



Referenciais teóricos da música eletroacústica brasileira contemporânea: acerca de um novo questionário

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rodrigo Cicchelli Velloso

Universidade Federal do Rio de Janeiro – rodcv@acd.ufrj.br

Frederico Machado de Barros

Universidade Federal do Rio de Janeiro – frederico.mb@gmail.com

Resumo: Discussão em torno de um novo questionário (Contribuições Recentes) que visa a complementar o mapeamento dos referenciais teóricos que influenciam a produção de música eletroacústica brasileira. Nossos referenciais teórico-metodológicos estão calcados em subsídios fornecidos pelo campo da História Oral, nas noções de *poiesis* e *mediação*, com amparo de estudos associados ao campo da Sociologia da Tradução. Ao fim, efetuamos a análise parcial dos novos dados obtidos até o momento, que parecem apontar para uma grande fragmentação de referenciais.

Palavras-chave: Música eletroacústica. Referenciais teóricos. Questionário.

Theoretical References in Brazilian Contemporary Electroacoustic Music: a new questionnaire

Abstract: In this paper we discuss a new questionnaire (Recent Contributions) which aims to complement the portrayal of the theoretical references that underpin the production of Brazilian electroacoustic music. The research is based on methodological subsidies offered by the field of Oral History, the notions of *poiesis* and *mediation*, also benefitting from works in the field of Actor-Network Theory. A partial analysis of the data obtained thus far points to a highly fragmented scenario.

Keywords: Electroacoustic Music. Theoretical References. Questionnaire.

1. Introdução

Este trabalho parte de preocupações com as quais estamos lidando já há algum tempo e representa a fase final de nossa investigação. O projeto de pesquisa intitulado “Referenciais Teóricos da Música Eletroacústica Brasileira Contemporânea” teve início no segundo semestre de 2008, com o objetivo principal de investigar quais os referenciais teóricos que dão suporte à atividade composicional dos diversos compositores brasileiros que tenham praticado o gênero eletroacústico em algum momento de suas carreiras.

Nossa abordagem baseia-se em subsídios metodológicos fornecidos pelo campo da História Oral¹, na noção de *poiesis*, tal como discutida em Heidegger² e em Molino/Nattiez³, e na noção de *mediação*, com apoio em autores do campo da Sociologia da Tradução⁴, com o intuito de entender os processos pelos quais se deu o contato individual com os referenciais teóricos da música eletroacústica e para traçar um panorama do relevo destes referenciais e de certas obras seminais, em versões originais ou em traduções, cuja importância na produção do universo de compositores brasileiros pretendíamos quantificar.

2. Sobre o primeiro questionário

Primeiramente, elaboramos um questionário com vistas à avaliação do papel desempenhado por aquilo que chamamos de “matrizes históricas” da música eletroacústica – *Musique Concrète* francesa, *Elektronische Musik* alemã e *Computer Music* norte-americana – na produção dos compositores brasileiros ou aqui atuantes. O questionário se iniciava com algumas questões acerca da vinculação profissional dos respondentes, local e tempo de atuação e predomínio da música eletroacústica, mista ou instrumental na produção recente, para em seguida abordar cada uma das matrizes em seções específicas. Nestas, indagava-se primeiro como o respondente avaliava seu próprio conhecimento do legado teórico da matriz em questão e em seguida foram enumerados livros ou artigos relacionados àquela matriz, perguntando a quais deles o respondente havia tido acesso – dando-lhe a opção de acrescentar outros trabalhos teóricos com que tivesse tido contato e que achasse conveniente indicar. O passo seguinte do questionário apresentava alguns dos conceitos e *contribuições teóricas* que consideramos mais significativos no âmbito daquela matriz, como, por exemplo, *objeto sonoro* e *escuta reduzida*, no caso da *Musique Concrète*, ou sínteses analógica e digital do som, no caso da *Elektronische Musik* e *Computer Music*, respectivamente, pedindo ao respondente que assinalasse aqueles que tivessem alguma importância em suas próprias obras. Por fim, era pedido que o respondente avaliasse o grau de influência daquela matriz em sua produção, segundo uma escala de cinco níveis, indo de muito pequena a muito grande. Encerrando o questionário, havia um campo livre para sugestões, comentários e críticas⁵.

Uma vez recebidas as respostas aos questionários, iniciamos o trabalho de análise com o objetivo de avaliar o impacto dessas três matrizes da música eletroacústica na produção brasileira. Após a leitura e tabulação das respostas, procedemos à busca de regularidades que pudessem fornecer algum *insight* sobre o material que tínhamos diante de nós. Como assinalamos no artigo então produzido⁶, uma hipótese decorrente que trazíamos em mente era a de que haveria um corte geracional claro no que diz respeito à influência de certas matrizes, algo que veio a se mostrar consideravelmente mais complexo e matizado, desautorizando o traçado de qualquer esquema simples neste aspecto. Ainda assim, até para testar a homogeneidade geracional que pensamos ter encontrado, julgamos conveniente estabelecer três faixas de gerações, uma abaixo de quarenta anos de idade, outra entre quarenta e sessenta anos – que corresponde a cerca de 50% do total de respondentes – e uma última com mais de sessenta anos. A única relação clara entre idades e leituras que pudemos verificar foi uma vantagem expressiva da *Computer Music* junto à faixa intermediária e um menor alcance da *Elektronische Musik* entre a geração mais velha. De resto, as leituras se distribuíam entre as

faixas etárias de maneira homogênea. Desse modo, demos preferência a uma avaliação da importância e do peso de cada uma das matrizes dentro do grupo inteiro de respondentes, observando em maior detalhe as relações entre aquilo que se leu, aquilo que se considerou significativo e o que se avalia como impactando de fato sobre a própria produção.

Algo que nos parece relevante aqui é a importância da leitura como meio de formação do compositor de música eletroacústica. Buscamos dar conta em nossa análise do conhecimento do legado teórico e a influência sobre a produção composicional por meio da observação de como isso aparecia no questionário, e discutimos o que vem à tona ao compilar as respostas em busca dos livros mais lidos dentro de cada corrente e no total. De fato, como foi mostrado nos trabalhos que precedem este texto, toda a ideia desta pesquisa parte de certo modo de um interesse em conhecer a importância das obras teóricas para o desenvolvimento da música eletroacústica brasileira. Assim, não obstante alguns respondentes nos terem acusado de não considerar que o contato direto com obras musicais poderia ser também um meio de formação de teoria, a questão de certo modo fica deslocada, visto que nosso interesse era justamente avaliar como a leitura de trabalhos teóricos aparece como alimentadora da criação musical. Não se trata, pois, de negligência de nossa parte em relação ao contato com obras musicais ou à experimentação dita “direta”, mas sim de uma tentativa de mapear primeiro o papel do campo teórico registrado bibliograficamente na criação eletroacústica.

Embora o contato que cada compositor estabelece com determinadas obras musicais – e também teóricas – seja uma experiência individual, estamos aqui em busca de tendências mais gerais e pontos em comum. Ainda que essa experiência pessoal seja rastreável, tal empreitada implica uma abordagem sociológica diametralmente oposta, olhando para regularidades e pontos em comum dentro de grupos como forma de estabelecer contraste e pertencimento, ao passo que nosso trabalho busca regularidades de modo a arriscar hipóteses de maior alcance, fazendo do que há em comum entre respondentes o ponto de apoio de uma reflexão que pretende falar mais do grupo que do indivíduo.

Ao lançarmos o olhar também sobre os conceitos e contribuições teóricas mais influentes entre nossos respondentes, verificamos que *objeto sonoro*, *sínteses digital e analógica do som* e *análise espectral* lideram, o que nos permitiu avaliar o peso relativo de cada uma das matrizes e onde elas mais diretamente fertilizam a produção dos compositores que responderam ao questionário. Assim, aparece com clareza que o foco na questão das leituras não domina inteiramente nem mesmo o questionário inicial, onde foi revelador olhar para esse aspecto por assim dizer mais “interno” da criação dos compositores que nos responderam. Pudemos, então, levantar algumas hipóteses como, por exemplo, a de que a

síntese do som talvez surja como uma ideia ampla ao ponto de ser possível fazer dela um uso bastante livre e pessoal, servindo como uma espécie de ferramenta (sem História?), em vez de uma referência necessariamente ancorada na *Elektronische Musik* (no caso da síntese analógica) ou na *Computer Music* (no caso da síntese digital)⁷.

Como foi dito, *Musique Concrète*, *Elektronische Musik* e *Computer Music* são consideradas aqui como matrizes, o que significa que, de nossa perspectiva, estas três correntes possuem uma espécie de precedência teórica sobre outras possíveis linhas e perspectivas que ajudaram a formar o que hoje se entende por música eletroacústica. De certo modo, isso foi percebido por muitos dos respondentes, alguns dos quais afirmaram, no entanto, ter sentido falta de menções em nosso questionário a correntes como *Soundscape* ou trabalhos vinculados ao *Studio di Fonologia Musicale* de Milão. Longe de significar a atribuição de menor importância a essas contribuições, sua ausência se explica por nossa avaliação de que estas significariam um momento seguinte aos primeiros desenvolvimentos.

3. Sobre o questionário “Contribuições Recentes”

Diante disso, algo que ganhou corpo em nosso trabalho foi a curiosidade de mapear a influência de outras contribuições teóricas. Nosso propósito agora era contemplar aquelas correntes que nos haviam sido cobradas por alguns respondentes, ampliando o quadro do que ajudou a formar a música eletroacústica brasileira para incluí-las, mas também abrindo espaço para algo da produção teórica brasileira que possa ter desempenhado papel significativo no pensamento de cada compositor, além de permitir que outras matrizes históricas fossem sugeridas.

De toda forma, nosso projeto inicial contemplava que em uma segunda etapa faríamos a prospecção de quais outras influências teóricas – mais ou menos recentes, relacionadas ou não às “matrizes históricas”, oriundas do exterior ou geradas localmente – seriam significativas na produção de música eletroacústica brasileira contemporânea. Este momento é chegado e apresentamos, em seguida, como está estruturado o novo questionário.

Assim como no primeiro, o novo questionário, intitulado “Contribuições Recentes”, foi precedido por um texto introdutório dirigido ao compositor, apresentando de forma resumida o histórico da pesquisa, alguns de seus pressupostos metodológicos – como a conceituação do que entendemos por “contribuições teóricas”, e os objetivos gerais da investigação, salientando, por fim, que as respostas aos questionários serão tratadas anonimamente e servirão de subsídio para a criação de um quadro que não pretende focalizar um compositor em particular, mas o conjunto dos compositores. Em seguida, a 1ª parte foi inteiramente copiada do questionário anterior e visa à localização do respondente, data e local

de seu nascimento, local de atuação, características de sua produção composicional recente, além de outros aspectos relacionados à sua formação e atuação profissional. Em contraste com o questionário anterior, a 2ª parte deixa em aberto e convida à manifestação espontânea a indicação de quais “contribuições teóricas mais recentes, estejam elas relacionadas às matrizes históricas ou não, têm sido influentes em sua produção composicional”. Adiante, efetuamos uma série de perguntas que buscam estimar o grau de conhecimento desta contribuição teórica pelo respondente, as obras a ela relacionadas que queira apontar, de que forma teve acesso a este legado teórico, o grau de influência desta contribuição em sua produção composicional, se ela estaria ou não relacionada às matrizes históricas, além de deixar espaço para quaisquer outras observações que julgar pertinente. A 2ª parte pode ser repetida tantas quantas forem as contribuições teóricas que o respondente queira indicar. Na Tabela 1, reproduzimos a 2ª parte do novo questionário.

Deixar a indicação de novas contribuições em aberto teve o propósito de não orientar ou moldar as respostas. Além de estarmos certos de que não conseguiríamos produzir uma lista que pudesse representar o espectro de novas contribuições de forma exaustiva, supomos que com a manifestação espontânea obteremos uma amostragem mais próxima à real influência destas contribuições na produção musical dos respondentes. Estamos também interessados na própria forma como os respondentes se referirão a estas tendências, em como irão nomeá-las, pois cremos que uma variedade surpreendente de indicações poderá surgir, até mesmo de correntes das quais não estejamos a par. Assim, não gostaríamos de constranger ou induzir as respostas pela apresentação de uma lista de múltiplas escolhas que conteria omissões inevitáveis.

Com esta estratégia, porém, acreditamos que obteremos menos respostas que anteriormente. O primeiro questionário foi distribuído entre 64 compositores, e 45 destes nos responderam - 70% do universo abordado. O novo questionário foi distribuído a um universo similar, excluindo-se 3 compositores falecidos no período e acrescentando-se 7 outros que, por razões diversas, puderam ser captados em nosso processo de seleção de nomes. Mas, como já se manifestou por e-mail um dos compositores contatado, “Desculpem, mas estou sem tempo nem preparo para preencher tão extenso e aprofundado questionário.” É possível, portanto, que os respondentes julguem a tarefa mais trabalhosa que na primeira etapa. É possível, também, que muitos não se sintam influenciados por outras contribuições teóricas ou que não julguem relevante nomeá-las, ou, ainda, que não se sintam simplesmente estimulados a participar da investigação. No momento em que escrevemos esta comunicação, março de 2014, um mês após a distribuição do novo questionário entre 68 compositores, 14 nos

responderam – aproximadamente 20% do total. Prevemos uma segunda rodada de solicitação de respostas para breve.

4. Análise parcial das respostas ao questionário “Contribuições Recentes”

Uma primeira leitura das repostas obtidas até aqui parece revelar certo desconforto da geração mais velha em indicar o modo bibliográfico como forma de acesso às contribuições teóricas recentes. Tal desconforto já se insinuava no primeiro questionário, quando conjecturamos que a relação desta geração com as matrizes históricas seria a de pares, levando-se em consideração que os mais velhos nutriam sua prática criativa pela experimentação direta com os recursos à disposição, ajudando a moldar o novo campo. Agora o problema se torna visível na própria dificuldade de colocar em termos de bibliografia as informações pertinentes. A citação de autores soltos, sem falar de obras que os marcaram especificamente, pode ter a ver, claro, com a cultura intelectual contemporânea, mas também poderia se ligar ao fato de que a leitura não teria sido a forma de acesso prioritário. Em contraste com a geração mais jovem, cuja formação passaria menos pela experiência artística dita “direta” e mais pela mediação da vida universitária, de cursos formais ou mesmo pela habilidade de “fuçar” softwares, computadores e sítios da internet. Nota-se também nas respostas ao segundo questionário como correntes intelectuais de fora da teoria musical e disciplinas correlatas se fazem presentes, especialmente entre a geração intermediária. Há muito da linguística, da teoria das artes plásticas e performance e discussões sobre pós-modernismo⁸.

Neste sentido, à procura de regularidades que não estavam explícitas nas respostas iniciais, consideramos de interesse apresentar a proporção de respondentes que invocaram sugestões teóricas de fora da teoria musical, dos escritos de compositores ou da musicologia, apresentando-os na Figura 1. Mesmo correndo o risco de que isto possa sugerir certa “naturalização” ou “congelamento” do que seja teoria propriamente “musical”. Afinal, muitas das contribuições teóricas que hoje consideramos como “musicais” foram cunhadas por empréstimo a outros campos do conhecimento – a própria noção de *objeto sonoro*, tão cara e fundadora do campo da música eletroacústica, é tributária da fenomenologia⁹. Somente o tempo poderá dizer se as noções emprestadas de campos “externos” serão ou não incorporadas ao campo musicológico.

Nesta mesma linha de raciocínio, apresentamos na Figura 2 contribuições teóricas denominadas “mediadores”. Esta noção abrange desde softwares até aparelhos e dispositivos de *live electronics*, passando ainda pela própria relação com o espaço. É como se fossem ferramentas externas à música propriamente dita, mas que desempenham um papel ativo no

processo de criação desta, influenciando, direcionando, marcando este processo. Ao mediar a relação do compositor com o que está criando, o que estas ferramentas fazem não é somente “transmitir” informação – caso em que funcionariam como uma extensão do compositor e de sua vontade –, mas, muito mais que isso, são capazes de “proporcionar” algo¹⁰.

Observamos, também, que diversos respondentes fizeram referência àquilo que chamamos de “matrizes históricas”, mas, curiosamente, onde perguntávamos diretamente se aquilo estava relacionado a essas matrizes (2a Parte, questão 1.6), parcela considerável dos respondentes marcou “Não”. Por um lado, isso evidentemente indica o não-reconhecimento da designação, levando a que o respondente não ligue o termo “matrizes históricas” a *Musique Concrète*, *Elektronische Musik* e *Computer Music*. Há, porém, outra possibilidade aí, sendo que ambas não são excludentes. Talvez o fato de que em cerca de metade dos casos em que se fez referência a essas matrizes elas não sejam reconhecidas como “matrizes históricas da música eletroacústica” seja indício de um uso mais livre das noções trazidas por elas, sugerindo certa distância em relação a uma presumida “ortodoxia” das correntes em questão. (Ver Figura 3) Tais observações, ressaltamos, deverão ser cotejadas futuramente com o acréscimo de respostas para que possamos elaborar um quadro conclusivo e estatisticamente mais significativo.

5. Considerações finais

Ainda que não possamos estabelecer análises conclusivas neste momento, o que observamos até aqui é que as “contribuições recentes” parecem estar pulverizadas numa miríade de referências, às vezes ancoradas em conhecimento consolidado bibliograficamente, mas muitas vezes difusas e fragmentadas em referências vagas. Chama a atenção, também, a ausência quase integral de menção a contribuições teóricas porventura elaboradas em nosso país. No intuito de confirmar ou refutar estas impressões, os próximos passos da pesquisa envolverão uma segunda rodada de solicitações de respostas ao questionário. Após a tabulação das novas respostas, será possível cotejá-las com o que discutimos e conjecturamos acima, de forma a permitir apontar considerações conclusivas que serão objeto de um estudo mais extenso tratando especificamente da questão das novas contribuições teóricas.

Referências:

- DENORA, Tia. After Adorno. Cambridge: CUP, 2003
- HEIDEGGER, Martin. The Question Concerning Technology. In: KRELL, David Farrell (Org.) *Basic Writings: From Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*. New York: Harper and Row, 1977.
- HENNION, Antoine. *La Passion Musicale*. Paris: Métailié, 2007.
- LATOURET, Bruno. *Changer de Société, refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte, 2007.

_____. *Factures/Fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement*. In: MICOUD, André; PERONI, Michel (Orgs.). *Ce qui nous relie*. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube, 2000. p. 189-208.

MEIHY, José Carlos S. B.. *Manual de História Oral*. 5ª edição. São Paulo: Editora Loyola, 2005.

MOLINO, Jean. *Fait musical et sémiologie de la musique*. *Musique en jeu*. Paris, nº 17, p. 37-62, 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SWIDLER, Ann. *Culture in Action: Symbols and Strategies*. *American Sociological Review*. New York. v. 51, n. 2, p. 273-286, 1986.

VELLOSO, Rodrigo Cicchelli, et alii. *Referenciais Teóricos da Música Eletroacústica Brasileira Contemporânea: acerca de um questionário*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XIX, 2009, Curitiba. *Anais*. Curitiba: ANPPOM, 2009, p. 501-504.

VELLOSO, Rodrigo Cicchelli e MACHADO DE BARROS, Frederico. *Referenciais Teóricos da Música Eletroacústica Brasileira e a influência das matrizes históricas*. *Musica Hodie*, Goiânia, 2014. No prelo.

2ª Parte:

Indique que contribuições teóricas mais recentes, estejam elas relacionadas às matrizes históricas ou não, têm sido influentes em sua produção composicional:

1. _____
2. _____
3. _____

Etc.

Para cada uma das contribuições teóricas acima, pedimos responder às questões abaixo:

Contribuição 1. (Indicar) _____

1.1 Como você classificaria seu grau de conhecimento desta contribuição teórica?

1. muito superficial
2. superficial
3. intermediário
4. profundo
5. muito profundo
6. prefiro não classificar

1.2 - A quais obras teóricas relacionadas a 1. você teve acesso em suas edições originais?

- 1.2.1. _____
- 1.2.2. _____
- 1.2.3. _____

Etc.

1.3 - A quais obras teóricas relacionadas a 1. você teve acesso em suas edições em outras línguas?

- 1.3.1. _____
- 1.3.2. _____
- 1.3.3. _____

Etc.

1.4 – Por meio de que outras formas você teve acesso ao legado teórico relacionado a 1.?

1. Aulas / Seminários
2. Simpósios / Congressos
3. Filmes / Documentários
4. Programas radiofônicos
5. Conversas informais
6. outras. Indicar:

1.5 - As contribuições teóricas relacionadas a 1. têm ou tiveram influência em sua produção composicional? Como você classificaria esta influência?

1. nenhuma
2. muito pequena
3. pequena
4. intermediária
5. grande
6. muito grande
7. prefiro não classificar

1.6 – Esta contribuição está relacionada às “matrizes históricas”?

1. Não
2. Sim

Quais? (Indicar) _____

1.8 - Outras considerações que julgar pertinente em relação a 1.:

Tab. 1: 2ª parte do questionário “Contribuições Recentes”

**Presença de referenciais teóricos externos
à teoria musical e à musicologia**

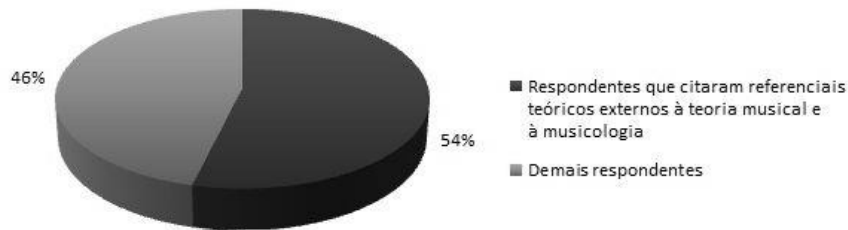


Fig. 1: Referenciais “Externos”

Referência a Mediadores

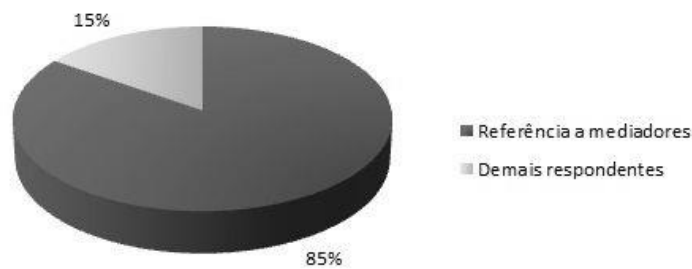


Fig. 2: Mediadores

Referências às “Matrizes Históricas” da Música Eletroacústica

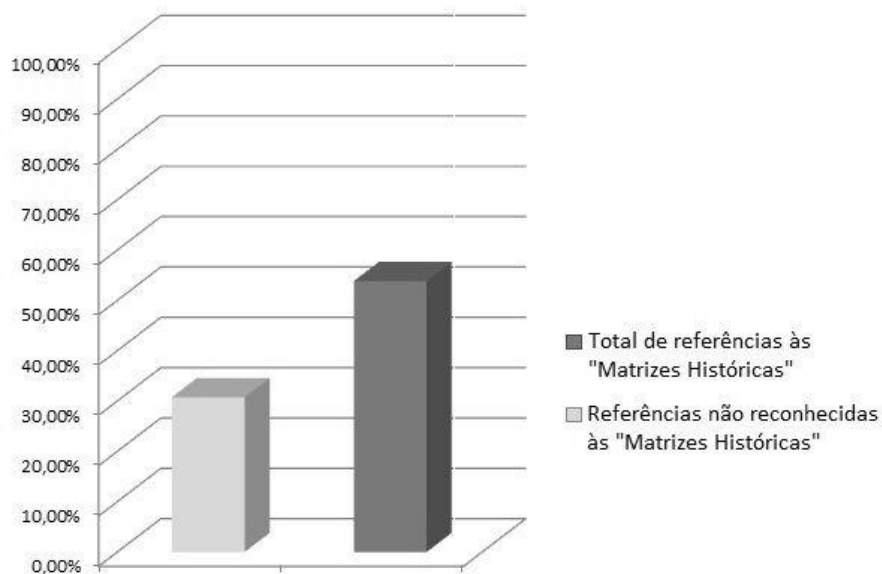


Fig. 3: Referências às “Matrizes Históricas”

¹ Ver MEIHY, 2005.

² Ver HEIDEGGER, 1977.

³ Ver MOLINO, 1975; NATTIEZ, 1975. Uma discussão sobre como o campo da História Oral e a noção de *poiesis* influenciaram nosso trabalho pode ser verificada em VELLOSO, Rodrigo Cicchelli, et alii. Referenciais Teóricos da Música Eletroacústica Brasileira Contemporânea: acerca de um questionário. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XIX., 2009, Curitiba. *Anais*. Curitiba: ANPPOM, 2009, p. 501-504.

⁴ Ver SWIDLER, 1986; HENNION, 2007; LATOUR, 2007.

⁵ Para uma discussão aprofundada sobre o questionário “Matrizes Teóricas”, ver: VELLOSO, 2009.

⁶ O artigo em questão apresenta uma análise extensa dos resultados obtidos com o primeiro questionário, bem como uma discussão aprofundada de nossa abordagem metodológica. Ver VELLOSO, Rodrigo Cicchelli e MACHADO DE BARROS, Frederico. Referenciais Teóricos da Música Eletroacústica Brasileira e a influência das matrizes históricas. *Musica Hodie*, Goiânia, 2014. No prelo.

⁷ É claro que uma ferramenta também possui história e é marcada por ela, mas o que pretendemos apontar aqui é um uso mais desembaraçado de condicionantes e sugestões teóricas, como se a ferramenta em questão fosse o foco de interesse em vez de surgir como sugestão de procedimento decorrente do apoio em uma teoria prévia.

⁸ As contribuições citadas até aqui foram (transcrição literal das indicações): Sampling, Plunderphonics, Remix; Estudos de Paisagem Sonora (Soundscape Studies, a partir de R. Murray Schafer e Barry Truax); SuperCollider (ambiente de programação); Semiologia; Espectromorfologia; Vilém Flusser, Friedrich Kittler, Régis Debray, Bernard Stiegler; Mario Pedrosa, Ronaldo Brito, Rosalynd Krauss, Charles Harrison,; Philippe Dubois, Georges Didi-Huberman, Philippe Lacoue-Labarthe; C.A.C.; Linguística/Semiótica/Fonética/Fonologia; Computação Evolucionária; Programação em tempo real; Programação dinâmica e otimização; Estética, poética e filosofia (da música): escritos de compositores do séc.XX e XXI; Aplicação de conceitos da matemática e física (acústica): psicoacústica, sistemas de afinação, análise espectral...; Cognição ecológica; Design de interação; Teorias de Análise e Composição formuladas por Trevor Wishart; Teorias e técnica de composição de Helmut Lachenmann; Estudo da Heurística Musical; Estudo da percepção espacial do som, gestão do espaço em sistemas de imersão e acústica arquitetural; Interdisciplinary Involvement and Community Spaces (I.I.C.S.); Intervenções sonoras em espaços públicos; Sonic experience (Cresson, Grenoble); Politonalidade; Dodecafonismo e serialismo; Atonalidade; Tonalismo; Música digital (feita para computador); Novas técnicas de síntese e processamento de sinal (vários autores); Desenvolvimento de linguagens de programação musical (ex. Csound); Noise Music; Improvisação e Live Electronics.

⁹ Ver SCHAEFFER, 1966.

¹⁰ As referências mais diretas são LATOUR, 2000 e HENNION, 2007, mas ver também LATOUR, 2007 e a noção de *affordability* em DeNORA, 2003.