

O jogo concreto na música de Amon Tobin: um estudo dos processos de hibridização a partir da noção de resíduos compartilhados.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO,

SUBÁREA: composição e sonologia

Marcelo Carneiro de Lima

UNIRIO

marcelo.lima@unirio.br

Resumo: Motivados pelas publicações de críticas jornalísticas recentes que relacionam a produção de Amon Tobin com a música concreta, estabelecemos este texto visando estudar a possibilidade de processos de hibridização (CANCLINI, 2013) embasarem seu trabalho. Para isso, partimos da noção de *resíduos compartilhados* (LIMA, 2014). Analisamos uma de suas músicas comparando com produções de música eletroacústica, apoiados na bibliografia e na entrevista que Tobin nos concedeu. Concluímos que os processos de hibridização colaboram para a renovação da música eletroacústica e flexibilizar a separação entre campos de produção cultural (BOURDIEU, 2007) distintos.

Palavras-Chave: Resíduos compartilhados. Processos de hibridização. Música concreta. Música eletroacústica. Música acusmática.

Title: The Concrete Play in Amon Tobin's Music

Abstract: Motivated by recent reviews published online and in magazines which related Amon Tobin productions to concrete music, this paper studies the hybridization processes (CANCLINI, 2013) that may have occurred in his work. We start from the notion of *shared residues* (LIMA, 2014). We comparatively analyze one of Tobin's music in comparison with electroacoustic music productions, supported by the chosen bibliography and the interview he gave us. We conclude that the hybridization processes help in the renewal of electroacoustic music and also make more flexible (WATERS, 2000) the separation between different fields of cultural production (BOURDIEU, 2007).

Keywords: Shared residues. Hybridization processes. Concrete music. Electroacoustic music. Acousmatic music.

1. Introdução

O presente texto estuda os processos de hibridização (CANCLINI, 2013) presentes na música recente de Amon Tobin¹. Tendo em vista os nossos estudos recentes em relação aos referidos processos (LIMA, 2014-2019) no âmbito da música eletroacústica acusmática, nos sentimos motivados a escrevê-lo após a leitura de várias matérias e artigos em revistas e homepages que correlacionam a produção de Tobin com a música concreta (ROLAND, 2019; KOUKOS 2012²). Esta correlação não é recente, datando do lançamento do seu disco Foley Room de 2007 (PATRIN,

¹ Compositor nascido no Brasil, mas desde a infância radicado na Inglaterra, aonde iniciou sua atividade profissional. Hoje reside nos EUA.

² <https://djmag.com/content/amon-tobin-sound-science>

2007)³, no qual substitui o uso de *sampleamento*⁴ como base técnica de produção dos materiais⁵, para adotar as gravações de campo e em estúdios de música e sonoplastia (*foley*). Qual ou quais os motivos que levaram tais correlações? A música de Tobin pode ser considerada, nos termos destas correlações, uma produção artística híbrida?

Para verificarmos a presença dos processos de hibridização, partimos da noção *resíduos compartilhados*. Este conceito foi apresentado pela primeira vez em nosso projeto de pesquisa (2014). Com ele nos referimos aos traços característicos deixados em produções artísticas híbridas; traços estes que têm o potencial de revelar as suas práticas de origem e os seus processos que podem ter desencadeado a hibridização. No intuito de verificarmos a consistência da correlação referida entre a música de Amon Tobin com a música concreta, comparamos uma de suas produções recentes com as ideias de Pierre Schaeffer expostas em *La Musique Concrète* (1967), partindo tanto de análises descritivas de ambas quanto de uma entrevista que Tobin nos concedeu por e-mail (TOBIN, 2020) e da bibliografia selecionada. A música escolhidas para este texto foi *Freeformed*, do álbum *Fear in a Handful of Dust* (FHD), 2019. É possível que os resultados aqui apresentados, além de nos permitir vislumbrar a escolha de caminhos que nos ajudem a pensar a renovação de práticas ligadas à composição da música acusmática, possa nos embasar para discutirmos os processos de hibridização como uma forma de flexibilização da separação (WATERS, 2000) dos campos de produção cultural e transformar os critérios empregados por instâncias de legitimação e as de reprodução e consagração (BOURDIEU, 2007) que ainda não adotam nem a noção de *metagêneros* (DEMERS, 2010)⁶ ou do *noise*, no sentido amplo dado por Fermont e Della Faille (2016)⁷, para falar de música eletroacústica.

³ <https://pitchfork.com/reviews/albums/9945-the-foley-room/>

⁴ Extração de amostras de discos ou outros suportes de fixação de som e que serão utilizadas como materiais para a composição musical. Segundo Hugh Davis, desde os anos de 1970, o termo *sample* é usado em música como “(...) método pelo qual certos instrumentos ou aparatos digitais ‘gravam’ sons externos para realizarem uma síntese subsequente” (DAVIS, 1996, p.1). O *sample* será entendido aqui como sons gravados por terceiros, ou extraídos de discos de terceiros e utilizados para a composição de uma nova música. Sons gravados pelo próprio compositor para o seu uso exclusivo não serão considerado *sample*.

⁵ Amon Tobin foi influenciado e se profissionalizou no âmbito do hip-hop, techno e drum and bass. Sua produção dos anos 1990 é baseada na cultura do *sample*.

⁶ “(...) Os metagêneros são a música eletroacústica institucionalizada, *electronica*, e arte sonora” (DEMERS, 2010, p.6).

⁷ Os autores utilizam o termo *noise* para designar “gêneros com estéticas semelhantes, práticas organizacionais ou influências comuns, tais como *minimal ambient music*, música eletroacústica acadêmica, ritmos eletrônicos distorcidos ou industrial, e outros gêneros”. (FERMONT, DELLA FALLE, 2016, p.1).

Acreditamos que estas reflexões poderão impactar no ensino, e quiçá produção da composição eletroacústica, em um futuro próximo.

1.1 Jogo concreto e nossa noção de música concreta

O título deste texto faz menção tanto à *sequência-jogo*, método de composição e ensino de Guy Reibel (DUFOUR, 2014; VANDE GORNE, 2018) quanto à música concreta. A menção à música concreta se deve à referida correlação feita a respeito da produção de Tobin. Neste sentido, o caso mais explícito com o qual nos deparamos foi o da matéria da revista *Electronic Sound* (PUSH, ROLAND et al, 2019): “Amon Tobin: a new kind of musique concrète⁸” (ROLAND, 2019). Além da entrevista e uma resenha sobre o seu recente álbum (*Ibid*, p.34-39) o jornalista apresenta uma controversa linha de tempo denominada *Sound Deconstruction: Musique Concrète from Pierre Schaeffer to Amon Tobin* (*Ibid*, p.40-45). Além de incluir produções clássicas da música concreta (*5 Études des Bruits*, p.ex.), Roland elenca também, e de forma controversa, músicas de Steve Reich, Pauline Oliveros, DJ Shadow e Grandmaster Flash. No final da linha de tempo aparece Amon Tobin. O jornalista chega a se perguntar se a produção de Tobin seria um exemplo de uma “neo-musique concrète” (ROLAND, 2019, p.35).

Tobin, por sua vez, nos contou em entrevista realizada por e-mail que não descreveria a sua música como *concreta*, “tendo em vista que não está baseada em sons gravados, mas em sons sintetizados” (TOBIN, 2020). Pierre Schaeffer, no entanto, não descartava o som sintético como material para compor. O segundo dos três postulados que escreveu para a música concreta indica a: “(...) preferência por fontes acústicas reais, aquelas que os nossos ouvidos estão há muito tempo condicionados (particularmente recusando o uso *exclusivo*⁹ de fontes eletrônicas)” (1967, p.29). Como nos lembra Daniel Teruggi (2015), a referida recusa ao uso exclusivo dos sons eletrônicos “(...) é uma clara posição [de Schaeffer] contra a *elektronische Musik*, vista como um gênero não baseado em fontes sonoras, mas como um método de composição oriundo da música serial” (*Ibid*, p.53). Para o disco ISAM (2011), Tobin “partiu de gravações de campo para então sintetizar os sons e montá-los em verdadeiros instrumentos executáveis” (TOBIN, 2011). Esta estratégia pode ser um indício de hibridização tanto entre procedimentos de produção de materiais via gravação com os de manipulação de samples. Além disso, remete-nos à

⁸ Amon Tobin: um novo tipo de música concreta. (tradução do autor)

⁹ Grifo nosso.

definição schaefferiana de música concreta de 1967, tanto na produção dos materiais quanto no método experimental de compor:

Nós chamamos a nossa música de ‘concreta’ pois ela é composta de elementos preexistentes, emprestados de qualquer material sonoro, seja ruído ou som musical, depois *composta experimentalmente por uma construção direta*¹⁰ (...). (SCHAEFFER, 1967, p.16)

Sobre a possível analogia entre o *jogo-sequência* e suas estratégias e métodos de trabalho em *Freeformed*, Tobin nos respondeu que seu “principal interesse foi o de transferir as características de um instrumento para outro, tentando encontrar um equilíbrio entre familiaridade [*com a fonte sonora*]¹¹ e abstração; como se relacionar com o que conhecemos e respondemos emocionalmente” (TOBIN, 2020). O compositor menciona seu interesse em trabalhar até o limite da capacidade de reconhecer uma fonte sonora, e em aplicar essa estratégia para melodias, harmonias e percussões (*Ibid, idem*). Esta é possivelmente uma atualização do procedimento análogo proposto por Schaeffer; um híbrido.

2. Processos de hibridização

“As ruas tentam encontrar os seus próprios usos para as coisas”
(GIBSON, 2008, p.97)

Pensamos os *processos de hibridização* a partir da noção apresentada por Néstor Garcia Caclini (2013). Ele sustenta que o seu objeto de estudo não é a hibridez, mas os *processos* que a engendram, sendo por eles “possível reconhecer o que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se” (CANCLINI, 2013, p.xxvii). “[U]ma teoria não ingênua da hibridização”, segue ele, “é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado” (*Ibid, idem*). Para Canclini, a hibridização¹² pode ser entendida como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (*Ibid, p.xix*). Este parece ser o caso da música de Tobin, bem como, de forma geral, o da *intelligent dance music* (IDM), tal como aponta Ramsay (2013). Ramsay, no entanto, afirma que a IDM se aproxima das práticas da música acusmática por intermédio do techno de Detroit, sugerindo uma “colisão” acidental entre os dois gêneros (RAMSAY, 2013, p.4).

¹⁰ Grifo nosso.

¹¹ Complementação nossa.

¹² A edição brasileira do livro de Canclini utiliza o termo *hibridado* e suas variantes, ao invés daquele que optamos para este texto: *hibridizado*.

Não será possível desenvolver neste texto as questões e críticas em torno dos processos de hibridização (STOCKHAMMER et al, 2012; CANCLINI, 2013, p.xxiv-xxvii). Nós os definimos aqui a partir de seus limites, como processos advindos da fricção entre sociedades globalizadas, dos conflitos ainda hoje vividos no âmbito acadêmico, enquanto instância de legitimação, de reprodução e consagração (BOURDIEU, 2007, p.116-118), através dos *loops institucionais* (CAESAR, 2010), das pressões hegemônicas (GRAMSCI, 1982, p.11), provocando a transgressão da “distinção binária” (alta cultura, baixa cultura) que “ofusca a imposição da ordem hierárquica” (HALL, 2003, p.226), resultando naquelas “formas impuras e híbridas do ‘grotesco’; revelando a interdependência do baixo com o alto e vice-versa, a natureza inextricavelmente mista e ambivalente de toda a vida cultural (...)” (*Ibid, idem*).

Analizamos assim o híbrido resultante a fim de encontrar os *resíduos compartilhados*, os traços das práticas que o originaram. Ou como escreve Stockhammer, “dividir o processo em andamento em séries consecutivas de estados arbitrários e definição de fatores que desencadeiam o seu início e o seu desenvolvimento” (2012, p.2).

3. Discussão e análise comparativa

A escolha de uma metodologia de uma análise comparativa se deve ao fato de que uma abordagem analítica convencional, visando desvelar unidades, estruturas, formas, dentre outros aspectos, não é suficiente para a verificação dos resíduos compartilhados no processo de hibridização, caso este seja de fato constatado. É preciso uma abordagem distinta, que confronte a música de Tobin com o conceito que adotamos para a música concreta e com produções que se vinculem mais diretamente a ela, seja no âmbito do próprio gênero ou da música acusmática. Como mencionamos, a música de Amon Tobin que escolhemos foi *Freeformed* (2019). As músicas do álbum *Foley Room* (2007), apesar de sua importância na fase atual do compositor¹³, e *ISAM* (2011) não serão abordadas aqui.

3.1 O lugar das músicas

Assim como os críticos e o público são instados a buscar e a inventar os vínculos capazes de reunir as obras publicadas com o mesmo selo, também os autores foram definidos por esta definição pública de seu empreendimento na medida em que se viram forçados a definir-se em relação a ela. (BOURDIEU, 2007, p.164)

¹³ É significativo o fato de que Amon Tobin, além de ter mixado a versão 5.1 deste disco nos estúdios Groupe de Recherches Musicales (INA-GRM, 2006) foi convidado para apresentar ao vivo *Foley Room* no Acousmonium daquele centro de pesquisa e produção (EMERGED AGENCY, s/d), antigo Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC).

Institucionalmente, no caso das músicas de Amon Tobin e de compositores da IDM (Autechre, Squarepusher, Holly Herndon, dentre outros) percebemos hoje uma sutil flexibilização no âmbito da legitimação em instâncias de reprodução e consagração (IRC) tradicionalmente vinculadas ao campo de produção erudita (BOURDIEU, 2007). Esta, como sabemos, pode ser uma concessão particular ou uma cooptação, estratégia que reafirma, em muitos casos, a hegemonia e o poder decisório do campo. Como nos lembra Jacques Attali, “(...) justamente porque o ruído é por sua vez instrumento de poder e fonte de revolta, a política está sempre fascinada por ouvir seus temas” (ATALLI, 2001, p.16). E continua,

É assim que se tranquiliza, que prepara as suas ordens, que se previne das revoltas. A fantasia dos poderosos é tudo saber. Tudo registrar é o sonho da polícia. (ATTALI, 2001, p.16)

Tobin mixou faixas do DVD de Foley Room no GRM (INA-GRM, 2006), Autechre teve música analisada em coletânea dedicada à música eletroacústica (RAMSAY, 2018, p.209-230), há musicologia que mistura eletroacústica com electrónica e arte sonora (DEMERS, 2010), compositores-pesquisadores renomados, como Simon Emmerson, há quase duas décadas, vêm escrevendo sobre essa linha tênue entre IDM e música eletroacústica (EMMERSON, 2008). No entanto, se por um lado pode haver a desconfiança, por outro há a esperança do vislumbre de uma possibilidade de renovação da música eletroacústica; música esta, que segundo alguns, já há muito está desgastada (PICHÉ, 2003; CAESAR, 2010, 2012).

Em *Freeformed* (3'10”), Tobin diz ter buscado “afinar a percussão de forma que ela pudesse tocar a mais intrincada melodia”, e contrapô-la à voz de forma que esta fosse percebida como uma resposta àquela (TOBIN, 2020). “Eu também gostei da dinâmica destes sons afiados e pontiagudos dando lugar a estes travesseirões fofos de som e vice-versa” (*Ibid, idem*). A música é formada por dois *blocos motivicos* principais que se alternam. A *introdução* e a *coda* perfazem dois blocos semelhantes à parte, a dizer, *em suspensão*¹⁴ com articulações esparsas de ataques iterativos. A música é composta gravitando em torno da nota Si, o que fica mais claro no segundo bloco motivico: o *travesseirão fofo*. Esta nota é preparada pelo Mi da *introdução*. *Freeformed* parece ter sido composta sob uma grade métrica pré-delimitada, mantendo uma pulsação subliminar, escondida do ouvinte. É um caso semelhante ao de *Affoschektra* (2005) de Rodolfo Caesar, a primeira de suas *Quatro*

¹⁴ Os termos da análise formal provém das Unidades Semióticas Temporais (HAUTOIS, s/d, <https://www.musimediane.com/numero5/02-SEMIOGENE/>; ALCAZAR, 2014)

Peças para Lounge, a qual analisamos em outro contexto (LIMA, 2014). Nela, o ouvinte flutua em uma métrica regular intermitente e não consegue marcar continuamente o pulso. Em *Freeformed* o pulso fica subentendido, o que revela um primeiro resíduo compartilhado, neste caso com o hip-hop, base de sua formação como compositor no início dos anos 1990. *Freeformed* possui duas camadas sobrepostas: uma em que os materiais se articulam através de suas relações morfológicas, incluindo a massa tônica em torno de Si; outra, uma camada profunda, subentendida, parte de uma grade métrica imperceptível, sem pulsação. O caminho oposto foi utilizado por François Bayle em *Electrucs!*. Trata-se de um conjunto de dez pequenas peças compostas em 1974 utilizando um sintetizador AKS, e que não haviam sido lançadas em disco até a edição do selo Transversales Disques (2018). A terceira peça de *Electrucs!*, *Voltage Stomp*, articula massas tônicas e grupos tônicos em pulsação regular. Tal como Bayle, as repetições em *Freeformed* são retornos alterados, mesmo que sutilmente. O mesmo podemos dizer de *Versailles Peut-être...II* de Bernard Parmegiani (1977) também lançada pela Transversalles (2018). A peça apresenta uma pulsação contínua do início ao fim e que regula eventos sonoros repetidos e progressões espaciais. Os eventos são filtrados, *glissados*; a progressão espacial varia abruptamente.

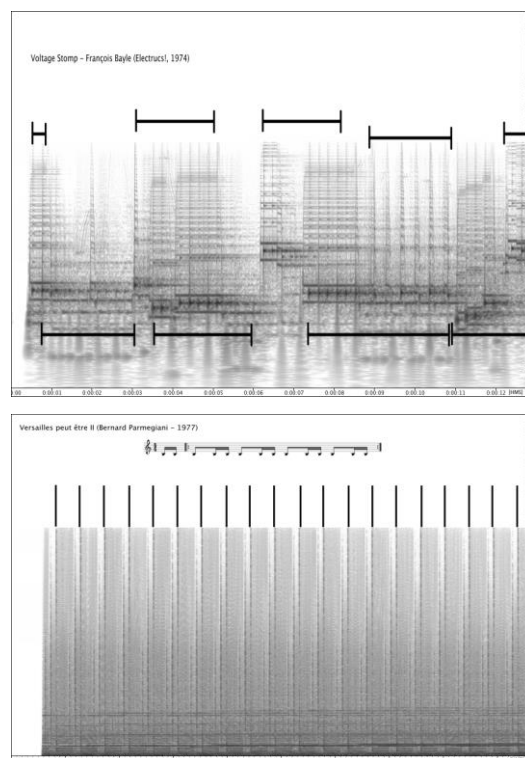


Fig.1. Marcação do pulso *Voltage Stomp* e *Versailles Peut-être...II*.

Os blocos motivicos de *Freeformed*¹⁵ possuem morfologias distintas. Na sua primeira aparição, o bloco 1 apresenta em plano próximo, uma estrutura granulosa densa e rapidamente articulada como uma melodia improvisada (as percussões afinadas de Tobin). O bloco 2 é um grupo tônico estirado no tempo. Em suas repetições, as morfologias são compartilhadas: estruturas ásperas, friccionadas aparecem em plano de fundo no bloco 2, enquanto o grupo tônico do segundo bloco estende-se, em elisão. Tal como em *Voltage Stomp* e *Versailles Peut-être...II*, a forma da música de Tobin é simples: alternância entre blocos e empréstimos de características morfológicas entre eles. O bloco da introdução e o da coda se assemelham, sendo constituídos pelos mesmos materiais. Neste aspecto *Freeformed* diferencia-se das músicas de Bayle e Parmegiani, pois nestas não há seção introdutória ou coda: as músicas simplesmente começam e desaparecem.

<i>Freeformed</i> - Amon Tobin (2019) – 3'10"	
<i>Partes</i>	13 blocos: Introdução (1), bloco 1 (5 aparições), bloco 2 (5 aparições), 1 bloco misto (características do bloco 1 e do 2); coda (1)
<i>Polo harmônico</i>	Nota Si pivô
<i>Morfologia geral dos blocos</i>	Introdução: Estriada em suspensão. Bloco 1: Granulosa, sem delimitação temporal. Eventual acumulação. Desdobramento em camadas: planos próximo, médio e fundo. Bloco 2: Massa formada por grupo tônico. Eventual acumulação granulosa funcionando como complementação textural. Coda: semelhante à Introdução.
<i>Métrica</i>	Subentendida. Pulso não evidente.

Tabela 1. Resumo da análise formal de *Freeformed*.

Se há resíduos compartilhados entre *Freeformed* e a música concreta, eles seriam: 1. O processo de criação dos sons, relação entre referencialidade e abstração; 2. O método experimental de trabalho; 3. Delineamento de planos a partir do espaço composto, com camadas que se acumulam ou rarefazem; 4. Variações contínuas como procedimento de estruturação formal; 5. Ênfase na construção de narrativa sonora. Não podemos desconsiderar que Tobin não abandona sua prática precedente (anos 1990). A métrica subentendida se relaciona com a influência que a produção de hip-hop exerce sobre ele.

A questão pulsação e da métrica na música concreta/acusmática, como Chion prefere chamar (2017-1991), foi discutida por Emmerson (2007). Se no caso das citadas músicas de Bayle e Parmegiani, é a música concreta/acusmática que

¹⁵ Os blocos são designados como bloco 1 e bloco 2, e suas reaparições bloco 1.1, 1.2, 2.1, 2.2, etc.

hibridiza o pulso constante, no caso de Tobin a narrativa concreta e a maneira de compor com o som e o espaço podem ser analisados como resíduos compartilhados com aquela. Entretanto, há uma grande possibilidade, tal como no caso da IDM apontado por Ramsay, de o que aqui consideramos como resultante de um processo de hibridização, advir de fato de *colisões acidentais* (RAMSAY, *op. cit.*). Fica claro, portanto, que considerar a existência de processos de hibridização e dos resíduos compartilhados requer um aprofundamento no âmbito dos campos de produção para entender suas dinâmicas e história, a formação dos gêneros e práticas artísticas e as fricções provocadas pelos contatos sociais.

4. Considerações Finais

Buscamos verificar a possibilidade de que práticas musicais distintas, por por fricção, contato ou trocas pudessem engendrar processos de hibridização. Em razão da analogia feita por várias publicações jornalísticas entre a música concreta e a produção recente de Amon Tobin, decidimos investigar a possível presença de resíduos compartilhados entre estas duas práticas. Há indícios, mas ainda é cedo para uma afirmação.

O que este estudo nos sugere é que o estabelecimento de processos de hibridização como uma forma inclusiva pode estimular o surgimento de novas práticas artísticas. Ao nos depararmos com repertórios que articulam níveis diversos de conhecimentos, que os exploram, criticam, reelaboram e aproximam práticas culturais, tendemos a refletir sobre os critérios de legitimação que adotamos e reforçamos, mesmo inconscientemente, todos os dias. Os processos de hibridização podem ser encarados como uma forma de reflexão sobre nossas dinâmicas e ações acadêmicas, campos de reprodução e consagração, como nos fala Bourdieu (2007). No âmbito da música, parece-nos enriquecedor estudá-los. Se a época da música concreta/acusmática passou, algo surgiu ao seu redor. Isso nos interessa. Se, como acreditamos, esta música ainda está viva e pode se renovar, um caminho poderá ser através das trocas e acidentes com outras práticas artísticas.

5. Referência Bibliográfica

ALCÁZAR, Antonio. Las unidades semióticas temporales (ust), estrategia perceptiva y vía analítica para la música. In *Música y audición en los géneros audiovisuales.*, by J. (ed.). Gustems, 29-52. Barcelona: Univer- sitat de Barcelona, 2014.

ATTALI, Jacques. *Bruit: Essai sur l'économie politique de la musique.* Paris: Fayard / Puf, 2001-1977.



- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Edited by Sérgio Miceli. São Paulo, São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAESAR, Rodolfo. *Loops institucionais . XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: ANPPOM, 2010. 1-7.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2013.
- CHION, Michel. *L'Art de Sons Fixés / La Musique Concrète Acousmatique Un arts des sons fixés*. Paris: Mtankine, Nota Bene, Sono-Concept, 2017-1991.
- DAVIES, Hugh. “A history of Sampling.” *Organized Sound* (Cambridge University Press), 1996: 3-11.
- DEMERS, Joanna. *LISTENING THROUGH THE NOISE The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, Inc. , 2010.
- DUFOUR, Denis. *Musiques électroacoustiques, définitions et précisions*. 2014. <https://www.denisdufour.fr/biographie---accueil> (accessed 2019).
- FERMONT, Cedric, and Dimitr della FAILLE. *Not Your World Music: NOise in South East Asia, Art, Politics*. Ottawa: Syrphe (Berlin); HushHush (Ottawa), 2016.
- GIBSON, William. *Count Zero*. Translated by Carlos Angelo. São Paulo: Aleph, 2008.
- GORNE, Annette Vade. *Treatise on Writing Acousmatic Music on Fixed Media (LIEN)*. Ohain: Musiques et Recherches, 2018.
- HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture*. Nova Iorque: Routledge, 2008.
- KOUKOS, Panagiotis. *Amon Tobin: The Sound of Science*. 2012 йил 13-Dezembor. <https://djmag.com/content/amon-tobin-sound-science> (accessado em 2020 10 de Abril).
- LIMA, Marcelo Carneiro de. *Processos de hibridização entre a música eletroacústica e a música eletrônica dançante: as quatro peças para lounge de Rodolfo Caesar*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, São Paulo, 2014.
- PATRIN, Nate. *Amon Tobin The Foley Room*. 2007 йил 5-Марço. <https://pitchfork.com/reviews/albums/9945-the-foley-room/> (accessed 2020 10 de Abril).
- PICHÉ, Jean. *De la musique et des images*. 2003. <http://www.jeanpiche.com/Textes/images.htm> (accessed 2019 йил 20-agosto).
- RAMSAY, Ben. “Social spatialisation: Exploring links within contemporary sonic art.” *eContact! 14.4* (eContact! 14.4 <http://eprints.staffs.ac.uk/743/>), 2013: 1-9.
- ROLAND, Mark. “Electronic Sound Magazine.” *Amon Tobin: a new kind of musique concrète*. no. 52. Edited by Mark Roland Push. Norwich: Pam Communications Limited, 2019. 34-45.
- SCHAEFFER, Pierre. *La Musique Concrète*. Paris: Presse Universitaires de France, 1967.
- STOCKHAMMER, Philipp W. “Questioning Hybridization.” In *Conceptualizing Cultural Hybridization: a transdisciplinary approach*, by Philipp W. (ed) STOCKHAMMER, 1-3. Berlin: Springer, 2012.



TERUGGI, Daniel. “Musique Concrète Today: Its reach, evolution of concepts and role in musical thought .” Edited by Cambridge University Press. *Organised Sound* (Cambridge University Press) 20, no. 1 (2015): 51-59.

TOBIN, Amon, entrevistado por Marcelo Carneiro de Lima. *Entrevista por e-mail em maio de 2020* (2020).

—. *ISAM*. 2011 19-Abril. <https://music.amontobin.com/album/isam> (acessado em 2020 Abril).

WATERS, Simon. “Beyond the acousmatic: hybrid tendencies in electroacoustic music .” In *Music, Electronic Media and Culture.*, by Simon Emmerson (ed.), 56-83. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2000.