

O MÚSICO ENFURECIDO:
DISSONÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS NA CENA CONTEMPORÂNEA

Autor: Mestrando Daniel Biscaro Loureiro

Orientador: Ricardo Kosovski

Bolsista CAPES

Resumo: Essa comunicação surge a partir de uma pesquisa que tem como premissa o desejo de expansão das possibilidades sonoras da cena. Organiza-se através de uma reflexão sobre as dissonâncias e convergências entre som, cena e contemporaneidade; nas consequências estruturais da exploração de soluções sonoras variadas de acordo com as demandas da montagem; as implicações estéticas de uma cena apoiada na escuta; o comprometimento com as chamadas “vanguardas históricas” como fonte de recursos criativos; e o estabelecimento de relações com linhas de pensamento recentes no campo das sonoridades.

Palavras-chave: Som, Cena, Contemporaneidade

Introdução

A escuta é um sentido subutilizado em nossa cultura. Numa sociedade cada vez mais pautada pelas imagens, o som assume uma posição marginal. Expressões de uso corrente em nosso vocabulário atestam isso: “olha só”, “veja bem”, “do meu ponto de vista”, “no meu modo de ver”, “trazer à tona”, “é preciso outra perspectiva”, “um olhar mais profundo”, “olhar por outro ângulo”, “trazer à luz”, “isso não está claro”, “visivelmente transtornado”, etc. Essa prevalência da visão sobre a audição encontra raízes históricas complexas e não nos interessa aqui discorrer sobre elas, mas sim sobre algumas de suas consequências, principalmente o “reflexo” deste comportamento nas nossas artes cênicas que faz com que nossos espetáculos sejam eminentemente orientados para o olhar.

De acordo com Douglas Kahn (KAHN, 1994), com o advento dos meios de gravação e reprodução sonoros, um novo tipo de escuta começou a se delinear e a voz humana pôde finalmente mirar-se no espelho. Além disso, a gravação dos sons por diversos meios produziu recursos para a manipulação do material sonoro de maneiras impensáveis até então. O som passou a ser percebido em sua materialidade, em sua plasticidade e começou a colocar em xeque

as noções de música como sendo uma manifestação artística produzida exclusivamente através de instrumentos musicais ou pela voz humana cantada.

Pioneiros como Luigi Russolo, Hugo Ball, Tristan Tzara, Isidore Izou, Erik Satie, Marcel Duchamp, Edgard Varèse, Henry Cowell, Pierre Schaeffer, John Cage, Walter Ruttmann, Olivier Messiaen, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, entre muitos outros, colocaram em cheque várias noções da música tradicional, abrindo caminho para uma expansão artístico-sonora sem precedentes.

Esses embates estéticos e teóricos provocaram a formulação de questões como: o que é música e o que é ruído? Pode ser música sons produzidos por objetos que não os instrumentos musicais ou a voz humana? Os sons da natureza podem ser considerados música? E os sons urbanos? E, mais diretamente, que implicações essas questões acarretam quando colocadas cenicamente?

As demandas sonoras da cena divergem daquelas pensadas tendo em mente a escuta como único canal de fruição. Algo que funciona quando é exclusivamente escutado, pode não ser necessariamente uma boa ferramenta para a construção cênica. Por outro lado, proposições sonoras elementares, porém devidamente articuladas, podem resolver uma cena de maneira adequada. A cena é formada a partir do engendramento de uma complexa gama de elementos: a palavra como sentido, o corpo do ator, a disposição do espaço cênico, entre outros. Portanto, o som no teatro precisa sempre ser pensado *em relação a*: o som para a cena é um som relacional.

The Enraged Musician – Convergências da Visualidade

Paradoxalmente, me apoiarei na visualidade. Para “ilustrar” o que estou desenvolvendo, partirei de uma gravura chamada *The Enraged Musician* de 1741, do pintor inglês William Hogarth (1697-1764). Observando o desenho a seguir, pare por alguns instantes e tente escutá-lo antes de prosseguir:



1 - À janela está o “músico enfurecido” que dá nome à gravura. Ele segura um arco de violino enquanto tenta tapar seus ouvidos e supostamente protesta contra o ruído que perturba seu sacrossanto estudo. Atrás dele vemos duas folhas de partitura sobre a estante de um piano. Fora do apartamento do músico vemos:

2 - um papagaio de bico aberto, como se emitisse sons

3 - uma cantora de rua (*ballad seller*) que vende a canção “The Ladies’ Fall” enquanto segura

4 - um bebê que chora em seu colo

5 - uma menina gira uma catraca

6 - um menino urina numa tijela e tem sua cintura presa por uma corda que está presa a

7 - um carrinho que deve fazer ruído quando puxado pelo menino quando este corre pelas ruas

8 - um músico, aparentemente não instruído, toca seu oboé

9 - uma vendedora de leite nos olha diretamente e canta suavemente, enquanto carrega um grande recipiente no alto da cabeça

10 - ao fundo, vemos uma torre de igreja com uma bandeira tremulando, simbolizando um importante evento para o qual os sinos certamente estão badalando

11 - um outro menino toca seu tambor

12 - um cachorrinho late para

13 - um homem que afia um cutelo

14 - um peixeiro anuncia seus produtos em altos brados

15 - um castrador de porcos sopra seu berrante

16 - um lixeiro toca sua sineta e grita

17 - um homem nivela as pedras do pavimento com uma ferramenta pesada

18 - no prédio da direita lemos “John Long – Fundidor” e podemos imaginar o constante ruído de martelos e metais se chocando

19 - dois gatos no telhado se enfrentam

20 - um homem na chaminé se comunica com um colega lá embaixo

21 - uma pilha de tijolos indica que há uma construção por perto em andamento

22 - um cartaz na parede, ao lado da janela do músico, indica que está em cartaz “A Ópera dos Mendigos” de John Gay

23 - a textura formada por *todos* os sons do quadro soando juntos, sua polifonia ruidística entrópica. (*Decupagem complementada pela wikipedia*)

Podemos pensar nesse quadro como uma espécie de condensação de vários aspectos a serem tratados nessa comunicação. O músico enfurecido que tapa seus ouvidos abre duas questões importantes:

a) Também a partir do músico enfurecido podemos falar da questão do som como poder e em via de mão dupla: discutindo a opressão sentida pelo músico por conta da invasão de seu espaço acústico, por exemplo pelo peixeiro, o bebê que chora ou o homem da chaminé gritando.

Podemos ainda levantar a questão da “paisagem sonora” urbana ou também levantar a questão da “ecologia sonora” (SCHAFER, 2001). Tudo isso tendo como foco a análise através do ponto de vista do músico à janela.

b) Porém, invertendo a polaridade, poderíamos discutir o poder que o músico enfurecido tenta exercer sobre os outros; o poder que a autoridade de um conhecimento técnico específico lhe confere e que potencializa sua tentativa iracunda de calar a voz “despreparada” da cantora de rua, o músico “popular” que toca seu oboé ou o menino que percute seu tambor. É como se o músico enfurecido cobrasse de todos aqueles que se apropriam de instrumentos musicais, inclusive a voz, uma legitimação que autorizasse o seu fazer musical. Essa legitimação se daria através de um treinamento formal que os adequasse a uma série de paradigmas formais que, através de sua obediência não questionadora, permitiriam àqueles que desejam cantar ou tocar um salvo conduto contra as sanções de ordem moral, ou até física, exercida contra os “desafinados”, os “sem ritmo”, ou “com voz feia” como a vendedora de leite que canta de maneira supostamente destreinada.

Essa repressão cultural por parte dos defensores do adestramento musical tem consequências nefastas para nossas manifestações cênicas. Como já vimos, as demandas sonoras da cena são diferentes das pensadas exclusivamente para a escuta. Então, os atores ou diretores poderiam sentir-se livres para, com a finalidade de atender às especificidades da cena, usar o som independentemente da educação musical formal, mas isso não é o que ocorre de fato. Amedrontados por pechas como “voz estridente” ou “descoordenado”, nossos atores sentem-se intimidados e desconfortáveis para se aventurarem em explorar possibilidades sonoras ou vocais que poderiam trazer soluções mais criativas para nossos palcos.

A etnomúsica pode trazer muitas alternativas para a expansão dos recursos vocais do ator, relativizando o que se considera uma “boa” voz: os cantos diplofônicos da Mongólia e dos Lamas do Tibet, os gritos e as texturas dos conjuntos vocais femininos da Bulgária, os cantos incas de Yma Sumac e das lavadeiras do nordeste, os jogos de sons nasais dos esquimós. No teatro, Jean-Jacques Lemètre, se notabilizou em sua parceria com Ariane Mnouchkine, no Théâtre du Soleil, por fazer uso de música criada a partir do contato com diversas culturas não-ocidentais. No Rio de Janeiro, a companhia Amok, com o músico Carlos Bernardo (que, aliás, trabalhou com Lemètre), e o ator Stephane Brodt, também fazem uso constante destas estéticas. Dentre os artistas vocais que combinam esses recursos étnicos com um engajamento vanguardista podemos

citar: Matteo Belli, David Moss, Diamanda Gallas, Demetrio Stratos, Fátima Miranda, Carlos Simioni, Enzo Minarelli, entre outros.

Alguns destes artistas citados, além da relação vanguarda/não-ocidentalidade, possuem também ação efetiva dentro de um campo que começou a ser delimitado conceitualmente na década de 70: a Poesia Sonora. A demarcação precisa desse termo ainda hoje não é pacífica, como nos explica Philadelpho Menezes:

É muito difícil definir o que é poesia sonora, o que existe são poéticas sonoras basicamente fundamentadas na voz como elemento primordial do poema [...] hoje, Poesia Sonora serve como um nome genérico para designar poesias baseadas não no texto mas em articulações vocais, articulações orais. É uma poesia oral experimental (Rádio Cultura, 2004).

As manifestações poético-sonoras podem ser encontradas em diversos movimentos artísticos, como nos Futurismos russo e italiano, o Letrismo francês, o Dadaísmo, o Zaum, o Cabaré Voltaire, e tendo como nomes notórios Hugo Ball, Tristan Tzara, Izidore Isou, Henri Chopin, Antonin Artaud (“Para acabar com o julgamento de Deus”), Marinetti, Alexei Krutchenik, entre muitos outros. O Grupo Lume em seu espetáculo “Kelbilim, o cão da divindade” utiliza algumas vocalidades que podem ser relacionadas à poesia sonora (a partir do contato de Simioni com Iben Rasmussen do Odin Teatret).

Sobre o cartaz na parede, indicando “A Ópera dos Mendigos”, podemos falar de teatro musical, musicado, a ópera e a questão da trilha sonora. Para o aniversário de 200 anos da Ópera de John Gay, Bertholt Brecht e Kurt Weill montaram a “A Ópera de Três Vinténs”, usada como base para a peça “A Ópera do Malandro” de Chico Buarque, mas isso é uma outra história... Isso gravita em torno da música composta especificamente para a cena por um especialista, i.e., alguém que domine as técnicas de composição e construa a sonoridade para a cena usando seus conhecimentos para “vesti-la” sonoramente. Aqui está se falando de trilha sonora no sentido tradicional, ou seja, música composta para ajudar no “clima”, fazer uma transição, para reforçar a ação do ator, etc. Como esses temas, já foram explorados sob diversos ângulos, por vários autores, não trataremos deste assunto neste trabalho.

Retornando ao quadro, podemos trazer a presença dos dois gatos no telhado, o cachorro e o papagaio para falar de biomúsica. Biomúsica consiste na gravação e difusão de sons produzidos por organismos vivos. As manifestações sonoras humanas estão geralmente fora dessa definição por possuírem terminologias específicas. A exceção a isso são os sons humanos geralmente não associados à voz ou à música, como os sons das ondas cerebrais ou do sistema circulatório. O

programa de estudos em Biomúsica da *National Music Arts* em Washington (EUA) foi criado no final dos anos 80 do século passado. No site que a Instituição dedicou especificamente para o tema lemos:

P: Em que sentido você pensa que os sons de animais podem ser considerados música e não apenas “ruído” ou simplesmente sons que comunicam?

R: Essa pergunta é na verdade “o que é música?”. No final dos anos 60 e começo dos anos 70, esse era um debate caloroso ouvido por todos os lugares – escolas de música, conservatórios, e por todas as pessoas que apreciavam música. Isso era particularmente relevante naquele momento porque compositores e músicos estavam explorando sons produzidos por computadores, instrumentos não-tradicionais, maneiras não-tradicionais de tocar instrumentos tradicionais e novas concepções sobre como criar música. Os resultados musicais expandiram e desafiaram as noções tradicionais da música ocidental. Consequentemente, muitas pessoas ampliaram a definição de música para “música é tempo e som”.

Esta continua a ser uma boa definição funcional para “música” hoje. Sons musicais são usados na natureza para 1) conectar e comunicar dentro de um grupo/cultura, 2) para atrair um parceiro, e 3) para expressão individual.

O conceito de “Ruído” é determinado pelo seu ponto de vista cultural. Quantos de nós no Ocidente imediatamente entendemos ou apreciamos a música de culturas humanas não-ocidentais? Sim, música é comunicação porque está no “ouvido” do transmissor e do receptor (<http://www.biomusic.org/media.html>).

Para melhor apreciação do que acabei de citar, incluo o *link* de um trecho do áudio das “Canções da Baleia Jubarte” colhidas pelo Dr. Roger Payne: <http://www.biomusic.org/audio.html>. Nesse *link* podemos ouvir a riqueza de sonoridades e a complexidade rítmica e melódica do canto da baleia. O grupo inglês de rock progressivo, Pink Floyd, produziu um vídeo em que o cachorro da banda estabelece um contracanto de uivos enquanto a banda executa um *blues*. No Brasil, o compositor Rodolfo Caesar, usou gravações de grilos em uma obra. O multi-instrumentista Tato Taborda, escreveu sua tese de doutorado estabelecendo conexões entre a música européia e a polifonia dos sapos. No teatro, o uso de sons de animais está geralmente associado a cenários sonoros, já preconizados por Stanislavski no século XIX. Assim, utilizam-se sons de pássaros para mostrar que a cena se passa no campo, etc. No entanto, como pode ser aferido pelo som da baleia (do *link*), pode-se utilizar sons de animais de maneira mais ampla, fazendo uso de suas qualidades estéticas.

Novamente recorrendo ao quadro, com relação à menina que gira sua catraca, o carrinho de brinquedo, a urina do menino na tija, o cutelo sendo afiado, o berrante, a sineta do lixeiro e os sons do concerto do pavimento, da fundição e das obras de construção, podemos falar sobre a questão de objetos produzindo sons sem serem instrumentos musicais.

A primeira iniciativa vultosa que se tem notícia nesse sentido, é a criação dos *Intonarumori*, pelo artista plástico futurista italiano Luigi Russolo. Em uma carta endereçada a seu amigo músico Francesco Balila Pratella, ele concebe em 1916, uma arte sonora que se utilizaria de instrumentos que imitariam os grande ruídos das cidades. Esse pequeno manifesto, chamado *L'Arte dei Rumori* ou “A Arte dos Ruídos”, serviu de base para a criação de sua orquestra de ruídos que incluía 27 tipos diferentes de entoadores de ruído ou *Intonarumori*. A iniciativa do italiano foi ainda mais longe: além de conceber cada instrumento, ele ainda projetou e construiu cada um, além de desenvolver uma notação específica para executá-los.

Após algumas décadas, a Música Concreta surgiu com a proposta de utilizar sons gravados para obter uma nova lógica composicional que dialogasse com os sons do mundo, para fora do universo dos instrumentos. Em 1966 o fundador da Música Concreta, Pierre Schaeffer publica “Tratado dos objetos musicais”, ecoando a iniciativa de Russolo 50 anos depois, embora com outros propósitos e enfatizando a questão do suporte, ou seja, os meios de gravação. Àquela altura os recursos técnicos, que já estavam razoavelmente desenvolvidos, eram incluídos na equação e explorados ao máximo dentro das possibilidades oferecidas até então. O fato de Schaeffer trabalhar na *Radiodiffusion Française (RF)* fazia com que ele tivesse acesso a tecnologias e meios impensáveis para o artista médio daquele tempo.

A partir daí inúmeras iniciativas sonoras foram feitas a partir do uso de objetos não convencionalmente associados à música. Aproximando-se de exemplos de trabalhos menos vanguardistas e que tentam equilibrar a inovação das sonoridades com um apelo mais ou menos “popular”, podemos citar no Brasil, Hermeto Paschoal e Walter Smetak, além do grupo inglês “Stomp”, que desenvolve uma longa carreira baseando-se numa mistura entre dança e ritmo com objetos não musicais. O grupo paulistano “Barbatuques” especializou-se em percussão corporal, desenvolvendo uma linguagem calcada na mistura entre ritmos folclóricos e eletrônicos.

Um bom exemplo de utilização do som de um objeto não-musical em uma montagem teatral, pode ser encontrado no trabalho que o diretor Paulo de Moraes fez com o Grupo Galpão de Belo Horizonte. Nessa montagem, chamada “Pequenos Milagres” havia uma cena em que, durante a intensa briga de um casal, o arrastar da estrutura de uma cama pelo homem, com a mulher deitada em cima, produzia um som forte que em muito acentuava a dramaticidade da cena, servindo também para os atores, imagino eu, como um estímulo para a intensidade requerida pela situação encenada.

O fato é que pode-se tirar som de tudo e qualquer coisa. No quadro “O Músico Enfurecido” podemos agora estabelecer uma conexão entre os sinos que badalam na igreja ao fundo, e a corrente conhecida como Arte Sonora.

Arte Sonora é um termo ainda em intenso debate. O que alguns chamam de arte sonora, outros chamam de música e até os artistas que se denominam “artistas sonoros” estão longe de concordar com uma definição em comum. Para fins deste estudo, me filiarei a uma linha de pensamento mais ou menos majoritária, que entende arte sonora como uma zona de interseção de fronteiras entre a música e as artes plásticas. Ou para dialogar com a citação que diz que “música é som e tempo” podemos dizer que “arte sonora é som e espaço”.

Alan Licht separa a Arte Sonora em três categorias a saber:

1. Uma instalação de um ambiente sonoro que é definido pelo espaço(e/ou pelo espaço acústico) e não pelo tempo e pode ser exibido da mesma maneira que um trabalho de arte visual.
2. Uma obra de arte visual que tem também um aspecto de produção sonora, como uma escultura sonora.
3. O som utilizado por artistas visuais servindo como uma extensão da estética particular do artista, geralmente expressa em uma outra mídia (LICHT, 2007: 16-17).

Principalmente esse terceiro item da enumeração de Licht, possui grande potencial para a utilização cênica. Crescendo a cada ano em galerias, mostras, exposições e publicações pelo mundo afora, a arte sonora divide com a cena pelo menos este grande ponto em comum: a utilização do espaço. No Rio de Janeiro, em 2008, tivemos o artista francês Cyril Hernandez que combina performance e arte sonora se apresentando no Parque das Ruínas e, no Centro Cultural da Caixa, tivemos a exposição “Arte e Música: Paisagens Sonoras” com vários artistas e curadoria de Brígida Baltar e Paulo Vivacqua. Neste ano de 2009, tivemos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage a exposição “Arte Sonora” como resultado do *workshop* organizado pelos artistas Franz Manata e Saulo Laudares.

Podemos citar ainda como nomes proeminentes da arte sonora internacional: Harry Bertoia, François and Bernard Baschet, Jean Tinguely, Michael Snow, Alvin Lucier, Phill Niblock, Paul Panhuysen, Joe Jones, La Monte Young, Yazunao Tone, Hermann Nitsch, Bernhard Leiter, Annea Lockwood, Rolf Julius, Max Neuhaus, Akio Susuki, Terry Fox, Maryane Amacher, Charlemagne Palestine, Bill Fontana, Christina Kubish, Brian Eno, Trimpin entre muitos outros.

Um trabalho de arte sonora que está em evidência em 2009 é o do artista David Byrne, que montou uma imensa instalação chamada *Playing the Building*, em exposição em Londres. A

multi-artista brasileira Jocy de Oliveira também tem algumas obras de arte sonora, além de fazer uso de instalações de arte sonora em suas óperas contemporâneas multimidiáticas.

Relacionando a textura formada pela soma de todos os elementos do quadro, fazemos menção a John Cage, esse imenso monolito implantado no centro de inúmeras discussões relevantes para a arte do século XX e XXI. Esse artista controverso, mas entendido cada vez mais como fundamental, trouxe o silêncio para um lugar de relevo nas artes. Cage também sentiu pioneiramente o impulso para a criação de uma nova terminologia para a arte estética do som (“organização sonora”), tendo depois recuado para expandir a fronteira do que pode ser entendido como música. “O silêncio não existe” constatou, após ter ficado trancado numa câmara à prova de som num laboratório em Harvard, tendo alegado escutar o grave de sua corrente sanguínea e o agudo de seu sistema nervoso. “O silêncio de hoje é o trânsito” disse numa entrevista. Criador do piano preparado – onde vários objetos são presos às cordas do piano, propiciando ao executante uma verdadeira “orquestra” de timbres – ele é considerado um dos inventores do *happening*. Tendo misturado aleatoriedade e som, usando o *i-ching* para sortear as notas de suas composições, abriu nossos ouvidos para tudo o que chega até eles. John Cage fecha esta comunicação por ser presença encontrada em 100% dos estudos que têm como objeto o som, ainda que indiretamente. O compositor americano deve ser citado mesmo que para ser combatido, o que não é o caso deste trabalho que encontra na obra de Cage uma imensa fonte de inspiração e admiração pela maneira como combina sofisticação, rigor e relevância conceitual com uma simplicidade artística e um movimento perene, que carregou durante seus longos 90 anos de vida.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Escritos sobre o Teatro*. Translated by Mário Laranjeira. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2007.

BERGHAUS, Günter. *Theatre, Performance, and the Historical Avant-Garde*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.

BRAVO, Angel Rodriguez. *A Dimensão Sonora da Linguagem Audiovisual*. São Paulo: SENAC, 2006.

BULL, Michael and Back, Les, ed. *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg - Oxford International Publishers Ltd., 2006.

CAGE, John Milton. *De Segunda a Um Ano*. São Paulo: HUCITEC, 1985.

- CAMARGO, Roberto Gill. *Som e Cena*. Sorocaba: TCM Comunicação, 2001.
- CASTELLUCCI, Claudia Castelluci, Romeo Guidi, Chiara Kelleher, Joe and Ridout, Nicholas. *Societas Raffaello Sanzio*. New York: Routledge, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *Freqüentar os Incorporais* - Contribuição a uma Teoria da Arte Contemporânea. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem* - Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Delahaye. *Pina Bausch*. Arles: Actes Sud, 2007.
- DICKERMAN, Leah. *Dada*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 2006.
- Erlmann, Veit, ed. *Hearing Cultures - Essays on Sound Listening and Modernity*. Oxford: Berg - Oxford International Publishers Ltd., 2005.
- FERRO, Chelipa. *Barrão, Luiz Zerbini, Sergio Mekler*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Translated by Salma Tannus Muchail. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2007.
- FREGTNAM, Carlos. *Música Transpessoal*. São Paulo: CULTRIX, 1989.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson* - Trabalhos de Arte Total para o Teatro Americano Contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Translated by Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance - Do Futurismo ao Presente*. Translated by Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- HAOULI, Janete El. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina, 2002.
- HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KAHN, Douglas and Whitehead, Gregory, ed. *Wireless Imagination* - Sound, Radio, and the Avant-Garde. Cambridge: The MIT Press, 1994.

LABELLE, Brandon. *Background Noise - Perspectives on Sound Art*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2006.

MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica - Histórias e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

MOREY, Miguel and PARDO, Carmen. *Robert Wilson*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2003.

OTTO-BERNSTEIN, Katharina. *Absolute Wilson - The Biography*. Munich: Prestel Verlag.

PIKES, Noah. *Dark Voices, vol. I (The Genesis of Roy Hart Theatre)*. New Orleans: Spring Journal Books, 2004.

QUICK, Andrew. *The Wooster Group Workbook*. New York: Routledge, 2007.

RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. Translated by Cássia Maria Nasser. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006.

SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

—. *Vendo Vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

—. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

Sound 323. *Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum*. London.

TRAGTEMBERG, Lívio. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Oral Poetry, an Introduction*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1990.

Programa de Rádio

Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da Voz no Século XX / 1ª. Parte. Produzido e transmitido pela Rádio Cultura FM de São Paulo

Sites

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Enraged_Musician

<http://www.biomusic.org/media.html>