

POEMA SONORO/ MÚSICA POÉTICA ENTRE A MÚSICA E A POESIA SONORA: UMA ARTE DE FRONTEIRA.

Daniel Quaranta*

RESUMO: O principal objetivo deste trabalho é pensar a relação entre duas formas artísticas (a poesia sonora e a música eletroacústica) e a suas formas de produção, dentro de um contexto no qual o cruzamento entre diferentes meios de expressão permite estabelecer uma ponte teórica e estética entre ambas. Este trabalho é uma primeira aproximação analítica no qual apresentaremos algumas conclusões parciais.

ABSTRACT: The main objective of this work is to think the relation between two artistic forms (the sonorous poetry and electroacústica music) and its forms of production, within a context in which the crossover between different means from expression allows to establish a theoretical and aesthetic bridge between both. This work is one first analytical approach in which we will present/display some partial conclusions.

PALAVRA-CHAVE: Música Eletroacústica; Poesia Sonora; Análise musical; Multimeios.

KEYWORDS: Electroacoustic music; Sound Poetry; Musical Analysis; Multimedia.

Artes de Fronteira

Ao longo do século XX podemos observar uma crescente dissolução dos limites entre diferentes meios de expressão e também do conceito de arte em geral. É possível imaginar uma pintura sem tela, uma música sem sons, um livro sem escritura, uma poesia sem palavras ou uma peça teatral sem narrativa. Algumas obras que demonstram estas premissas são, por exemplo, “4’33’” (1952) de John Cage; “A Canção Noturna do Peixe” (1924), de Christian Morguenstern; “O Poema Fônico Mudo”, de Man Ray; ou a “Ursonate” (1932), de Kurt Schwitters, cujas bulas para a interpretação sonora dos mesmos, lembram as bulas das partituras de música contemporânea e até a sua forma, por exemplo, uma sonata com seus temas A e B

A paulatina abertura entre os meios de expressão ao longo de todo o século XX permitiu uma interpenetração dos campos criativos e interpretativos, abrindo caminho para novas configurações de obras carregadas de indeterminação e especificidade discursiva. Umberto Eco em *A Obra Aberta* comenta: “toda forma artística é um complemento do conhecimento científico, é uma metáfora epistemológica do sistema que o gera” (ECO. 1990. p, 198). Sendo assim, em cada momento histórico, a arte reflete a maneira como a ciência e o universo cultural da época vêem esse mundo.

Pensando a poesia sonora, William Burroughs observou que:

“Com respeito à poesia sonora, onde as palavras perdem o que costuma ser denominado como sentido e novas palavras podem ser criadas arbitrariamente, surge a pergunta sobre a fronteira que divide a música da poesia, em referência específica à música de compositores como John Cage, que constroem sinfonias a partir de sons justapostos. A resposta é que tal fronteira não existe. As fronteiras que separam música e poesia, escritura e pintura, são totalmente arbitrarias, e a poesia sonora foi concebida precisamente para romper estas categorias e libertar à poesia da página impressa, sem eliminar dogmaticamente sua conveniência” (BURROUGHS, 1979. p, 10).

* Daniel Quaranta: Sou compositor e Doutor em música pela UNIRIO. Meu trabalho de pesquisa está centrado na relação entre música e multimeios. Meu endereço eletrônico é: danielquaranta@gmail.com

Esta transfiguração do gênero poético a que Burroughs se refere, poderia ser complementada com o conceito de escritura “em voz alta” de Roland Barthes. Barthes observa que “a escritura em voz alta não é a fala, mas uma mistura erótica do timbre e da linguagem (...), a matéria de uma arte, a arte de conduzir ao próprio corpo (...)” (BARTHES, 2004. p. 77)

A poesia sonora poderia ser definida como aquela que evita usar a palavra como mero veículo de significados. A composição do poema ou texto fonético está estruturada com sons que requerem uma realização acústica e uma performance. Esta se diferenciaria da poesia declamada ou recitada tradicionalmente pela introdução de técnicas fonéticas, ruídos e, sobretudo, por seu caráter experimental no uso da linguagem (ou por evitar usar as palavras como linguagem). Essa mistura de timbre e de linguagem talvez seja a chave para encontrar uma ponte entre uma música que poderíamos chamar poética e uma poesia fundada na materialidade do som.

Ao ler as citações de Burroughs e Barthes pensamos imediatamente em como foi o processo no qual a poesia foi entrando no século XX, tanto se expandindo na geografia espacial¹ do papel, como tendendo para a exploração dos elementos sonoros, ou seja, enriquecendo-se com determinados parâmetros, historicamente adjudicados à música. Recordamos, por exemplo, de John Cage “performando” poética e musicalmente as leituras de seus livros “*Silence*” ou “*A Year From Monday*”. Também o tratamento da voz em obras como “*Gesang der Jünglinge*” de Stockhausen ou na “*Sequenza III*”, para voz feminina, de Luciano Berio (1965).

Com estas primeiras premissas observamos que existem expressões artísticas que exploram os limites de suas técnicas e cuja identidade nasce do uso de objetos “emprestados” de outras áreas. Isto é o que sucede no poema sonoro ou na polipoesia, já que estas práticas extravasam o campo formal e específico da poesia, para propor uma intervenção que ultrapassa o signo gráfico, o significado da linguagem, o espaço no papel, e tende a um tipo de performance, que irrompe no domínio do som. Esta mudança de foco produz uma transformação na qual o som é o elemento que ocupa o lugar da palavra, transformando-se no grande protagonista. Então, no limite desta fronteira inespecífica, o que é música e o que é poesia? Como poderíamos definir o poema que vive no som, cuja materialidade está mais na granulação da voz que no registro escrito? O que acontece com a palavra, que já não é somente veículo de significados?

Observamos que na poesia sonora utiliza-se o termo *composição* porque há uma grande proximidade entre o este processo criativo de um discurso poético e a criação de uma obra musical, desenvolvendo qualidades consideradas básicos da música: intensidade, altura, ritmo, estrutura temporal, exploração do timbre, etc.

A poesia sonora, ou a “música poética”, são expressões multimediais, onde os elementos acústicos atravessam a fronteira entre as duas “*techné*” e determinam um valor estético que se redefine a partir dessa fusão.

Esta ação de interpenetração entre diferentes meios de expressão adquire especial importância no começo do século XX na produção artística e intelectual das vanguardas

¹ Recordemos a obra inaugural da experimentação espacial: “*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*” de 1897 onde a espacialidade e a grafia adquirem uma importância substancial. Haroldo de Campos diz: “*Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética que nos parece comparável, esteticamente, ao valor musical da série, descoberta por Schoenberg e purificada por Webern (...)*”, in: CAMPOS, H., CAMPOS, A., PIGNATARI, D., “Mallarmé”. São Paulo, Perspectiva. 1974. p. 23.

históricas e se projeta até as recentes obras hiper-tecnológicas multimídia, passando por Antonin Artaud, com sua proposta de “Teatro da Crueldade”², e posteriormente com a performance como gênero onde se desenvolvem múltiplas possibilidades expressivas de maneira simultaneas.

Contextualizaremos estas premissas realizando um breve percurso histórico.

Do Futurismo à Poesia Fonética

Ainda que um amplo estudo da poesia fonética nos leve a culturas afastadas da Europa, anteriores ao século XX foi o futurismo italiano e o futurismo russo que marcaram uma linha de ruptura, especialmente na literatura e na música³. O manifesto que Felippo Tommaso Marinetti publicou em 1916, “*A Declamação Dinâmica e Sinóptica, Manifesto Futurista*”, estava dirigido sobretudo a poetas, e foram estes os primeiros a aderir ao movimento⁴. Os futuristas italianos consideravam que era indispensável a criação de uma nova linguagem que expressasse a nova realidade. Propõe então a abolição do advérbio, a supressão da gramática e a sintaxe, a utilização do verbo no infinitivo, para suprimir o “EU”, a mudança dos signos de pontuação por signos matemáticos e musicais, e a utilização, como instrumentos musicais, de martelos, buzinas, motores ou máquinas de escrever. Também propõe o uso poético de onomatopéias e ruídos, a partir do conceito de ruidismo, proposto por Luigi Russolo no manifesto de 1913 “*A Arte dos Ruídos*”⁵.

Para os futuristas, o poema não estava destinado à leitura silenciosa, mas a uma proposta para sair da página e ser encenado convidando a participação do público. Um recital poético futurista era, antes de mais nada, um espetáculo visual e fonético. No *Manifesto* de 1916, os Futuristas Russos apresentam “*A declamação da palavra*”⁶ onde se afirmava que a língua comum escravizava e propunha-se uma nova língua chamada *zauim*⁷. Esta língua, mais conceitual que real e vazia de um sentido racional, mostrava as possibilidades de uma linguagem que seus fundadores chamaram de “transmental”. Assim, elaboraram três fases da escritura: a verbocriação, a fonoescritura e o alfabeto mental. Estas fases estavam baseadas na construção de uma nova materialidade sonora, contribuindo a romper com o regulamento retórico da poesia tradicional e a criar uma desautomatização da linguagem e do sentido comum das palavras.

Com a proposta Dadaísta⁸ também puseram-se em questão as unidades discursivas tradicionais. Em 1916, em Zurique, Hugo Ball fundou o “Cabaret Voltaire” (um cabaré

² ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo. Martins Fontes. 1999

³ Existem muitos registros de poesia onomatopéica desde o século XVI e XVII como pode ser consultado no artigo de Dick Higgins: *Los Orígenes de la Poesía Sonora*: <http://www.altamiracave.com/dickh.htm> Acesso em 04-05-2007

⁴ Felippo Tommaso Marinetti foi poeta e um dos criadores do futurismo italiano.

⁵ Luigi Russolo foi músico e compositor e um dos criadores da arte do ruído, que é a base da música futurista.

⁶ HIGGINS, Dick. *Los Orígenes de la Poesía Sonora* : <http://www.altamiracave.com/dickh.htm> Acesso em 04-05-2007.

⁷ in SIBILA, Revista de Poesia e Cultura. MINARELLI, Enzo. “A Voz Instrumento da Criação”, São Paulo. Ano 4. Número 4-5. Ateliê Editorial. 2005. Pág. 197.

⁸ Movimento artístico surgido em Zurique, Suíça, entre 1916 e 1922, com Tristan Tzara como seu fundador e cujo centro foi o “Cabaret Voltaire”. O poema dadaísta costuma ser uma sucessão de palavras e sons. Distingue-se pela inclinação para uma busca de renovação da expressão a partir do emprego de materiais infreqüentes ou trabalhando a partir de planos de pensamentos aparentemente absurdos. COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2002. Pág. 18

com fins artísticos e políticos). Ball criou o conceito da anti-poesia, de “versos sem palavras” e o “poemas de sons”. Enquanto Ball utilizava correntes de neologismos, os poemas de Hausmann se baseavam direta e exclusivamente em combinações de letras. Para Hausmann o poema era um conjunto de ações respiratórias e sonoras, desenvolvidas no tempo. Os poemas de Ball criavam neologismos e onomatopéias musicalmente concebidas e os poemas fonéticos de Hausmann tinham sucessões de vogais e consoantes sem a intenção de dar um sentido semântico.

Nas primeiras tentativas dadaístas podemos observar poemas baseados em metáforas musicais. Kurts Schwitters, Hugo Ball, Hausmann e Hülsenbeck declaravam que faziam "poemas de sons", "poemas sem adjetivos" e "colagens acústicas", até “ruidismo poético”. Tristán Tzara (outro dos fundadores do Dadaísmo) criou poemas baseado-se em "um sistema polifônico de sons" (MARINELLI, Enzo. *Opu cit.* Pág. 185).

Simultaneamente ao desenvolvimento das vanguardas europeias, na América Latina encontramos outras manifestações. Em 1920, surge no México um movimento chamado *Estridentismo* que teve como principais protagonistas Maples Arce e Lizt Arzubide (Idem Ibidem. Pág 187). É importante mencionar que nesse movimento, assim como no futurismo e no dadaísmo, se usaram metáforas musicais para determinar as diretrizes estéticas e ideológicas da Poesia Estridentista. Algumas delas eram as seguinte: “somos notas do pentagrama” e também, “queremos converter a poesia numa música de idéias”.

Até aqui observamos uma série de movimentos que utilizam a poesia como uma forma de explorar ao máximo os elementos fonéticos usando metáforas sonoras (e musicais) para inspirar a criação de novas formas de renovação poéticas. A partir da década de 1950, e com a chegada de determinados avanços tecnológicos que permitiram registrar o sons em fitas magnetofônicas, chegamos à exploração do fonético dentro do contexto da gravação. Assim nasce a poesia sonora.

A Poesia Sonora

A partir de 1950 surge em Paris, paralelamente à música concreta⁹, a poesia sonora, que seria um gênero poético que começa a valer-se de meios eletrônicos para o processamento do som (a voz).

Henri Chopin é um dos primeiros a utilizar técnicas de gravação da própria voz e aplicar técnicas de bricolagem, superposição ou retrogradação de objetos sonoros. No poema sonoro é particularmente notória a maneira como se misturam os meios (poesia e música) e se “com-fundem” os parâmetros da expressão. Quando escutamos poesia sonora percebemos que há um território inespecífico, uma fronteira “expressivo-territorial” difusa, e assim, o que era sólido no papel se dilui no ar, nas ondas sonoras e no intangível da experiência da performance, e o que é “poema sonoro” pode transformar-se facilmente em “música poética”. Mas se tivéssemos que definir tudo isto em termos de ações, poderíamos dizer que no poema sonoro existe uma materialidade comum a determinadas músicas, que é o som, a voz, a palavra como matéria prima sonora ou glossolálica (MARINELLI, *Opu cit.* p. 189), na qual o sentido semântico fica em segundo plano.

A poesia sonora se desenvolve ao longo da segunda metade do século XX e podemos observar diferentes manifestações. Uma delas é representada pelo movimento Letrista, protagonizado por Isidore Isou, que se diferencia da proposta sonora de Henri

⁹ 1948 Pierre Schaeffer cria o primeiro laboratório de música concreta na radiodifusão e televisão francês (ORTF)

Chopin porque “Ao se analisarem os trabalhos de Isou, sejam visuais, sejam sonoros, percebe-se imediatamente que o conteúdo, o significado é zerado” (Idem Ibidem), o que não acontece com os poemas de Chopin. De qualquer maneira é interessante observar a obra para vídeo de 1945 na qual apresenta o manifesto letrista onde o poema sonoro não poderia ser diferenciado de uma obra eletroacústica (<http://www.ubu.com/film/isou.html> Acesso em 10/03/2007).

Na década de 1980 começa a surgir um movimento chamado *Polipoesia*, que se enquadra dentro da genealogia de experimentação poética e performática mencionada anteriormente. Em 1987, Enzo Minarelli promove o manifesto de Valência, chamado *Polipoesia como Prática da Poesia do 2000* (MARINELLI, Opus Cit. p. 195).

Apresentaremos os seis pontos fundamentais desta proposta poética (que do nosso ponto de vista será também musical), a partir dos quais trabalhamos ao longo do desenvolvimento de nossa pesquisa, principalmente porque neles encontramos um campo vasto de conceitos, onde se faz mas evidente uma possível fusão, tanto analítica como criativa, entre a materialidade poéticas e a musical.

O Manifesto da Polipoesia

1-Apenas o desenvolvimento das novas tecnologias marcará o progresso da poesia sonora: as mídias eletrônicas e o computador são e serão os verdadeiros protagonistas.

2-O objeto língua deve cada vez mais ser indagado em seus mínimos e máximos fragmentos: a palavra, elemento base da comunicação sonora, assume os traços de multipalavra, penetrada em seu interior e recosturada no seu exterior. A palavra deve poder libertar suas sonoridades polivalentes.

3-A elaboração do som não admite limites, deve ser empurrada para o umbral do ruído puro, um ruído significativo: a ambigüidade sonora, seja lingüística como oral, adquire sentido se varler-se plenamente do aparato instrumental da boca.

4-A recuperação da sensibilidade do tempo (o minuto, o segundo) deve ir além dos cânones da harmonia ou da desarmonia, porque só a montagem é o parâmetro justo da síntese e o equilíbrio.

5-A língua é ritmo e os valores tonais são os verdadeiros vetores do significado: primeiro o ato racional e depois o emotivo.

6-A polipoesia é concebida e realizada para o espetáculo ao vivo; tem como "prima donna" a poesia sonora, que será o ponto de partida interrelacionador entre: a musicalidade (acompanhamento ou linha rítmica), a mímica, o gesto, a dança (interpretação, ampliação, integração do poema sonoro), a imagem (televisiva ou por diapositivos, como associação, explicação, redundância ou alternativa), a luz, o espaço os costumes, os objetos (MARINELLI, Opu cit. p. 189)

Pautada na intercalação entre poesia sonora, música e tecnologia, o objetivo deste trabalho é criar as condições teóricas e conceituais para aproximar analítica e artisticamente duas linguagens da arte que normalmente estão separadas. A partir das primeiras premissas apresentadas, onde apontamos a tendência para a interpenetração entre esses meios de expressão, nosso interesse é pesquisar a relação que se estabelece entre duas formas de *poiesis* que definiremos *a priori* com um jogo de palavras: música poética ou poesia musical. Para este fim nos perguntamos, o que é a poesia sonora e quais os seus meios de produção? e quais é a relação que se estabelecem na junção entre música eletroacústica e poesia poesia sonora. A Análise comparativa entre determinadas músicas que utilizam a voz como instrumento principal e a poesia sonora que utiliza o som como instrumento principal permite observar estas semelhanças. No repertório de obras definido podemos observar os trabalhos de compositores como Luciano Berio, Pierre Schaeffer, Pierre Henri, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Trevor Wishart, Charles Dodge, Joan La Barbera, Cornelius Cadieu, Lauri Anderson, Barry Truax, Tony

Scott, Robert Ashley ou Paul Lansky. Por outro lado, temos os trabalhos de poesia sonora de Henri Chopin (França), Enzo Minarelli (Itália), Juan José Dias Infante (México), Fabio Doctorovich (Argentina) e Philadelpho Menezes (Brasil), entre outros.

Este trabalho serve como pontapé inicial de uma discussão teórica que permitirá expandir o campo imaginário tanto da música quanto da poesia sonora, porque no que se refere à música eletroacústica, a reflexão estética parece não acompanhar a constante evolução tecnológica. Um dos problemas que este descompasso produz é a proliferação de obras que são fruto de aplicações tecnológicas extremamente complexas mas com resultados estéticos padronizados. Consideramos que as avançadas aplicações tecnológicas com as que contamos hoje em dia são ferramentas fundamentais para a criação e, por mais complexas que sejam, não podemos deixar de incentivar uma reflexão estética paralela às justificativas tecnológicas. Desta maneira, em muitas análises de obras eletroacústicas observamos uma inversão de valores, onde as ferramentas tecnológicas se transformam em um fim. Por esta razão o nosso trabalho tem como objetivo fomentar o cruzamento entre diferentes meios de expressão sem abolir a discussão sobre as implicações estéticas, conceituais e poéticas que a análise de qualquer obra de arte deveria conter.

O pintor e teórico Joseph Kosuth desenvolve a hipótese de que o artista contemporâneo carregaria uma dupla preocupação: a possibilidade do desenvolvimento conceitual da arte e a realização desse crescimento em proposições - obras - que sejam condizentes com essa reflexão crítica (KOSUTH, 1975, p. 15). É neste caminho conceitual que guiamos a nossa pesquisa teórica, porque consideramos que o desenvolvimento de uma idéia estética deve estar apoiada sobre uma reflexão crítica, nutrida de diferentes olhares teóricos. Neste sentido, a proposta crítica que se inicia com este trabalho responde à necessidade de multiplicar os vínculos entre a música e a poesia sonora e à recuperação vital de um processo criativo e teórico, reavaliando os limites impostos pela tradição entre as fronteiras imaginadas entre os diferentes meios de expressão. Por outro lado, este trabalho serve de subsídio para elaborar planos composicionais que incluem universos poéticos que teoricamente seriam alheios à música, mas que na prática apresentam características muito próximas. Partindo desta proximidade estética e formal podemos elaborar novas propostas analíticas que permitem criar os vínculos teóricos necessários para observar, com um olhar comum, ambos meios de expressão. Assim, fundamos as bases para a criação de obras “musicais-poéticas”, fruto de uma reflexão abrangente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. *Van Gogh: El Suicidio de la Sociedad*. Buenos Aires: Ed. Fundamentos, 1977
- *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- *Pour em Finir avec le Jugement de Dieu*. Vénissieux. Les Éditions de la Mauvaise Grain, 1999
- Escritos de Antonin Artaud, L&PM, , trad. Cláudio Willer, 198
- ARRIGO, Lora-Totino, "La poesía sonora" en el catálogo Poesía Experimental, Valencia. Mar-Abr. 1982, Sala Parpalló, p. 81.
- BARTHES, Roland. *O PRAZER DO TEXTO*. São Paulo. Ed perspectiva, 2004
- BARRIÈRE, Jean, B. *Le Timbre, métaphore pour la composition*, Paris. Ed. Ircam/Christian Bourgois, 1991
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002
- BOULANGER, Richard, *The Csound Book*. London The Mit Press, 2000
- BURROUGHS, William. "Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*". Paris: Jean-Michel Place, 1979.
- CAGE, John. *Silence*. London. Marion Boyars Ed, 1995
- CASALS, Xavier. "Música-poesía visual, ¿intersección o intercomunicación. Reflexiones alrededor de una exposición". Barcelona. Catálogo de la I Jornades Internacionals de Nova Música, Fundació Joan Miró (Centre d'Estudis d'Art Contemporani), 1983.
- CAMPOS de, Haroldo. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1992
- CLIFFORD, J. Jolly. *Dilemas de la Cultura. Antropologia, Literatura e Arte em la Perspectiva Posmoderna*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2001
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002
- COSTA LIMA, Luiz. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro. Editora 34. 1993
- CHION, Michel. *El Sonido*. Barcelona. Ed. Paidós, 1999
- COURTINE, Jean Jacques *Courtine Les Glossolalies* Paris, Ed Mills 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2003
- DUCKWORTH, William. *Talking Music, Conversations with Five Generations of American Experimental Composers*. New York. Editora Da Capo Press, 1995
- ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Buenos Aires. Ed Ariel, 1993
- *Signo*. Barcelona. Ed. Labor, 1988
- *A Estrutura Ausente*. São Paulo. Ed Perspectiva, 1971
- EIMER, Herbert. *Musique Electronique*. *Lá Reveu Musicale*, nºo 236, pp. 45-49
- EMMERSON, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. Basingstoke: Macmillan, 1986.
- FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo. Educ-Fapesp, 1998.
- *Livro das Sonoridades, (notas dispersas sobre composição)*. Rio de Janeiro. 7Letras. 2005
- FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro. Zahar Editores S.A, 1983
- FONSECA e RODRIGUES, Rodrigo. *Música Eletrônica, a Textura da Máquina*. São Paulo: Annablume: belo Horizonte: Fumec, 2005
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven. Yale University Press, 1973
- FOSTER, Hall *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001.
-

- IAZZETTA, Fernando. *Além da Vanguarda Musical*. Em O Pós-Moderno. Belo Horizonte. J. Guinsburg & Ana Mãe Barbosa. Ed Perspectiva. Pág 227-246. 2005
- PADIN, Clemente , "El operador visual en la poesía experimental". Toronto, Universidad de Alberta, junio de 1997.
- POUSSEUR, Henri. Música, Semántica y Sociedad. Alianza, Madrid. 1984
- RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. Rio de Janeiro. Ed. Exo. 2005
- READ, Herbert. Uma História da Pintura Moderna. São Paulo Martins Fontes. 2000.
----- Escultura Moderna. São Paulo. Martins fontes. 2003
- ROADS, Curtis. "*The Computer Music Tutorial*". [S.l.:] The MIT Press. 4. impressão. 1999
- ROEDERER, Juan, G. Introdução à Física e Psicofísica da Música. São Paulo. Edusp. 1998
- SEEGER, Charles. *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of Califórnia. 1977
- REICH, Steve. *Écrits et Entretiens sur la Musique*. Paris. Christian Bourgois Éditeur. 1981
- RUSH, Michel. Novas Mídias na Arte contemporânea. São Paulo. Martins Fontes, 2006
- SCHAEFFER, Pierre, *L'Oeuvre Musicale*. Paris, Ed.INA-GRM/Séguier, 1990
-----*A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952
- WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. London Harwood Academic Publishers. 1996
- ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição*. São Paulo: Annablume. 2000
- ZÁRATE, Armando.
- ZÁRATE, Armando. "Antes de la vanguardia/ Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta". Buenos Aires. Ed. Rodolfo Alonso. 1976.
----- "Los textos visuales en la época alejandrina", Buenos Aires. Ed Mundi Lerner. 1991.
- ZICARELLI, D. et al. "Max 4.5 Reference Manual". [S.l.:] Cycling '74. 2004 a
----- "MSP 4.5 Reference Manual". [S.l.:] Cycling '74. 2004 b