

Cathy Berberian, Grock e as ideias de polifonia de ações, fragmentação textual, solfejo afetivo e humor em *Sequenza III*, para voz feminina, de Luciano Berio¹

Gustavo Penha²

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul | Universidade de São Paulo | CNPq |
Brasil

Silvio Ferraz³

Universidade de São Paulo | FAPESP | CNPq | Brasil

Resumo: Este artigo investiga alguns aspectos do contexto artístico-histórico em que Luciano Berio compôs *Sequenza III*, para voz feminina. São abordados: a concepção de Berio da técnica e do virtuosismo instrumental e como pensou em trabalhá-los nas *Sequenzas*; o fator da teatralidade de algumas das *Sequenzas*; a importância do *clown* Grock para Berio, bem como uma breve biografia desse *clown*; a relação de parceria e colaboração entre Berio e Cathy Berberian; a prática clownesca doméstica e performativa de Berberian; a polifonia simulada nas *Sequenzas*; a fragmentação do texto literário de Marcus Kutter por

¹ *Cathy Berberian, Grock and the ideas of polyphony of actions, textual fragmentation, affective solfege and humour in Luciano Berio's Sequenza III, for female voice*. Submetido em: 30/09/2017. Aprovado em: 16/12/2017.

² Compositor, Gustavo Penha é bacharel pela Faculdade Santa Marcelina (FASM), onde estudou com Sergio Kafajian e Paulo Zuben. Realizou mestrado e doutorado em Música na UNICAMP, sob orientação de Silvio Ferraz e com bolsa da FAPESP. Durante seu doutorado participou de um estágio de pesquisa na Universidade Paris 8, estudando com José Manuel Lopez Lopez, Anne Sèdes e Alain Bonardi. Em 2016-2017 realizou pós-doutorado na ECA/USP, com bolsa do CNPq. Atualmente é professor da UFMS. E-mail: penha.gustavo@gmail.com

³ Compositor, Silvio Ferraz é professor de composição na USP. Doutor em semiótica pela PUC-SP (1997), pesquisador da FAPESP e do CNPq. Foi diretor do Festival Internacional de Inverno de Campo do Jordão e da Escola de Música de São Paulo (EMESP) em 2009 e 2010. Desde seu doutorado tem se especializado na pesquisa musical a partir do pensamento de Gilles Deleuze. Autor de "Música e repetição: a diferença na composição contemporânea" (EDUC) e Livro das sonoridades (7Letras). E-mail: silvioferrazmello@gmail.com

Berio; a elaboração de um solfejo afetivo na escrita da partitura; a importância do riso e a construção de uma polifonia de ações em *Sequenza III*. Busca-se aplicar o *método da dramatização* proposto por Gilles Deleuze, pelo qual compreende-se que as ideias são expressadas em dinanismos espaços-temporais dramáticos produtores de individuações (DELEUZE, 2006[1967]: 129-154).

Palavras-chave: afetos; *clown*; Luciano Berio; Cathy Berberian; Grock.

Abstract: This paper investigates some aspects of the artistic-historical context in which Luciano Berio composed *Sequenza III*, for female voice. The following aspects are addressed: the Berio's of the instrumental technic and virtuosity and the work with them in *Sequenzas*; the factor of theatricality of some *Sequenzas*; a brief biography of the clown Grock and his importance to Berio; the partnership and collaboration between Berio and Cathy Berberian; the domestic and performative clowning practice of Berberian; the simulated polyphony in the *Sequenzas*; the fragmentation of Marcus Kutter's literary text by Berio; the elaboration of an affective solfege in the writing of the score; the importance of the laughter and the construction of a polyphony of actions in *Sequenza III*. We seek to apply the *method of dramatization* proposed by Gilles Deleuze, by which it is understood that ideas are expressed in dramatic spatiotemporal dynamisms that produce individuations (DELEUZE, 2006 [1967]: 129-154).

Keywords: affect; clown; Luciano Berio; Cathy Berberian; Grock.

* * *

O ciclo de catorze *Sequenzas*, compostas por Luciano Berio (1925-2003) ao longo de praticamente toda a sua vida profissional, se constitui como uma das mais importantes referências do repertório para instrumentos solistas dos séculos XX e início do XXI. Em tais peças o compositor buscou reconfigurar a técnica de execução de alguns instrumentos através da exploração de recursos técnicos ou modos de execução idiomáticos em sua história (como o uso do terceiro pedal do piano na *Sequenza IV*, para piano, do trêmulo de arco na *Sequenza VI*, para viola, da técnica de rasgueado na *Sequenza XI*, para violão), bem como por meio da aplicação e criação de técnicas estendidas de execução instrumental. Há portanto nessas peças um olhar crítico sobre o passado da prática dos diferentes instrumentos musicais e é neste sentido que devem ser interpretadas por verdadeiros virtuosos, músicos que transitem por um amplo campo técnico e histórico de uma determinada prática instrumental; não um especialista em música contemporânea ou um “homem elegante e um pouco diáfano com os dedos ágeis e cabeça oca” (BERIO, 1996[1981]: 76.), mas sim um

músico “capaz de mover-se dentro de uma ampla perspectiva histórica e de resolver as tensões entre as criatividades de ontem e de hoje” (BERIO, 1996[1981]: 77). Para Berio, portanto, o importante no virtuosismo é a tensão que se gera “quando a complexidade e novidade do pensamento musical impõem mudanças na relação com o instrumento, inclusive alguma solução técnica inédita exigindo do intérprete uma atuação a um nível altíssimo de virtuosismo técnico e intelectual” (BERIO, 1996[1981]: 77).

Berio escreveu suas *Sequenzas* para instrumentos convencionais da música europeia de concertos: alguns instrumentos sinfônicos, além de voz, piano, violão e acordeão. Trata-se de peças escritas num momento histórico em que o modo de construção de tais instrumentos se encontrava já fortemente consolidado e padronizado entre os fabricantes, diferentemente de séculos anteriores em que as transformações na construção dos instrumentos eram mais constantes e intensas – como no que diz respeito às chaves nos instrumentos de madeiras, durante o século XVIII e XIX, aos pistões nos metais durante o século XIX e às diversas alterações no piano também no século XIX, como o quadro metálico que aumenta significativamente sua potência sonora, além do revestimento de feltro nos martelos e do uso do aço na fabricação das cordas⁴. Berio não se interessa em criar obras atentando-se a inovações na matéria produtora de som; ou seja, ele não se preocupa em construir novos instrumentos, modificar ou “melhorar” instrumentos já consolidados; antes sim, busca uma composição em que a invenção de novos materiais sonoros e musicais trace um diálogo com a própria bagagem histórica de desenvolvimento físico e da prática de execução que cada um destes instrumentos “clássicos” carrega consigo⁵. É a renovação da técnica instrumental e do modo de conceber a prática de instrumentos já consolidados o que interessa a Berio na composição das *Sequenzas*, e não a recaracterização dos instrumentos em si.

As *Sequenzas* foram elaboradas a partir de aspectos técnicos específicos e próprios à prática de um instrumento ou de uma família de instrumentos, levando-se em consideração uma implicada historicidade compreendida como fecunda à elaboração composicional e à exploração de novos modos de percepção. É assim, por exemplo, quando Berio utiliza o rasgueado do violão na *Sequenza XI*, ou os acordes e modos de execução jazzísticos ao piano na *Sequenza IV*, ou mesmo quando remete à forma de uma chacona (BERIO apud STOIANOVA, 1985: 419) na *Sequenza VIII* para violino. Trata-se portanto de uma elaboração composicional atenta à tensão que nasce da coexistência de modos de conceber música passados e presentes implicados nas variadas práticas de execução instrumental.

Outro elemento fundamental na criação das *Sequenzas* consiste no fato de as peças terem sido compostas para instrumentistas determinados, levando em consideração seus potenciais técnicos,

⁴ A respeito das transformações estruturais pelas quais o piano passou ao longo do século XIX e de sua relação com o repertório da época, em especial com a obra de Franz Liszt, ver: PENHA, 2013: 226-241.

⁵ Berio afirma que, apesar de não ser favorável às modificações diretas nos instrumentos ou à criação de outros novos, esteve “empenhado na possibilidade de estender a execução instrumental através de novas técnicas digitais” (BERIO, 1996[1981]: 113-114).

artísticos, intelectuais e expressivos. Assim, o instrumento musical não é tomado de uma maneira genérica para a escrita, mas antes sim pensado a partir de singularidades do acoplamento instrumentista-instrumento na prática de cada músico a quem a peça foi dedicada. Assim, a *Sequenza V*, para trombone, escrita tendo-se em vista a *performance* de Stuart Dempster e de Vinko Globokar; a *Sequenza VII*, para oboé, concebida para a interpretação de Heinz Holliger; a *Sequenza XIII*, para acordeão, dedicada a Teodoro Anzellotti; a *Sequenza XIV*, para violoncelo, elaborada para e a partir de Rohan de Saram⁶; ou *Gesti*, para flauta doce solista, escrita para Frans Brüggen⁷. Trata-se portanto de um pensamento composicional que toma o acoplamento entre um músico e seu instrumento enquanto o próprio tema da composição musical. Ou seja, é o encontro de um determinado músico com seu instrumento que é tematizado por Berio em seu processo criativo nas *Sequenzas*, através da elaboração composicional do funcionamento maquínico das capacidades expressivas de um singular corpo *instrumentista-instrumento* que entra em processo de tomada de forma por meio do acoplamento.

* * *

Não é somente com outras obras musicais que as *Sequenzas* traçam diálogos diretos, mas também com obras literárias assim como com a prática clownesca de atuação em cena. Nesse sentido, vale lembrar dos versos⁸ escritos pelo poeta Eduardo Sanguinetti⁹ para cada uma das *Sequenzas*, bem como da utilização de um texto modular encomendado diretamente por Berio a Marcus Kutter¹⁰ para a composição da *Sequenza III*; além disso, há também o aspecto da teatralidade que está presente principalmente nas *Sequenzas III* e *V*, ambas dedicadas à memória do *clown* Grock.

Na *Sequenza V* (1966), para trombone solo, a homenagem a Grock é explícita. Berio faz tanto uma dedicatória ao *clown* na partitura, quanto especifica claramente a construção de cenas clownescas ao longo da peça; na primeira parte da peça, o trombonista deve executar a peça em pé, como se estivesse apresentando uma famosa ária num teatro lotado; já na segunda parte, o músico deve atuar sentado, como que sentindo-se desolado por perceber que está tocando num teatro vazio. O ponto de corte entre as duas partes acontece com a enunciação vocal do famoso bordão “*Why ?*” do *clown* Grock, que o pronunciava em seus espetáculos com um malicioso sorriso no rosto¹¹. Na desolação do trombonista na

⁶ Sobre a relação de colaboração entre Rohan de Saram e Berio no processo criativo da *Sequenza XIV*, para violoncelo solo, ver: FERRAZ; TEIXEIRA. 2015: 121-140.

⁷ Embora *Gesti* não esteja oficialmente incluída no catálogo das *Sequenzas*, o flautista doce holandês Frans Brüggen, a quem a peça é dedicada, sugere que a peça seja pensada como uma pequena *Sequenza*, cfe: BRÜGGEN, 1966: 66.

⁸ Tais versos podem ser encontrados no encarte dos CD com as gravações das *Sequenzas* de I a XIII, realizadas pelo selo Deutsche Grammophon, cfe. BERIO, 1998.

⁹ Edoardo Sanguinetti (1930-2010): poeta e escritor italiano.

¹⁰ Marcus Kutter (1925-2005): publicitário, roteirista e político suíço.

¹¹ O bordão “*Why?*” de Grock era pronunciado em diferentes línguas, de acordo com a plateia a qual eram dirigidos seus espetáculos. Assim, por exemplo, utilizava o “*Pourquoi?*” para o público francofônico e o “*Warum?*” para o público

segunda parte da peça, a sua própria respiração é tornada material musical, sendo minuciosamente trabalhada pelo movimento de inalação e exalação de ar em combinação com a ação de tocar e cantar simultaneamente, o que contribui para gerar na escuta uma sensação de agonia que é também vivenciada pelo personagem *clown*-trombonista neste trecho da peça. O trombonista em *Sequenza V* experimenta, portanto, uma dramaticidade que muito se diferencia do comportamento padrão da figura do músico solista em concerto, defrontando-se com uma clownesca agonia tragicomicamente tornada musical.

Já com relação à *Sequenza III* (1965), para voz feminina, Berio não explicita na partitura a homenagem a Grock, nem deixa clara a ideia de uma possível atuação clownesca por parte da *performer*/cantora. Entretanto, em uma palestra de 1967 – publicada em 2013¹² num texto denominado “Del gesto vocale” – Berio se refere claramente a essa dedicatória da peça a Grock, considerado pelo compositor “um grande mestre dos gestos” (BERIO, 2013[1967]: 67, tradução nossa). Podemos também encontrar uma alusão à homenagem a Grock em uma entrevista concedida por Berio a Ivanka Stoinova e publicada em 1985, no qual o compositor diz: “... eu adoraria sugerir que por detrás de *Sequenza III* se esconde a lembrança de Grock” (BERIO apud STOIANOVA, 1985: 77). Berio não diz mais nada sobre como pensou e elaborou esta relação com Grock em *Sequenza III* e é isto que, a partir desta sugestão fornecida pelo compositor, se buscará investigar no presente artigo.

* * *

Por volta de 1870, estava já bastante difundido pela Europa um formato de apresentações em circo em que os *clowns* realizavam curtas entradas em duplas ou trios entre os mais diversos números ao longo de um espetáculo circense. Desde então, as formações de *clowns* em duplas seguem, na maioria das vezes, uma certa padronização no uso dos tipos de *clowns*, sendo em geral uma dupla formada por um *clown* branco e um augusto. Já nas formações em trio, surge então a figura do contra-augusto, ou segundo augusto (o augusto do augusto), este que por vezes possui também habilidades musicais. Federico Fellini¹³, apaixonado pelo mundo dos *clowns*, faz uma interessante análise acerca de algumas características dos tipos de *clowns* e das tensões implicadas nas suas atuações conjuntas:

germanofônico.

¹² O texto “Del gesto vocale” de 1967 encontra-se publicado numa coletânea de textos de Luciano Berio, cfe. BERIO, 2013: 58-70.

¹³ Federico Fellini (1920-1993): cineasta italiano.

Quando digo o *clown*, penso no augusto. Com efeito, as duas figuras são o *clown* branco e o augusto. O primeiro é a elegância, a graça, a harmonia, a inteligência, a lucidez, que se propõem de forma moralista, como as situações ideais, únicas, as divindades indiscutíveis. Eis, que em seguida surge o aspecto negativo da questão. Pois dessa forma o *clown* branco se converte em Mãe, Pai, Professor, Artista, o Belo, em suma, no que se deve fazer.

Então o augusto, que devia sucumbir no encanto dessas perfeições, se não fossem ostentadas com tanto rigor, se rebela. Vê as lantejoulas cintilantes, mas a vaidade com que são apresentadas as torna inalcançáveis. O augusto, que é a criança que faz sujeira em cima, se revolta ante tanta perfeição, se embebeda, rola no chão e na alma, numa rebeldia perpétua.

Essa é a luta entre o orgulhoso culto da razão, onde o estético é proposto de forma despótica, e o instinto, a liberdade do instinto.

O *clown* branco e o augusto são a professora e o menino, a mãe e o filho arteiro, e até se podia dizer que o anjo com a espada flamejante e o pecador. São, em suma, duas atitudes psicológicas do homem, o impulso para cima e o impulso para baixo, divididos, separados. [...]

A dose de dor que existe na guerra contínua entre o *clown* branco e o augusto não se deve às músicas nem a nada parecido, mas ao fato de presenciarmos a algo que se liga à nossa própria incapacidade de conciliar as duas figuras. Com efeito, quanto mais procures obrigar o augusto a tocar o violino, mais dará soprinhos com o trombone. O *clown* branco ainda pretenderá que o augusto seja elegante. Mas quanto mais autoritária seja essa intenção, mais o outro se mostrará mal e desajeitado.

É o apólogo de uma educação que procura pôr a vida em termos ideais e abstratos. Mas Lao Tsé dizia com acerto: *Quando produzás um pensamento (=clown branco), te ri dele (=clown augusto)*. (FELLINI, 1986[1970]: 106)

Fellini portanto aponta para um fator importante que acontece na relação entre os dois tipos de *clown*: a impossibilidade de conciliação da marcante oposição entre as figuras do *clown* branco (o moralista, o autoritário) e do augusto (o atrapalhado, o desajeitado), tendo em vista que o augusto está sempre a tropeçar por sobre as ordens do *clown* branco, não se sujeitando a seu autoritarismo e disciplinarismo, mas antes sim subvertendo as ações que pratica, de modo a alcançar a comicidade que lhe caracteriza. O augusto não se concilia com o *clown* branco obedecendo-o, pois está sempre a fazer algo fugir, escorrer, transbordar; ele não se propõe à realização de ações ordinárias, ao cumprimento de bons modos e à manutenção do decoro; pelo contrário, está sempre buscando fazer tremer as habitualidades e normatividades que lhes são impostas pelo *clown* branco. É justamente esta uma das principais potências da figura do augusto, a sua capacidade em subverter todas as ações a que se propõe realizar, em tirar do eixo todos os verbos no infinitivo definidores das ações que estão ao seu alcance. É o que sugere Luiz Orlandi, ao dizer que

todos os infinitivos estão à disposição da liberdade clownesca, da liberdade palhaçal de ir aos ilimitados mundos das palavras e das coisas, dos humanos e outros animais, para combinar e recombinar os elementos mais díspares. Não há verbo que não esteja à disposição das subversões de um verdadeiro palhaço (ORLANDI, 2005: 7).

O augusto portanto é então aquele que desorganiza, que joga com a imprevisibilidade cômica para assim produzir o riso tão desejado em sua atuação. Ao não se conciliar com o *clown* branco, ele desafia e desautoriza a sua autoridade moralista. Vale observar que essa hierarquia imposta pelo *clown* branco ao augusto, na qual aquele dava ordem para este obedecer, de uma maneira geral acontecia também fora dos

picadeiros¹⁴, durante os ensaios e nas relações comerciais. Grock se destaca então por ter sido quem emancipou a figura do *augusto*, transformando-o num *showman* que não mais dependia da atuação em circos nem de um *clown* branco dominador, mas que inaugurou um modo de apresentação de espetáculos num formato mais longo em teatros e salas de concerto frequentemente repletos de público.

* * *

Grock¹⁵ foi um *clown* de Karl Adrien Wettach (1880-1959) que se caracterizou por construir a maior parte de seus números com e a partir da música, ao cantar e tocar piano, violino, concertina ou clarinete, além de realizar alguns números com danças e atividades circenses, como equilíbrio e malabarismo, desempenhando todas essas atividades com extrema habilidade. A formação circense de Adrien Wettach se deu no ambiente de sua própria casa, de maneira quase autodidata, mas que contou também com alguma colaboração de seu pai, visto este ter sido um amante e amador do circo. Já o estudo de música se deu a partir dos 13 anos, quando Adrien começou a estudar violino e piano. Extremamente disciplinado, utilizava para seus treinamentos musical e circense todo o tempo disponível em que não estava envolvido em suas obrigações escolares.

Sem o apoio da família, que era pobre, Adrien enfrentou dificuldades no início da carreira. O nome Grock surgiu já num momento em que começava a desfrutar de certo sucesso, quando em 1903, como *augusto*, passou a atuar num duo com Brick (Marius Galante) no Circo Nacional Suíço. A partir do ano seguinte, após a venda do circo, o duo realizou algumas turnês de muito sucesso e durante uma destas, em 1906 em Buenos Aires no Teatro San Martín, encontrou-se com Antonet (Umberto Guillaume), *clown* branco conhecido como o primeiro *clown* de Paris. Antonet nesta época formava um duo com Little Walter. Grock num certo dia ofereceu a Antonet sua participação como *contra-augusto* numa apresentação do duo Antonet e Walter, realizando pequenas entradas musicais. Antonet gostou da participação de um *augusto* músico e convidou Grock para trabalhar com ele assim que estivesse liberado de um contrato que estava então em vigor com Little Walter. Retornando à Europa não tardou para que Brick e Grock se desligassem, o que fez com que Grock atuasse por dois anos sozinho, como *augusto*, em diversos circos europeus, até finalmente formar o duo com Antonet.

Com Antonet, Grock atuou conjuntamente durante aproximadamente seis anos. Antonet foi um verdadeiro mestre para Grock, mas também um rígido chefe que não tolerava ser contrariado ou

¹⁴ Katia M. Kasper aponta que a dupla Footit e Chocolat pode ser considerada como uma caricatura de tal funcionamento hierárquico entre o *clown* branco e o *augusto*, cfe. KASPER, 2004:146.

¹⁵ As informações biográficas de Grock foram retiradas de KASPER, 2004: 136-167. Apresentamos esta breve biografia de Grock (Adrien Wettach) por se tratar de um artista não tão conhecido no meio musical e que se mostra de fundamental importância na poética beriana.

desafiado. Juntos obtiveram grande sucesso, tanto que, deixando de lado apresentações em circos e teatros de variedades, chegaram a experimentar apresentações mais longas e com mais números em teatros e salas de concertos, sendo pioneiros neste formato. Adrien Wettach, o autor de Grock, era muito ambicioso, desejava conquistar grandes públicos e convenceu Antonet a entrarem neste outro mercado. Entretanto era notória a maior habilidade de Grock com relação a Antonet para com o novo ambiente, o que fez com que Grock aos poucos ganhasse maior atenção e reconhecimento do público, causando uma crise que desestabilizou o bom funcionamento da dupla, desfeita em 1913.

A partir de então a atuação de Grock mudou completamente. Apesar de ainda se apresentar acompanhado de um *clown* branco, este era deixado em segundo plano, fazendo com que a figura do augusto finalmente se tornasse a grande estrela do espetáculo. Dessa maneira, Grock efetuou uma verdadeira emancipação do augusto na prática clownesca, que não mais se submetia à autoridade do *clown* branco ou a contratos abusivos de circos, mas que se produzia a si mesmo como próprio empresário e se popularizava ao se apresentar em teatros ou em sala de concerto lotados. Adrien Wettach sabia se valorizar e efetuar negociações com diretores de teatros e, com a figura de Grock, ganhou muito dinheiro ao longo da vida, tendo se apresentado em plena forma física até os seus 71 anos de idade. Grock portanto é uma figura de grande importância na história do augusto, ao libertá-lo da tradição de submissão ao *clown* branco e introduzi-lo no mundo do *business* das salas de concertos e teatros.

* * *

Sequenza III, para voz feminina, implicitamente também homenageia Grock. A peça foi composta por Berio para a cantora Cathy Berberian, ou melhor, como afirma o próprio compositor, “sobre Cathy” (BERIO, 1996[1981]: 80); ou seja, não se trata de uma peça genericamente *para soprano* e dedicada como que exteriormente à cantora, mas antes sim de uma peça pensada e elaborada a partir das singulares e impressionantes capacidades vocais de Cathy Berberian. Entretanto, vale destacar que a descoberta das capacidades vocais de Berberian por Berio se deu de maneira gradual, através de um intenso trabalho colaborativo entre a cantora e o compositor ocorrido ao longo de muitos anos. Berio não partiu portanto de uma gama de possibilidades sonoras e vocais dada como que a priori para que ele construísse suas peças; na verdade, a ampliação da paleta sonora e expressiva de Cathy Berberian com sua voz e seu corpo foi gradualmente construída e descoberta pela própria cantora por meio de experimentações pessoais e em parceria com alguns compositores.

Durante sua juventude, a prática da imitação de modos de entonação de cantores solistas famosos tais como Enrico Caruso, Tito Schipa, Giuseppe de Luca, Féodor Chialipine e Amelita Galli-Curci – ou seja, sem fazer distinção entre tessituras femininas e masculinas – muito contribuiu para que Berberian

adquirisse um amplo registro vocal, bem como uma rica variedade de modos de cantar (VILA, 2013: 29-32). Essas experimentações vocais de Cathy Berberian se ampliaram em uma prática que a própria cantora qualificava de *domestic clowning*, que consistia em, no seu dia-a-dia, imitar vocalmente sons diversos de animais, máquinas, cantores e atores famosos, o que possibilitou à cantora um domínio significativo de uma ampla diversidade de modos de emissão vocal – John Cage, por exemplo, ficou especialmente fascinado por essa prática de *domestic clowning* de Berberian, explorando tal recurso da cantora na composição de sua *Aria* (BERBERIAN [1972] apud VILLA, 2003: 79). Não é entretanto uma simples imitação que estava em jogo quando Cathy Berberian buscava cantar como tal ou qual tenor, baixo ou barítono famoso ou quando tentava produzir vocalmente o coaxar de um sapo; trata-se antes um complexo processo de reconfiguração de pontos corporais – de uma *modulação*, portanto – que permitia que seu aparelho fonatório produzisse sons estranhos à prática ordinária do canto de uma soprano coloratura. Foi portanto por toda uma experimentação, que fazia seu aparelho vocal funcionar de novas maneiras, que Cathy Berberian conseguiu ampliar e construir a variedade de possibilidades de articulações, sonoridades e expressividades característica de seu estilo vocal. Entretanto para a realização artística e performática dessa ampla bagagem vocal de Berberian, ou seja, para que ela levasse ao palco essa sua voz camaleônica, foram fundamentais as experimentações ocorridas através dos encontros amicais e profissionais que a cantora vivenciou ao longo dos anos com diferentes compositores, dentre os quais a própria Cathy Berberian destaca Cage, Berio e Bussoti, assim como com outros intérpretes, como Nikoulaus Harnoncourt.

É nesse sentido que não se pode dizer que Berio partiu de um campo de possibilidades vocais de Berberian consideradas como já prontas e formadas, mas antes sim tratou de mapear e explorar as potencialidades composicionais da variadamente colorida prática vocal da cantora, assim como contribuiu para que ela ampliasse sua paleta de possibilidades expressivas vocais por meio de novas experimentações em suas próprias peças. Trata-se portanto de uma efetiva cooperação que acontece na parceria entre Berio e Berberian, sendo o papel da cantora não somente o de uma *performer* responsável pela estreia das peças, mas sim o de uma verdadeira colaboradora, por muitas vezes uma cocriadora, sem a qual tais peças vocais não teriam se tornado possíveis.

* * *

A primeira peça que Berio compôs para Cathy Berberian é o ciclo *Chamber Music*, estreada em 1953 e em que o compositor buscou uma aproximação ao fraseado e à concepção melódica de Luigi Dallapiccola, quem foi seu professor de composição (BERIO, 1996[1981]: 45). O ciclo é construído a partir da coleção de poemas de James Joyce denominada *Chamber Music*, da qual Berio recolhe três poemas

para tratar musicalmente. Em cada uma das três peças Berio busca trabalhar um modo de escrita vocal diferente, explorando três diferentes aspectos da capacidade vocal da cantora (BERBERIAN [1981] apud VILA, 2003: 55). Na primeira peça do ciclo, *Strings in the Earth and Air*, o canto é explorado num ambiente harmônico-melódico serial, mas ainda tratado de um modo mais tradicional. Na segunda peça, *Monotone*, Berio explora uma sonoridade sombria – sugerida pela indicação do caráter *scuro* sobre o pentagrama da voz no início partitura (BERIO, 1954[1953]: 8) – em uma só nota na região grave da voz de Berberian. Já na terceira e última peça do ciclo, *Wind of May*, a voz é trabalhada pelo contraste entre uma declamação livre de exploração da voz falada e o canto ordinário, finalizando com um *sprechgesang* compreendido como um modo de escrita que amalgama os modos de emissão vocal declamatório e cantado.

Mas a primeira peça em que Berberian explora de um modo efetivamente mais experimental a variedade timbrística de suas capacidades vocais é em *Thema (Ommagio a Joyce)*. Todo o material sonoro da peça provém de gravações da voz de Cathy Berberian lendo um trecho de *As sereias* [*Sirens*], décimo primeiro capítulo de *Ulisses* de James Joyce, explorando vocalmente as sonoridades das onomatopeias presentes nesse texto¹⁶. O interesse de Berio pelas palavras onomatopaicas possui um caráter praticamente tátil¹⁷, o que pode-se observar no modo como o compositor organiza os materiais do texto de Joyce de acordo com suas morfologias musicais. Berio busca encontrar modos de articulação musical e sonora ou de inflexões melódicas a que corresponderiam trechos do texto de Joyce, tais como (BERIO, 2013[1958]: 256.):

Imperthnthn thnthnthn.....	trillo
Chips, picking chips.....	staccato
Warbling. Ah, lure!	appoggiatura
Deaf bald Pat brought pad knife took up....	martellato
A sail! A veil awave upon the waves.....	glissando

Entretanto, apesar dessa categorização de elementos textuais de acordo com comportamentos musicais, o trabalho de tratamento e manipulação do material sonoro realizado por Berio ocorre a partir de sons já gravados, tendo sido a própria Cathy Berberian quem definiu os modos de entonação vocal com os quais realizaria as suas leituras do texto, através de improvisações no estúdio de gravação¹⁸. Assim, vemos a importância da participação de Berberian como colaboradora na composição da peça, tendo

¹⁶ *Thema (Ommagio a Joyce)* foi composta a partir, mas não exclusivamente, de procedimentos e materiais provindos de um experimento de Berio, feito em parceria com Umberto Eco, denominado *Ommagio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, e realizado no Estúdio de Fonologia Musical, da rádio RAI de Milão, onde Berio desenvolveu, em parte dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, estudos e experimentos práticos de fonologia em aplicação direta à composição musical.

¹⁷ “Há um momento na vida da linguagem em que a palavra, antes de toda convenção, de puro signo se torna uma só e mesma coisa com aquilo que é nomeado: é o momento da onomatopeia em que o objeto, através dos sons que o exprimem, assume um traço quase tátil” (ECO; BERIO apud VILA, 2003: 68 tradução nossa).

¹⁸ Cfe. BERBERIAN apud STOIANOVA, 1985: 150.

sido ela a responsável por conceber os materiais vocais e sonoros primários a partir do texto de Joyce, sobre os quais toda a peça é construída. O trabalho de Berio consistiu na organização, no tratamento eletroacústico e na disposição temporal dos materiais, ou seja, nos processos de escolha e manipulação dos sons e sua subsequente montagem formal no tempo, utilizando para isso técnicas contrapontísticas de cânone para a sobreposição e defasagem das leituras de Berberian.

Já em *Circles*, para voz feminina, harpa e dois percussionistas, de 1960, Berio explorou a voz por meio de amálgamas, intercâmbios e prolongamentos de suas sonoridades com as da harpa e das percussões, explorando finas conexões timbrísticas entre o mundo sonoro instrumental da peça com alguns fonemas e sílabas extraídos da leitura de Cathy Berberian dos textos de E. E. Cummings¹⁹. *Circles* é um marco no que diz respeito à exploração das capacidades expressivas da paleta sonora vocal de Berberian²⁰, visto a escrita berberiana de fazer as emissões vocais da cantora se aproximar o máximo possível das sonoridades da harpa e das percussões, instrumentos que por sua vez buscavam também se aproximar das sonoridades vocais. O texto de E. E. Cummings também muito contribui para esse jogo timbrístico ao longo da peça, devido tanto à presença de uma criativa repetição de fonemas ao longo dos poemas, quanto ao singular uso de maiúsculas, minúsculas e outros sinais de escrita e pontuação que sugerem a constante fragmentação e variação timbrística de suas leituras. O trabalho de Berio consistiu portanto em dar consistência musical à exploração fonética e à escrita fragmentada do texto de Cummings, por meio da construção de blocos de devir²¹ em que voz e instrumentos ampliam suas possibilidades expressivas ao buscarem, reciprocamente, um se tornar o outro, um prolongar o outro, um se prolongar no outro, um intercambiar com o outro, em suas respectivas emissões sonoras. Além desse aspecto da fusão sonora entre voz, harpa e percussões na peça, há também a exploração de um caráter cênico na participação de Berberian e, em menor grau, na dos instrumentistas, por meio de deslocamentos dos músicos e da cantora no palco bem como de interações entre si, sem considerar outros elementos interpretativos não acrescentados na partitura mas que eram constantemente utilizados pela cantora, como a brusca virada de corpo que ela fazia no trecho em que cantava o tktktk (BERIO, 1961[1960]: 28), mostrando suas costas nuas para a plateia e assim produzindo um grande efeito de surpresa, tendo em vista se tratar de um espetáculo que acontecia no início dos anos de 1960, quando o uso de vestimentas desse tipo era ainda um tanto quanto chocante para o público das salas de concerto (BERBERIAN [1978] apud VILA, 2003: 98; ver também BERIO [2002] apud VILA, 2003: 98-99).

Na peça *Visage*, para sons eletroacústicos e a voz de Cathy Berberian em tape, de 1961, a pluralidade

¹⁹ A respeito de tais prolongamentos timbrísticos em *Circles*, compreendidos enquanto processos de desterritorialização, ver: FERRAZ, 2015: 147-150.

²⁰ “Era sem dúvida uma interação nova para mim, um tipo de troca permanente, de reciprocidade, de desafio extraordinariamente estimulante” (BERBERIAN [1978] apud VILA, 2003: 94, tradução nossa).

²¹ Sobre blocos de devir, ver: DELEUZE, 1998[1977]: 10-12.

de recursos vocais da cantora é ainda mais explorada por Berio²². A ideia do compositor nessa peça foi a construção de um rosto da voz de Berberian, “um *rosto sonoro, vocal, musical*” (BERIO [1989] apud MENEZES, 1995: 132, tradução nossa), algo a que também chegou a denominar uma paisagem vocal (BERIO[2002] apud VILA, 2003: 127). Nessa peça, Berio se serve da captação microfônica para focar detalhadamente na voz de Cathy Berberian em seus diferentes aspectos, seja por meio do canto ou de gestos vocais como a fala e outros não linguísticos, tais como grunhidos, balbucios, suspiros, risos, gritos e gemidos. Entretanto, o gesto da fala nessa peça, trabalhado por meio de variações de inflexões e articulações vocais, não adota um modelo linguístico determinado, mas opera por simulação de diferentes línguas que possuem proximidades fonéticas com o italiano, o hebreu, o inglês e o dialeto napolitano. Não há a pronúncia de palavras específicas desses modelos linguísticos, mas sim a exploração de inflexões e articulações que caracterizam essas línguas ou dialetos. A única palavra dita e repetida uma vez ao longo da peça é *parole*, do italiano, “palavra”. Cathy Berberian considerou tal trabalho de extrema dificuldade, devido a essa necessidade de não pronunciamento e de neutralização das palavras para a atenção estrita às sonoridades das línguas escolhidas. O material vocal primário foi novamente criado pela cantora por meio de improvisações em estúdio, a partir de algumas sugestões e orientações de entonações dadas por Berio antes e durante a sessão de gravação. Os comportamentos vocais são constantemente amplificados e comentados pelos sons eletrônicos, que foram produzidos ou por tratamento eletroacústico da gravação da voz de Berberian ou sintetizados por osciladores de frequência. Formalmente, as sonoridades vocais fazem um percurso em que partem dessa espécie de afasia dos gestos vocais pré-linguísticos, passam pelas falas em pseudolínguas, chegam ao gesto vocal do canto ordinário de Cathy Berberian e desaparecem em uma coda formada exclusivamente por sons eletroacústicos.

Já em *Folksongs*, de 1964, o que Berio explora da voz de Berberian é a sua versatilidade para cantar por meio de diversos modos de emissão vocal e estilos musicais. Ao longo do ciclo, que é formado por onze peças, a cantora deve cantar em oito estilos de canto diferentes, próprios a práticas de canções folclóricas de variadas regiões geográficas. Trata-se de duas canções norte-americanas, uma canção armênia, duas canções italianas (uma da Sicília e outra da Sardenha), uma canção francesa dos Flandres, duas canções da Auvérnia, uma canção do Azerbaijão e mais duas canções italianas com um ideal de caracterização popular compostas pelo próprio Berio. A versatilidade vocal de Cathy Berberian é tão requisitada nesse ciclo que em versões posteriores ao falecimento da cantora, ocorrido em 1983, Berio precisava de quatro cantoras para conseguir executar a peça com os diferentes modos de emissão vocal que a peça exige. É por isso que Berio (apud SWAAN, 1994) afirma que só pôde conceber as *Folksongs* por meio de seu trabalho próximo a Berberian, pois a peça solicita da cantora uma flexibilidade vocal que só raramente pode ser encontrada, o que fez do amplo domínio técnico que Berberian possuía um

²² *Visage* também foi composta por Berio no âmbito do Estúdio de Fonologia Musical da rádio RAI de Milão.

elemento fundamental e cocriador na construção do ciclo.

A exploração de recursos vocais estranhos àqueles utilizados na técnica ordinária do *bel canto* é um dos elementos que compõem aquilo a que Cathy Berberian chama de uma *nova vocalidade*. Para a cantora, tanto os sons produzidos pelo aparelho fonador em ações cotidianas, tais como soluços, suspiros, estalos de língua, gritos, gemidos e risos, quanto os variados modos de cantar próprios às diferentes práticas de música folclórica ou do jazz, podem ser considerados enquanto modos de existência da voz, que possuem assim um alto potencial à exploração musical e performática, não sendo portanto considerados menos importantes que os modos de emissão vocal tidos como sérios e oficiais do canto erudito (BERBERIAN, 2014[1966]: 47). Entretanto, a cantora deixa claro que não é só uma questão de utilização de sonoridades pouco usuais o que caracteriza a nova vocalidade:

A Nova Vocalidade é baseada, enfaticamente, não no inventário mais ou menos inédito de efeitos vocais que o compositor concebe e o/a cantor(a) regurgita, mas antes na habilidade do/a cantor(a) de usar a voz em todos os aspectos do processo vocal; um processo que pode ser integrado tão flexivelmente quanto as linhas e as expressões em um rosto (BERBERIAN, 2014[1966]: 47, tradução nossa).

Ou seja, a nova vocalidade, para Cathy Berberian, diz mais respeito a uma capacidade da cantora em transitar com flexibilidade por diferentes modos de emissão vocal, do que ao simples uso de sons vocais incomuns numa sala de concerto. Nesse sentido, a nova vocalidade é principalmente uma potência da cantora/*performer* a ser explorada em uma composição musical, ao invés de um catálogo de sons excêntricos a ser imposto a uma *performance* por um compositor.

Há ainda outros elementos que compõem a nova vocalidade para Berberian. Segundo a cantora, a nova vocalidade não diz respeito exclusivamente à prática da música contemporânea, mas também se refere a abordagens diferentes e novas ao repertório tradicional em situação de concerto (BERBERIAN, 2014[1966]: 49). Nesse sentido, Berberian sugere o emprego de outras habilidades cênicas em recitais por parte do/a *performer*, propondo assim como parte da nova vocalidade a capacidade da/o cantor/a de, além de cantar, saber atuar, dançar, mimicar e improvisar; “em outras palavras, em afetar os olhos assim como os ouvidos” (BERBERIAN, 2014[1966]: 49, tradução nossa). É a partir dessa concepção que Berberian construía seus recitais mesclando repertório tradicional e o contemporâneo, e por vezes também canções folclóricas e populares urbanas (como dos Beatles), não sem deixar de acrescentar boas pitadas de tons humorísticos em suas apresentações, seja nos próprios modos de interpretação das peças, seja em conversas e brincadeiras com o público na preparação entre uma e outra peça.

Cathy Berberian também chegou a atuar como compositora, sendo *Stripsody* a sua obra mais conhecida, criada no mesmo ano da estreia de *Sequenza III*, ou seja, em 1966. Nessa peça, de forte caráter humorístico, Berberian explora sons onomatopaicos a partir da leitura de uma partitura construída por meio da colagem e montagem de trechos de tirinhas [*strip*] de revistinhas em quadrinhos. A cantora afirma

que os quadrinhos eram uma hobby e uma paixão particular que ela cultivava, tendo sido essa uma das motivações para a construção dessa peça (BERBERIAN apud VILA, 2003: 176-181). Em *Stripsody*, o caráter cênico e musical cômico é evidente, mas a peça também impressiona devido à virtuosidade com a qual Berberian justapõe rapidamente os variados modos de emissão vocal diferenciados por toda pluralidade de coloridos timbrísticos e comportamentos melódicos e de articulação. Cathy Berberian classifica a peça como um “*divertimento cômico*” (BERBERIAN [1966] apud VILA, 2003: 181, tradução nossa²³) justamente devido ao caráter humorístico da ação cênica e da exploração das onomatopeias provindas de quadrinhos.

* * *

Uma peça marcante no processo de ampliação e de descoberta das capacidades vocais de Cathy Berberian, e que foi determinante para a composição de *Sequenza III* por Berio, é *Aria*, de 1958, para voz em qualquer registro, de John Cage. A peça, também dedicada a Berberian, é escrita de maneira a explorar diferentes modos de emissão vocal do canto e foi elaborada após o contato de Cage com a prática de *domestic clowning* da cantora. Segundo Berberian, sua prática de *domestic clowning* fez Cage escutar “nas diferentes emissões da voz, a possibilidade de fazer composições rápidas, justaposições” (BERBERIAN [1981] apud VILA, 2003: 79, tradução nossa). Assim, Cage explora a mudança rápida entre diversos modos de cantar, diferenciando-os na partitura por meio de traços coloridos que individualmente correspondem cada um a um modo específico de canto a ser escolhido livremente pelo/a *performer*. Nas indicações à *performance* na partitura da peça, Cage descreve as relações entre cores e estilos de canto escolhidas por Berberian: “Azul escuro = jazz; vermelho = contralto (e contralto lírica); preto com linha pontilhada paralela = canto falado [*sprechstimme*]; preto = dramático; roxo = Marlene Dietrich²⁴; amarelo = coloratura (coloratura lírica); verde = *folk*; laranja = oriental; azul claro = bebê; marrom = nasal” (CAGE, 1960[1958], tradução nossa). Há também alguns símbolos retangulares em preto que indicam ruídos, seja pela realização de gestos vocais “não musicais”, seja pelo uso de percussões auxiliares ou de dispositivos mecânicos ou eletrônicos. Cathy Berberian comenta que a maior dificuldade com relação à interpretação dessas mudanças de diferentes modos de cantar e de gestos vocais inusuais em *Aria* não dizia respeito à utilização de tal ou qual aspecto técnico vocal específico, mas sim ao funcionamento do “cérebro[,] que devia reagir muito rapidamente” (BERBERIAN [1972] apud VILA, 2005: 79, tradução nossa). Ou seja, a rápida mudança entre os modos de emissão vocal implica uma intensiva atividade cerebral à qual corresponde uma readequação de posições de pontos corporais. Essa atividade intensiva

²³ Sobre *Stripsody* compreendida como um divertimento, ver também: SWAAN, 1994.

²⁴ Marlene Dietrich: atriz e cantora alemã (1901-1992)

que acontece no corpo é ela mesma o *afeto*, que não se reduz à sucessão de estados corporais, mas antes é uma passagem, uma transição que produz uma disjunção entre uma ação e uma reação que lhe seria imediata. A dificuldade apontada por Berberian diz respeito portanto ao rápido controle de afetos, que atuam como cortes que interrompem o fluxo²⁵ de um determinado modo de cantar ou de produzir outros sons vocais em vistas de um processo de readaptação do corpo para a entoação de outro gesto vocal distinto. Esse corte é como uma fenda, uma rachadura que afeta o/a cantor/a tirando-o/a da linearidade de um fluxo e fazendo seu corpo (aí incluído o cérebro) vibrar rápida e intensivamente de outra maneira, no próprio momento em que transita ou que se encaminha para adquirir outro posicionamento de seus pontos para a produção de um novo som.

* * *

Em *Sequenza III*, Berio também vai se utilizar do recurso de rápidas justaposições entre diferentes modos de emissão vocal, cruzando essa ideia com uma técnica tradicional de composição musical, a de *polifonia simulada*. A exploração da polifonia simulada²⁶ é uma ideia que percorre todas as *Sequenzas* e que consiste em “precisar e desenvolver melodicamente um discurso essencialmente harmônico e sugerir, especialmente quando se trata de instrumentos monódicos, uma audição do tipo polifônico” (BERIO, 1996[1981]: 83-84). Para desenvolver esta ideia, o compositor tomou como modelo o uso da polifonia simulada em algumas obras do período barroco, especialmente as obras solistas para instrumentos monódicos sem acompanhamento de J. S. Bach, como as *Sonatas e Partitas* para violino, as *Suites* para violoncelo e as *Partitas* para flauta traverso. Nestas obras, a polifonia simulada funciona ao criar uma impressão de simultaneidade de diferentes vozes individuais (que se encadeariam segundo as regras de condução de vozes no baixo contínuo) onde há, efetivamente, apenas uma voz em ação atual. Entretanto, nas *Sequenzas*, a polifonia simulada não se apresenta somente como uma técnica de conexão de fragmentos – distanciados no tempo e ocupantes de uma certa região no plano das alturas – de modo a simular a continuidade de uma linha melódica mais ampla. Berio não dispunha de um código comum, tal como o tinha Bach, que estabelecesse pilares harmônicos bem definidos e conhecidos que permitisse trabalhar com sensações de antecipações e expectativas na escuta. A relação de simultaneidades de linhas sobre um baixo contínuo que regra uma condução harmônica já não existe para Berio. Seu pensamento composicional se baseia mais num princípio de combinatória serial, trabalhada de modo a criar a impressão de uma escuta do tipo polifônico. É então por meio da rápida transição dos registros

²⁵ Sobre fluxo e corte de fluxo, ver: ZOURABICHVILI, 2003: 17-19. Ver também o corte como elemento criador do tempo musical em FERRAZ, 2007: 96

²⁶ Embora Berio denomine a ideia de “polifonia latente e implícita” (BERIO, 1996[1981]: 84), preferimos aqui utilizar o termo *polifonia simulada* proposto por Silvio Ferraz em FERRAZ, 1990.

instrumentais, bem como da diferenciação das articulações e intensidades que se constrói este ambiente polifônico nas *Sequenzas*. É deste maneira que Berio explora este antigo procedimento da polifonia simulada em seu próprio processo composicional²⁷.

Apesar de Berio apontar apenas para os planos harmônico e melódico quando aborda a polifonia simulada nas *Sequenzas*, este mecanismo nestas peças não se restringe somente a estes planos, mas se confunde por vezes com uma *polifonia de ações*, ideia atuante também no próprio jogo clownesco de Grock, no qual gestos físico-corporais, mas também ritmos e intensidades, são tratados como materiais composicionais autônomos que se combinam e se permutam produzindo novos afetos a cada momento, a cada corte *entre* os diferentes objetos sonoros. Cada nova diferença apresentada no modo de tocar e/ou cantar, juntamente à exploração de técnicas estendidas de execução instrumental, multiplica as possibilidades de se estabelecer conexões na escuta entre os diferentes momentos e fragmentos da peça, numa polifonia que não está mais limitada somente ao plano das alturas, mas que abre-se ao conjunto de ações que constituem a *performance* e o tocar. É a partir da combinação das ações, em simultaneidade e em alternância, que se configura este mecanismo polifônico característico das *Sequenzas*.

em *Sequenza III* eu me confrontei com a simultaneidade de ações diferentes, ou seja, com o desenvolvimento, simultâneo mas independente, de diferentes características de *performance*, o que dá lugar a um teatro de ações instrumentais (um teatro, neste caso, sobretudo para os ouvidos) e que permite ao ouvinte perceber polifonicamente o que, por sua natureza física específica, seria forçado a ser monódico (BERIO, 2013[1967]: 66, tradução nossa).

A polifonia de ações nas *Sequenzas* atua portanto em ressonância com outras ideias apontadas por Berio como características de tais peças, tais como o virtuosismo, a teatralidade do jogo clownesco e a polifonia simulada. Aliás, pode-se dizer que em *Sequenza III* a polifonia simulada se expande na ideia de polifonia de ações.

give me	a few words	for a woman
to sing	a truth	allowing us
to build a house	without worrying	before night comes

(KUTTER apud BERIO, 1998: 12)

O texto de Marcus Kutter, encomendado por Luciano Berio para a composição da *Sequenza III*, se caracteriza por ser modular, ou seja, é formado por fragmentos de frases que podem se combinar entre si das mais diferentes maneiras, o que se mostra altamente fecundo a uma lógica serial de elaboração

²⁷ A respeito da polifonia simulada em funcionamento na *Sequenza VII*, para oboé, ver: FERRAZ, 1990: 68-79. Ver também os desdobramentos do pensamento polifônico de Berio em PACKER, 2013.

composicional. Berio explora tal característica fragmentária do texto construindo sentenças de no máximo cinco palavras consecutivas, mas também radicaliza o trabalho de exploração fonológica ao decompor e fragmentar seus componentes internos (fonemas, sílabas e palavras isoladas) e lhes tratar por procedimentos de combinatória e permutação, produzindo uma polifonia de associações semânticas (PACKER, 2012: 38), por vezes *non sense*. Há também um trabalho de abertura do texto a procedimentos aleatórios, como nos momentos em que fonemas, sílabas e palavras específicos são livremente permutados pela cantora. Tal utilização de pequenas unidades fonéticas contribuem para a descaracterização de transmissão de uma mensagem discursiva enquanto aspecto próprio à comunicação linguística, como por exemplo no início da peça em que a *performer* entra em palco sussurrando e permutando rapidamente as sílabas *to / co / us for / be*, que devido à sua velocidade não são ouvidas separadamente, mas sim criam um fluxo de sentenças incompreensíveis linguisticamente, tais como *to / co / usforbe* (LYOTARD; AVRON, 1971: 40).

Enquanto procedimento composicional marcante e singular de boa parte das *Sequenze*, a *polifonia de ações* aponta para o funcionamento em simultaneidade e reciprocidade de diversas camadas de materiais musicais heterogêneos organizados serialmente. Não se trata da simulação, por um instrumento monódico, de uma polifonia no plano das alturas (em função do cruzamento com um plano harmônico), mas de um composto complexo de ações de natureza as mais diferentes em que também os elementos gestuais, visuais, cênicos, afetivos e textuais, além dos sonoros, se autonomizam a materiais musicais potencialmente manipuláveis. É portanto toda uma maquinação que ocorre na escrita através do funcionamento simultâneo de uma pluralidade de camadas, como a das indicações de afetos e caracteres, a da segmentação do texto literário de Marcus Kutter (em fonemas, sílabas, palavras e frases curtas) e as das ações corporais (de levantar e abaixar as mãos, tapar a boca com as mãos, estalar os dedos) e vocais (de falar, cantar, murmurar, tossir, rir, inalar ar sonoramente) realizadas pela cantora. A polifonia de ações é portanto o resultado sonoro e plurissensorial da *performance*, mas também o princípio maquínico composicional a partir do qual as diferentes ações e materiais são postos em relação e dispostos temporalmente. *Sequenza III* é portanto pensada para a *performance* sobre um corpo feminino, sendo completamente intranscritível para outra prática vocal ou instrumental. Podemos aproximar o modo como Berio compreendia a questão da possibilidade de tradução da obra literária *Finnegans Wake* de James Joyce ao próprio trabalho composicional de *Sequenza III*, por se tratarem de obras em que “o simbolismo, a sintaxe, a fonética, o imaginário icônico e o conteúdo gestual criam uma série de curtos-circuitos semânticos, uma polifonia de associações que não deixam margem para quaisquer expressões ou enunciações alternativas” (BERIO [2006: 37] apud BONAFÉ, 2011: 27). Não à toa Berio sugere que o aspecto cênico de *Sequenza III* pode ser pensado como uma microversão da cabeça do taberneiro de *Finnegans Wake* (BERIO, 1996[1981]: 81).

Em *Sequenza III* há também um trabalho composicional que explora diferentes modos de rir:

o tema fundamental de *Sequenza III* é o riso, o riso desenvolvido na escrita. Pois de fato, não há realmente diferença entre uma mulher californiana que ri a plena voz e uma soprano ligeiro coloratura. Em uma cantora, a voz é, claro, posta de maneira profissional. Mas é a mesma impulsão, a mesma mecânica do aparelho fonador (BERIO [1978] apud STOIANOVA, 1985: 77, tradução nossa).

Ao longo do processo composicional da peça, Berio optou por diminuir a variedade dos afetos do riso a serem explorados composicional e interpretativamente, mas sem fazer com que tal material musical deixasse de possuir uma grande importância em sua construção. Se na primeira versão da peça havia uma diversidade maior de determinações qualitativas de modos de rir²⁸ – convulsivo, histérico, doloroso, ventríloquo, surdo, irônico, cruel, inexpressiva, aberta, malicioso, amarga, ameaçador” (BERBERIAN [1977] apud STOIANOVA, 1985: 79, tradução nossa)²⁹, na versão final da partitura a quantidade é reduzida para oito – nervoso, tenso, gracioso, aberto, excitado, frenético, ansioso e alegre³⁰ (BERIO, 1968[1966]). Tal decisão pela redução da quantidade de qualificações de risos possivelmente aconteceu, como aponta Berberian, devido à dificuldade para as cantoras em diferenciar e bem caracterizar cada modo de riso sugerido. A presença de um número mais reduzido de maneiras de rir facilita à cantora criar e memorizar corporalmente os diferentes risos, assim como ajuda Berio a dar consistência composicional por meio de repetições variadas dos modos de rir. Berio não se limita entretanto a qualificar afetivamente os risos, mas busca também elaborar composicionalmente toda uma carga energética implicada na produção sonora dos risos, que é parametrizada pela escrita na determinação dos perfis melódicos, do fluxo articulatório e dos comportamentos rítmicos dos diferentes modos de rir. É dessa maneira que o riso é decomposto e recomposto por Berio, tornado material musical com variáveis em diferentes estratos e possuindo assim um forte potencial para produção de variações musicais dinâmicas e complexas.

Os afetos são sugeridos na partitura não somente para os risos mas também para a realização das outras ações. Diferentes cantos, murmuros e modos de falar são tornados materiais musicais não somente por um trabalho voltado a perfis melódicos e comportamentos rítmicos e articulatórios próprios, mas também a qualificações afetivas de sentimentos e estados corporais diferentes, tais como: distante e sonhador, impassível, ansioso, desnortado, estático, debilitado, alegre, tenso, langoroso, tenro, nobre, frenético, sereno, cada vez mais desesperado, extremamente intenso, calmo, nervoso, apreensivo (BERIO, 1968[1966])³¹. Tais afetos também colorem gestos vocais cotidianos não tão convencionalmente

²⁸ “A primeira versão de *Sequenza III* desenvolvia vários tipos diferentes de risos. Eu descobri que no fundo eu não tinha um bom riso e que era muito, muito difícil diferenciar os risos” (BERBERIAN [1977] apud STOIANOVA. 1985: 79, tradução nossa).

²⁹ “convulsif, hystérique, douloureux, ventriloque, sourd, ironique, cruel, inexpressif, ouvert, malicieux, amer, menaçant”, cfe. BERBERIAN [1977] apud STOIANOVA. 1985: 79.

³⁰ “nervous”, “tense”, “witty”, “open”, “excitated”, “frantic”, “anxious”, “joyful”, cfe. BERIO, 1968[1966].

³¹ “distant and dreamy”, “impassive”, “wistful”, “bewildered”, “ecstatic”, “faintly”, “gay”, “tense”, “langorous”, “tenro”,

explorados na escrita musical, como suspiros aliviados, sussurros, choramingos e ofegâncias (BERIO, 1968[1966])³². Há ainda os gestos corporais de levantar e abaixar as mãos, tapar a boca com as mãos, estalar os dedos. A propósito da maneira como a cantora deve trabalhar e conceber tais indicações de afetos e caracteres na gestualidade da interpretação da peça, Berio sugere que:

Gestos manuais, faciais e corporais além daqueles especificados na partitura podem ser empregados a critério da *performer* de acordo como padrões de emoção e comportamento vocais indicados (tenso, urgente, distante, sonhador, etc.). A *performer*, entretanto, não deve tentar representar ou pantominar tensão, urgência, distância ou devaneio... mas deixar que essas sugestões ajam como um fator de condicionamento espontâneo à sua ação (principalmente o aspecto da cor, acentuação e entonação) e suas atitudes corporais. Os processos envolvidos nesse condicionamento não são adotados para serem convencionados, eles devem ser experimentados pela própria intérprete de acordo com seu código emocional, sua flexibilidade vocal e sua “dramaturgia” (BERIO, 1968[1966]).

Berio, portanto, mostra-se atento às singularidades corporais, vocais e emocionais de cada *performer* e propõe justamente às cantoras que busquem conhecer e potencializar tais singularidades através da experimentação e exploração de seu próprio corpo no estudo e execução de *Sequenza III*. O compositor não busca criar um código afetivo universal que convencie as relações das ações vocais e/ou corporais com os afetos-sentimentos solicitados na partitura, mas antes se interessa pelas reações e pelos efeitos que tais afetos provocam no corpo e na voz de cada cantora em particular. Tampouco se trata de representação dos afetos, como propõe a antiga teoria do afetos do período barroco ao relacionar figuras rítmico-melódicas catalogadas a sentimentos, imagens ou símbolos específicos. O que importa ao compositor é a modulação que tais afetos produzem na voz de cada cantora, principalmente no que diz respeito às qualidades-próprias de cor, esforço e entonação vocal. Como funciona um corpo sob a ação de tal afeto? Como se comporta uma voz afetada de tal maneira? É esse o tipo de problema que interessa a Berio nessa abertura que possibilita à intérprete fazer suas próprias escolhas de coloração, acentuação e entonação vocais a partir da simples determinação de um sentimento ou estado corporal a ser explorado e experimentado. Se o solfejo pode ser compreendido como uma relação entre uma lógica de tratamento do material musical e seus efeitos perceptivos correspondentes (PENHA, 2016: 73-151), em *Sequenza III*, Berio explora um *solfejo afetivo* em que os efeitos perceptivos resultantes ao ouvinte provêm de uma intensa experimentação por parte da *performer*. Não se trata de um solfejo previa e universalmente codificado, mas de um solfejo que se constrói processualmente, pelas descobertas que a *performer* efetua de suas próprias capacidades e potências para a realização das diferentes afeições sugeridas pela partitura da peça e de suas mudanças mais ou menos bruscas ou graduais.

Apesar de Berio definir precisamente na partitura variadas categorias de afetos a serem

“noble”, “frantic”, “serene”, increasingly desperate, extremely intense, calm, nervous, apprehensive., cfe. BERIO, 1968[1966].
³² Relieved whispering, whining, gasping, cfe. BERIO, 1968[1966].

incorporados pela cantora (alegre, impassível, ansioso, etc.) – com o que, junto a Daniel Stern (STERN [1989] apud GIL, 2001: 105), podemos chamá-los de *afetos categoriais*, –, o que mais interessa a Berio não é a distinção dos atos formais que acompanham esses afetos, mas antes sim a modulação que eles provocam no corpo, na voz e no emocional da cantora, e subseqüentemente, do ouvinte/espectador. Essa modulação acontece em um corte, mais ou menos abrupto ou gradual, ao qual corresponde uma explosão de intensidade que vai construir um novo modo de vibrar de um corpo – “uma irrupção brusca de cólera ou de alegria” (GIL, 2001: 105), “uma inundação de luz, uma sucessão acelerada de pensamentos, uma emoção incomensurável provocada pela música...” (STERN [1989] apud GIL, 2001: 105). São afetos que “indicam o “perfil de ativação”, a intensidade de vida de uma ação ou de um gesto” (GIL, 2001: 105). São portanto *afetos de vitalidade*, primários, e operam como que sob os afetos categoriais; “os afetos de vitalidade exprimem a potência de vida de um afeto, a força de afirmação de vida” (GIL, 2001: 105). Enquanto que os afetos categoriais são macroscópicos e discretos, os afetos de vitalidade, primários, são microscópicos e contínuos. É portanto num *continuum* de intensidades que os afetos de vitalidade operam, *continuum* este que os afetos categoriais interrompem, segmentam e estratificam³³. “São os afetos de vitalidade que nos permitem compreender imediatamente os afetos categoriais” (GIL, 2001: 106).

A dificuldade na realização corporal de mudanças súbitas de afetos pode ser observada nos trechos em que Berio sugere variações de coloridos afetivos ao longo da emissão de uma só nota longa cantada pela intérprete. Na versão final de *Sequenza III*, tais passagens ocorrem possuindo o máximo de três estados afetivos diferentes a serem vivenciados pela cantora em um só fluxo sonoro e respiratório (Fig. 1 e 2). São propostas de emissões vocais de extrema dificuldade técnica que as cantoras enfrentam em tais passagens, devido principalmente às rápidas reconfigurações que o aparelho fonatório, assim como a expressividade facial, devem operar ao serem afetadas por sentimentos ou estados corporais distintos em cada pequeno fragmento (o máximo de duração contínua de um fluxo sonoro num mesmo estado afetivo não chega a somar vinte segundos, enquanto que o mínimo de duração é de apenas alguns poucos segundos). Este solfejo afetivo é portanto um recurso expressivo que Berio teve que trabalhar minuciosamente na sua escrita vocal de *Sequenza III*, num processo criativo sempre próximo e colaborativo com Cathy Berberian, sobre quem a peça foi pensada e elaborada.

³³ Sobre estratos e *continuuums* de intensidade, ver DELEUZE; GUATTARI, 1995[1980]: 101-107.

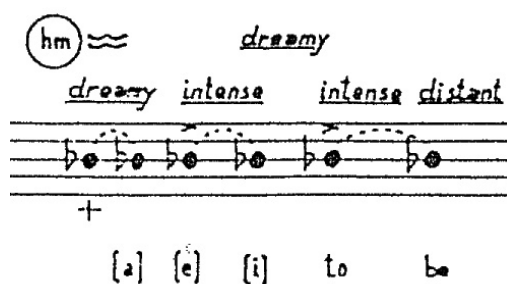


Figura 1: Trecho de *Sequenza III*, de Luciano Berio, com súbita variação afetiva sobre uma nota (variação discreta).

Luciano Berio “Sequenza III | für Frauenstimme”

© Copyright 1968 by Universal Edition (London) Ltd., London

© Copyright assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 13723

www.universaledition.com

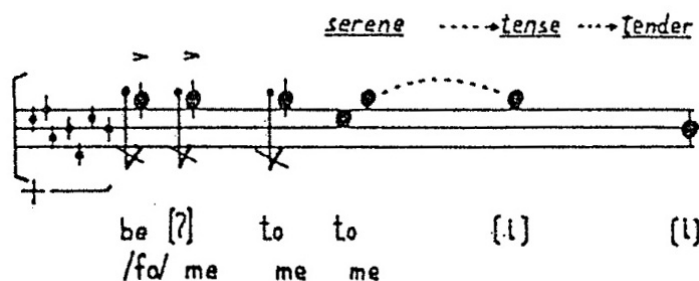


Figura 2: Trecho de *Sequenza III*, de Luciano Berio, com variação afetiva gradual sobre uma nota (variação contínua).

Luciano Berio “Sequenza III | für Frauenstimme”

© Copyright 1968 by Universal Edition (London) Ltd., London

© Copyright assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 13723

www.universaledition.com

Por fim, vale ressaltar que esse jogo de provocar abruptas, intensas e sucessivas variações afetivas liga-se à ideia de esquizo como ruptura ou corte³⁴, o que faz com que *Sequenza III* se constitua como um discurso efetivamente esquizofrênico³⁵. Trata-se de um enunciado fragmentado, cortado, construído por conexões de blocos heterogêneos que produzem sentidos variados de acordo com a disposição espaço-temporal em que são colocados e com relação aos elementos que lhes antecedem, lhes sucedem e com eles coexistem. A instabilidade dos estados afetivos-emocionais e as repetições *non-sense* e por vezes compulsiva de gestos vocais e corporais não usuais numa *performance* artística são alguns dos elementos que caracterizam como esquizofrênica a construção do enunciado da peça. É um pouco como colocar a cantora como uma esquizofrênica, mas não pela representação de um papel teatral, e sim pela produção maquínica de fluxos sonoros, gestuais, linguísticos, libidinosos e dos subsequentes cortes de tais fluxos.

³⁴ Cfe. verbete “Coupure-flux” In: ZOURABICHVILI, 2003: 17-19. Ver também: DELEUZE; GUATTARI, 1996[1980]: 71-73.

³⁵ Sobre uma esquizofrenia funcional em *Sequenza III*, ver: FERRAZ, 1998: 96-97; e LYOTARD; AVRON, 1971: 30-33.

É uma esquizofrenia que não se consolida sem uma íntima proximidade e ressonância com o *humor*, caráter muito valorizado e explorado nas *performances* de Cathy Berberian. O humor se apresenta antes de tudo na libertação da cantora a todo um código social de bom comportamento, de etiqueta, de decoro em cena³⁶. Trata-se assim de uma cantora-*clown*-augusta que sobe no palco murmurando, balbuciando fragmentos de palavras, cantando trechos melódicos curtos, mudando de afeição constantemente, realizando estranhos gestos vocais e corporais e explorando esquizofrenicamente diversos modos de rir compreendidos como importantes personagens motivicos em *Sequenza III*. Trata-se então de um humor que busca quebrar as regras bem estabelecidas da sala de concerto; provocar estranheza e curiosidade; tirar o público de sua zona de conforto durante a escuta de uma obra. Não é sem consequências expressiva, portanto, que a homenagem ao *clown* Grock se realiza em *Sequenza III*, mas sim por uma produção afirmativa concretizada nas ações de uma cantora que está sempre fazendo algo fugir, escorrer, transbordar; sempre pondo as habitualidades a tremer. Berio compõe portanto uma obra estabelecendo variáveis e aplicando lógicas de variações humorísticas e musicais a diferentes ações cotidianas vocais e corporais. Trata-se, em *Sequenza III*, de uma verdadeira subversão da *performance* de uma cantora. O tradicional *bel canto* passa a não ser mais o centro da *performance*, que é invadida por ações cotidianas que carregam afetos completamente estranhos ao mundo sério e rígido habitual das salas de concerto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Sequenza III*, Luciano Berio e Cathy Berberian constroem a figura de uma cantora que finalmente se liberta de toda uma tradição de comportamento em palco, de etiqueta, de decoro em cena; constroem uma cantora-augusto que subverte quaisquer ações, entre estas o próprio cantar, num trabalho serial que parametriza as ações performáticas e as conecta por combinatórias e permutações. O riso a plenos pulmões de Berberian, sugerido por Berio, junto com aqueles de Grock, incluindo o de seu malicioso “*Pourquoi?*” ou “*Why?*”, participam portanto da construção da imagem composicional da peça. Se Berio escreveu *Sequenza III* não “para Cathy mas *sobre* Cathy” (BERIO, 1996[1981]: 80), pode-se dizer que a peça foi elaborada não somente para uma virtuose que possuía controle e técnica vocal incríveis, mas que também construía um jogo clownesco de combinar e recombinar elementos vocais e corporais os mais díspares em busca de divertir e provocar o seu público. A prática de augusto da cantora potencializou a própria escrita de Berio, que a partir de uma detalhista abordagem serial pôde explorar composicionalmente variadas ações corporais e vocais compreendidas enquanto material musical, dentre

³⁶ Ver capítulo “L’ironie combattante”. In: VILA, 2003: 249-339.

elas o riso, elemento fundamental da escrita da peça. Em ligação constante com o texto de Kutter, produz-se assim uma trama intensamente polifônica, na qual não se simula somente a simultaneidade de linhas melódicas individuais no plano frequencial, mas também uma simultaneidade de associações semânticas bem como de ações e gestos vocais não usualmente tratados musicalmente, como gritos, sussurros, tosses, movimentação e percussão corporal, respirações... Há também um solfejo afetivo que propõe a incorporação de diferentes sentimentos e estados emocionais e corporais para a execução dos gestos vocais, se apresentando assim como um fator de extrema relevância para a *performance* da peça, ao fazer com que a cantora experimente diferentes modos de emissão vocal e de atuação físico-corporal a partir de uma experimentação sobre suas próprias capacidades e potências. É assim se constitui a polifonia de ações em *Sequenza III*, como um pensamento composicional que se utiliza de procedimentos de decomposição e recomposição do texto literário e dos materiais musicais em encontro com a subversão de ações corporais e vocais, detalhadamente elaboradas e exploradas na partitura, de uma cantora-*clown*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERBERIAN, Cathy. [1966] “The New Vocality in Contemporary Music”, In: KARANTONIS, Pamela; PLACANICA, Francesca; et AL (Org.). *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, trad. ing. Francesca Placanica. Farnham: Ashgate, 2014. pp. 47-49.
- BERIO, Luciano. [1981] *Entrevista sobre a música contemporânea* (Realizada por Rossana Dalmonte). Tr. br. Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *Berio Sequenzas*. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1998. Encarte de CD.
- _____. *Scritti sulla musica*. Org. Angela Ida De Benedictis. Turim: Giulio Einaudi, 2013
- _____. *Remembering the future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- BONAFÉ, Valéria Muelas. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)*. Dissertação (Mestrado), Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- BRÜGGEN, Frans. “Berio’s “Gesti””, In: *Recorder and Music Magazine*, Londres: Schott, 2, n.º. 3, p. 66, novembro/1966.
- DELEUZE, Gilles. [1967] “O método da dramatização.” In: *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*, Org. e tr. br. do texto Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 129-154.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix [1980]. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 2, tr. Br. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. [1980]. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3, tr. br. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. [1977] *Diálogos*, tr. br. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta 1998.
- FELLINI, Federico. [1970] *Fellini por Fellini*, tr. br. José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM Ed., 1986.

FERRAZ, Silvio. “Diferença e repetição: a polifonia simulada na Sequenza VII para oboé de Luciano Berio.” In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: Atravez, vol. 3, pp. 68-79, 1990. (Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2981065/mod_resource/content/1/ligeti.pdf>. Acesso em 25/09/2017.

_____. “La formule de la ritournelle”. In: CRITON, Pascale; CHOUVEL, Jean-Marc. (Org.) *Gilles Deleuze: la pensée-musique*. Paris: CDMC, 2015, pp. 141-151.

_____. *música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

_____. *notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. Tese (Livre-docência), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em <http://sferraz.mus.br/principal_ing.htm>. Acesso em 25/09/2017.

FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William. “Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: *Sequenza XIV*”, In: MENEZES, Flo (Org.). *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp digital, 2015, pp. 121-140.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d’água, 2001.

KASPER, Kátia Maria. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese (doutorado), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

LYOTARD, Jean-François; AVRON, Dominique. “A few words to sing: sur *Sequenza III* de Berio”. In: *Musique en jeu*, n° 2, , pp. 30-33, 1971.

MENEZES, Florivaldo. “Quelques visages de *Visage*”, entrevista com Luciano Berio, Salzburgo, 1989, In: RESTAGNO, Enzo (Org.) *Quaderno di Musica/ Realtà: Berio*. Turim: E.D.T., n° 30, pp. 131-140, 1995.

ORLANDI, Luiz B. L. “Imagem de palhaço e liberdade”. Conferência no encerramento do VI Simpósio Internacional de Filosofia: Nietzsche e Deleuze – Imagem, Literatura e Educação. Fortaleza: 2005. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/imagem_de_palhaco.pdf>. Acesso em 25/09/2017.

PACKER, Max. “A ressonância enquanto recurso polifônico: análise de *Erdenklavier*, de Luciano Berio.”, In: *Opus*, v. 18, n. 2. Porto Alegre, dez. 2012, p. 33-50.

_____. *Latência, ressonância, abertura – um estudo sobre o pensamento composicional de Luciano Berio*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

PENHA, Gustavo R. “Considerações contextuais e breves análises acerca de duas transcrições para piano de Franz Liszt sobre peças de J. S. Bach escritas para órgão *con pedale obbligato*”. In: *Revista Música Hodie*. Goiânia, v. 13, n° 1, pp. 226-241, 2013. Disponível em <<https://doi.org/10.5216/mh.v13i1.25899>>. Acesso em 25/09/2017.

_____. *Entre escutas e solfejos: afetos e reescrita crítica na composição musical*. Tese (Doutorado), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

STOIANOVA, Ivanka. *La Revue Musicale: Luciano Berio Chemins em musique*. Paris: Richard-Masse, 1985.

VILA, Marie Christine. *Cathy Berberian: cant’actrice*. Paris: Fayard, 2003.

ZOURABICHVILI, François. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003.

PARTITURAS

BERIO, Luciano. [1953] *Chamber Music*. Milão: Suvini Zerboni, 1954. Partitura.

BERIO, Luciano. [1960] *Circles*. Londres: Universal Edition, 1961. Partitura.

BERIO, Luciano. [1966] *Sequenza III*, para voz feminina. Londres: Universal Edition, 1968. Partitura.

CAGE, John. [1958] *Aria*. Nova Iorque: Edition Peters, 1960. Partitura.

DOCUMENTÁRIO

SWAAN, Carrie de. *Music Is The Air I Breathe*, documentário sobre a vida e obra de Cathy Berberian. Amsterdam, VPRO, 1994. Disponível em <<https://vimeo.com/33056009>>. Acesso em 25/09/2017.