

ENTRE O LEGADO MUSICAL E A REDESCOBERTA DA ESCUITA NA PÓS-MODERNIDADE: OS CAMINHOS DE UMA NOVA MÚSICA EM LUCIANO BERIO

BETWEEN THE MUSICAL LEGACY AND THE REDISCOVERY OF LISTENING IN POSTMODERNITY: PATHS FOR A NEW MUSIC IN LUCIANO BERIO

Daniela Amaral Rodrigues Nicoletti
Universidade de São Paulo
danielaamaral@usp.br

Profa. Dra. Silvia Maria Pires Cabrera Berg
Universidade de São Paulo
silviaberg@usp.br

Resumo

O presente artigo propõe-se primeiramente a examinar o argumento de Seth Kim-Cohen sobre a existência de um divisor de águas nas artes em meados do século XX a que atribui a origem de uma “virada epistemológica e ontológica” cultural profunda – situada, na música, no ano de 1948. Kim-Cohen aponta nessa data a confluência de três eventos decisivos para isso: o início das experimentações sonoras do engenheiro Pierre Schaeffer, nos estúdios da ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française) e a primeira *composição silenciosa* de John Cage – lançando os princípios da *música concreta* e da *aleatoriedade* na música, como alternativa ao paradigma da música ocidental erudita. O terceiro evento assinalado por Kim-Cohen refere-se às gravações elétricas pioneiras de Muddy Water, em que a tecnologia, usada tanto na gravação como na reprodução sonora, por um lado amplifica e modifica o som acústico, por outro interfere na relação presença/ausência, dada pela interação entre os próprios músicos na *performance* musical, entre músicos e ouvintes, entre produção sonora e espaço acústico, além de tornar possível, a ampla circulação e utilização de músicas.

Sob essa perspectiva, o artigo busca compreender os possíveis efeitos da introdução de tecnologias na produção e reprodução

sonora, no século XX sobre a escuta na pós-modernidade e, de outro lado, sobre a composição musical, em particular, sobre a poética do compositor Luciano Berio, enquanto pensamento musical e estético. A escolha desse compositor entre tantos se justifica primeiramente pelo interesse na maneira como mostra articular muitas das questões que se apresentaram à sua geração, especialmente no que concerne à relação entre legado, ruptura e inovação, entre *som-em-si* e os significados implícitos em suas escolhas, entre o seu itinerário pessoal e a consciência do seu tempo, entre expressão pessoal e o sentimento de responsabilidade histórica, entre a representação da nacionalidade e a alteridade.

Palavras-chave: escuta; sonologia; música contemporânea; Luciano Berio.

Abstract

This paper aims at examining, first of all, Seth Kim-Cohen's argument according to which the mid 20th century represented a hallmark in arts, with the beginning of a deep cultural "epistemological and ontological turn". In music, the turning point was the year of 1948, when, for Kim-Cohen, three decisive events came together. First, the beginning of engineer Pierre Schaeffer's sonorous experiments, in the ORTF studios (*Office of Radiodiffusion Télévision Française*) and, secondly, the first *silent composition* by John Cage. Together, they meant the release of the principles of *concrete music* and of *aleatoric music* as an alternative to western erudite music paradigm. The third event refers to Muddy Water's pioneering electric recordings. In this case the technology used both in recording and in sound reproduction amplifies and modifies, on the one hand, the acoustic sound and, on the other hand, interferes in the presence / absence relation given by the interaction between the musicians themselves in musical *performance*, between musicians and listeners and between sound production and acoustic space, besides making possible the wide circulation and utilization of musical pieces.

For understanding the effect of 20th century's new technology in sound production and reproduction over postmodernity musical listening and composition, we focus such effects in what they relate to composer Luciano Berio's poetics as both a musical and aesthetical thought. The choice of this composer among so many others is justified

first and foremost by the particular way in which he articulates many of the questions that presented themselves to his generation, especially those between legacy, rupture and innovation, between sound-in-itself and the implicit meanings of his choices, between his personal journey and the awareness of his time, between personal expression and the feeling of historical responsibility and, finally, between representation of nationality and alterity.

Keywords: listening, sound studies, contemporary music, Luciano Berio.

Introdução

No presente artigo, examinamos aspectos da música de Luciano Berio que evidenciam a incorporação tanto dos meios técnicos de produção e reprodução sonora à sua composição, quanto da influência dos mesmos na sua obra, enquanto pensamento musical e estético. Em entrevista concedida à Rossana Dalmonte, em que comenta a sua obra e a de seus contemporâneos, Berio assinala a importância da tecnologia e do caráter *experimental* da música da vanguarda da década de 50, pela perspectiva da integração de polaridades, da ruptura do paradigma tradicional da composição erudita, que deu lugar à grande diversidade de poéticas dos séculos XX e XXI. O compositor italiano descreve a estruturação da sua música como um processo de mutação de um material múltiplo e heterogêneo, em contínuo deslocamento entre fronteiras, artísticas, sociais, temporais e políticas. Na música de Berio, por um lado o gesto¹ musical, instrumental ou vocal, com sua expressividade latente, carregado de densidade histórica e emocional e, por outro, o

1 BONAFÉ esclarece que, segundo Osmond-Smith, a noção de gesto é construída como elemento central da criação e da expressão musical para Berio a partir do final dos anos 50, traçando uma relação indissociável entre gesto e história, elemento que remete a escuta a significados externos ao discurso musical e, por isso, de grande potencial comunicativo. (BONAFÉ, Valéria Muelas. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, p. 49). Cabe salientar também que Pierre Schaeffer, em seu *Traité des objets musicaux* (1966), refere-se à unidade do gesto instrumental como foco tanto de uma “escuta natural”, quanto de uma “escuta musicista” (*écoute musicienne*), “energética”, ao contrário de uma escuta musical técnica, análoga a uma escuta linguística-analítica – capaz de discernir “a coerência entre objeto sonoro e evento energético” (SCHAEFFER, 1966, p. 271).

som, com suas características morfológicas imanentes, geram as tensões criativas e impulsionam a construção da obra.

O ano de 1948 é considerado por Seth Kim-Cohen um divisor de águas para as artes. Este mesmo ano é marcado por três eventos decisivos para a música e germinais para a arte sônica²: o início das experimentações sonoras do engenheiro Pierre Schaeffer, primeiramente com o fonógrafo, nos estúdios da ORTF (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*) e a primeira composição silenciosa de John Cage — lançando os princípios da *música concreta* e da *aleatoriedade* na música, como alternativa tanto à tradição tonal quanto às técnicas atonais, o serialismo e o dodecafonismo da Segunda Escola de Viena.

Segundo Griffiths, a inquietação diante da suspensão, com a atonalidade, da maioria dos princípios fundamentais da tradição musical, especialmente a inexistência de suportes harmônicos para o desenvolvimento de grandes formas, impeliu a novos “meios de reconquista da ordem” através do serialismo. A música europeia de tradição clássica buscava assim uma sobrevivência na nova ortodoxia das técnicas dodecafônicas e seriais. O anúncio, feito por Schoenberg a seu aluno Joseph Rufer, de “uma descoberta que garantirá a supremacia da música alemã por algumas centenas de anos” (GRIFFITHS, 1987, p. 80) remete à histórica disputa eurocêntrica pelo domínio territorial, econômico e político, tendo a cultura e, no caso, a arte como instrumento de afirmação da hegemonia nacional.

2 O termo *arte sonora* ou *arte sônica* abarca formas de criação muito diversas fundadas na exploração do som (“literal ou implícito”) como principal elemento, seja em combinação com artes mais tradicionais, como pintura e escultura, seja com mídia digital e interativa. É uma definição mutante, à medida que inclui mais e mais gêneros emergentes, além de esculturas e instalações sonoras, música eletroacústica, acústica, algorítmica, música de computador e de ruído. Disponível em: <https://www.morleycollege.ac.uk/news/160-what-is-sound-art>. Consultado em 17/08/2018.

O *experimentalismo* na música, na análise de Kim-Cohen no eixo do *som-em-si* e da *escuta não-coclear*³, representados respectivamente por Schaeffer e Cage, abre caminho para uma estética, uma arte e um pensamento diferente, considerada por ele “uma virada epistemológica e ontológica mais profunda” desde o Iluminismo, atingindo as bases dessa cultura – de modo mais dilemático para Schaeffer: o essencialismo e a singularidade dão lugar à pluralidade e à contextualidade (KIM-COHN, p. xvii). Sob essa perspectiva, parece constituir um segundo impulso modernista⁴.

Após as vanguardas

No livro *O mal-estar da pós-modernidade*, Zygmunt Bauman analisa as *vanguardas* como portadoras de um paradoxo *suicida*: se por um lado, sua função, bélica desde a origem do termo, se define como um vetor de força que deflagra a batalha, rasga o flanco

3 Kim-Cohen deriva esse termo da expressão de Marcel Duchamp em defesa de uma arte visual “não-retinal”, “que rejeitava julgamentos de gosto e beleza” (KIM-COHN, 2009, p. xxi) para abarcar o aspecto conceitual, além do meramente visível. O autor faz um paralelo desse conceito, aplicado à música, salientando a *antinomia* entre a *música concreta* e a *aleatoriedade* de Cage. O primeiro representa para Kim-Cohen a fixação aurál, ou seja, no controle e na pura fruição da matéria sensível, enquanto o segundo abre a perspectiva para uma arte dos sons que pode até mesmo não soar ou silenciar e em que o compositor coloca-se na posição de ouvinte do mundo. Nesta perspectiva, a arte não-coclear” abre espaço para a emergência de questões políticas, econômicas, sociais, de gênero e poder.

4 Seth Kim-Cohen, ao localizar o ano de 1948 como ponto de viragem na arte e na música, que resulta, por sua vez, segundo ele, em uma “genuína e significativa reivindicação pela definição e identidade de cada mídia (*medium*) por volta de 1960”, reconhece seus precedentes na segunda década do século 20: em 1913, no primeiro *readymade* de Duchamp, *Bicycle Wheel*, que subverte as noções de arte e fazer artístico; no mesmo ano, no manifesto futurista *A Arte dos Ruidos* de Luigi Russolo, convocando a música para um paralelo “à crescente proliferação de maquinários”; e em 1916, a inauguração do *Cabaret Voltaire* em Zurique, por Emmy Hennings e Hugo Ball, abrindo a cena cultural ao Dadaísmo. Ele entrevê um contínuo ou uma realimentação nessas atitudes germinais do pensamento crítico do século XX: “Nós encontraremos, no entanto, Duchamp, Russolo e Dada, recebidos por artistas, músicos, críticos e teóricos, tendo início em 1948 e continuando, com força sempre maior, atravessando os anos 1960 até os dias de hoje”. E conclui: “Esse movimento – se nos permitirmos ver essas várias atividades no singular – derivou sua energia, confiança e direção do seu momento, de um reabastecimento nas fundações formais, ideológicas e ontológicas da história da arte e estética (KIM-COHN, 2002, p. 6 – tradução minha)”.

inimigo e conduz as tropas em determinada direção, por outro ela não pode ser confundida ou fundir-se com aqueles a quem conduz, tem de permanecer distinta e tem de dar as linhas do progresso. Analogamente, as *vanguardas artísticas*, segundo Bauman, por terem a função de operar a ruptura dos cânones do passado, incitam o anseio revolucionário daqueles a quem inspiram o ímpeto de mudança – por isso, estão fadadas à própria destruição.

Para Kim-Cohen, com a atitude experimental na música adotada por Schaeffer e Cage caem por terra os alicerces discursivos históricos da música: a defesa da autonomia da música e da *música pura*, a ideia de música como linguagem, a ideia de verdade e da justificativa científica – ainda fortemente presentes em Schaeffer. O caráter errante e múltiplo da arte conceitual, da perpétua mutação e instabilidade do pós-modernismo abre fendas em todo o lugar onde se cristaliza uma instituição, crivando a dúvida onde se afirma a verdade.

Assim, se Pierre Schaeffer busca catalogar, distinguir, classificar, compreender e organizar, reconstruir um sistema de outro modo depois de remover as condições *a priori* impostas à invenção musical, John Cage propõe no seu *experimentalismo* ser um *ouvinte*, “deixar os sons serem eles mesmos” (CAGE, 1973, p. 10), vendo em Schaeffer uma nova consciência do espaço-sonoro total, em que estamos imersos, enquanto seres da natureza e não demiurgos. Cage convoca a força alusiva própria aos sons, com todo o seu poder de deflagrar memórias e imaginações. “O compositor se assemelha ao construtor de uma câmera que autoriza outrem a fazer a foto” (ibid., p. 11- tradução minha). Cage, embora reconheça a importância da *música concreta* em seus vários efeitos sobre a música experimental, observa: “Se alguém usa fita ou escreve para instrumentos convencionais, a presente situação da música mudou para o que era antes da fita” (sic CAGE, 1973, p. 11 – tradução minha). Cage preconiza a *indeterminação* e o *acaso* em música.

O terceiro evento assinalado por Kim-Cohen refere-se às gravações elétricas pioneiras de Muddy Water, em que a tecnologia, usada tanto na gravação como na reprodução sonora, por um lado amplifica e modifica o som acústico, por outro interfere na relação presença/ausência, dada pela interação entre os próprios músicos na *performance* musical, entre músicos e ouvintes, entre produção sonora e espaço acústico. Na gravação, as qualidades do som e o equilíbrio sonoro entre o grupo é reconfigurado em estúdio, com o som *capturado*;

sons antes inaudíveis, como sussurros e inflexões sutis da voz, podem ser colocados no plano mais próximo para serem percebidos como uma emissão numa distância de intimidade com o ouvinte. Isso permitiu, por sua vez, por exemplo, que músicas caracterizadas por seu elemento racial e regional pudessem ser desvinculadas da sua origem e tivessem um alcance potencialmente ilimitado no mercado fonográfico, em termos geográficos, socioeconômicos, históricos e políticos. A música de Muddy Water (1913-1980), negro numa sociedade de segregação racial reconhecida legalmente⁵, premiada com seis Grammy Awards entre 1971 e 1979, na categoria “étnica ou folk tradicional”, representa, pelo uso de recursos elétricos como o microfone, a introdução do ouvinte na era da experiência virtual com a música.

A música na era da produção e reprodução técnica

A amplificação elétrica cria uma nova percepção do espaço sonoro e gera adaptações na emissão vocal e no próprio equilíbrio sonoro entre os instrumentos, além de tornar possível a alienação entre o som e o artista, e, por conseguinte, a ampla circulação e utilização de músicas que, sem isso, poderiam ficar confinadas a guetos ou grupos muito restritos. A reproduzibilidade técnica neste caso não só eliminou o *hic et nunc* da obra de arte, tal qual aponta Walter Benjamim (BENJAMIM, 1975, p. 13), como ampliou a gama de parâmetros que definiam a matéria da música, apondo uma multiplicidade heteróclita de *objetos sonoros* aos fundamentos acústicos consagrados pela física como princípios da música tradicional. Também subverte e potencializa a relação entre gesto musical e produção sonora, fazendo com que um som sussurrado, por exemplo, praticamente inaudível numa sala de

5 As leis Jim Crow (portando o escárnio aos negros em seu próprio nome), de 1877, instituíram a discriminação e segregação racial nos estados sulistas norte-americanos, opondo-se frontalmente à Lei federal dos Direitos Civis, de 1875, não só social, política e economicamente, como pela impossibilidade de coexistência física, reafirmando-se pela doutrina “separados, mas iguais”, a partir da decisão da Suprema Corte, em 1896, no caso *Plessy versus Ferguson*. Durante seis décadas, essa decisão, revertida apenas em 1954, no caso *Brown versus Topeka Board of Education*, deu bases legais para a segregação entre brancos e negros em instalações públicas e privadas, como escolas, igrejas, hospitais, moradias e transportes, além de oportunidades e serviços (BATISTA, José Carlos. *As políticas de igualdade racial nos Estados Unidos e no Brasil: constituição, diferenças e similaridades*. Tese: UFGM (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas), 2016).

concertos, tanto mais se emitido com acompanhamento instrumental, pudesse dar a impressão de proximidade e intimidade com um ouvinte incógnito que nem mesmo vê o cantor. A essa dissociação entre som e emissor por mediação tecnológica o compositor canadense Murray Schafer referiu-se com o neologismo *esquizofonia* (SCHAFER, 1991, p. 172), emprestando da palavra esquizofrenia “o mesmo sentido de aberração e drama” do distúrbio mental complexo que denomina.

Para Benjamin, a perda da *aura* da obra de arte, antes dada pelo seu caráter único, *autêntico*, inspirando uma atitude ritualística de contemplação, é substituída pela “atualidade permanente” do que é capturado e infinitamente reproduzido pelos meios técnicos. Os critérios de verdade, realidade e originalidade, assim como o próprio culto à natureza artística da obra de arte ou a “teologia da arte pela arte” deixam de ter sentido no contexto moderno e pós-moderno. Sob o ponto de vista progressista de Benjamin, sua inevitável alteração funcional, tendo a política como sua nova forma de *práxis* (BENJAMIN, 1975, p. 17), são sinais da *evolução* das artes, que deixam de se restringir ao domínio de uma *aristocracia* de especialistas e aproximando as *massas* da perspectiva da criação, popularizando-a como forma de poder. O mesmo autor ainda observa uma transformação essencial no modo de intuição e percepção da obra de arte:

Para o homem hodierno, a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa (em relação à pintura), pois ela atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento — o que se trata de exigência legítima de toda a obra de arte — ela só o consegue exatamente porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, do modo mais intensivo, no coração da realidade (BENJAMIN, 1975, p. 27).

De modo análogo, na música a amplificação elétrica, de um lado, e os modos de registro e reprodução, de outro, primeiramente com o fonógrafo e os discos, seguindo-se a fita magnética e o computador, também geraram outras concepções, definições e abordagens sobre a música, o som, a composição e instrumentos. Pierre Schaeffer (1910-1995) investiu tão amiúde na investigação experimental dos sons, operando uma série de manipulações do material gravado — cortando e emendando pedaços de fita, acelerando-o, retardando-o

e retrogradando-o, a fim de despojar o som de qualquer tipo de referencialidade — que faz dele um *objet trouvé* ou *objet concret*, uma espécie de entidade isolada, sem nenhuma identidade senão suas características morfológicas imanentes. Schaeffer substitui assim o valor conferido pela tradição musical, ou pela força alusiva do próprio som, pelo foco na *escuta pura*, instituindo a primazia do *som em si*. Schaeffer sugeria uma música *acusmática* (*acousmatique*), por herança da mesma ideia pitagórica. A prática de “escuta reduzida” levava ao extremo a importância da exclusividade da percepção auditiva e, em Schaeffer, a autonomia da sua *musique concrète*, livre tanto da associação com outras artes como da interferência de outros fatores, apreendidos pelos outros sentidos, como se prejudicassem a atenção votada ao som.

A escuta como experiência

Schaeffer tratava das suas experiências com os sons como um *empirista* — como ele próprio se denominava, em oposição aos “*voluntaristas alemães*” — em seu laboratório de física, comparando-se ao botânico sueco Lineu⁶, do século XVIII, considerado o “pai da taxonomia moderna”. Por seu ideal asséptico em relação à matéria sonora e sua atitude científica, Schaeffer coloca-se, porém, em uma posição conservadora em relação aos seus contemporâneos alemães, os compositores de música eletrônica filiados a Herbert Eimert e Meyer-Eppler, que se dedicavam a experiências de síntese sonora e à aplicação dos princípios da música serial às novas e infinitas possibilidades combinatórias da composição no computador. No entanto, paradoxalmente, Pierre Schaeffer, ao vislumbrar o potencial sensorial latente em sons do mundo — os sons do cotidiano, os sons naturais e especialmente os sons mecânicos e eletrônicos que

6 Carlos Lineu (Carls Nilson Linnaeus, 1707-1778) foi um botânico, zoólogo e médico sueco, considerado “pai da taxonomia moderna”, uma nomenclatura binominal e classificação científica. Sob o conceito de *divisio et denominatio* organizou as descrições de animais e vegetais, além de amostras de espécies encontradas em diversos locais do mundo por estudantes enviados por ele para a pesquisa, incluindo Índias Orientais, China, Japão e Ártico. No total escreveu mais de 70 livros, incluindo relatos de viagem e cartas de valor literário, e 300 artigos científicos. Disponível em: <https://biologo.com.br/bio/lineu/>. Consultado em 15/12/18.

emergiam na nova paisagem industrial e pós-industrial⁷ do século XX — excluídos do espectro de sons musicais consagrados pela tradição clássica ocidental, dá margens à expansão da escuta e das múltiplas possibilidades criativas que se seguem à sua *musique concrète*.

Suas próprias pesquisas e classificações do seu acervo de *objets sonoros* conduziram, sobretudo, a reflexões sobre a complexidade do fenômeno da escuta. Ao explicar seu *método* de catalogação através da identificação de semelhanças e sinais distintivos entre os sons descritos no seu *Traité des objets musicaux*, Schaeffer conclui: “Sem uma orientação de escuta, um grupo de pesquisadores praticamente não teria chances de “se entender””(SCHAEFFER, *La musique par exemple*, p. 36). Schaeffer sugere a necessidade de uma “psicoacústica” ou uma fenomenologia experimental da escuta, advertindo que a descrição da acústica *dita* musical, de Helmholtz à Fletcher, que designava os sons de “frequências puras”, como sons ‘autorizados’ a serem empregados

7 Segundo o conceito de De Masi, adotado por Dantas, o nascimento da sociedade pós-industrial — também chamada de sociedade programada, sociedade da informação, sociedade tecnocrática, revolução informacional, terceira onda — pode ser datado de 1956, levando em conta a superação nesse ano do número de funcionários da produção pelo número dos funcionários administrativos, nos EUA. Continua: “Podemos indicar três fenômenos que, ao emergirem, prenunciaram o final da era industrial: a convergência progressiva entre países industriais, independentemente de seu regime político, principalmente Rússia e EUA, o que deu início à globalização; o crescimento da classe média na sociedade e das tecnoestruturas nas empresas e a difusão do consumo de massa e a sociedade de massa. A sociedade pós-industrial, ao contrário da industrial, fundamenta-se na formulação social de questões e problemas, mais do que sobre a descoberta técnica de soluções.” De Masi ainda explica que não há uma substituição radical de uma pela outra, mas antes uma convivência dos dois arranjos, em que um conjunto de características assume o controle no lugar do outro (DANTAS, Denise. *O cenário pós-industrial: modificações no ambiente do objeto na sociedade contemporânea e seus novos paradigmas*. Revista Pós, n.22. São Paulo, Dezembro de 2008, p. 122-140. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43536>. Consulta em 20/12/2018).

na composição da *música séria*⁸, não correspondia de fato ao que é percebido pelo ouvinte:

É, ao invés disso, absolutamente falso que as características desse mesmo som musical, tal qual ele é percebido, possam se deduzir dessa descrição física-matemática. Mesmo na música tradicional, baseada, conforme o catecismo musical, em sons puros, de altura definida, de duração métrica, de timbre determinado, não se pode estabelecer facilmente correspondência entre os parâmetros físicos da “triade de referência” (tempo, frequência, intensidade) e os três valores do solfejo (altura, duração, dinâmica) (SCHAEFFER, 1976, p. 36, tradução minha).

Além disso, continua o autor, concordando com as premissas da *Gestalttheorie*: “a percepção do conjunto precede e condiciona a dos elementos. É sobre ela que se fundam os refinamentos de uma escuta musical que varia com as civilizações” (SCHAEFFER, 1972, p. 33). Schaeffer traz a lume igualmente a “intenção de escuta” como fator decisivo para a percepção. Ele levanta assim críticas que podem ter um alcance para além das práticas da música concreta, não só à limitação da gama de sons musicais a serem empregados na composição, segundo o paradigma da escritura musical, como à limitação da notação musical na descrição ou sugestão de sons, reduzindo-se a mero esboço cuja riqueza de realização dependerá do intérprete, invertendo a preeminência dada pela tradição à fidelidade à notação do compositor como parâmetro crucial da qualidade da *performance*.

8 A expressão *música séria* é muito enfatizada em Theodor W. Adorno em oposição à *música ligeira*, como a dicotomia entre música superior e música inferior, para diferenciar dois pólos por critérios como autonomia contemplativa x funcionalidade, complexidade de estrutura x banalidade/ vulgaridade, relacionada à música comercial, *standard*, cujo principal elemento é o *hit* fetichizado pela difusão massiva radiofônica (ADORNO, 2011). Schaeffer, especialista em telecomunicações, tem uma relação bastante diferente com as mídias eletrônicas, vendo-as, ao contrário disso, como um caminho para uma maior acuidade da escuta e uma música artística que se estruturaria rigorosamente a partir das descobertas do jogo experimental (SCHAEFFER, 1977). Seria mais adequado talvez assinalar a oposição entre música da tradição clássica ocidental/ europeia e a emergência de uma nova música, construída a partir de ampliação de materiais sonoros na pesquisa empírica, propiciada pela tecnologia, ressignificando os sons acústicos pela intencionalidade de percebê-los concretamente, por sua qualidade morfológica.

Nesse mesmo sentido, pode ser entendida a sua crítica aos *voluntaristas*, modo como designa os músicos da vertente de Colônia e Darmstadt: “partem das estruturas e demandam à técnica que lhes forneça os elementos sob medida” (SCHAEFFER, 1972, p. 37). Ao contrário disso, a atitude do *empirista* seria a de permitir aos *objetos sonoros* insinuar-se ao *instinto* criativo do músico, que parte então da sugestão sensorial de *jogo* que eles oferecem — “de onde emergirá ou não um sentido” (ibid., p. 37). Ou seja, Schaeffer sugere aí uma atitude mais livre ou menos controladora, partindo da percepção sensorial, admitindo que a *pregnância* imanente ao próprio som dê as linhas à composição ao invés de induzi-la pelo rigor de uma estrutura prévia, dada pelo pensamento, como no caso dos *serialistas* na música eletrônica, que muitas vezes dispunham de sons senoidais muito pobres ou elementares. À música desses atribui a característica de impenetrabilidade, criando apenas *idioletos*⁹ (SCHAEFFER, 1976, p. 37).

Evidencia assim também, por outro lado, sua preocupação com a inexistência de um sistema que unificasse a música “redescoberta”: às rupturas promovidas pelas vanguardas, manifestando cada compositor “a vocação de inventar uma música de época”, só poderiam seguir-se a suspensão de todo e qualquer critério de organização, restando apenas êxitos ou encontros fortuitos. Entre as demasiadas divergências e dilemas das vanguardas, como aponta Schaeffer, o criador da *musique concrète* empreendia um esforço de catalogar, classificar e descrever seus *objetos sonoros* tais quais se apresentassem à sua percepção de pesquisador, como única realidade acessível e elementos preliminares para que se criasse posteriormente um novo sistema musical ou uma música “redescoberta”, a partir da perspectiva dada pelas tecnologias sobre o fenômeno sonoro. A “experiência para escutar” (“*expérience pour entendre*”), comparável à “experiência para ver” dos cientistas daria lugar à “emergência do musical”.

9 Pierre Schaeffer usa o termo *idioleto*, referindo-se à multiplicidade de criações, estilos e métodos composicionais novos, não vinculados à tradição musical europeia, para significar uma variação da *linguagem* musical única para determinado autor. Em seu artigo “La musique par exemple”, Schaeffer faz analogia entre música e linguagem ao mesmo tempo em que adverte sobre a distinção entre as duas. Argumenta que para que a música pudesse seguir o exemplo da linguística na organização do seu material musical seria condição, de acordo com o autor do *Cours de Linguistique Générale*, Ferdinand de Saussure, que houvesse um “tesouro comum”, premissa da sua teoria — o que, no caso da música, mesmo antes do advento da tecnologia, só existiria de modo fragmentário (SCHAEFFER, 1976, p. 36-37).

Luciano Berio: entre o legado da tradição e a *música nova*

O compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), nascido entre duas guerras, na pequena cidade de Oneglia, tinha a música entre suas primeiras lembranças familiares, tendo-a como principal referência até os 17-18 anos: “Até certo ponto do meu desenvolvimento, a música para mim identificava-se com a personalidade de meu pai Ernesto, de um lado, e de meu avô Adolfo, de outro” (BERIO, 1981, p. 34). Descendente de duas gerações de compositores, Berio, segundo conta, não havia ainda nessa idade adquirido o sentido de expressão e identidade própria na composição musical. A música era para ele uma experiência cotidiana viva e uma sedimentação dia-a-dia de memórias sociais, culturais, familiares e afetivas.

Tinha pelo avô a admiração do organista improvisador *virtuose*, com uma formação profissional mais incompleta, mas uma música mais *autêntica*, enquanto refere-se ao pai, numa bem-humorada comparação metafórica, como um “pão de padaria, mais refinado, mas menos saboroso” (BERIO, 1981, p. 35). Fazia-se em sua casa muita música de câmara, de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms e Dvorák — tocavam com seu pai excelentes instrumentistas, pequenos comerciantes locais, de óleo, sabão e produtos afins. Desde muito cedo, Ernesto exercia a profissão tocando piano no pequeno cinema da cidade e acompanhando pequenas orquestras e alunos de canto, embora o primeiro concerto sinfônico de Oneglia tenha sido regido pelo próprio Luciano Berio em 1976.

Luciano conta que se ouvia muito o rádio “e até demais”, sua “única ponte com o exterior”, que transmitia sobretudo músicas de ópera. No entanto, foi só aos 20 anos, em 1945, quando estudante no Conservatório de Milão, que escutou pela primeira vez Darius Milhaud, Stravinsky, Hindemith, Bartók, Schoenberg e Webern. Berio, ao se pronunciar sobre esse período, identifica nesses autores as aquisições mais essenciais para a sua cultura e imputa ao fascismo daquelas décadas a “falsificação da realidade espiritual”, ao ter-lhe privado até então disso. A partir de então, seguem-se encontros e influências decisivas, nos Ferienkursen em Darmstadt, com Boulez (“o espírito analítico”), Stockhausen (“o eixo teórico”), Pousseur (“a engrenagem especulativa”), Maderna (“o bom pai”), Nono e especialmente com Luigi Dallapiccola, “ponto de referência não só musical, mas também espiritual,

moral e cultural no sentido mais amplo do termo”. Berio assim define sua ligação com esses contemporâneos:

Durante os primeiros anos dos “agitados anos cinquenta” havia a necessidade geral de mudar, de esclarecer de aprofundar e de desenvolver a experiência serial; para alguns havia a necessidade de recusar a história, para outros, mais responsáveis, havia a necessidade de reler a história e não aceitar mais nada de olhos de fechados (BERIO, 1981, p. 51).

Para Berio, sem dúvida, tratava-se de “redescobrir e reorganizar o já conhecido”. O ponto central da sua paixão musical naqueles anos era “a possibilidade de pensar musicalmente em termos de processo e não de forma ou procedimento” (BERIO, 1981, p. 53). As primeiras experiências eletroacústicas valeram-lhe a introdução de novas dimensões musicais e acústicas. Para Berio, era atrativa a possibilidade de explorar a continuidade dos processos musicais, inclusive em seus aspectos morfológicos, ou seja, de estruturar a música de modo diferente, coadunando “diferentes “verdades” musicais”.

As possibilidades fornecidas pelo aparato tecnológico que permitiram o aprofundamento e o desenvolvimento das experiências seriais, no entanto, levaram em pouco tempo ao excesso de abstração, reduzindo muitas vezes os parâmetros acústicos a símbolos numéricos, nas palavras de Berio. A experiência serial, segundo Berio, rumava à sua auto degradação, assim descrita pelo compositor: “ a ausência total de relação entre material e matéria (...): uma espécie de processo meta-aleatório, enfim, que atraiu a atenção para a matéria, a matéria acústica, a matéria bruta, isolando-a do material, ou seja, dos procedimentos (...)” (BERIO, 1981, p. 61).

A tecnologia fascinava-o pela ampliação da gama de possibilidades de transformação do material musical. Conta que seu primeiro contato com os novos recursos não foi através de Meyer-Eppler e Eimert nem de Schaeffer, mas em um concerto de *tape music*

em 1952¹⁰, no Museum of Modern Art de New York. A novidade sonora e a “possibilidade de cortar o som com a tesoura” impressionaram-no profundamente. Esse tipo de manipulação do material vinha ao encontro da sua concepção de processo musical como uma totalidade mais complexa, não-linear à maneira de um discurso construído com um antes e um depois, ou, em suas palavras: “um todo orgânico, não cronológico, como um grande processo de mutação (BERIO, 1981, p. 58)”.

Porém o procedimento serial de construção aditiva — e não de “filtragem” subtrativa — a partir da separação de parâmetros abstratos “contribuiu para instituir certa indiferença entre material e forma”. Para Berio, era claro que um material não-criado, não necessário mas “funcionante” não se equiparava a um material “denso de experiências e intenções musicais” (BERIO, 1981, p. 60). Essa indiferença veio a constituir a seu ver o grande problema do seu tempo: a divisão entre a dimensão conceitual e a dimensão material da música, gerando um *impasse* para o *pensar* musicalmente “não apenas em seus aspectos técnicos, históricos e expressivos, mas também em seus aspectos imediatos e sociais (BERIO, 1981, p. 109)”. Berio entende o gesto cageano, como “gratuito e renunciatório”, uma derivação dessa crise.

A multilateralidade e a reunião mediada pela tecnologia

Para Berio, o pensamento musical novo, para manifestar-se através dos recursos novos, deve conhecer a experiência musical não-nova e reincorporar os gestos habituais do trabalho musical. “As novas tecnologias devem propor-se em primeiro lugar uma aproximação ao trabalho musical dos executantes, inserindo-se nele, estendendo-o e não se opondo a ele” (BERIO, 1981, p. 111). É nessa medida que se pode entender a contribuição das novas tecnologias para a concepção de obras como as *Sequenzi* de Berio, em que trava “um contato concreto e talvez mais aprofundado embora diferente com o mundo

10 Entre 1951 e 1953, como assinala Palombini, o primeiro estúdio de música eletroacústica, fundado na ORTE, como corolário das pesquisas de Schaeffer, é também usado por compositores como Stockhausen, Boulez e Olivier Messiaen (PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental. **Revista Eletrônica de Musicologia** (Departamento de Música da UFPr), Curitiba, vol 3/outubro de 1998. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br_REM/REMr3.1/vol3/Schaeffer.html. Consulta em: 24/01/2019..

das vozes e dos instrumentos” (ibid., p. 111). Berio salienta muitas vezes, em entrevista com Rossana Dalmonte, a importância de uma “relação dialética de real e profunda necessidade” com as novas tecnologias, em que a concepção musical impulsiona à melhoria dos recursos para sua realização. A seu ver, o desenvolvimento tecnológico segue suas leis próprias e as do mercado, porém quem seleciona os recursos, como no caso dos materiais arquitetônicos, são as determinações e funções do pensamento que dá sentido à sua utilização, criando, assim, novas perspectivas poéticas.

Um dos aspectos mais importantes das novas tecnologias digitais para Berio é o fato de poder controlar com perfeição a dimensão temporal *microscópica* e a dimensão global, *macroscópica* (que estimula diferentes camadas da memória humana) e a dimensão intermediária, da articulação das durações perceptíveis enquanto *ritmo* (BERIO, 1981, p. 118). Berio retorna à voz, em obras como *Circles*, *Visage* e *Sequenza III*, como modelo de som acústico, sob a perspectiva das oposições fonológicas de Jakobson, a partir da experiência com a música eletroacústica, a fim de gerar um “espaço musical mais amplo”. Berio refere-se à sua própria busca musical, por si, inalienável da história, como “extração e transformação consciente de “minérios” históricos e sua absorção em processos e materiais musicais não-historicizados”. O amálgama disso dá origem ao material, que, tratado sob os critérios da *organicidade*, *coerência* e *redundância*, tenciona atingir, em seu desenvolvimento musical, graus diferentes de familiaridade e níveis perceptivos do ouvinte, com um desenho expressivo ampliado (ibid., p. 57).

Berio demonstra uma preocupação, nesse ponto, com o ouvinte que remete à concepção schaefferiana sobre a complexidade do fenômeno sonoro e da percepção auditiva, enquanto processo de apreensão e compreensão de um *objeto sonoro*, conforme múltiplas possibilidades intencionais. Em um movimento que se direciona ao ouvinte, considerado parte fundamental do processo composicional, o autor pensa em *organicidade*, *coerência* e *redundância*, como aspectos relevantes para a percepção da obra em seus diversos níveis de estruturação ou nas diversas perspectivas (*esquisses*) da escuta, tal qual demonstra também a “teoria das quatro escutas” do inventor da *musique concrète*. Schaeffer em sua fenomenologia auditiva expõe categoricamente o som como resultado de uma experiência de escuta, ou seja, sem ouvinte

não há música. A familiaridade, por sua vez, também é incluída entre os elementos de aproximação entre obra e ouvinte.

Embora evite definições para a música, Berio enuncia sua própria concepção:

Para mim, música é preencher de sentido o percurso entre os termos de uma oposição e entre oposições diferentes, é inventar para eles uma relação e fazer com que uma oposição fale com a voz de outra (...). Enfim, fazer com que os elementos das oposições se tornem uma mesma, idêntica coisa. O que me interessa é colocar os elementos em regiões cada vez mais distantes entre si, tão distantes que a busca de uma complementaridade e de uma unidade entre os elementos se torna uma operação muito perigosa e complexa (BERIO, 1981, p. 125).

É complementa mais à frente: “é nessa perspectiva de mobilidade e risco que a própria consciência do tempo musical, como *qualidade* em contínuo devir, se torna representação da consciência da história”. Desse modo, através da perspectiva da música eletroacústica, torna-se possível a integração entre gêneros e materiais muito diversos. Berio, que reconhecia em si a tendência à multilateralidade e à reunião (BERIO, *idem*, p. 87), encontra na relação dialética, essencialmente dinâmica, entre o que designa como matéria sonora e material musical, bem como história e inovação, “descobertas” de matérias novas, a fonte de resistência ou tensão geradora da obra musical. O compositor, que conheceu o cinema e o rádio antes da *modernidade* em música, representada por compositores como Stravinsky, Milhaud e a tríade de Viena¹¹, encontra nesse ponto também a possibilidade de encontro entre “dois mundos musicais aparentemente distintos entre si”.

11 A Segunda Escola de Viena é o epíteto dado ao grupo formado em torno de Schoenberg caracterizado pela música atonal e dodecafônica. Seus principais discípulos e integrantes da escola foram Alban Berg e Anton Webern, embora sejam dessa mesma geração Ernst Krenek, Heinrich Jalowetz, Erwin Stein e Egon Wellesz, e um pouco depois, Eduard Steuermann, Hanns Eisler, Roberto Gerhard, Norbert von Hannenheim, Rudolf Kolisch, Paul A. Pisk, Karl Rankl, Josef Rufer, Nikos Skalkottas, Viktor Ullmann, e Winfried Zillig. (**Second Viennese School**. In Grove Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053872>. Consulta em: 20/12/2018).

A música popular, especialmente folclórica, também criou, segundo ele, raízes profundas na sua identidade musical, movendo-o desde a juventude, quando compunha também “falsas canções populares” até a pesquisa técnica dos processos no folclore siciliano, serbo-croata e nas “heterofonias” da África Central. Além disso, Berio se autodefine: “sou onívoro e há algum tempo me interessa até por bandas” (BERIO, 1981, p. 87). Nas suas palavras: “Talvez a música seja justamente isto: a procura de uma fronteira constantemente deslocada” (BERIO, 1981, p. 8).

Tendo em vista o pensamento sociológico sobre a música de Theodor Adorno, cuja importância analítica Berio reconhece, o compositor demonstra fazer uma diferente elaboração a respeito da descontinuidade ou das contrariedades que denunciariam para Adorno os antagonismos sociais manifestos em comportamentos musicais específicos e na cristalização de tipos. Entre os polos distintos pela lógica do mercado e do consumo, própria ao contexto da música pós século XX, Berio entrevê a possibilidade de integração, de mútua e necessária ou enriquecedora complementaridade para a música e o ouvinte. Ele interessa-se pelas expressões e técnicas populares, em busca de uma unidade subjacente a esses mundos, numa assimilação “sem rupturas”, criando a partir das fusões e também através da tecnologia, com suas ampliações e detalhamentos, seus alubramentos, um material mais complexo e denso de experiências humanas.

Considerações finais

Se por um lado, essa *multilateralidade* de Berio desvela um *essencialismo* e um ideal de *universalismo*, a dimensão política e sua declarada posição de esquerda também é uma preocupação evidente na sua música, especialmente na sua relação com o teatro, sempre fazendo menção a Bertold Brecht. Berio não exclui nem subjuga os materiais heterogêneos nem as tecnologias, porém a reunião sob a técnica composicional, sob um novo ponto de vista, é parte inerente à sua história emocional, pessoal, familiar e formativa, cultural, europeia. O microfone, por exemplo, permite a consideração de sons vocais, ruídos expressivos, triviais, cotidianos, emissão cantada não lírica e mesmo o uso da voz com unidades fonéticas dilatadas temporalmente, dissolvendo pela extensão o sentido semântico que se torna latente e é absorvido globalmente em obras como a sua *Sinfonia*. As inovações e a pluralidade não são rechaçadas sob uma ótica adorniana, mas

assimiladas como outras “verdades” na sua desconstrução e reinvenção sem a anulação de si.

Berio assinala sua preocupação com a necessidade do compositor muitas vezes se desatrelar do seu passado para fazer algo *diferente* e excepcional, com o advento da música eletrônica. Isso justifica a valorização em sua poética, em oposição a isso, de um nexos profundo, da continuidade das decisões musicais e da sua própria presença na obra, sem impor-se a ela com a preocupação estilística. O compositor, a seu ver, tem essa função dialética de preservar e mudar. Mudar é uma necessidade imanente a ela, à sua mobilidade característica; é a forma de manter os processos vivos — enquanto muitos gêneros já se extinguíram.

A música, para Berio, por outro lado, é portadora de uma memória e traz algo de *vital, universal, de identidade* humana, como um pensar e agir, relacionar-se poeticamente às matérias diversas que continuamente se renovam e oferecem ao jogo. A pluralidade gera oposição, resistência e a própria criação; é o componente e ativador do seu processo criativo vivo, feito de reinvenções de si mesmo, da música, da forma, dos instrumentos e técnicas. Essas assimilações do *outro* não se dão de modo vertical, hierárquico com relação à técnica e aos procedimentos composicionais da música tradicional erudita europeia, de modo a reduzir ou *estetizar* o *outro*. O *outro* é fonte de aprendizado para Berio, que observa seus processos, suas técnicas, estilos e características, compondo a obra ora de modo subjacente e global, ora de modo explícito e dramático.

Luciano Berio, em meio à voragem dos tempos no século XX, entre visões otimistas, fetichistas, místicas e apocalípticas, vê a cultura pós-moderna como uma emulsão muito instável de transformações, tendências e choques, com poucas perspectivas de amálgama. Contudo, não a rechaça. Em contraste a isso, desenha a música como um reservatório de coisas verdadeiras e historicamente responsáveis, em que cada elemento do material musical é mais do que som para a fruição dos sentidos ou expressão da sua individualidade — sem deixar também de sê-lo: é portador de uma memória latente de muitos *jogos livres*, de muitas relações humanas, sociais, políticas e culturais em que se inscreve.

A tecnologia, para Berio, representa a expansão de recursos para operar com a matéria sonora, deslocar fronteiras, artísticas, geográficas

e históricas, ampliar a gama de nuances do seu material musical, enriquecer sua poética de significados, para além do seu próprio controle, transformar o legado e conceber de outro modo a forma. Sob esse ponto de vista, a tecnologia ressignifica o que já é historicamente conhecido e aprofunda o olhar sobre o humano.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

BATISTA, José Carlos. *As políticas de igualdade racial nos Estados Unidos e no Brasil: constituição, diferenças e similaridades*. Tese: UFMG (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas), 2016.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Tradução: José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial (Os pensadores), 1975.

BERIO, L. *Entrevista sobre a música contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Tradução: Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1981.

BONAFÉ, Valéria Muelas. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

DANTAS, Denise. *O cenário pós-industrial: modificações no ambiente do objeto na sociedade contemporânea e seus novos paradigmas*. Revista Pós, n.22. São Paulo, Dezembro de 2008, p. 122-140. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43536>
Acesso: 19/12/2018.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Ltda, 1987.

KIM-COHEN, Seth. *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*. New York: Continuum, 2009.

PALOMBINI, Carlos. "Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental". **Revista Eletrônica de Musicologia** (Departamento de Música da UFPr), Curitiba, vol 3/outubro de 1998. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMy3.1/vol3/Schaeffer.html. Consulta em: 24/01/2019.

POZZANA, Marco. "Lineu, o pai da taxonomia moderna". Disponível em: <https://biologo.com.br/bio/lineu/> Consulta em: 20/12/2019.

SALAZAR, Camilo. "What is exactly sound art?". Dezembro de 2015. Disponível em: <https://www.morleycollege.ac.uk/news/160-what-is-sound-art>. Consultado em 17/08/2018

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução: Marisa T. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHAEFFER, Pierre. "La Musique Par Exemple. Positions et Propositions Sur Le Traité Des Objets Musicaux." *Musique En Jeu*, 25, November 1976, 32-38. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/12jpb-oTPNOsJqx5SnF4ZmjT3r8rsim3tAc>

_____. *Traité des objets musicaux — essais interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SECOND VIENNESE SCHOOL. Grove Music Online/ Oxford Music online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053872>. Consulta em: 20/12/2018.

Sobre as autoras

Daniela Nicoletti — Doutoranda em Música pela Escola de Comunicações e Artes da USP e mestre pela mesma instituição, é bacharel em Composição e Regência, pelo Instituto de Artes da UNESP e formada em Canto pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Sua carreira de musicista desdobra-se em três focos: o canto, a regência e a educação musical. Atua, como educadora musical, no Ensino Formal e Informal, com crianças, desde 2004. Foi ministrante de oficinas de Canto-Coral pela Secretaria Municipal de Cultura de São Bernardo do Campo e pelo SESC, preparadora vocal do Coro Municipal do Guarujá, coordenadora e artista-educadora do Programa de Iniciação Artística (PIÁ) da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. É fundadora do Coral Patois da Aliança Francesa, em 2010, sendo responsável pela sua direção e preparação vocal até 2014 e do Núcleo Tessituras. Dedicase à Música de Câmara, em diversas formações.

Silvia Berg — natural de São Paulo, é Bacharel em Música com Habilitação em Composição pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo (ECA-USP). Como bolsista pelo CNPq, realizou seus estudos de pós-graduação na Universidade de Oslo, onde fixou residência por 24 anos em Copenhague, Dinamarca. Fundadora e regente do Ensemble Øresund de 1999 a 2000. Regente titular até janeiro de 2008, do tradicional Københavns Kammerkor e do Grupo AmaCantus. Realizou mais de duzentos concertos na Europa antes de seu retorno ao Brasil em 2008. Como compositora, têm tido suas obras executadas regularmente em concertos e festivais na Europa, América Latina e USA, destacando-se sua participação no ISCM World Music Days de Zagreb em 2005, e “Dobles del Páramo” para piano solo. Desde maio de 2008 é docente do Departamento de Música da ECARP (atualmente Departamento de Música da FFCLRP), na área de Educação Musical, atuando ainda nas áreas de Percepção Musical e Regência e Canto Coral.

Recebido em 20/12/2018

Aprovado em 29/01/2019