

Movimento e som: o aparelho fonador como elemento definidor da obra performativa de Dieter Schnebel

Movement and sound: the phonatory apparatus as a defining element of Dieter Schnebel's performative work

José Luís Postiga^{1*} , Elsa Morgado^{2,3,4} , Levi Leonido⁵ 

RESUMO

A representação gráfica do movimento do corpo é a base para a transmissão dos diferentes tipos de dança desde o século XVII. Sem eles, certamente não haveria como manter o ballet de 'repertório' que se instalou no século XIX e evoluiu em grande escala para as maiores salas de espetáculo no século XX. Dieter Schnebel, enquanto compositor de vanguarda do século passado, frequentador dos encontros de verão de Darmstad e companheiro dos revolucionários Stockhausen e Boulez, viu-se na contingência de, tendo em conta a sua visão sobre a performance que envolve as sonoridades do corpo como um todo, e do instrumento fonador em particular, criar partituras que notam não sons mas como os produzir, garantindo a expressão dramática do que se pretende, ao invés da precisão de frequência e duração retratados em sistemas convencionais. Debruçamo-nos sobre estas partituras de movimentos fisiológicos, enquadrando-as no contexto estético em que surgem e analisando a sua importância para o desenvolvimento do futuro conceito de *performance art*.

PALAVRAS-CHAVE: análise musical; fonética; performance art; vanguarda; Schnebel; movimento.

ABSTRACT

The graphic representation of body movement is the basis for the transmission of different types of dances since the twentieth century. Without them, there would certainly be no way to maintain the 'repertoire' ballet that was installed in the nineteenth century and evolved on a large scale to the largest concert halls in the twentieth century. Dieter Schnebel, as an avant-garde composer of the last century, a frequent attendee of the summer meetings in Darmstad and a companion of the revolutionaries Stockhausen and Boulez, found himself in the contingency of, taking into account his vision of performance that involves the sonorities of the body, as a whole, and of the speaking instrument in particular, to create scores that note not sounds but how to produce them, ensuring the dramatic expression of what is intended, rather than the accuracy of frequency and duration portrayed in conventional systems. We focus on these scores of physiological movements, situating them within the aesthetic context in which they appear and highlighting their significance for the development of the concept of future performance art.

KEYWORDS: musical analysis; phonetics; performance art; avant-garde; Schnebel; movement.

¹Universidade de Aveiro, Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, Departamento de Comunicação e Arte – Aveiro, Portugal.

²Centre for Studies in Education and Innovation – Lisboa, Portugal.

³Instituto Politécnico de Viseu – Viseu, Portugal.

⁴Instituto Politécnico de Bragança – Bragança, Portugal.

⁵Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, School of Human and Social Sciences – Vila Real, Portugal.

⁵Universidade Católica Portuguesa, Center for Research in Arts Sciences and Technologies – Porto, Portugal.

*Autor correspondente: Rua da Alegria, 225, 4480-743 – Vila do Conde, Portugal. E-mail: luispostiga@ua.pt

Conflito de interesses: nada a declarar. Financiamento: nada a declarar.

Recebido: 01/05/2025. Aceite: 03/06/2025.

INTRODUÇÃO

A fisicalidade do movimento humano é necessariamente transversal ao som que ele produz, quer pela execução num instrumento externo, como na utilização do próprio corpo, e especificamente do aparelho fonador, que lhe permite a comunicação por meios da expressão sonora, com conotação verbal ou sem ela. Os primórdios da associação entre a representação musical e a movimentação corporal remete-nos para Pierre Beauchamp e Raoul-Auger Feuillet e o seu sistema de notação das danças de corte francesas, por encomenda do rei Luís XIV, no seguimento da criação da Academie Royale de Dance, no final do século XVII, como documenta Dukes (2012). Partindo destes, foram vários os sistemas de notação do movimento desenvolvidos ao longo do tempo e aos quais se refere Guest (1998) em análise comparativa, partindo de conceitos verbais, elementos gráficos, baseados em notação musical convencional ou em processos de maior abstração. Contudo, as revoluções estéticas operadas no século XX conduziram a uma alteração de paradigma no que ao registo diz respeito, quer de movimento como de música, muito devido à sua incapacidade de representarem todo o espectro sonoro pretendido e a complexidade de movimento que lhe está associado, alargando o âmbito a um tipo de grafismo transversal aos diferentes domínios (Adorno, 2006). Conjuntamente, as correntes de vanguarda conduzem a objetos artísticos de fusão de diferentes ramos de expressão, num conceito performativo de maior complexidade na sua proposta de notação/indicação dos pontos de partida mais ou menos fechados, no que à responsabilidade do performer diz respeito, em relação ao objeto final, num percurso documentado por Goldberg (1979/2006). Dieter Schnebel, compositor da vanguarda alemã pós segunda guerra, assume uma postura que transporta para o universo performativo um percurso em que a definição do movimento do intérprete define qual o resultado sonoro pretendido. Ao fazê-lo, inverte o cânone existente, pois, mais importante do que definir a altura ou a velocidade de articulação de determinado material sonoro, privilegia o registo de como o fazer, a relação da musculatura com o movimento para que se produza o resultado dramático pretendido. É da contextualização do seu percurso criativo, no que às obras para elencos vocais diz respeito, que se encontra um referencial teórico e exemplificativo de uma dinâmica de transposição entre o movimento e o som, usando o fonema como elemento inteligível e os restantes sons 'bocais' como recursos de construção sonora, partindo da sua representação e notação em torno do espaço performativo, elencando a desconstrução do discurso como ponto de partida para todo o processo.

Neste sentido, procura-se na obra de Schnebel a relação entre o movimento e o som enquanto elementos

complementares de um processo criativo, elencando a evolução de uma prática de registo/notação que permite a sua transdução entre objetos interdisciplinares com maior ou menor grau de limitação performativa. Proporciona-se, ainda, uma pesquisa bibliográfica que preconiza uma leitura entre os conceitos de movimento corporal e performance evidenciados por Zumthor (2000), Carlson (2004), Storolli (2007) e Leonido et al. (2017), encontrando evidências para os estudos em torno da fonação de Saurabh e Bodony (2020). Procura-se a leitura bidirecional entre os conceitos de movimento e som, partindo-se inicialmente do último de acordo com contextualização do processo vivenciado pelo autor.

DA PALAVRA AO FONEMA: DO VERBO AO SOM

A voz, especialmente a linguagem verbal, tornou-se um ponto de partida para diferentes abordagens composicionais, particularmente a partir da segunda metade do século XX. Considerando que o serialismo dominava a estética musical nesse período, essa temática gerou diversas interpretações estilísticas, formando aquilo que Grant (2005, p. 193) descreve como uma “rede complexa de ideias, talvez apenas ligadas de forma marginal”. A relação entre texto e música esteve no centro de um intenso debate estético, no qual a sua inserção no serialismo se tornou uma questão central. De um lado, a estrutura linguística interagiu com os princípios formalistas promovidos em Darmstadt; do outro, o caráter emocional inerente à linguagem influenciava a música, distanciando-a de um rigor puramente estrutural.

A pesquisa sobre análise textual nos estúdios da WDR (estúdios de Colónia) contribuiu para novas formas de composição com o texto, fortalecendo os diversos processos associados à música vocal serial. Um dos principais caminhos explorados foi a supressão do significado semântico das palavras, de modo que qualquer conotação sintática fosse evitada. No entanto, os contornos rítmicos eram preservados, tornando as palavras elementos intermediários entre os sons vocálicos e os sintetizados.

Herbert Eimert (1958), antes mesmo de concluir sua obra *Epitaph für Aikichi Kuboyama* (1960–1962), já defendia a ideia de que a música é uma forma de linguagem, mas que não pertence a um estilo específico, seja ele serial ou eletrônico (Jones, 1987, p. 140). Seguindo a linha de pensamento de Stockhausen sobre o serialismo, ele via a música como um processo semelhante à aprendizagem de uma língua estrangeira. Ao recorrer aos avanços desenvolvidos pela WDR para desmembrar a voz individual nos seus movimentos articulatórios, Eimert transformava a semântica do texto

num elemento musical. Isso possibilitou que ele trabalhasse com os limites entre a perceptibilidade e a imperceptibilidade do texto em *Epitaph*: a estrutura sonora da obra baseia-se nas vogais /u/, /o/ e /a/, extraídas do nome Kuboyama, seguidas pelo epitáfio, um texto de Günther Anders, inicialmente recitado de forma íntegra antes de sofrer sua transformação musical. A inteligibilidade desse texto é interrompida em quase toda a peça, mas se torna perceptível em pontos estratégicos, permitindo a compreensão de palavras específicas, como “Warnungsruf” (choro de aviso) (Grant, 2005, p. 195). A dimensão estética dessa abordagem reside no uso de um texto semanticamente compreensível, uma vez que o seu significado, que já possui uma carga estética própria, nem sempre é o elemento mais essencial, aproximando o paradigma da aquisição linguística por processo simbólico elencado em Fernald (1992). No entanto, qualquer texto carrega consigo um nível de significação extramusical, aproximando a música de um referencial semântico que não existiria caso essa relação fosse evitada (Grant, 2005).

Sobre essa questão, Stockhausen (1963) analisa três obras fundamentais que exploram a interseção entre música e linguagem, focando na transição entre um domínio em que o som puro predomina e outro em que a função significante da palavra se torna o centro da atenção cognitiva. Esse debate foi crucial na composição de *Gesang*, obra em que Stockhausen incorpora os estudos de fonética conduzidos por Meyer-Eppler no Instituto de Fonética e Pesquisa em Comunicação da Universidade de Bona. Em *Gesang*, a distinção entre elementos semanticamente compreensíveis e incompreensíveis é tratada de forma equitativa, com o compositor enfatizando ou ocultando palavras conforme diferentes graus de clareza fonética, independentemente da língua à qual pertençam. Nesse contexto, Stockhausen destaca ainda o trabalho vocal em *Pli selon Pli*, de Pierre Boulez, onde a fusão e a separação entre voz e instrumentação ocorrem por meio da manipulação de combinações fonéticas, permitindo a integração ou o contraste da voz em relação ao material sonoro instrumental. As outras obras analisadas por Stockhausen são *Il Canto Sospeso*, de Luigi Nono, e *Le Marteau sans Maître*, de Pierre Boulez. A primeira é utilizada para ilustrar uma abordagem do texto como um conceito timbrico, comparando a técnica de Nono à escrita instrumental de Webern. A sustentação semântica do texto é alcançada por meio do tratamento individual das sílabas, e sua disposição desafia a rítmica de articulação fonética, sendo organizada pela sobreposição de diferentes linhas vocais, muitas vezes com sílabas distintas. No entanto, Nono também recorre a elementos textuais cuja clareza semântica é importante, já que a obra tem uma clara intenção política, com textos extraídos das últimas cartas dos

soldados condenados à morte pela resistência. No caso da análise do único movimento a capela, Stockhausen observa que acredita que o tratamento serial das vogais coloca a atenção no aspeto musical, em vez da função comunicativa, que é forçada pela técnica serial utilizada.

DO FONEMA AO MOVIMENTO: DO MOVIMENTO AO SOM

für stimmen (...missa est) é a obra mais emblemática de Schnebel. A composição é estruturada em três secções vocais, cada uma com títulos linguisticamente codificados: *dt 31*, *AMN* e *:(madrasa II)*. O anagrama presente no título da primeira peça faz referência ao Livro do Deuteronómio, capítulo 31, versículo 6, “Sede fortes e corajosos, não temais, nem vos assusteis diante deles, pois o Senhor vosso Deus é quem vai convosco; não vos deixará, nem vos abandonará.”. O texto, combinado com fonemas isolados, passa por um processo de distorção improvisada: enquanto os fonemas surgem tanto de forma dispersa quanto condensada, os fragmentos da oração citada aparecem com diferentes graus de expressividade, podendo reforçar ou contrariar o seu significado original.

Schnebel denomina essa técnica de elasticidade temporal, pois os eventos musicais não seguem um esquema rítmico fixo, mas ocorrem dentro de pequenas unidades temporais que podem ser reordenadas livremente. Esse conceito também se aplica à movimentação dos cantores em cena, que assumem diferentes personagens de acordo com o local onde se encontram no espaço performativo. Em vez de cantar diretamente para o público, os intérpretes devem direcionar o canto para si próprios (Attinello, 2007, p. 42), contribuindo para a expressividade e experimentação sonora característica da obra.

dt 31, foi composta entre 1956 e 1958 (Schnebel, 1973/2019), antecedendo o questionamento mais intenso da estética serial que emergiu após a visita de Cage a Darmstadt, em 1958. Assim, pode ser considerada uma das raízes do pensamento musical anti-modernista que se desenvolveu entre 1958 e 1968. Nesta peça, Schnebel sistematiza com grande rigor elementos da linguagem, fonemas isolados, a posição e o timbre dos cantores e a estrutura global da obra. No entanto, parâmetros tradicionalmente centrais ao serialismo, como a altura e o ritmo, são submetidos a uma distorção constante e improvisada. Dessa forma, *dt 31* representa um manifesto de uma nova abordagem ao serialismo, onde a abstração formal é transformada em elementos mais espontâneos e orgânicos, que escapam a um controlo total. A sua partitura, na primeira versão, contempla indicações mais precisas no que diz respeito à movimentação dos performers e a forma como

podem produzir tipos de sonoridades do que na notação precisa de altura e duração (Figura 1).

A segunda peça, *AMN*, foi escrita para sete grupos vocais e evita por completo qualquer definição de nota cantada, pois foi escrita para vozes ‘falantes’. Na prática é constituída por uma colagem de fragmentos de discurso falado que apenas usam os materiais básicos da linguagem verbal (Figura 2). Contudo, cada frase é concretizada com um determinado tipo de carácter estilístico e emocional, que distorce a sua

inteligibilidade e integridade, associando técnicas composicionais semelhantes às de *Aventures* de Ligeti, mas obtendo um discurso mais ‘musicalizado’ em cuja textura apresenta a desconstrução da linguagem em si (Attinello, 2007, p. 45).

A maior liberdade e a eliminação de certos elementos lineares, embora não tão extremos quanto a notação gráfica das partituras de Bussotti, como refere Attinello (2005, p. 221), apontam para uma abordagem mais corporal da produção sonora e incentivam-na. Ao distanciar-se de uma

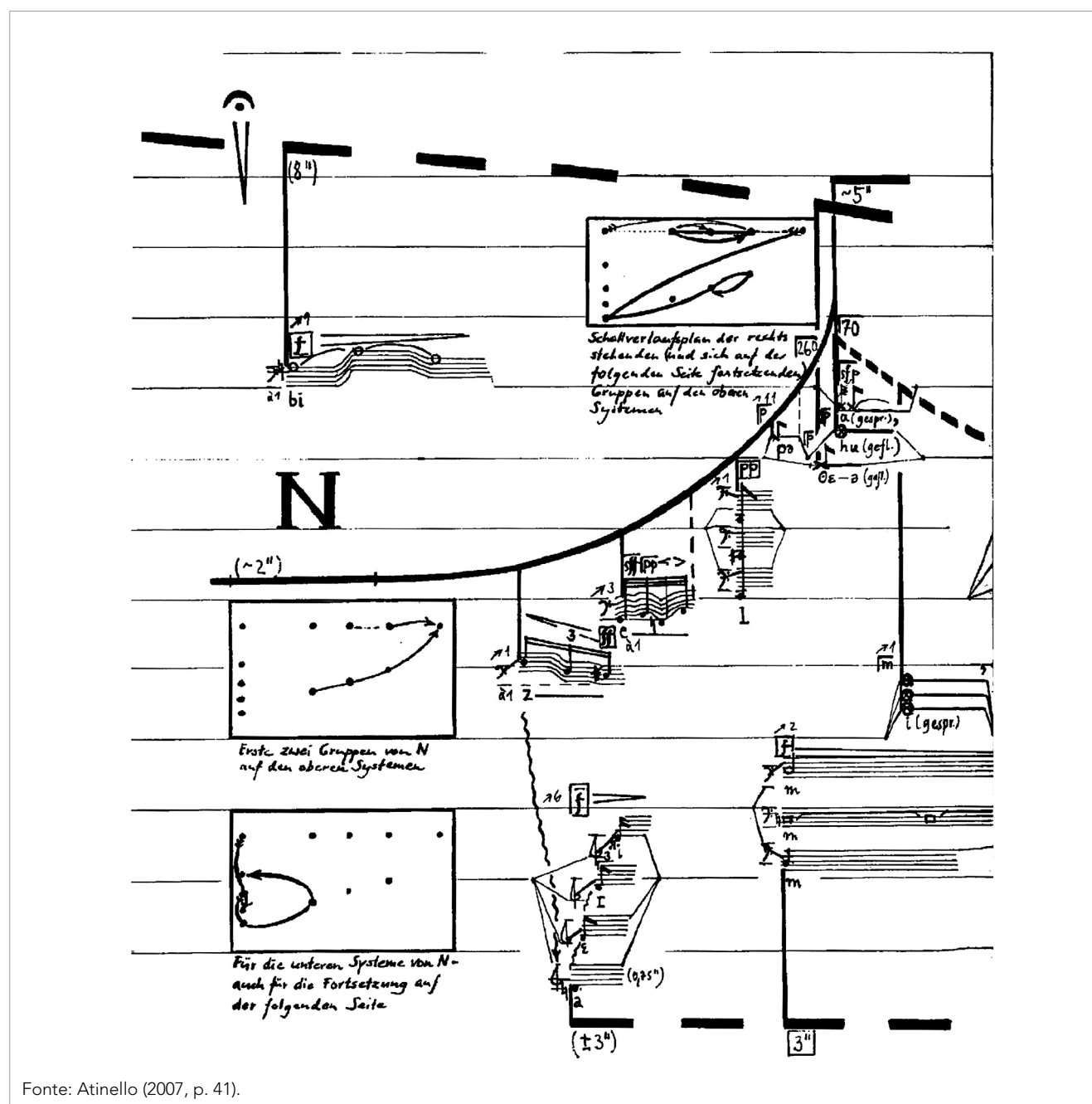


Figura 1. Página n+9 de dt 31₄. Nos retângulos encontram-se as indicações de movimento e projeção dos performers.

(ab hier dirigierend)

20-25"
z.l. B. (gale)
asperge:s me:
introi:bo:

1 (rit.) (~3")
4 (rit.) (~4")
3 (rit.) (~5")
5 (rit.) 15-20"

1_S, 1_A, 2_T, 3_S, 1_B, 2_A, 3_S, 1_B, 2_A, 3_S

4s (ü) f (starke Unterlippenbewegungen; stets einatmend/ausatmend)

Drehungen um sich selbst, Kopf geneigt

Kopf leicht erhoben
Alle in die gleiche Richtung starren
leicht geöffneter Mund, Stellung kaum verändern, halblante und deutliche Artikulation, teils mit teils ohne Stimme; ziemlich starr

ma: na:
'manitu 'ranggi 'mater 'sed na
uwoluvu ahu: bis 'ka: la: 'afera:
'visnu: tsols r'e: a 'erda
krist m'ari: ja
e: l at: a^f
'jah weh

Anrufungen (Götternamen)

äußerst leise, immer wieder Unterbrechungen des Tons

A₂ s.h. m

11 12 13 14 15

Figura 2. A versão revista de AMN, com a persistência do momento de menor definição musical e maior detalhe do movimento performativo (retângulos).

estrutura abstrata e rigidamente organizada para controlar fonemas e voz, e ao tratar os elementos vocais como entidades físicas com características próprias, o compositor leva a obra a aproximar-se de sons concretos gerados por corpos reais. No final, isso conduz a uma exploração de vozes autênticas, em oposição a vozes puramente abstratas.

Este é também o elemento fundamental da terceira peça, cujo título é composto pela negação da palavra, *./*, seguido por um termo sírio, (*madrasba II*), que significa Hino. A abordagem à execução vocal é de tal forma arrojada que inclui sons de animais, inicialmente gravados em fita mas que por questões logísticas aquando a primeira execução, levou a serem os próprios cantores a imitarem vocalmente os fonemas animais. O compositor afirma que estas vozes de animais acabam por ser analisadas nas vozes humanas. Attinello (2007, p. 48) conclui que “esta será porventura a maior emancipação da voz: ver-se livre da comunicação, livrar-se do significado que é normalmente a sua razão de existência”.

As abordagens aos elementos básicos da comunicação verbal humana tornaram-se na base de trabalho de Schnebel em *Maulwerke* (1968–1974). A indicação da instrumentação – para órgãos vocais e registo magnético – deixam revelar a intenção do compositor: abrir a organização da estrutura musical a todos os sons produzidos oralmente pelo Homem. Não cabem aqui apenas os fonemas de palavras, ou os sons oriundos da garganta, mas também a exploração de sons nasais, articulações de língua, bater de dentes, inspirações e expirações realizadas ora pelo nariz, ora pela boca, articulados com durações e tempos diferentes. Gagnard (1987, p. 72) refere que, neste caso, são os processos físicos da produção do som os elementos fundamentais da composição, sendo os sons, as notas, as palavras e as melodias apenas resultado dos processos elaborados. Por essa razão todos estes elementos não possuem definição possível de resultado, dependendo diretamente do(s) performer(s), sendo a partitura baseada na indicação dos movimentos orgânicos que cada intérprete deve fazer por forma a concretizar uma determinada ação sonora (Figura 3). Nesta obra, Schnebel afirma ter ido “mais longe, falando de forma figurativa, às profundezas” e verificado que ao usar os diferentes “órgãos de articulação uma pessoa desce às profundezas psicológicas” (Attinello, 2007, p. 50).

No seguimento destas obras, o movimento e a dramatização do mesmo atingem o seu ponto máximo em *Nostalgie* (1962), onde o compositor sugere em notação os movimentos e o andamento dos mesmos, ficando o som resultante do mesmo como um elemento de absoluta dependência da própria condição fisionómica do intérprete. Ao propô-lo inverte na totalidade o conceito performativo de obra musical – de: o compositor impõe ao performer um ‘texto’ musical para

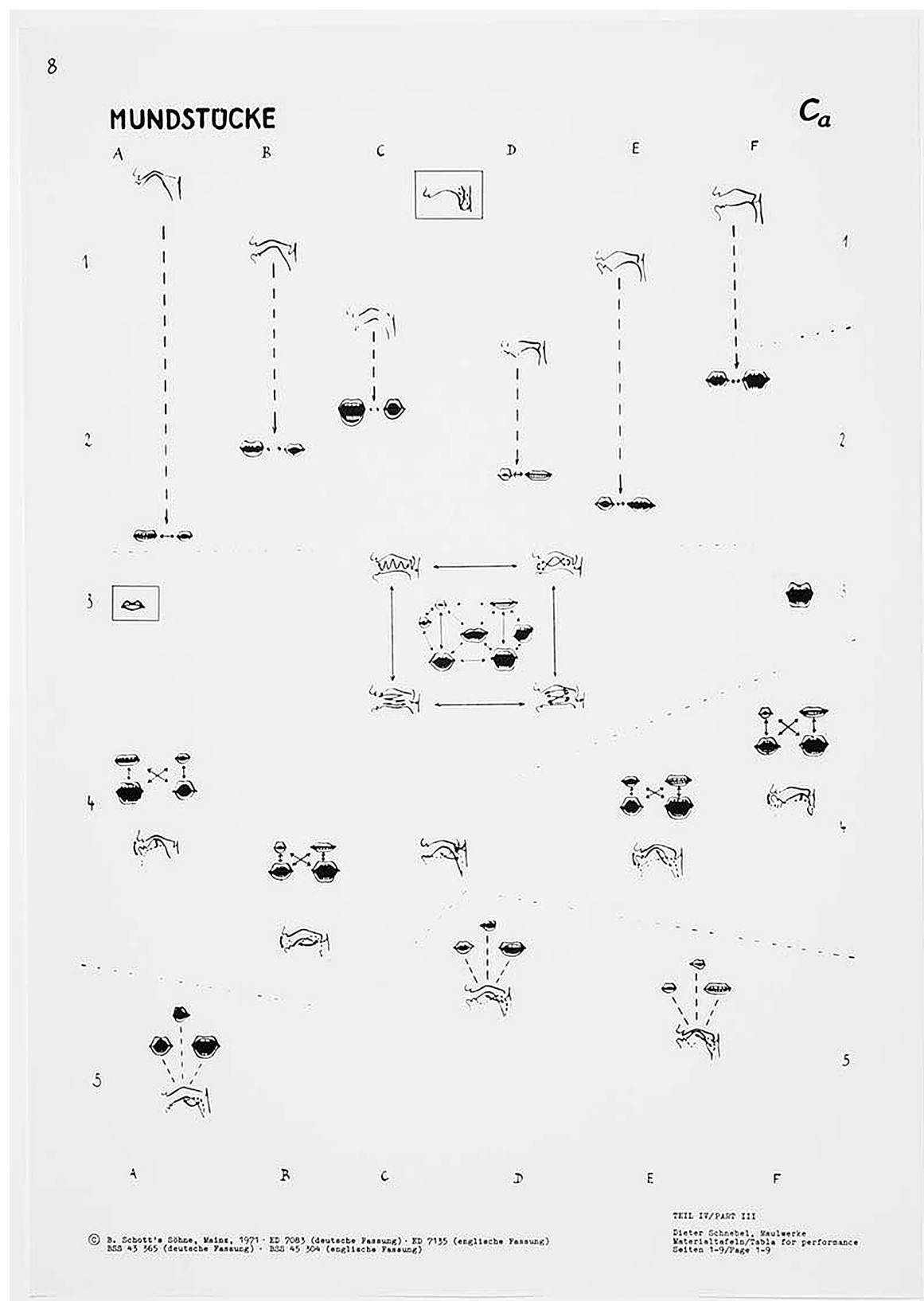
que este o interprete de acordo com uma condicionante de parâmetros técnicos e estéticos que a obra escrita transporta; passa-se a: o compositor sugere ao performer movimentações físicas e fisionómicas num espaço performativo, sendo o resultado a consequência natural das indicações performativas sugeridas. O conceito de obra musical fica então dependente da estrutura interpretativa do performer no respeito das condicionantes formais e técnicas da partitura (Figura 4).

CONCLUSÕES

A obra de Schnebel representa a aproximação às características individuais de cada fonema vocal, bem como de cada elemento sonoro capaz de ser produzido pelo aparelho fonador. Ao fazer uso de sistemas que afastam a voz do processo comunicativo, isto é, da significação linguística, *für stimme* explora tipos de articulação e sonoridade, expondo diferentes tipos de padrões, muitas vezes impercetíveis do discurso verbal, mas suficientemente importantes para permitir a diferenciação de pronúncia verbal, abordando processos criativos semelhantes à re-síntese sonora por imitação elencados por Donin (2015). Por outro lado, a liberdade técnica proposta cria dificuldades ao nível da representação em notação musical comum. Assim, partindo do enquadramento de uma construção formalista característica da estética vigente, o criador procura a organização dos parâmetros de movimento performativo, tipos de realização e produção sonora, num tipo de abordagem que a som é o produto resultante. *Maulwerke* propõem que sejam os diferentes constituintes do aparelho ‘bocal’ os intervenientes na produção sonora, e assim os instrumentos de ação performativa, enquanto *Nostalgie*, alarga o conceito a toda a motricidade física em momento de ação dramática, condicionando a obra ‘musical’ à linguagem de todo o corpo.

Esta visão é concordante com Leonido et al. (2017, p. 82), pois o ato performativo “atinge e causa reação em todo o corpo que através de gestos e expressões faciais estabelece um processo comunicacional” sendo o resultado musical um “produto de outras atividades motoras”, mesmo que Costa (2004, p. 87) se refira à fragmentação enorme dos territórios onde se verificam manifestações simbólicas de grande diversidade tipológica. Além disso, a própria expressividade da performance corporal é resultado de uma leitura mais coerente dos diferentes elementos musicais resultantes, que lhe conferem forma e significado enquanto objetos artísticos, como concluem Morgado et al. (2022, p. 594).

Como refere Attinello (2007, p. 50), Schnebel dá a entender que a sua obra não se distancia de forma radical da dos seus contemporâneos. No entanto, o equilíbrio



Fonte: Lucarelli (2015).

Figura 3. Partitura de *Mundstücke*, de Maulwerke, assente exclusivamente nas indicações fisiológicas para a produção do som.

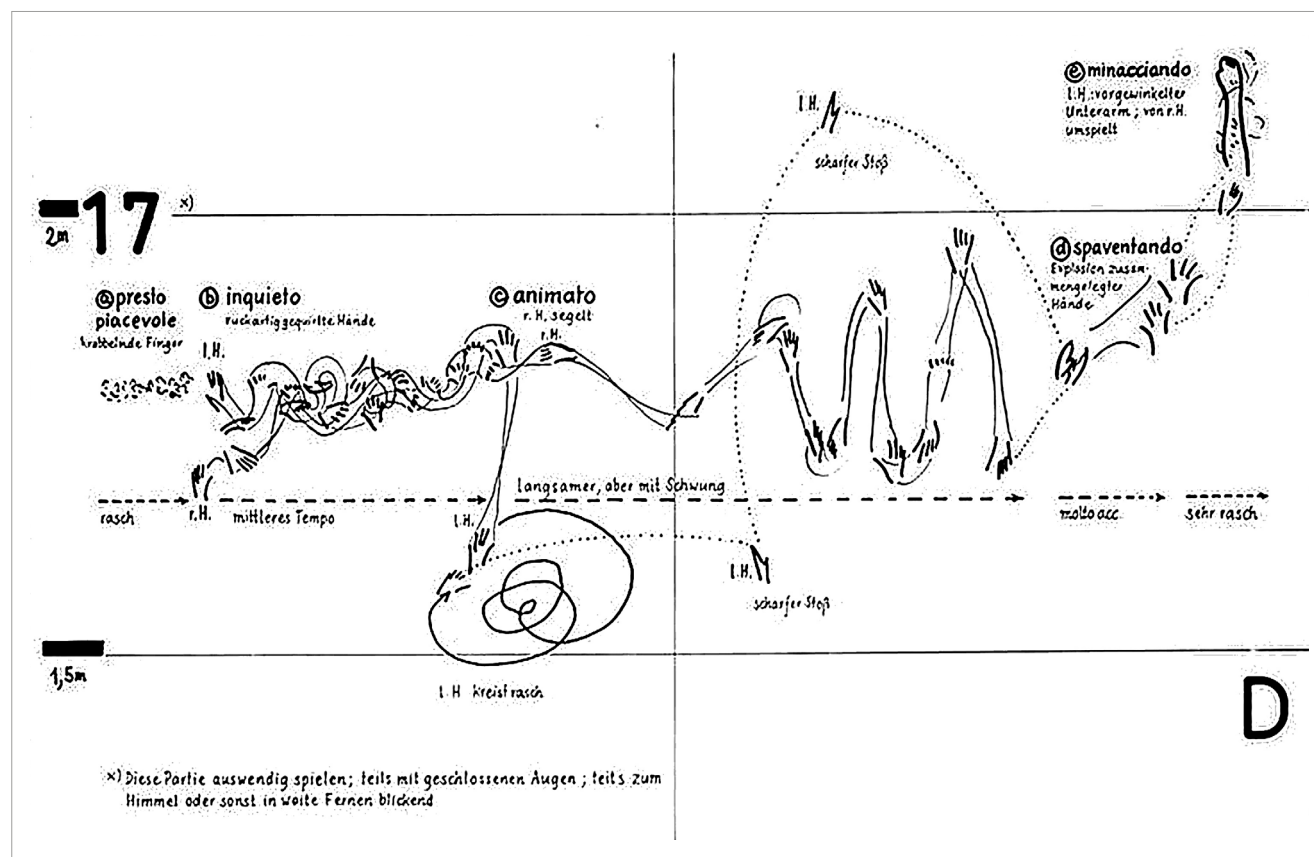


Figura 4. Excerto da partiture de *Nostalgie*, para um maestro, onde se verificam as indicações de espaço (traços espessos na esquerda), andamento (presto piacevole, etc) e representação de toda a gística performativa.

dialético que estabelece entre ideologias implícitas contrastantes e técnicas explícitas gera uma reflexão profunda sobre as implicações do ato de compor, da própria música e do processo de escuta. Este princípio pode ser interpretado como um mecanismo de desconstrução composicional, que não só desafia as convenções musicais estabelecidas, como também reconfigura a relação entre o som e os significados que lhe estão inerentes, e, consequentemente entre movimento, relação visual e relação sonora associados. O seu registo gráfico surge como uma consequência natural desse processo, contribuindo para uma maior universalidade do objeto em função do contexto cultural em que se transforma em obra sonora.

REFERÊNCIAS

- dialético que estabelece entre ideologias implícitas contrastantes e técnicas explícitas gera uma reflexão profunda sobre as implicações do ato de compor, da própria música e do processo de escuta. Este princípio pode ser interpretado como um mecanismo de desconstrução composicional, que não só desafia as convenções musicais estabelecidas, como também reconfigura a relação entre o som e os significados que lhe estão inerentes, e, consequentemente entre movimento, relação visual e relação sonora associados. O seu registo gráfico surge como uma consequência natural desse processo, contribuindo para uma maior universalidade do objeto em função do contexto cultural em que se transforma em obra sonora.
- ## REFERÊNCIAS
- Adorno, T. W. (2006). *Towards a theory of musical reproduction*. Polity Press.
- Attinello, P. (2005). Hieroglyph, Gesture, Sign, Meaning: Bussotti's pièces de chair II. In R. A. Kendall, & R. W. H. Savage (Eds.), *Perspectives in Systematic Musicology* (pp. 219–227). University of Califórnia.
- Attinello, P. (2007). Dialectics of Serialism: Abstraction and Deconstruction in Schnebel's für stimmen (... missa est). *Contemporary Music Review*, 26(1), 39–52. <https://doi.org/10.1080/07494460601069200>
- Carlson, M. (2004). *Performance: A critical introduction* (2nd ed.). Routledge.
- Costa, R. (2004). Reflexões Sobre a Crise de Comunicabilidade da Música Contemporânea: a Música é Linguagem? O Que Deve Comunicar a Música? *Música Hodie*, 4(1), 75–90. <https://doi.org/10.5216/mh.v4i1.19782>
- Donin, N. (2015). Sonic Imprints: instrumental resynthesis in contemporary composition. In G. Borio (Ed.), *Musical Listening in the age of technological reproduction* (pp. 379–398). Routledge.
- Dukes, H. (2012, 2 de Maio). *Dances in Beauchamp-Feuillet Notation* (1701). The Public Domain review. <https://publicdomainreview.org/collection/dances-in-beauchamp-feuillet-notation/>
- Eimert, H. (1958). What is electronic music? In H. Eimert & K. Stockhausen (Eds.), *Die Reihe I – Electronic Music* (pp. 1–10). Universal Edition.
- Fernald, A. (1992). Human maternal vocalizations to infants as biologically relevant signals: An evolutionary perspective. In J. H. Barkow, L. Cosmides, & J. Tooby (Eds.), *The adapted mind: evolutionary psychology and the generation of culture* (pp. 391–428). Oxford University Press.
- Gagnard, M. (1987). *La Voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*. Van de Velde.

- Goldberg, R. (2006). *A arte da performance: Do futurismo ao presente* (C. I. S. Prado, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1979)
- Grant, M. J. (2005). Music and Language. In *Serial Music and Aesthetics: compositional theory in post-war Europe* (pp. 193–221). Cambridge University Press.
- Guest, A. H. (1998). *Choreo-graphics: A comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present*. Routledge.
- Jones, D. E. (1987). Compositional Control of Phonetic/Nonphonetic Perception. *Perspectives of New Music*, 25(1/2), 138–155. <http://www.jstor.org/stable/833096>
- Leonido, L., Licursi, B., Cardoso, M., & Morgado, E. (2017). O corpo na performance musical: Percepções, saberes e convicções. *Motricidade*, 13(1), 77–84. <https://doi.org/10.6063/motricidade.12078>
- Lucarelli, F. (2015, 18 de janeiro). *Maulwerke (Mouth Works) and Other Compositions' Graphic Scores by Dieter Schnebel*. SOCKS. <https://socks-studio.com/2015/01/18/maulwerke-mouth-works-and-other-compositions-graphic-scores-by-dieter-schnebel/>
- Morgado, E. M. G., Licursi, M. B., & Silva, L. L. F. (2022). Music, rhythmic gymnastics and expressiveness: An artistic performance. *Motricidade*, 18(4), 590–595. <https://doi.org/10.6063/motricidade.25789>
- Saurabh, S., & Bodony, D. (2020). *Study of human phonation in a full body domain*. arXiv. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2005.02168>
- Schnebel, D. (2019). *Musique Visible: Essais sur la musique*. (H. Demoz & O. Baisez, Eds.; O. Baisez, A. Chalard-Filaudeau, M.-A. Maillet, P. Michel, L. Cantagrel, V. Barras, & B. R. von Rohr, Trad.). Contrechamps Éditions. (Obra original publicada em 1973)
- Stockhausen, K. (1963). *Texte zur elektronischen* (Vol. 1). M. DuMont Schauberg.
- Storolli, W. (2007). Performance e criação: Considerações sobre a aplicação da Respiração Vivenciada. *Opus*, 13(1), 119–131. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/297/274>
- Zumthor, P. (2000). *Performance, recepção, leitura*. Editora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.