

# VOZ ENTRECORTADA: OUTRA FORMA DE PENSAR SOBRE O CORPO NO PROCESSO COMPOSICIONAL E PERFORMÁTICO<sup>1</sup>

**Pedro Yugo Sano Mani<sup>2</sup>**

**Letícia Maia Durante<sup>3</sup>**

---

**Resumo:** Este artigo relata a experiência da criação de *Voz entrecortada*, para flauta, voz e corpo, um processo colaborativo entre dois artistas-investigadores. Numa postura ligada à pesquisa artística, buscamos elaborar uma metodologia que repensa a dimensão corpórea na atividade musical, abarcando tanto composição quanto performance e, paralelamente, questionando a relação tradicionalmente hierárquica entre compositor/a-intérprete. A partitura foi gerada a partir de materiais extraídos de improvisos sonoros e corporais da flautista, tomando forma enquanto escrita posteriormente. A partir do texto musical foi desenvolvida uma narrativa que aborda movimentos corporais e sonoridades vocais não habituais, assim explorando outras formas de usar o corpo como expressão na performance. *Voz Entrecortada* traz reflexões acerca de imagens poéticas relacionando

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Os autores também agradecem à FCT/MCTES pelo apoio financeiro do INET-md (UIDB/00472/2020), através de fundos nacionais.

<sup>2</sup> Yugo Sano Mani é doutorando em Música – Linguagem e Sonologia pela Universidade Estadual de Campinas, pesquisando sobre processos criativos que se dão no intercâmbio entre diferentes agentes e meios. Fez bacharelado em Composição e mestrado em Sonologia – Processos de Criação Musical pela Universidade de São Paulo, também tendo realizado pesquisa BEPE (Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior) pela FAPESP na Université Paris 8 (França). Atua como compositor para música de concerto, música de cena (teatro) e trilhas para produções audiovisuais. E-mail de contato: [yugo.sanomani@gmail.com](mailto:yugo.sanomani@gmail.com).

<sup>3</sup> Letícia Maia Durante é doutoranda na Universidade de Aveiro (Portugal) na área de performance/investigação artística. Seus principais interesses são a colaboração entre compositor e intérprete e a exploração do corpo em suas performances com a flauta. Ela também possui dois diplomas de mestrado (performance e pedagogia musical) pela Haute École de Musique de Lausanne (Suíça) e um bacharelado em performance pela UNESP. Atualmente ela é professora de flauta transversal no Conservatório de Tatuí e divide o seu tempo entre a pedagogia, a performance e a pesquisa. Seu repertório inclui música de diversos períodos e estéticas, com predominância de música contemporânea. E-mail de contato: [leticiamai aflauta@gmail.com](mailto:leticiamai aflauta@gmail.com)

voz e instrumento, diferentes formas de encarar o tempo no decurso criativo, assim como atravessamentos e aprendizagens mútuas valorizando o corpo, suas potencialidades e subjetividades como elemento essencial na criação musical. Desta forma, observamos que improvisação, escrita e performance intermodulam-se ao longo do processo e não representam etapas rígidas, mas fases maleáveis em interação.

**Palavras-chave:** processos criativos colaborativos; pesquisa artística; flauta; corpo; voz.

---

*VOZ ENTRECORTADA: ANOTHER WAY TO THINK ABOUT THE BODY IN COMPOSITION AND PERFORMANCE PROCESSES*

**Abstract:** *This article brings the creation of Voz Entrecortada, for flute, voice and body, a collaborative process between two artist-researchers. In a posture linked to Artistic Research, we seek to develop a methodology that rethinks the corporeal dimension in musical activity, encompassing both composition and performance and, at the same time, questioning the traditionally hierarchical relationship between composer/performer. The score was generated from materials extracted from the flutist's sound and body improvisations, taking shape in written form later. From the musical text, a narrative was developed that addresses unusual body movements and vocal sounds, thus exploring other ways of using the body as expression in performance. Voz Entrecortada brings reflections on poetic images relating voice and instrument, different ways of thinking time in creative courses, as well as crossings and mutual learnings valuing the body, its potentialities and subjectivities as an essential element in musical creation. In this way, we observe that improvisation, writing and performance intermodulate throughout the process and do not represent rigid stages, but flexible phases in interaction.*

**Keywords:** *collaborative creative processes; artistic research; flute; body; voice.*

---

*VOZ ENTRECORTADA: OTRA FORMA DE PENSAR EL CUERPO EN EL PROCESO COMPOSITIVO Y PERFORMÁTICO*

**Resumen:** *Este artículo relata la experiencia de creación de Voz Entrecortada, para flauta, voz y cuerpo, un proceso colaborativo entre dos artistas-investigadores. En una postura vinculada a la Investigación Artística, buscamos desarrollar una metodología que replantee la dimensión corpórea en la actividad musical, abarcando tanto la composición como la interpretación y, al mismo tiempo, cuestionando la relación tradicionalmente jerárquica entre compositor/intérprete. La partitura se generó a partir de materiales extraídos de las improvisaciones sonoras y corporales del flautista, tomando forma a medida que fue escrita posteriormente. A partir del texto musical se desarrolló una narrativa que aborda movimientos corporales inusuales y sonidos vocales, explorando así otras formas de utilizar el cuerpo como expresión en la interpretación. Voz Entrecortada trae reflexiones sobre imágenes poéticas que relacionan voz y instrumento, diferentes maneras de afrontar el tiempo en el curso creativo, así como cruces y aprendizajes mutuos valorando el cuerpo, sus potencialidades y subjetividades como elemento esencial en la creación musical. De esta manera, observamos que la improvisación, la escritura y la interpretación se intermodulan a lo largo del proceso y no representan etapas rígidas, sino fases maleables en interacción.*

**Palabras clave:** *procesos creativos colaborativos; investigación artística; flauta; cuerpo; voz.*

## 1. Introdução

Este artigo<sup>4</sup> surge do diálogo entre as nossas pesquisas de Doutorado em Música nas áreas de performance/investigação artística e composição.

Pelo prisma da composição o Yugo investiga situações composicionais em que diferentes corpos/eventos/meios se atravessam. Por exemplo, quando dois ou mais suportes de criação distintos são usados num mesmo processo, tais como o desenho, registros sonoros, estímulos corpóreos, etc. Assim, quando postos em diálogo com a partitura convencional, há interações em que um suporte modula o outro<sup>5</sup>.

Do ponto de vista da performance, a Letícia investiga e questiona o corpo na atividade musical, explorando a relação entre composição, partitura e movimentos corporais. Na área da Pesquisa Artística<sup>6</sup>, seu enfoque é a criação de projetos artísticos mediados pelo seu instrumento, a flauta transversal, e o desenvolvimento de um modelo de trabalho entre compositor/a e intérprete mais igualitário e permeado pelo corpo.

Partindo dos diálogos entre nossas pesquisas, assim como de nossa busca por elaborar formas de criação que se dão fora dos moldes conservatoriais tradicionais, iniciamos a presente parceria criativa, da qual a peça *Voz entrecortada* é a segunda criação. Relataremos a experiência deste processo colaborativo, que se insere na concepção de uma composição e uma performance que questionam o lugar do corpo na atividade musical, sublinhando o aspecto multimodal da criação artística no contexto da Música de Concerto.

Primeiramente iremos discutir a utilização do corpo na atividade musical e de que forma ele é negligenciado, desde os discursos sobre música até os atos da performance e da composição. Em seguida, abordaremos a questão da colaboração compositor/a-intérprete na música de concerto da atualidade e como nós nos posicionamos em relação a isso. A partir disso, relataremos os procedimentos metodológicos da nossa criação, a fim de informar o/a leitor/a sobre partes do nosso decurso criativo. Assim, buscamos apresentar uma possível abordagem artística para lidar com os temas levantados<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Os resultados e reflexões aqui organizados foram apresentados de forma resumida em conferência online realizada em 31/10/2023 no SIMN — Simpósio Internacional de Música Nova. Link para o vídeo: [https://www.youtube.com/watch?v=AjqFHB\\_cWUw&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=AjqFHB_cWUw&t=2s)

<sup>5</sup> Por exemplo, no caso das relações de modulação entre visualidade e composição, cf. Ficagna (2014).

<sup>6</sup> Enquanto referências acerca da Pesquisa Artística, baseamo-nos em diversos trabalhos, dentre eles os de Coessens, Crispin e Douglas (2009) e López-Cano e Opazo (2014).

<sup>7</sup> Este projeto foi realizado entre janeiro e julho de 2023. Um registro da performance, realizado em 02/06/2023, pode ser acessado pelo link: <https://youtu.be/QqKciZCPtDM?feature=shared>. A partitura pode ser baixada no link: [https://drive.google.com/file/d/17x3Ug-rTL34hSHAEidvn2Bc5snTTma9k/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/17x3Ug-rTL34hSHAEidvn2Bc5snTTma9k/view?usp=drive_link)

## 2. O corpo nas atividades musicais da performance e da composição

Ao pensar na performance musical, a presença de um corpo é evidente. Entretanto, nos discursos sobre música ele parece ser esquecido ou minimizado. Questões relacionadas às partituras e aos/às compositores/as muitas vezes se sobrepõem, revelando uma construção na qual a experiência do corpo em si é subvalorizada.

Como já discutido em artigo anterior (Durante; Mani, 2022), a autora Mine Dogantan-Dack (2011) aponta que a psicologia e a teoria contemporâneas da música têm conceptualizado o fazer musical quase que exclusivamente em termos mentais, sendo que a maior parte das pesquisas nessas áreas dedicam-se a entender os aspectos cognitivos da prática musical e negligenciam o valor do corpo como produtor da expressividade. Essa separação corpo-mente acaba por levar a atividade musical por um viés intelectualizado, minimizando as camadas subjetivas de sensibilidade do corpo como produtor de sentido no ato criativo.

De outro ponto de vista, o compositor Fernando Iazzetta (1997) faz a relação do corpo na música com a tecnologia argumentando que o desenvolvimento dos meios de comunicação e reprodução de mídia no final do século XIX contribuíram para um desvanecimento gestual na música, porque o som gravado agora teria mais importância do que as performances ao vivo. Também em publicação mais recente este autor aponta a dificuldade de relacionar corpos ou gestos ao som na era digital:

[...] na era da eletricidade e da eletrônica, começamos a ouvir cada vez mais os sons dos corpos invisíveis contidos nos componentes eletrônicos dos sintetizadores, *samplers* e computadores. Durante muitos séculos, as pessoas aprenderam a ouvir sons que tinham uma relação estrita com os corpos que os produziam. De repente, toda essa experiência auditiva acumulada durante o longo processo de evolução musical foi transformada pelo surgimento dos sons eletrônicos e gravados. Quando alguém ouve sons gerados artificialmente não pode ter consciência do mesmo tipo de relações concretas e mecânicas proporcionadas pelos instrumentos acústicos tradicionais, uma vez que estes sons artificiais são gerados por processos invisíveis à nossa percepção. Esses novos sons são extremamente ricos, mas ao mesmo tempo ambíguos, pois não mantêm nenhuma ligação definida com corpos ou gestos.<sup>8</sup> (Iazzetta, 2000, p.259, tradução nossa).

---

<sup>8</sup> “[...] in the era of electricity and electronics, we start listening more and more to the sounds of invisible bodies contained in the electronic components of synthesizers, samplers, and computers. For many centuries, people learned to listen to sounds that had a strict relation to the bodies that produced them. Suddenly, all this listening experience accumulated during the long process of musical evolution was transformed by the appearance of electronic and recorded sounds. When one listens to artificially generated sounds he or she cannot be aware of the same type of concrete and mechanic relations

No domínio das artes visuais, o corpo também é uma temática recorrente, principalmente com o desenvolvimento de gêneros como o *happening*, *body art*, *performance art*. O autor Jorge Glusberg (1997) sublinha a importância da atenção ao corpo no fazer artístico contemporâneo, que remonta às práticas da arte primitiva:

A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte. (Glusberg, 1997, p.51)

Podemos pensar no corpo não só como dimensão fundamental da criação artística, mas como gerador da própria iniciativa criativa. É, por exemplo, o caso das pinturas de Jackson Pollock, em que há uma clara união entre corpo, gesto e ato pictórico. Num contexto atual, a pintora Caroline Denervaud também cria a partir de uma relação exploratória e gestual do espaço pictórico pelo corpo. Mais do que uma mente que pensa e envia comandos à mão que segura o pincel, é o corpo como entidade criativa que move o ato de pintar.

---

provided by traditional acoustic instruments since these artificial sounds are generated by processes that are invisible to our perception. These new sounds are extremely rich, but at the same time they are ambiguous for they do not maintain any definite connection with bodies or gestures."

**Figura 1** – Caroline Denervaud.



Fonte: <https://carolinedenervaud.com/>.

Segundo as nossas experiências dentro da vertente da Música de Concerto, algumas práticas oriundas da tradição evidenciam o apagamento do corpo, como por exemplo a adoção de posturas rígidas e neutras em cena, a minimização de expressões corporais não apropriadas, a utilização de roupas pretas nos concertos e a falta de abordagem corporal nas aulas de instrumento. O corpo, dessa forma, é negligenciado em várias camadas do aprendizado e da criação musical.

Existe igualmente um apagamento do corpo na composição, como em abordagens criativas inteiramente focadas no âmbito da especulação abstrata, ou quando a “escrita” é tratada como única dimensão de um compor, sendo hegemônica em comparação às dimensões corpóreas. Afinal, quando compomos, não é comum usarmos a voz? Imaginar um gesto e perceber que a respiração segue o fluxo do gesto imaginado? É possível unir ferramentas de composição abstratas com as dimensões corpóreas, mas vale observar que é muito comum que essas dimensões acabem sendo vistas com menor valor, ou sequer sendo vistas.

Diferentes vertentes composicionais ao longo do século XX buscaram utilizar a notação musical europeia de maneiras cada vez mais herméticas, deixando pouco espaço para liberdades interpretativas, as quais seriam consideradas como “deformações” da intenção composicional:

A notação utilizada comumente para a música eurológica<sup>9</sup>, por exemplo, ao longo dos últimos cem anos, expandiu significativamente o conjunto de parâmetros passíveis de notação, bem como a gama de variações possíveis para alguns destes. Este processo foi promovido com um objetivo considerado desejável por muitos compositores de meados do século XX, a saber: não deixar espaço para a interpretação por parte dos intérpretes (o que era naquele período e nos círculos de compositores visto como uma necessidade infeliz que invariavelmente iria deformar — e assim, diminuir — as intenções do criador). Isto às vezes levava a partituras musicais densas e com parametrizações detalhadas, ao ponto em que até mesmo artistas experientes poderiam ser sobrecarregados, tanto pela carga cognitiva quanto física (i.e., destreza manual).<sup>10</sup> (Bhagwati, 2013, p.167-168, tradução nossa)

Um exemplo disso se dá no contexto do serialismo integral, onde a supervalorização da escrita se tornou preponderante mesmo frente à realidade da execução musical efetiva (Catanzaro, 2018, p. 45).

Dialogando com essa problemática, na nossa colaboração buscamos uma forma de evidenciar a dimensão corpórea enquanto elemento relevante para o mover da escrita. Ou seja, que a escrita decorresse, ao menos em parte, de ideias surgidas fora do âmbito da partitura ou da especulação, sendo consequência de uma atividade criativa cujo centro é o próprio corpo.

### 3. Colaboração compositor/a-intérprete

Há exemplos de colaborações entre compositores/as e intérpretes em todos os períodos da história da música. No barroco, por exemplo, era muito comum que peças fossem compostas especialmente para determinados/as intérpretes e levando em

<sup>9</sup> Bhagwati usa o termo “música eurológica” para designar práticas musicais herdadas do pensamento europeu, mas vale esclarecer que este termo e esta definição foram propostos primeiramente por George E. Lewis no texto “Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives”, apresentado em: *Black Music Research Journal*, 2002, Vol. 22, pp. 215-246. Link para o texto de Lewis: <https://www.jstor.org/stable/1519950>

<sup>10</sup> “The common notation used for eurological art music, for example, over the past hundred years has significantly expanded the array of notatable parameters, as well as the range of values possible for some of them. This process was furthered by a goal held to be desirable by many mid-20th-century composers, namely: to leave no room for interpretation by performers (which was at the time and in composers’ circles seen as an unfortunate necessity that invariably must deform—and thus, diminish—the creator’s intentions). This sometimes led to musical scores that are dense with detailed parametrisation to a point where even expert performers can be overwhelmed by either cognitive or physical (i.e., manual dexterity) overload.”

conta suas facilidades e dificuldades. Podemos também pensar nos concertos de trompa que Mozart compôs para seu amigo Joseph Leutgeb, ou na parceria entre Ludwig van Beethoven e o violinista Franz Clement. Porém, na música de concerto europeia a partir do século XIX, surge uma distinção mais hermética entre as duas funções, como duas etapas separadas. Não cabe ao/à intérprete um papel ativo na construção imaginativa da obra musical, já que ele/a se encontra subordinado/a ao material escrito pelo/a compositor/a. O processo é linear e mantém o/a intérprete no seu tradicional lugar secundário da atividade artística. Essa dinâmica de trabalho minimiza os potenciais criativos do/a intérprete, enquanto exalta os do/a compositor/a, reforçando a hierarquia presente entre as duas funções.

Na maioria das colaborações identificadas e contempladas observa-se uma relação historicamente estabelecida, dentro da música eurológica, entre as funções da composição e da interpretação, de onde aprendemos os padrões já conhecidos. Geralmente existe a encomenda de uma obra musical ou o desejo de realizar uma parceria; após feita a composição, o/a intérprete eventualmente sugere algumas alterações na partitura; os dois podem discutir questões relacionadas à obra e em seguida é realizado um concerto ou uma gravação.

Apesar disso, podemos encontrar algumas relações que rompem, ao menos parcialmente, esse paradigma, como é o caso de Luciano Berio e as parcerias que realizou com intérpretes diversos/as. Em *Thema (Ommagio a Joyce)*, para voz e tape, realizada em parceria com Cathy Berberian,

todo o material sonoro da peça provém de gravações da voz de Cathy Berberian lendo um trecho de *As sereias [Sirens]*, décimo primeiro capítulo de *Ulisses* de James Joyce, explorando vocalmente as sonoridades das onomatopeias presentes nesse texto (Penha; Ferraz, 2017, p. 10).

Assim, Berberian foi a responsável pela concepção dos materiais primários, gerados a partir do texto de Joyce. A ação de Berio “consistiu na organização, no tratamento eletroacústico e na disposição temporal dos materiais, ou seja, nos processos de escolha e manipulação dos sons e sua subsequente montagem formal no tempo” (Penha; Ferraz, 2017, p. 11).

A mesma postura de colaboração apresenta-se nas *Sequenze*, peças solo realizadas sempre em parcerias entre Berio e os/as intérpretes. Por exemplo: a *Sequenza III* para voz, fruto das diversas parcerias anteriores realizadas com Berberian (cf. Penha; Ferraz, 2017), e a *Sequenza VII* para violoncelo, em que as técnicas e materiais apresentadas pelo violoncelista Rohan de Saram, assim como ideias

vinculadas à música tradicional do Sri Lanka (país de origem de sua família) foram utilizados enquanto material composicional basilar (cf. Ferraz; Teixeira, 2015).

Um exemplo nacional mais recente é *Ramos*, para piano (somado à voz da pianista) e eletrônica, fruto da parceria realizada entre Luciane Cardassi e Paulo Rios Filho e denominada como “colaboração”. A parte eletrônica, em uma de suas camadas, mostra paisagens sonoras gravadas no Delta do Parnaíba, região onde Rios Filho morou durante muitos anos; numa outra camada, há a fala da rezadeira D. Lúcia, com a qual ele teve diversas conversas, numa postura etnográfica (cf. Cardassi, 2019). Com relação à performance de Cardassi, há uma escrita virtuosística do piano, paralela ao uso de sua própria voz. Os eventos vocais, elaborados conjuntamente por Rios Filho e Cardassi, dialogam com as imagens evocadas pela paisagem sonora do Delta do Parnaíba e pela narração de D. Lúcia, carregando sentidos expressivos. Essa colaboração culmina numa performance pessoal e intransferível, de modo que *Ramos* será uma outra peça caso realizada por outro/a pianista: “uma outra colaboração entre compositor e intérprete será necessária para que se encontre essa nova interpretação” (Cardassi, 2019, p. 14).

Da parceria entre Josí de Mattos Neto e Lucas Raulino surgiu *Luthieria*, peça para violino solo, que explora a individualidade do executante em união ao seu instrumento. Após organizarem as imagens poéticas que permeariam essa colaboração criativa, ambos perceberam que

elas se referem a uma entidade, formada por instrumentista e instrumento no momento da performance. O instrumentista não usa simplesmente seu instrumento: de certa forma eles se tornam uma terceira coisa. Podemos dizer que essa coisa é a voz dessa entidade, específica e única. (Mattos Neto; Raulino, 2019, p. 5)

Dentre suas inspirações, havia duas imagens poéticas iniciais: sons de fábrica, assim como o desejo de haver um som “bizarro”, não esperado do violino. Paralelamente, o *Concerto para violino* de Ludwig van Beethoven foi revisitado como material criativo. Os materiais finais foram alcançados por meio de diversas trocas, realizadas através de conversas, testes empíricos e explorações experimentais relacionadas à “tocabilidade” do violino. Assim, a corporalidade entrou em jogo como camada criativa concreta; paralelamente, a maneira como isto se deu só foi viável graças às situações de troca entre ambos os artistas.

Por sua vez, o saxofonista Pedro Bittencourt (2014) refere-se a uma “interpretação musical participativa” no seu trabalho com música mista, propondo que “os compositores possam ser também intérpretes das obras mistas, e que os instrumentistas não sejam cocompositores, mas cocriadores [sic]” (Bittencourt, 2014,

p.59). Segundo ele, como nesse tipo de repertório os compositores geralmente operam a parte eletrônica das suas peças, decidindo em conjunto com o intérprete as sonoridades a serem exploradas, eles também podem ser considerados como intérpretes. Entretanto, é o compositor que continua a ser o único autor das peças: “é sempre ele quem tem a palavra final na hora de decidir. [...] O papel do instrumentista é assisti-lo nessas atividades” (Bittencourt, 2014, p.66). Neste cenário, apesar da proposta de haver uma troca igualitária entre os dois agentes, o/a compositor/a continua a ser hegemônico/a, reproduzindo um jogo de poderes próprio à tradição da música de concerto europeia<sup>11</sup>.

O termo co-criação é também citado por alguns autores, como Doriana Mendes e Daniel Quaranta (2021) ao tratar da elaboração da ópera experimental *Helena e seu ventríloquo* (2019), onde os dois agentes trabalharam com um método de parceria construtiva, no qual nenhuma das partes foi independente da outra. Como exemplo, a dramaturgia e o movimento de palco, que normalmente é demarcado pelo/a compositor/a na didascália, foi construído em conjunto. Segundo eles, “essa trama rizomática (diálogo, ensaio, discussão, testes, falhas, acertos, reflexão, etc.), foi o que possibilitou essa horizontalidade no processo criativo de natureza transdisciplinar” (Mendes; Quaranta, 2021, p.885). O processo, portanto, não se alicerçou nos saberes e habilidades específicas de ambos, mas em um cruzamento de saberes em todas as fases da criação, desde a concepção até a estreia, o que produziu a “expansão dos limites estabelecidos tradicionalmente na interface compositor-intérprete” (Mendes; Quaranta, 2021, p.885).

A partir dessas premissas, cabe aqui uma provocação: como assinar uma obra criada colaborativamente?

Refletindo sobre *Voz Entrecortada*, nos dirigimos mais para os termos “colaboração criativa” e “parceria criativa”. As nossas ações se interpolaram em todas as fases do processo criativo, porém ainda houve uma divisão considerável de papéis. Ao final, decidimos ambos assinarmos a autoria, já que houve um terreno de intersecção entre os dois, o que nos levou a uma criação que apenas seria possível desta maneira. Se as funções fossem inteiramente isoladas, o resultado certamente seria diferente.

Uma das consequências foi um aprendizado mútuo. A Letícia teve ideias e *insights* composicionais que reverberaram diretamente na versão atual da peça. O Yugo aprendeu diversos tipos de dificuldades e facilidades técnicas e mecânicas da flauta, apenas acessíveis a quem estuda o instrumento. Além disso, os dois adquiriram e

---

<sup>11</sup> Isto não necessariamente precisa ser visto de maneira negativa. Apenas consideramos relevante observar a existência dessa hierarquia levando em conta a discussão levantada.

continuam a adquirir novas ferramentas e saberes cênicos sobre como usar o corpo na performance de forma intencional, quais movimentos são possíveis com a flauta, que tipo de sons podem ser evocados através do movimento, como construir uma narrativa musical e corporal, como lidar com a tensão e o relaxamento cênico-musical, entre outras.

Uma constante do nosso trabalho foram os encontros periódicos, onde alinhamos as nossas ideias, expectativas e impressões. Buscamos pensar a criação artística sem que haja prevalência de uma hierarquia historicamente enraizada, em que a escrita é soberana. Assim, surgem situações de trocas de saberes particulares que se atravessam a todo o momento. Desta forma, temos aprofundado uma abordagem de trabalho própria, embasada pela experiência e o diálogo numa postura vinculada à Pesquisa Artística.

O olhar para os dois corpos como elementos expressivos e de potências na nossa criação também nos leva para um lugar de busca e desafios. Essa temática está sendo investigada ao longo dos projetos, sendo que nossa próxima criação está em fase de desenvolvimento neste momento.

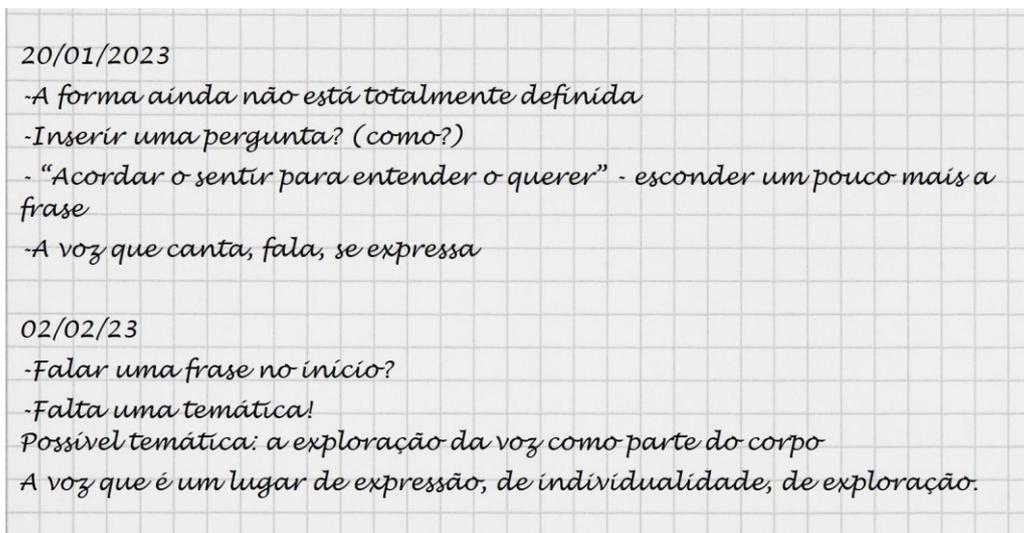
## 4. Metodologia

### 4.1. Quais são as nossas buscas?

Como o corpo pode ser abordado durante a atividade criativa de compor e de tocar? Quais resultados poderíamos ter neste tipo de processo, ao contrário de um caso mais convencional?

Em *Voz Entrecortada* iniciamos tentando entender quais eram as ideias sonoras e afetivas que estariam presentes. Através de reuniões, encontramos algumas sonoridades que permeariam a peça, como os sons eólicos e a mistura entre flauta e voz.

Num dado momento, percebemos que a peça iniciaria com sons de flauta e posteriormente entraria uma voz, que se funde à flauta. Essa voz, porém, não consegue se desprender inteiramente da flauta. Dito isso, apareceu a imagem metafórica de uma “voz entrecortada”.

**Figura 2** – Caderno de campo da Letícia.

**Fonte:** elaboração dos autores (2023).

Além dessa metáfora de uma voz que tenta se libertar da flauta, como se houvesse um jogo de forças entre ambas, a voz entra como uma dimensão da individualidade da Letícia. Porém, ela não é usada num sentido semântico e sim sonoro: há fonemas que atravessam a peça, às vezes gerando “explosões” vocais, se transformando em sonoridades alongadas no tempo (no caso das vogais), ou sons de ar. Alguns dos fonemas foram retirados da frase “Acordar o sentir para entender o querer”, que foi formulada enquanto síntese de reflexões acompanhando o desenvolvimento desta criação.

**Figura 3** – Compassos 81-88. Fonemas da frase “acordar o sentir para entender o querer” encontram-se embaralhados e intercalados com gestos de flauta.

The musical score consists of three systems, each with a Flute (Fl.) and Voice (Voz) part.   
 System 1 (Measures 81-83): The flute part begins with a complex rhythmic pattern marked *mf*. The voice part has a rest in measure 81, followed by a note with the phonetic annotation *[k']* in measure 82, and then notes with annotations */a/* and */s/* in measure 83. Dynamics range from *mf* to *f*.   
 System 2 (Measures 84-85): The flute part continues with a complex rhythmic pattern. The voice part has a rest in measure 84, followed by a note with the phonetic annotation */t/* in measure 85. A dynamic marking *f* is present. A note in measure 85 is annotated with *(frullato vira fonema)* and *reecer*.   
 System 3 (Measures 86-88): The flute part continues with a complex rhythmic pattern. The voice part has a rest in measure 86, followed by a note with the phonetic annotation *que* in measure 87, and then notes with annotations */ol/* and *ord.* in measure 88. Dynamics range from *mp* to *f*.

Fonte: partitura de *Voz Entrecortada*.

Inicialmente houve a possibilidade de acrescentar algum texto ou frase declamados durante a performance, o que acabou sendo descartado por considerarmos que seria muito previsível e as potências do material acabariam perdendo força. Outra ideia que acabou não se materializando foi a ação de gritar no final da peça. Para que esse grito ocorresse, seria necessária uma construção narrativa que nos levasse a ele. Porém, ao longo do percurso, vimos que a criação tomava outras direções, de modo que o gesto do grito se mostrou desconectado daquilo que criávamos.

## 4.2. Elaboração dos materiais

No início a Letícia gravou testes realizando improvisos, a partir dos quais a composição foi desenvolvida posteriormente. Assim certos materiais têm origem numa atividade corpórea, só sendo formalizados e retrabalhados como escrita num segundo momento. A composição, desse modo, parte inicialmente da atividade sonoro-corpórea da Letícia.

Podemos aqui pensar a distinção proposta por Iannis Xenakis acerca de estruturas “no tempo” [*en-temps*] e “fora do tempo” [*hors-temps*]<sup>12</sup> (cf. FERRAZ, 2012). Na estrutura “fora do tempo”, presente, passado e futuro não são pertinentes, podem ser embaralhados, já que ainda não há sequência. Uma situação assim se dá na elaboração de materiais musicais diversos sobre uma folha, cada um numa área diferente do espaço, sem que ainda haja uma relação estabelecida entre eles. Os materiais e ideias ocupam a folha para apenas depois serem pensados, combinados, sequenciados, transformados. Há ideias e potências, mas ainda não há tempo ou direção envolvidos. Já a estrutura “no-tempo” põe em cena a memória e, paralelamente, a direcionalidade; uma coisa leva a outra, uma se transforma na outra, coincidindo com a “definição clássica de tempo teleológico, direcional e condicional” (FERRAZ, 2012, p. 71). Ordenar os eventos e engendrar uma direcionalidade é colocar os materiais e ideias “no-tempo”.

Quanto à processualidade da nossa colaboração criativa, podemos pensar um diálogo entre a fase de improvisos e o nível “no-tempo”. Claramente, há diversas formas de estar “no-tempo”. Compor uma sequência de eventos já é colocar ideias no tempo, contudo, a fase de improvisos foi uma maneira de criar o próprio material estando inseridos “no-tempo”. O que se performa não é especulação, pois se manifesta concretamente desde o início. Dito isso, esta situação possibilita um paralelo em que, ao propor uma criação por meio do corpo, há uma imersão “no-tempo”. As fases de revisitação dos improvisos, com diversos refinamentos e desdobramentos, se deram enquanto ações “fora do tempo”, paralelamente estando também mais distantes do nível corpóreo.

Um exemplo da relação entre uma ideia improvisada e seus posteriores desdobramentos pela escrita pode ser encontrado aqui: <https://youtu.be/hpG2jmd8aGo>

Sobre a elaboração dos materiais, Yugo relata:

Integrando um momento seguinte do processo, desdobrei pela própria voz, através do canto, algumas ideias, o que deu origem à maioria das características intervalares e melódicas da composição. Quanto às movimentações energéticas, o caráter gestual da peça, a maioria das ideias vieram de revisitações que fiz dos improvisos gravados pela Letícia. Então o caráter gestual teve relação íntima com esses improvisos gravados, ao passo que as características melódicas e as tomadas de decisão com relação às alturas se deram num momento posterior, através da minha prática vocal.

<sup>12</sup> Silvio Ferraz (2012, p. 70, nota de rodapé) observa que inicialmente Xenakis fizera uma divisão tripartite: *hors-temps*, *temporel* e *en-temps*. Contudo, posteriormente o termo intermediário (*temporel*) foi abandonado, apenas permanecendo a distinção entre os níveis *hors-temps* e *en-temps*.

Porém, sendo uma peça a ser executada sem a partitura, a memorização era uma questão. Para ser algo mais “memorizável”, decidimos criar alguns “blocos gestuais” que são combinados de forma diferente ao longo do tempo, mas que mantêm suas identidades individuais. Há cinco blocos, que foram enumerados por ordem de aparição; também foi decidido fazer com que cada bloco tivesse um número diferente de ataques, variando entre 7 e 11 ataques, conforme a figura a seguir:

Figura 4 – Apresentação dos cinco blocos gestuais.

Fonte: partitura de *Voz Entrecortada*.

Ao longo da peça os blocos são embaralhados e recombinaados:

Figura 5 – Recombinações dos blocos gestuais.

Fonte: partitura de *Voz Entrecortada*.

Num momento posterior, discutimos sobre como poderia ser o final da peça. Talvez a voz conseguisse se libertar da flauta e encontrar um lugar de espontaneidade? Como seria uma voz espontânea?

Buscando lidar com essa questão e também com a ideia de “libertação” no tocante à escrita sobre partitura, decidimos terminar a peça de forma aberta, com uma

seção de improviso. Essa seção ficaria a critério da Letícia e do estado dela no momento da performance. Foram separadas algumas questões como acionadoras poéticas: “E agora, o que sua voz busca?” “Existe uma voz liberta?” “O que você deseja expressar?” “E o corpo, o que ele quer?” Paralelamente, usamos a frase “Acordar o sentir para entender o querer”, que serve também como acionadora de um estado.

**Figura 6** – Seção improvisada final.

**Improviso**

Voz <sup>120</sup> E agora, o que sua voz busca? Existe uma voz liberta?  
O que você deseja expressar? E o corpo, o que ele quer?

acordar  
o  
sentir  
para  
entender  
o  
querer

**Fonte:** partitura de *Voz Entrecortada*.

*Voz Entrecortada* inicia, num caráter frenético, com o intercalar contínuo de duas ideias: 1) os blocos gestuais tocados rapidamente; 2) trinados em *crescendo*, fazendo com que os parciais agudos “vazem” da flauta. Pouco a pouco, entram sons eólicos e, paralelamente, surgem algumas ideias um pouco mais melódicas, sinuosas. Essas presenças melódicas, que inicialmente manifestam-se mais como pequenas “janelas”, ganham presença na segunda seção (iniciando no c. 38), com caráter contemplativo, contrastante com o que viera antes. Nessa segunda parte, a voz dobra (em uníssono ou oitavas) diversas linhas da flauta, havendo uma fusão tímbrica entre ambas. Paulatinamente aparecem momentos de separação entre flauta e voz, mas de maneira

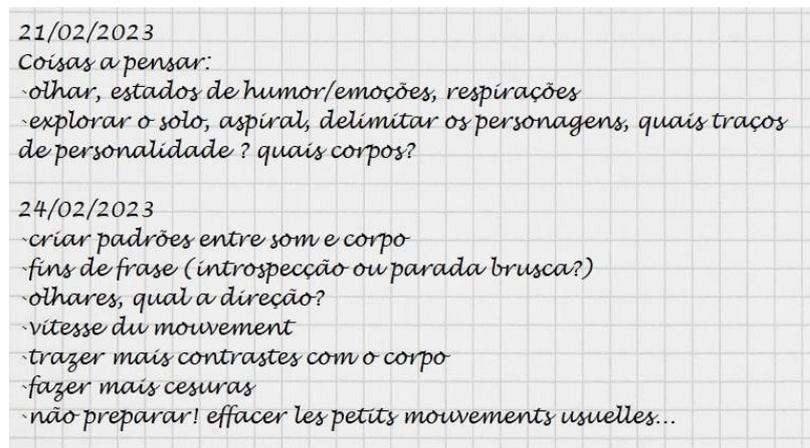
tímida. A terceira seção (iniciando no c. 72) retoma o caráter frenético, inquieto, e revisita os blocos gestuais do início, mas agora sendo “interrompida” por eventos vocais (sílabas, fonemas, sibilâncias). Num dado momento, é como se houvesse duas camadas distintas: as movimentações rápidas da flauta e um canto que quase chega a dizer algo, mas cujas sonoridades não formam palavras completas. Após essa distinção entre flauta e voz se intensificar, a quarta e última seção propõe uma direção mais improvisativa.

### 4.3. Preparação para a performance

A partir da primeira versão da partitura, a Letícia iniciou a construção da performance e da narrativa corpórea, como conta a seguir:

Inicialmente houve uma preocupação em memorizar cada bloco gestual em separado e entender como eles se apresentavam no decorrer da partitura. Depois eu atribuí uma característica corporal para cada padrão que se repetia, a partir dos movimentos que surgiam naturalmente de cada trecho. Esses movimentos posteriormente foram extravasados e formaram uma narrativa corpórea.

**Figura 7** – trecho 1 do caderno de campo da Letícia.



**Fonte:** elaboração dos autores (2023).

Nessa fase, ela participou de um estágio de Música e Movimento no *Théâtre du Mouvement* em Paris, coordenado pela flautista e coreógrafa Elsa Marquet-Lienhart. Essa formação foi essencial para o desenvolvimento dessa performance e também de qualidades cênicas relevantes, como a exploração dos deslocamentos no espaço, os

diferentes tipos de movimentos e suas velocidades, os olhares, os estados de humor, as respirações, entre outras.

**Figura 8** - Estágio de Música e Movimento em fevereiro de 2023 em Paris.



**Fonte:** Registro feito pela autora.

Com isso, ela delimitou alguns padrões corporais que descreve a seguir e demonstra a partir de trechos da performance:

1 - No início da partitura existem notas rápidas sempre seguidas de um trinado com dinâmica *crescendo*. Eu atribuí a esse padrão um sentimento de tensão e traduzi isso para o meu corpo com a elevação dos ombros, passos lentos em direção ao público e o olhar fixo.

Figura 9 – Compassos 1-13.

The musical score consists of three systems. The first system shows the Flauta part starting with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic and a *sfz* dynamic, and ending with a *mf* dynamic. The second system shows the Fl. part starting with a *p* dynamic and a *sfz* dynamic, followed by a *mf* dynamic, and then a *sffz* dynamic and a *mf* dynamic. The Voz part in the second system is marked 'voz (canto)' and includes the instruction 'deixar o som se descontrolar,'. The third system shows the Fl. part starting with a *p* dynamic and a *sfz* dynamic, followed by a *mf* dynamic, and then a *mf* dynamic. The Voz part in the third system is marked 'voz (canto)' and includes the instruction '(ho.)'.

Fonte: partitura de *Voz Entrecortada*. Link para o excerto: <https://youtu.be/uS2p-6MnYWs>

2 - Da mesma forma, a partir do compasso 38 eu queria sublinhar o aspecto aéreo e flutuante do novo andamento, então escolhi atribuir movimentos ondulatórios em lentidão.

Figura 10 – Compassos 38-45.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 38 to 41. The flute part (Fl.) begins at measure 38 with a tempo marking of  $\text{♩} = \text{ca. } 62$ . It features a *p* dynamic with the instruction "contemplativo" and a note with a "bend ascendente" marking. The voice part (Voz) is marked "pauta com uma única linha: voz com alturas não definidas" and has a *sfz* dynamic. The second system covers measures 42 to 45. The flute part has a *mp* dynamic. The voice part is marked "voz (canto)" and has dynamic markings from *pp* to *mp*.

Fonte: partitura de *Voz Entrecortada*. Link para o excerto: <https://youtu.be/eUBvVSRGyFA>

3 - A partir do compasso 72, eu quis construir uma progressão que iria até o início do improviso. Houve uma dificuldade inicial pois o trecho era muito longo, então uma questão levantada foi: como construir uma tensão orgânica durante tanto tempo? A solução foi realizar uma caminhada lenta do fundo do palco até a frente, que sugeriria um crescendo "visual" e acústico para o público. As notas rápidas ajudaram a construir essa progressão, enquanto que os efeitos com a voz (sons de ar, sons de consoantes, *frullato*, canto e pequenas melodias) serviam como um "respiro" de fuga. A voz representa uma expressão da minha individualidade, que está cada vez mais presente até o momento final de improviso sem a flauta. Esses "respiros" foram marcados corporalmente através da elevação da cabeça e olhar em meio à caminhada.

Figura 11 – Compassos 72-80.

The musical score for measures 72-80 is presented in three systems. Each system shows the Flute (Fl.) and Voice (Voz) parts. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 72 is marked 'som eólico' and 'p inquieto'. Measure 75 is marked 'frullato'. Measure 78 is marked 'som eólico'. The score includes various dynamic markings: *p*, *sfz*, *f*, and *ff*. Performance instructions include 'ord.' and 'ord.'. The voice part includes lyrics and specific articulation marks like '/s/' and '/f/'.

Fonte: partitura de *Voz Entrecortada*. Link para o excerto: <https://youtu.be/JI9GJydi1PE>

Foi um desafio trabalhar com a minha própria voz, pois ao mesmo tempo que eu tinha vontade de explorar os diferentes sons e fonemas, me sentia incapacitada, por falta de treinamento e experiência anterior.

A minha sensação tocando também era muito diferente da escuta, por isso foi muito importante trabalhar constantemente gravando a peça, para entender como ela estava soando. O Yugo acompanhou todas as fases do desenvolvimento da performance, e com isso, pude ter um *feedback* exterior que foi muito importante para compreender como a peça iria soar como um todo.

Outras dificuldades estão relacionadas com a memória, sendo algumas partes da partitura mais difíceis de decorar, como apontado no caderno de campo:

**Figura 12** – trecho 2 do caderno de campo da Letícia.

28/05/2023  
 Dificuldades de memória:  
 - quando não há um padrão  
 - quando as coisas se repetem mas o final é diferente  
 - fonemas  
 - caminhos melódicos com voz parecidos entre si

**Fonte:** elaboração dos autores (2023).

Na parte final, guiada pelas questões inscritas na partitura, organizei o improviso. Este era o momento em que a voz estaria livre, sem a flauta, e eu poderia explorá-la como quisesse. O desejo era que o corpo se sentisse mais livre sem a flauta, ao mesmo tempo que eu queria criar um *fade out* até o final. Sem a flauta, senti uma nudez metafórica, como se eu estivesse desprovida da minha armadura, materializada pela flauta.

A decisão, portanto, foi de explorar os fonemas da frase “Acordar o sentir para entender o querer” ao mesmo tempo que construções melódicas similares com as frases anteriormente inscritas na partitura (compassos 103-104, 107-108, 111-112 e 116-117).

Certamente em outras ocasiões eu escolheria abordar outros aspectos no improviso final. Sendo guiada pelas circunstâncias do presente, outras circunstâncias levariam a outras abordagens e resultados.

No estudo das *performances* ao vivo é necessário incorporar algumas adversidades que podem eventualmente ocorrer. O/a intérprete espera que a performance seja a mais próxima possível da sua preparação na sala de estudo, porém, no momento ele/a precisa lidar com outros fatores como a ansiedade de palco, falhas de memória, falta de concentração, erros de notas e ritmos, entre outros. Ele/a toma decisões momentâneas baseadas na experiência e prática como instrumentista. Esses pequenos desvios do plano original acrescentam novas qualidades ao produto final, que só estarão presentes nesta performance em singular. Por conta disso, cada performance é única e irreproduzível.

Esses desvios aconteceram durante a referida performance de *Voz Entrecortada* e aconteceriam naturalmente também em outras situações. A partitura e o planejamento tornam-se, portanto, mais do que um molde a ser reproduzido, mas um guia para o surgimento de uma nova interpretação.

## 5. Sobre o tempo

Uma importante constatação que fizemos *a posteriori* diz respeito à dimensão temporal. Percebemos que os tempos da partitura, decididos na fase da escrita, não coincidiam com as sensações corporais da Letícia e a sua própria interpretação do texto musical. Neste sentido, como dito anteriormente, a partitura serviu mais como um guia do que como o próprio tempo efetivo da performance. Essa questão é importante pois o que nós buscamos neste processo era a incorporação da partitura pela intérprete. O texto se transforma em algo mais livre, onde ela pode eventualmente tomar liberdades, fazer rubatos, respirações mais longas, pausas e mudanças de tempo.

Lidamos então com 4 noções de tempo diferentes: o tempo imaginativo do Yugo, o tempo do texto musical, o tempo imaginativo da Letícia e o seu tempo incorporado.

O tempo do Yugo dialogava em parte com a voz nos momentos mais melódicos (através do canto), ao passo em que, nos momentos mais rápidos, tomava forma mais como imaginação, sem seu corpo diretamente envolvido, mas imaginando os gestos aprendidos. Por isso, havia eventos que no nível gestual não coincidiam com a performance, já que ele não tem incorporadas as sensações e nuances vinculadas à ação de tocar flauta. O tempo da partitura é um tempo seco, duro, é o tempo das máquinas, do metrônomo. É um tempo que existe no papel, mas que não revela exatamente todas as sutilidades do tempo imaginado. O tempo imaginativo da Letícia é o tempo que a leitura da partitura revela e que ecoa em sua mente. Não é um tempo concretizado pois ainda não tomou forma com o instrumento. Por último, o tempo incorporado da Letícia é o tempo do corpo, das sensações, da vontade, da compreensão do texto e da interpretação. É um tempo adaptado ao corpo e ao instrumento de cada intérprete, assim como ao espaço e ao momento da performance.

## 6. Considerações finais

Refletindo *a posteriori* sobre esta criação, em que as figuras do compositor e da intérprete se atravessam, percebemos que existiram três situações gerais que se permearam: a improvisação atravessa a escrita; a escrita modula o que foi improvisado; a interpretação dialoga com a escrita, mas extraindo e criando camadas corpóreas que estão além dela. Não são etapas rígidas e absolutas, mas processos contínuos de modulação. Em consequência dessa abordagem, novas dimensões narrativas, por vezes até imprevistas, foram criadas.

**Figura 13** - Processos de modulação.

**Fonte:** elaboração dos autores (2023).

Movido pela dimensão prática e experimental, o resultado artístico aqui apresentado só seria possível graças à natureza da Pesquisa Artística, na qual a prática artística é o centro engendrador. O processo relatado, portanto, não apresenta uma configuração tradicional de planejamento prévio e realização posterior. Ao contrário, ele se desenvolve durante o caminho, através dos nossos atravessamentos e aprendizagens mútuas.

Como continuação da nossa colaboração, no momento desenvolvemos um terceiro projeto, que tem características diferentes dos anteriores. Nele, acentuamos a dimensão corpórea como produtora primordial do texto musical, desenvolvendo inicialmente improvisos corporais vinculados com sons e imagens poéticas. Como consequência, a partitura adotará uma notação expandida particular, visando uma maior liberdade da Letícia com a flauta e o seu corpo.

## Referências

BHAGWATI, Sandeep. Notational perspective and improvisation. In: ASSIS, Paulo de; BROOKS, William; COESSENS, Kathleen. *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*. Leuven: Leuven University Press, 2013.

BITTENCOURT, Pedro Sousa. Interpretação musical participativa e repertório misto recente: Novos papéis para compositores e instrumentistas?. In: *I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ-UFBA*, Nov 2014, Rio de Janeiro, Brazil. hal-01665470.

CARDASSI, Luciane. Ramos de Paulo Rios Filho e a tradição das rezadeiras do Delta do Parnaíba: Um modelo de colaboração na criação de uma peça eletroacústica mista de relevância social e cultural. In: Revista Vórtex, [S. l.], v. 7, n. 1, 2019. DOI: 10.33871/23179937.2019.7.1.2667. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2667> Acesso em: 17 jan. 2024

CATANZARO, Tatiana. Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70. 1ª edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. The Artistic Turn: A Manifesto. Leuven: Leuven University Press, Orpheus Instituut, 2009.

DOGANTAN-DACK, Mine. In the Beginning Was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body. In: A. Gritten & E. King (eds.), *New Perspectives on Music and Gesture*, pp. 243–265. Farnham, England/Burlington, USA: Ashgate Publishing Limited/Company, 2011.

DURANTE, Letícia Maia; MANI, Pedro Yugo Sano. Exploring transdisciplinary performance and creation in *Le corps qui habite en moi* for solo flute. In: ÍMPAR - Online journal for artistic research. Vol. 6, n.1, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.34624/impair.v6i1.31909> Acesso em: 16 abr. 2024

FERRAZ, Silvio. Três estruturas do tempo em O King de Luciano Berio. In: Revista Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 13, nº 1, p. 61-95, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55106/58743> Acesso em: 17 jan. 2024

FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William. Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV. In: MENEZES, Flo (org.). *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

FICAGNA, Alexandre Remuzzi. Entre o visual e o sonoro: a composição por imagens. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. In OPUS - Revista eletrônica da ANPPOM, v. 4, n. 4, 1997. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/36> Acesso em: 17 jan. 2024

IAZZETTA, Fernando. Meaning in Musical gesture. In: M.M. Wanderley and M. Battier (eds.). *Trends in Gestural Control of Music*, pp. 259-268. Ircam - Centre Pompidou, 2000.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya, 2014.

MATTOS NETO, Josí de; RAULINO, Lucas. Luthieria: ou como deixar surgir a voz do instrumentista-instrumento. In: Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Universidade Federal de Pelotas, RS, 2019. Disponível em:

[https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2019/5979/public/5979-20864-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5979/public/5979-20864-1-PB.pdf) Acesso em: 17 jan. 2024

MENDES, Dorian; QUARANTA, Daniel. Rastros de um processo colaborativo entre compositor e performer/intérprete na criação da ópera experimental Helena e seu ventríloquo. In: Revista Brasileira de Música, v. 33, n. 2, pp 885-905, 2021. DOI: 10.47146/rbm.v33i2.39055.

PENHA, Gustavo; FERRAZ, Silvio. Cathy Berberian, Grock e as ideias de polifonia de ações, fragmentação textual, solfejo afetivo e humor em Sequenza III, para voz feminina, de Luciano Berio. In: Revista Vórtex, [S. l.], v. 5, n. 3, p. 1–25, 2017. DOI: 10.33871/23179937.2017.5.3.2169. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2169> Acesso em: 17 jan. 2024

## Sites

Caroline Denervaud. <https://carolinedenervaud.com/> Acesso em: 17 jan. 2024