

A voz nos processos criativos da poesia sonora

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Flora Holderbaum
UFPR- *florafh2@gmail.com*

Daniel Quaranta
UFJF- *danielquaranta@gmail.com*

Resumo: Este artigo pretende explorar as estratégias de composição para a voz como objeto sonoro dentro do âmbito da Poesia Sonora. Iniciaremos com a concepção de *voz* que queremos abordar, logo faremos uma contextualização da Poesia Sonora no séc. XX-XXI e exporemos as tipologias de estratégias composicionais levantadas para a voz. Traçamos dessa forma as seguintes seções: 1. A Voz; 2. A Voz como Ritual; 3. A Voz na Poesia Sonora; 4. A Voz como Elemento Composicional e 5. Estratégias Poético-Musicais de Composição para a Voz.

Palavras-Chave: Voz. Poesia Sonora. Poéticas. Composição.

The voice in the creation of sound poetry

Abstract: This article aims at exploring composition strategies for the voice as a sounding object within the scope of Sound Poetry. We begin with the conception of *voice* that we want to explore, then we contextualize Sound Poetry in the XX and XXI centuries and present the typologies of compositional strategies brought forward within this field. Thus, we draw the following sections: 1. The Voice; 2. The Voice as a Ritual; 3. The Voice in Sound Poetry; 4. The Voice as a Compositional Element; 5. Poetic-Musical Strategies of Composition for the Voice.

Keywords: Voice. Sound Poetry. Poetics. Composition.

1. A voz

A voz é o som produzido na laringe pela vibração das cordas vocais humanas, cordas vocais estas que são inervadas pelo nervo laríngeo recorrente, ramo do nervo vago. A voz é produzida na laringe porém esta estrutura não tem, a princípio, a função exclusiva ou primordial da fonação. Vaga e recorrente ou precisa? A voz tem todo um lugar simbólico: ela tem o poder da subverter e de romper a clausura do corpo. Ela se identifica com o sopro e com seus diversos simbolismos. A voz é uma materialidade do corpo e da palavra. Se a caligrafia humana especifica a corporeidade de uma palavra escrita é a voz que faz esse papel na palavra falada. A voz, como impressão digital, como elemento singular de cada indivíduo, é um paradoxo, já que constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mundo corporal, visual e tátil (ZUMTHOR, 2010, p. 13).

A linguagem humana também está ligada à voz, e por isso está diretamente relacionada ao nosso sentimento de sociabilidade. Por fim, a voz implica em ouvir (ZUMTHOR, 2007, p. 83). É através das palavras, como expressão instantânea do

pensamento, que a voz é um instrumento primordial e talvez o único comum a todas as civilizações (SCHAEFFER, 1966, p. 490). A voz é corpo, ação e materialidade corpórea, por isso possui um “índice” erótico. Nessa dimensão concreta e sensorial, a voz carrega a sabedoria do corpo na sua memória. Nossos sentidos, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento (ZUMTHOR, 1992, p. 110).

A voz possui qualidades e profundidades como altura, timbre, intensidade, características além da simbólica inerente à palavra (ZUMTHOR, 1993, p.82). Dessa forma a voz, também carregada de potencialidade rítmica, nos coloca num ir para algo (PAZ, 2003, p.79). O ritmo oferece uma direção e um sentido e para Octavio Paz não é uma medida, mas é tempo original e o tempo não está fora de nós, mas nós somos o tempo (*Ibidem*, p. 80).

2. A Voz como Ritual

O etnopoeta Jerome Rothenberg em seu texto *Pré-face to Technicians of the Sacred* diz: “primitivo significa complexo” (ROTHENBERG, 2006, p. 21). Estaria o etnopoeta dizendo que no nível sonoro vocal as sociedades primitivas seriam mais complexas? Rothenberg coloca nesse texto um imenso rodapé explicando a palavra primitivo. Ele diz que utiliza a palavra “primitivo” com restrições e que optar por traduzi-la para não tecnológica e não alfabetizada não seriam também escolhas adequadas, pois apontam apenas para faltas. Para ele, esses povos “primitivos” são técnicos em sua relação com o sagrado. Rothenberg foi pioneiro em suas antologias nas décadas de 60 e 70, colocando os poetas das vanguardas históricas do século XX ao lado de poetas de tradições orais, ocidentais, ou não. Com isso ele mostrou que as vanguardas apresentavam-se menos como uma ruptura, uma negação da tradição, e mais como um caminho de aproximação com aspectos primitivos dessa mesma tradição. Aspectos como oralidade e performance que foram desprestigiados pela crítica poética literária nos últimos três séculos, são destacados por Rothenberg (ROTHENBERG, 2006, p. 22).

Em seu texto “Poética do Xamanismo” de 1968, Rothenberg define o xamã como um proto-poeta, pois sua técnica depende da criação de circunstâncias linguísticas especiais: canção e evocação. Rimbaud disse em 1870: “O poeta torna-se vidente através de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos” (RIMBAUD, 1871, p.202).

É nessa direção que nos dirigimos à poesia, porque a poesia não está só com a voz e na voz, mas atrás da voz, dentro do próprio corpo. Sendo assim, é o corpo que se descobre como único lugar no qual se opera o encontro entre linguagem e o mundo (ZUMTHOR, 1992, p.140).

Essa oralidade da voz está relacionada aos movimentos de vanguarda do início do século XX (futurismo, dadaísmo, entre outros). Contudo é importante lembrar, como fizeram as antologias de Rothemberg, a existência de manifestações desse tipo em sociedades não ocidentalizadas, culturas extra-europeias. Essas manifestações influenciam e influenciaram os trabalhos de vários poetas sonoros. Como exemplo, podemos citar os cantos diplofônicos da Mongólia e dos Lamas do Tibet, os conjuntos vocais da Bulgária, os jogos de sons nasais dos Inuit (esquimós), entre outros.

Há muito tempo existe a idéia da ligação da voz com o “sublime”, com “forças vitais”. É comum em culturas orais encontrarmos a voz e o canto como tendo a função de organizar o cosmos. Encontramos isso da Teogonia de Hesíodo ao xamanismo de índios brasileiros. Associemos a isso a idéia de Zumthor, dita acima, sobre ritualização da palavra e do tempo. A idéia de ligação da palavra e do poeta com o sagrado, o místico, o xamânico, já foi abordada por Otavio Paz em *O arco e a lira*:

A operação poética não é diferente do conjuro, do feitiço e de outros processos de magia. A atitude do poeta tem muita semelhança com a do mago. Ambos usam o princípio da analogia; ambos agem com fins utilitários e imediatos; não se perguntam o que é o idioma ou a natureza, mas servem-se deles para seus próprios fins. Não é difícil acrescentar outra característica: magos e poetas, diferentemente de filósofos, técnicos e sábios, extraem seus poderes de si mesmos (PAZ, 2003, p. 18).

Cabe aqui falar sobre a glossolalia ou ‘língua estranha’, ‘língua bárbara’, ‘falar em línguas’, ‘neolíngua’. Classificada como um fenômeno religioso, patológico, mágico, demoníaco, lúdico, artístico. Glossolalias são fórmulas mágicas: “amuletos verbais, talismãs linguísticos, escapulários sonoros”. Aqui as palavras aspiram não a significar, mas a ser (PAZ, 2003, p. 81). O indivíduo se expressa em uma língua inexistente, subtraída de significado, restando a materialidade sonora e se aproximando muito de certos poemas sonoros.

A materialidade com que conta a poesia sonora surge da exploração de todas essas qualidades da voz. A poesia sonora surge na concretude do som, cuja base é constituída pela imensa gama de qualidades que a voz é capaz de produzir. A palavra e a voz, e os seus limites, é por onde caminha a poesia sonora, nestes limites entre som, sentido, significado-

sonoro, significado-semântico, significado-musical, transposição de formas, formatos e códigos entre artes e por fim, de resignificação.

3. A Voz na Poesia Sonora

A Poesia Sonora se encontra no meio do caminho entre a música e a literatura, entre a experimentação verbal (do ponto de vista sonoro) e a performance. Quando Marinetti anuncia em forma de tese-mandamento, em 1913, que a Palavra está finalmente em Liberdade, ele permite formular a quebra da linearidade do texto, indo para além da página e pontuando a dupla potencialidade material da grafia e das sonoridades inerentes à voz. Recusa-se ao “ânimo lírico” que tranca as palavras de acordo com a sintaxe antes que o próprio ar da respiração as faça voar.

Para mencionar alguns exemplos históricos poderíamos recordar os trabalhos dos futuristas russos (como Khlebnikov ou Kruchenykh), os poemas ruidistas vinculados ao movimento Dada (com Hugo Ball, Hans Arp, Raoul Hausmann o Tristan Tzara), a *Parole in Libertà* de Marinetti, ou a proposta formalista “quase musical” de Kurt Schwitters com a sua *Ursonate*, que surgiu dos sons extraídos (ou seja, do motivo principal) do poema *fmsbws* de Raoul Hausmann. Na segunda metade do século XX encontramos, por exemplo, a poesia letrista proposta por Isidore Isou ou os poemas “escritos” na fita magnética de Henri Chopin.

Clemente Padín nos lembra que até a aparição das técnicas de gravação eletrônicas, a poesia sonora se refugiou na escrita dando nascimento ao que hoje se denomina poesia fonética. Logo, nos anos 50, com as possibilidades de gravação, a poesia sonora se aproximou da música experimental, em virtude do amplo leque de possibilidades que oferecia o novo meio e a similaridade das técnicas utilizadas por poetas e músicos (PADÍN, 2006).

Segundo Cathy Lane, em seu artigo *Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech*, o que antes era chamado de composição fonética, revigorou-se após os anos 50 com o gravador (*tape recorder*) e as técnicas de manipulação em estúdio, evento que acabou borrando a fronteira que separa arte sonora, a poesia e música concreta (LANE, 2006, p.4, *trad. nossa*).

Se o termo Poesia Fonética se aplica às experimentações com voz falada das primeiras décadas do séc. XX, Henri Chopin seleciona o termo *Poesia Sonora*, nos anos 50, para designar suas experimentações com voz e sons eletronicamente manipulados, em

parceria com os músicos que compunham música concreta e eletrônica nos laboratórios de experimentação musical em rádios Européias (CAMACHO, 2004, p. 1).

A partir dessa renovação do fonetismo em direção à música experimental, as possibilidades que a voz gravada alcançou foram multiplicadas. Obras como *Ommagio a Joyce* (1958), *Visage* (1961)¹, e *A-Ronne* (1974-75), de Lucioano Bério, são exemplos de trabalhos que inauguram para a voz um outro potencial de exploração, que combina performance, técnica vocal, acúmulo de vozes, polifonia, justaposição sense-non-sense, inclusão de ruídos guturais e sons do cotidiano, síntese e processamento da voz, combinação de todos estes procedimentos, e ainda outros impensados. Outros exemplos dessa nova forma de exploração da voz são as obras *Roaratorio*² (1979) e *Empty Words* (1973-74)³, de John Cage, e *Glosolália*⁴, de Dieter Schnebel.

Relatamos também as antologias de poesia sonora, reunidas em Lps e Cds, geralmente acompanhadas de conteúdo histórico-reflexivo: *Futura Poesia Sonora-Antologia stórico critica della poesia snora*, curada por Arrigo Lora-Totino⁵ e o Cd *A voz é Princesa*, Elaborado por Enzo Minarelli⁶ para a revista Sibila, acompanhado do texto *A voz instrumento de criação: dos futuristas à poesia sonora*, também escrito por Minarelli. O livro *Homo Sonorus - Uma Antología Internacional de Poesia Sonora* (2004)⁷, com curadoria do poeta russo Dmitry Bulatov⁸, foi de extrema importância para esta pesquisa.

4. A Voz como Elemento Composicional na Poesia Sonora

Há poemas sonoros que utilizam a carga conceitual de significado das palavras, juntamente com elementos sonoros destas. Já outras obras sublimam totalmente o significado e nem mesmo apresentam palavras como as conhecemos, apenas vocalizações ou ruídos vocálicos, muitas vezes somadas à uma aparelhagem do som carregada de efeitos eletrônicos, ou na junção da voz em performance ao vivo com sons acusmáticos.

Veremos como alguns autores delimitaram uma tipologia sobre a utilização da voz, em geral elencada sobre elementos vocais como: relações entre a voz falada com conteúdo semântico e organização sintática (com informação codificada, dotada de conteúdo referencial, extramusical), e a voz como elemento sônico, não referencial, dotado de características musicais como timbre, altura e ritmo. Outros fatores relevantes na exploração composicional para a voz referem-se à voz gravada versus a voz performada, à utilização de

elementos vocais com função fática⁹, e aos poemas sonoros totalmente improvisados versus os escritos de forma determinada e precisa.

Para falar sobre essas potências da voz como elemento composicional, elencamos quatro (4) artigos, que nos provêm com o que já foi levantado em termos de variações da voz, no enlace com a Poesia Sonora. Cada artigo enumera certa tipologia de obras. Daremos exemplos em cada caso. Importante ressaltar que cada obra pode desenvolver mais de uma categoria simultaneamente, e estas tipologias estariam imbricadas umas nas outras de acordo com a obra.

5. Estratégias Poético-Musicais de Composição: entre a fala, o som e o ruído:

Cathy Lane, em *Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech* (2006), fala de categorias composicionais usando a palavra falada gravada. A autora classifica as obras em: 1. Obras inicialmente notadas em partitura; 2. Obras cujo material é retirado de conversações do cotidiano ou entrevistas; 3. Obras que usam material pré-existente em fontes arquivadas (LANE, 2006, p.4-7).

David Evan Jones, em seu artigo *Compositional Control of Phonetic X Nonphonetic Perception* (1987), discorre sobre algumas estratégias composicionais, as quais propiciariam que os ouvintes pudessem focar a sua atenção nos sons da fala enquanto recebem uma mensagem fonética (sintática, semântica, com informação codificada). Aqui o foco recairia na fronteira entre fala e não-fala (som), entre aspectos semânticos e sônicos. Para promover uma atenção dupla do ouvinte, o compositor teria duas opções: afastar a atenção do ouvinte sobre a informação fonética do sinal e em direção à informação sônica, ou trazer a atenção na direção da interpretação fonética. (JONES, 1987, p.139, trad. nossa).

Segundo o autor, a apreensão de obras que utilizam sons da fala gera as seguintes *Ambiguidades Perceptuais*: 1. Reconhecimento da fonte: é vocal, instrumental, eletrônica? Qual voz? Que voz é essa? Qual instrumento? 2. Percepção fonética versus não-fonética: o ouvinte recebe uma mensagem fonética? 3. Interpretação morfêmica e não morfêmica: os fonemas recebidos das unidades funcionais (palavras ou sílabas que determinam significado verbal) são conhecidos pelo ouvinte? 4. Estrutura sintática: Os morfemas combinam para formar estruturas de elevado nível sintático em uma linguagem conhecida pelo ouvinte?

Dick Higgins, em seu *A Taxonomy of Sound Poetry* (2009), enumera cinco (5) tipos de poesia sonora. As categorias são relacionadas ao processo de escrita dos poemas em

5. Compostos exclusivamente com palavras ou notados com instruções tipo

partitura: Esta categoria mistura processos de escrita com processos de improvisação e experimentação vocal, em suas variadas formas. A composição pode acontecer através de material gravado diretamente com a voz, sem uma partitura ou ensaio prévios. Outra forma é estabelecer uma partitura aproximada, e indicar ao intérprete possibilidades de execução. Um exemplo desse caso é o poema *Suknaski Manuscript Variations*¹⁵, realizado pelo grupo *Re-sounding*. Esse poema possui uma partitura¹⁶ (Fig. 2) pouco determinada, aproximada, com letras dispostas graficamente. O resultado sonoro depende da arte vocal do intérprete.

```
SSSSSSSSSSSSSuknaskiSSSSSSSSSSSmanuscriptSSSSSSSSSSSSSS
UUUUUUUUUUUUUsuknaskiUUUUUUUUUUUmanuscriptUUUUUUUUUUUUU
KKKKKKKKKKKKKsuknaskiKKKKKKKKKKKmanuscriptKKKKKKKKKKKKK
NNNNNNNNNNNNNsuknaskiNNNNNNNNNNNmanuscriptNNNNNNNNNNNNN
AAAAAAAAAAAAAsuknaskiAAAAAAAAAmanuscriptAAAAAAAAAAAAA
SSSSSSSSSSSSSsuknaskiSSSSSSSSSSSmanuscriptSSSSSSSSSSSSS
KKKKKKKKKKKKKsuknaskiKKKKKKKKKKKmanuscriptKKKKKKKKKKKKK
IIIIIIIIIIIIIsuknaskiIIIIIIIIIIImanuscriptIIIIIIIIIIIIII
MMMMMAAAANNNNUUUUUSSSSSCCRRRRRIIIIPPPPTTTT suknaski
```

Figura 2 - Trecho de *Suknaski Manuscript Variation: A performance piece for Re: Sounding*

Richard Kostelanetz, em *TEXT-SOUND ART: A Survey* (KOSTELANETZ, 1977), fala de *vocábulos* como entidades sonoras e classifica as obras, que ele prefere chamar de text-sound-art, dentro da seguinte subdivisão:

1. Poemas gravados ou performados: Exemplos são as obras *Kantatos*, de Dmitry Prigov, *Fluxion*, de Isabella Beumer e *Suknaski Manuscript Variation*, do grupo *Re-sounding*¹⁷.

2. Multi-vozes ou uni-voz (polifônicos ou monódicos):

2.1. Polifônicos: Existem obras que utilizam recursos de manipulação de material falado gravado criando sobreposições de palavras, de modo que é gerada uma rede de interação entre várias vozes, repetidas, processadas, diferenciadas. Em geral, quando o poema apresenta polifonia, existe um jogo de combinação de significado entre as palavras. Um exemplo desse tipo de obra é *A-ronne*¹⁸, para 8 vozes, de Luciano Berio, a obra *Um*, de Paul Lansky¹⁹, e *Chamber Music*, de Bob Cobbing²⁰.

2.2. Monódicos (incluindo diplofonias e triplofonias)

Um exemplo desse tipo de obra são as *Investigações: diplofonias e triplofonias*²¹, do poeta e virtuoso da voz, Demetrio Stratos. Esses trabalhos vocais demonstram uma

capacidade de transpor os limites da voz em termos de altura, timbre, e da voz como monodia. Demetrio utiliza técnicas como os cantos diplofônicos da Mongólia e do Tibet, que exploram sobreposição de harmônicos da voz, além da capacidade percussiva do aparato vocal.

3. Improvisados ou precisamente determinados. Esta categoria se assemelha com a categoria no 5 de Higgins, exposta anteriormente.

Considerações finais:

Este artigo buscou lançar um olhar sobre a voz como possibilidade de criação na Poesia Sonora. Investigamos autores como Paz, Rothemberg e Zumthor, que abordam essa palavra poética em direção à voz como ritual e, portanto, ao som e à oralidade como *tecnologia complexa do verbo*. A Poesia Sonora, prática que associa palavra e música, performance e experimentação vocal, foi abordada como um âmbito apropriado para pesquisarmos essas possibilidades. Consultamos os teóricos que escreveram sobre uma possível tipologia em relação aos trabalhos que utilizam a voz como elemento composicional e procuramos dar exemplos em cada classificação. Acreditamos que, feito esse mapeamento prévio, poderemos lançar-nos neste tipo de criação com um maior aproveitamento e maior consciência sobre as potencialidades desse âmbito de experimentação sonora com a voz poética.

Referências:

BULATOV, Dmitry. *Homo Sonorus - Una Antologia Internacional de Poesia Sonora*. México: Ríos e Raíces, 2004.

CAMACHO, Lidia. *Prólogo*. In: BULATOV, Dmitry. *Homo Sonorus - Una Antologia Internacional de Poesia Sonora*. México: Ríos e Raíces, 2004, 11-15.

ERICKSON, Jon. *The Language of Presence: Sound Poetry and Artaud*. *Boundary 2*, Califórnia, vol. 14, no 1-2, pp. 279-290, 1986.

HIGGINS, Dick. *A Taxonomy of Sound Poetry*, 1980.

JONES, David Evans. *Compositional Control of Phonetic-Nonphonetic Perception*. *Perspectives of New Music*, Washington, vol. 25, no 1-2, , pp. 138-155, 1987.

KONSTELANETZ, Richard. *Text Sound Art: A Survey*. *Performing Arts Journal*, New York, vol. 2, no 2, pp. 61-70, 1977.

LANE, Cathy. *Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech*. *Organised Sound*, Cambridge, 11(1): 3-11, pp. 3-11, 2006.

PADÍN, Clemente. Poesia Intersignos: Culminação de um Processo. 2006. Disponível em: <http://arteonline.arq.br/museu/ensaios/ensaiosantigos/clementeport.htm>.

PAZ, Octavio. Obra Completa. DF México: de Cultura Económica, 2003.

ROTHENBERG, Jerome. Etnopoesia no milênio. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

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

ZUMTHOR, Paul. Introdução à Poesia Oral, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. Performance, Recepção, Leitura. Cosac Naify, São Paulo, 2007.

_____. Escrita e Nomadismo. Ateliê Editorial. São Paulo, 2005.

Notas:

¹ Versão da obra *Visage* disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8mxGHXCMPcM>

² Trecho da obra *Roaratório* disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bdHe4c10smY>

³ Versão de *Empty Words* disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FO4m3IQh8Us>, e <http://www.youtube.com/watch?v=KGerrvq-UJI>

⁴ Versão de *Glossolalie* disponível em: <https://soundcloud.com/maulwerker/sets/dieter-schnebel-glossolalie-61>

⁵ CRAMPS RECORDS-Milano, 1978: <http://cramps.it/it/artist/8/album/55>

⁶ Faixas disponíveis no site: <http://sibila.com.br/poemas/a-voz-e-princesa/2410>

⁷ http://www.kunstradio.at/PROJECTS/CURATED_BY/BULATOV/

⁸ A Antologia em livro é acompanhada de quatro (4) CDs.

⁹ Dick Higgins utiliza o termo para nomear a 3ª tipologia de sua Taxonomia para Poesia Sonora. Segundo ele, nos poemas que utilizam a função fática, o significado semântico, se existente, é subordinado à expressão da entonação, produzindo um novo sentido que é relativamente remoto de qualquer significado semiótico por parte das palavras utilizadas.” (HIGGINS, 1980, p. 6-7).

¹⁰ Existem variadas interpretações do poema-sonoro. Cito alguma a de Michael Schmid (<http://www.youtube.com/watch?v=PXtDkAnJx7o&feature=related>), Jaap Blonk (<http://www.youtube.com/watch?v=rs0yapSIRmM&feature=related>), e do próprio Schwitters: <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>. O poema-Partitura da Ursonate está disponível no site Merzmail, em: http://www.merzmail.net/pv_obj_cache/pv_obj_id_D54FB1FB6FC5D313D20CFAD63C0319C9F2080100/filename/ursonatepdf.pdf

¹¹ Poema traduzido por Haroldo de Campos, disponível no Blog Dado Acaso, em texto sobre Kurt Schwitters escrito por Andre Dick. Disponível em: <http://dadoacaso.blogspot.com.br/2011/04/kurt-schwitters-o-dada-alemao-ii-por.html>

¹² Versão de *Pour en finir avec le jugement se dieu* disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=HBj8nj76X1w>

¹³ Outra versão de *Glossolalie* disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=NjZZ_rGk45s

¹⁴ Exemplificamos o trabalho do poeta com a obra *Vibrespace* (1963). Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=B7BKD66Q90A>

¹⁵ Poema disponível no CD II, faixa 26, da Antologia *Homo Sonorus* (2004, Op. cit.).

¹⁶ Partitura publicada na revista *Laughing Gland: A very Small Literary Journal of Poetry Prose and Criticism*, disponível no endereço eletrônico: <http://loriemersondotnet.files.wordpress.com/2012/06/laughingglandfall1999.pdf>

¹⁷ Poemas presentes nos CDs da Antologia de PS- *Homo Sonorus*, curado por Dmitry Bulatov. Kantatos: faixa 14, CD –III; Fluxion: faixa 28, Cd I; Suknaski: Faixa 26, CD II.

¹⁸ Versão de *A-Ronne* disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=rUAnL9mpQOo>

¹⁹ Versão de *Um* disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=pP4y9_R3CwA

²⁰ Versão de *Music Chamber* disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nP9h9zpEbcU>

²¹ Faixa 21 (mp3) do Cd “A voz é Princesa”, viabilizado pelo site da revista SIBILA, disponível em: <http://sibila.com.br/poemas/a-voz-e-princesa/2410>. Outra obra do autor, chamada *Flautofonie*, está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IZmaIdiS2uc>