espécie de “profanação” das composições aí inseridas, empobrecendo, ao cabo, a experiência da escuta.

Os *remix* dj’s geram então os seus planos de composição ao restringirem os materiais em jogo, como é o caso daqueles dj’s que acolhem apenas duas canções (geralmente se mesclam o vocal “à capela” e o *play back* instrumental), que podem ser do mesmo compositor (tal como fez o DJ Hypercrad ao mesclar duas composições dos Beatles: *Drive my Car* e *I am The Walrus*). Os dj’s que embarcam neste princípio de entrecruzar duas canções do mesmo autor, às vezes as recompõem em uma dada sincronia pulsional, outras vezes alterando o andamento de uma delas, ou então, como trabalha o *remixer* Go Home Productions, ao mesclar três canções, as retalha para procurar nas experimentações dos cortes e das fusões novos planos de composição. Muitas combinações podem se mover precisamente a partir deste caráter experimental próprio da composição *remix*.

Mesmo sendo originado pelo confronto de materiais quase sempre impregnados de obviedades culturais, a sensação se renova quando, por meio do plano de composição *remix*, os estereótipos e os sensacionalismos passam a se despir de muitos dos seus atributos de sentido estabilizados, de suas expectativas de duração, dos reconhecimentos da lembrança, de acomodações próprias do hábito, de *anamneses* e de tantos condicionamentos assentados pela cultura da escuta trivial. Ao retirar o ouvido de uma situação perceptiva e ao provocar na escuta um jogo de deslocamentos “contraentes” (sínteses passivas do hábito e da reminiscência) e de elementos do repertório cultural (síntese ativa da linguagem e da memória) os *bootleggers* extraem algum modo de re-singularizar as camadas de sentido e de valorações que habitam os estereótipos musicais, em suas emoções catalogadas. Os valores musicais podem tanto ser desestabilizados e as orientações de sentido reconfiguradas ou desativadas. Tudo o que é incluído no *mash up* vem desdizer, neutralizar ou mesmo realçar o sentido prévio e criar contra-sensos que funcionam juntos e logo se conectam a outros e assim por diante, sempre bifurcando o momento da experiência da escuta. Por esta via o *remix bootleg* não propõe, contudo, a quebra ou o abandono dos hábitos já instalados, ao contrário, ele os pressupõe, uma vez que qualquer evento sobrecodificado, ao ser reanimado pelos cortes e justaposições, pode revelar uma espessura inusitada para a escuta.

Como já se disse, o artista procede por meio de cortes nas zonas entre o sobredeterminado e o indeterminado, provocando uma inter-relação diferente de qualquer coisa e deste modo tenta marcar um outro regime. No percurso da expressão em que emerge a re-singularização dos enunciados molares, a atitude da pilhagem seletiva e a da cesura podem operar como ato transdutor que “desterritorializa” os discursos hegemônicos, ao extrair deles forças potencialmente expressivas, reterritorializando-os como materiais (perceptos) singulares.

Pode-se, contudo, objetar que o plano de composição/justaposição da criação *remix* aponta inevitavelmente para a intrusão de princípios não-musicais ou extra-musicais que, por sua vez, condicionariam ou mesmo reforçariam as camadas de sentido e os seus conteúdos culturalmente estabilizados, no limite, nada mais fazendo que reforçar o “Mesmo” ou o idêntico, pertinentes aos enunciados estereotipados ou simplesmente reconhecíveis. Então é preciso argumentar que tal questão abarca a noção do “novo” é um ponto que pede por uma inversão conceitual e avaliativa. O novo é o movimento criativo do tempo, e o Mesmo é o que funciona pelo processo da reconhecimento. Ambos devem ser invertidos em sua concepção trivial, por assim dizer. Primeiro, porque nada se repete na dinâmica do tempo e somente a linguagem, o hábito e a memória voluntária geram a repetição. Isto significa que, quando se opina sobre a produção do novo, remete-se logo a um gesto “inovador” sobre aquilo que estava já codificado pela linguagem ou já assentado e perceptivamente acomodado pelo trabalho da formalização. Acontece que, nos dinamismos da experiência vital, nada pára de se renovar ou de se diferenciar: é este o movimento intempestivo e heterogêneo do devir, sempre aberto e criativo, que não cessa de bifurcar a existência. Então não há sentido em se falar do novo se não remetê-lo ao que somente foi estabilizado pela formalização reducionista do real. O que nos impede de sentir o novo é justamente este nosso apego aos hábitos da memória e da representação. Ainda persiste uma necessidade de distinção do aparecimento do novo pelas operações da arte. Mas aqui não se deve pensar em termos de novo sem levar em conta que a tarefa do artista é tanto a de re-singularizar o singular, de recriar o criativo, de reabrir a abertura, quanto a de desfazer o sentido “molar” e de jogar com todas as esferas da cultura e da linguagem que buscam reter o por vir e que tentam repetir a irrepitível dinâmica do devir.

A questão precisaria então ser finalmente remetida à esfera da sensação que envolve o próprio artista: por que meios seria possível reanimar a poética e a escuta, mesmo quando estas se encontram condi-

cionadas por “forças molares”, predominantes na paisagem musical das mídias eletrônicas? Um ponto nevrálgico em nossa apresentação aponta, portanto, para esta experiência que acontece aos artistas no processo de criação, pois há sempre, de antemão, toda uma categoria de percepções já feitas, de lembranças, de sentidos já culturalmente estabilizados, de estereótipos, enfim, de clichês. O fato é que nenhum compositor está diante de um pressuposto de silêncio: ele tem muita coisa em mente ou a sua volta. Também na arte digital, o clichê já ocupa previamente, por assim dizer, o seu imaginário, a tela luminosa diante de si, o *desktop* e o *browser*, os *softwares* ou as placas de som, antes mesmo do começo do seu trabalho. Tudo isso subsiste, mais ou menos virtualmente, ou existe, mais ou menos atualmente, antes que ele comece a compor (DELEUZE, 1986: 79). A luta contra o clichê torna-se, por assim dizer, uma tarefa do artista perpetuamente recomeçada a cada momento. Essa operação preparatória pode ser silenciosa, mas mesmo assim ela é muito intensa.

O clichê, contudo, não pode ser completamente eliminado, pois dele se conserva sempre alguma coisa. Também não adianta simplesmente mutilar, maldizer ou parodiar o clichê e, até mesmo as reações contra ele engendram, irremediavelmente, outros tantos clichês. Mas se o clichê cria obstáculos, em contrapartida, ele pode se tornar, paradoxalmente, uma grande ajuda quando o compositor se compraz em abandonar-se a ele e quando se presta a desencaminhá-lo, a deformá-lo ou, em suma, a re-singularizar o clichê. As forças habituais dos clichês tomam assim outras direções e criam outras linhas de encontro.

Os clichês musicais e os sentimentos que esses manobram são justamente o contrário do que o dj do *pop* bastardo faz. Para o autor, as chamadas “séries molares” dos discursos estáveis podem ser, paradoxalmente, um ponto de partida para uma “multiplicidade molecular” da sensação, capturada em estado nascente. Transeunte de tudo, de paisagens mistas de sensações, o artista na rede transforma-se assim em uma “máquina de sentir”, em um ouvinte captando e subvertendo sensações já analisadas, já trabalhadas e já conformadas pela linguagem.

Por isso o pressuposto do *remix mash up* é o de borrar os clichês, de romper com os comportamentos musicais hegemônicos, de superá-los. A tarefa do artista sonoro hoje, tarefa esta que não se restringe aos ambientes digitalizados, é a de tentar desestabilizar a trama das redundâncias dominantes na música e de desorganizar o regime de signos já estabelecido na escuta. Ele deve então lutar para neutralizar a vida macroscópica que recobre e dissimula a infinita variedade, a profusão e a intensidade da experiência musical. E para que sua mú-

sica bloqueie o Mesmo e instaure o Novo na escuta, é preciso que o artista transponha para a arte as suas relações com tal realidade saturada, que ele ultrapasse seus impasses redundantes e que faça os enunciados estabilizados se re-singularizarem. Somente daí deverá nascer o poder de transformar clichês em música, de recompor um plano em que se joguem diferencialmente as forças latentes no estereótipo e na cacofonia ambiente. Compor em tais circunstâncias e condições culturais seria então encontrar o caminho através dos destroços e a partir daí “revirginar” uma sensação. Ou como já o disse Paul Klee: “Esse resto me serviu”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: ed. de la Différence, 1981.
- _____. *Nietzsche e a Filosofia*. Lisboa: Rés-Editora Ltda, 1998.
- _____. & GATTARI, *Felix O Ritorno*, In: Mil Platôs n. 4. São Paulo, Ed. 34, 1997.
- _____. & GATTARI, *Felix O Que é a Filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1992.
- FERRAZ, Sílvia *Música e Repetição*. São Paulo, Educ, 1998.
- KLEE, Paul *Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS NA INTERNET

- <http://groups.msn.com/BootsnAll/bootsnall2.msnw>
- <http://boot106.co.uk/>
- <http://www.netnet24.nildram.co.uk/ultra396/news.html>
- <http://www.mcsleazybootlegs.com/poj/>
- <http://www.gohomeproductions.co.uk/index.html>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Bastard_pop