

# Reciclar e colar: os papéis do compositor e do intérprete na criação colaborativa

Daniel Serale (UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ)  
dserale@hotmail.com

**Resumo:** Este artigo analisa a interconexão entre compositor e intérprete no processo de criação colaborativa. Neste processo, exemplificado através da obra *Recycling Collaging Sampling* de Edson Zampronha, a interação de ambos papéis resulta em um trabalho cuja pertencência e autoria são igualmente compartilhados.

**Palavras-chave:** criação colaborativa, interpretação, composição, Edson Zampronha, percussão.

## Recycling and collaging: the roles of composer and performer inside a collaborative creation process

**Abstract:** This article analyzes the interconnection between composer and performer inside a collaborative creation process. In this process, exemplified through the Edson Zampronha's work *Recycling Collaging Sampling*, the interaction between both roles results in a work which sense of belonging and authorship are equally shared.

**Keywords:** collaborative creation, performance, composition, Edson Zampronha, percussion.

*"This work is not just our work any more,  
it becomes the work of all those who participate".*  
(Vinko Globokar)

## 1 – Introdução

Em 1955, quando a música eletrônica começava a dar os seus primeiros frutos maduros, Pierre Boulez, em seu artigo *No limite do país fértil*, chamava a atenção sobre os novos recursos tecnológicos que possibilitariam ao compositor criar seu próprio som, permitindo-lhe ter "uma ação direta sobre a qualidade de sua realização" (BOULEZ, 1996, p.88). Neste contexto, ainda de acordo com Boulez, "o compositor torna-se ao mesmo tempo executante enquanto que a execução, a realização em estúdio, adquire uma importância capital".

Quinze anos mais tarde, em 1970, foi publicado o primeiro número da já desaparecida revista francesa *Musique en Jeu*. Nela, um artigo titulado *Réagir*, assinado pelo compositor e trombonista Vinko Globokar, começa com estas palavras: "A interdependência entre compositor e intérprete tornou-se hoje um dos problemas fundamentais de nossa música" (GLOBOKAR, 1970)<sup>1</sup>. De forma lúcida e direta o autor reflete sobre essa interdependência e oferece sugestões técnicas, do ponto de vista compositivo, visando aprofundar a participação

do intérprete na criação musical. O resultado desse processo será um trabalho colaborativo pertencendo na mesma medida ao compositor e ao intérprete.

O intérprete começa a ser um pouco compositor e o compositor torna-se intérprete, os papéis de ambos se misturam fazendo com que a música se renove a cada performance. É nesse terreno onde iremos ingressar. Tendo como roteiro da nossa viagem o maravilhoso artigo de Globokar, iremos descobrir e exemplificar esta interdependência a partir da peça *Recycling Collaging Sampling*, do compositor Edson Zampronha<sup>2</sup>, na qual se manifestam alguns dos processos de criação colaborativa.

## 2 – Reciclar papéis

*Recycling Collaging Sampling* é uma composição em três movimentos com duração total de 22'40". *Recycling*, o primeiro movimento, composto para um a seis percussionistas, tem uma duração de 7'. *Collaging*, o segundo, foi composto para um a seis percussionistas e suporte sonoro, e tem uma duração de 11'20". *Sampling*, o terceiro, é uma obra eletroacústica do gênero acusmática

(apenas sons pré-gravados sobre suporte), com duração de 4'20". Cada um dos movimentos também pode ser interpretado como uma obra independente. Sobre a obra, o autor nos fala:

A obra demorou bastante para ser realizada. *Recycling* foi composta em 2000, e já nesta época elaborei o plano completo da composição (das três partes). Em 2004 tive a oportunidade de compor *Sampling* em Madrid. E em 2004 também fiz os sons eletroacústicos de *Collaging*, também em Madrid (nos dois casos no LIEM-DCMC<sup>3</sup>). A percussão que toca com *Collaging* eu terminei em 2006 (...), porque o meu processo composicional depois de 2004 já estava bastante diferente do meu plano original de 2000, e tive que conseguir unir os dois processos nesta obra (ZAMPRONHA, 2008b).

Começemos então por *Rèagir*:

"Outro meio para que o intérprete participe na criação de uma obra (...) consiste em convidá-lo a escolher entre um número limitado de diferentes possibilidades" (GLOBOKAR, 1970).

Em *Recycling Collaging Sampling*, tanto o número de intérpretes como o instrumental é de livre escolha dentro de certos limites. Cada intérprete deve contar com quatro grupos de instrumentos: Peles (exceto caixa), Metais suspensos, Metais não ressoantes e Madeiras; com aproximadamente cinco instrumentos em cada um, procurando realizar uma montagem variada em altura, timbre e espectro.

"Se pretendemos que o intérprete reaja, é preciso que lhe 'enviemos' um estímulo de origem visual ou acústica" (GLOBOKAR, 1970, grifo do autor).

*Recycling* é uma improvisação muito controlada que utiliza todos os instrumentos de percussão disponíveis, onde esta única e mesma imagem (Ex.1) é fornecida a todos os intérpretes como estímulo para a sua execução:



Ex.1: Imagem de *Recycling*.

Queremos o intérprete totalmente engajado, que não utilize apenas sua habilidade técnica na obra, mas também (...) seu 'conteúdo psíquico'. Ao mesmo tempo queremos preservar a possibilidade de 'conduzir' – canalizar – as diferentes formas da sua participação (GLOBOKAR, 1970, grifo do autor).

A partitura é uma sequência de nove seções, agrupadas de três em três, que leem esta imagem de diferentes maneiras:

1. Gestos – aplica-se às seções I, II e III: a imagem é lida como a representação de gestos físicos realizados pelos intérpretes para executar os instrumentos.
2. Timbre – aplica-se às seções IV, V e VI: a imagem é lida associando-a a timbres que podem ser extraídos dos instrumentos.

3. Frequência Vs. Tempo – aplica-se às seções VII, VIII e IX: a imagem é lida de modo similar a uma partitura tradicional na qual um eixo representa a frequência e o outro representa o tempo.

"O intérprete se interessa especialmente por processos mais diretamente musicais, que o colocam em contato direto com o material sonoro" (GLOBOKAR, 1970).

Cada seção tem uma duração fixa preestabelecida e a transição de uma a outra é realizada sem interrupção, por isso a execução necessita de um relógio. A minutagem de início, o grupo de instrumento a ser utilizado, o tipo de ação a realizar e a duração de cada seção são apresentados em quatro colunas (Ex.2):

#### Seção IV

1:20	S / D <sup>4</sup>	Arranhar - variar baquetas	40"
------	--------------------	----------------------------	-----

Ex.2: A seção IV começa aos 1'20", instrumentos de metal suspensos e peles são arranhados com diferentes tipos de baquetas, e tem 40" de duração.

Em todas as seções a dinâmica resulta do modo como a imagem está sendo lida, do grupo de instrumentos usados e/ou das instruções referentes a cada seção. Criam-se desta forma "condições para que processos vivos e instáveis encontrem terreno fértil" nas mãos do intérprete (COSTA, 2002, p.6).

"Quanto mais queremos controlar o resultado, é conseqüentemente mais necessário sujeitar o intérprete a condições precisas, (...) ou dar indicações suplementares no caso das reações conduzirem a resultados ambíguos" (GLOBOKAR, 1970).

Na página de Instruções para *Recycling* cada seção recebe uma breve explicação. No caso do exemplo mencionado acima (Ex.2) lê-se: "Explore a produção de diferentes timbres arranhando os instrumentos de uma maneira variada e não repetitiva, e variando as baquetas" (ZAMPRONHA, 2006).

### 3 – Gesto, escrita e improvisação

Faremos agora uma parada em nossa viagem. Voltar-nos-emos sobre o termo *gesto*, aplicado às três primeiras seções de *Recycling*, procurando desvendar seu sentido e funcionalidade na obra.

O termo *gesto*, como a maioria dos termos usados na análise musical, é emprestado de seu sentido mais genérico e corporal e pode sugerir algo no sentido de um movimento que tem um percurso (começo, meio e fim) e que representa uma intervenção no ambiente, revestida de significado (COSTA, 2002, p.8).

O próprio autor, Edson Zampronha, explica como pode ser entendido o gesto na música contemporânea:

Um gesto pode ser associado ao movimento que o intérprete faz para produzir um som. Pode ser associado também à materialidade sonora, a qual se torna uma marca audível do gesto, ou inclusive o gesto mesmo. Em ambos os casos, o gesto está no limite entre materialidade sonora e significação musical (ZAMPRONHA, 2005).

É o gesto (...) quem faz possível transformar (seria mais correto dizer re-significar, ou ainda, trans-criar), entre as possibilidades oferecidas pela materialidade sonora, o que é não-musical em musical. O processo de perceber esta transformação durante o processo de escuta é a essência do roteiro para as re-significações que implica. (...) De fato, os gestos devem estar muito perto da materialidade sonora, quase identificados com ela, para concretizar esta transformação, para serem atores deste roteiro (ZAMPRONHA, 2005).

Essa ideia reforça o aspecto prático, ativo e corporal da música. A escritura musical passa a entrecruzar aspectos temporais com aspectos espaciais, torna-se processual, assim como a própria realização da música na performance.

Pensar a composição como ação requer que se conceba de modo efetivo como uma determinada obra pode ser realizada, e a sua própria realização passa a ser parte da composição. Ou seja, dilui-se a linha que separa a composição da performance (IAZZETTA, 2007, p.139).

A escrita musical é um tema de principal importância na obra de Zampronha. Em relação a isso, o autor do livro *Notação, Representação e Composição* diz:

Quando se representa um determinado som, um conjunto de sons ou o modo como se produzem sons, você representa certos aspectos do fazer musical. E os aspectos que você consegue representar são aqueles possíveis de serem controlados. Se você não consegue representar de alguma forma certos aspectos do fazer musical, seja sob um suporte magnético, seja sob um suporte gráfico, seja na própria imaginação (representação mental) ou seu próprio corpo em interação com um instrumento, você não tem controle sobre eles. Para realizar uma composição, você tem que ter controle sobre aspectos representáveis do fazer musical, que são muito importantes porque através desse controle você pode trabalhar a sensibilidade de maneira específica (ZAMPRONHA, 2008a).

Embora *Recycling* seja uma obra muito controlada em certos aspectos, nem por isso deixa de ter espaços a serem preenchidos pela criatividade do(s) intérprete(s). De novo concordando com GLOBOKAR:

Buscamos meios técnicos que estimulem ao intérprete uma participação extremamente engajada e que ao mesmo tempo eliminem (...) o uso de clichês pessoais. (...) Esta técnica deve possibilitar um vai-e-vem dinâmico entre situações de máxima responsabilidade do lado do intérprete e outras nas quais o intérprete apenas reproduza uma música totalmente fixa/composta (1970).

O fato de o intérprete reagir a um modelo que, após alguns ensaios, se tornará conhecido ou previsível, leva em si o perigo da perda de espontaneidade e a inclusão de clichês pessoais. Para neutralizar esse efeito é preciso partir de uma escuta intensa, reduzida<sup>5</sup>, que se centre nas qualidades propriamente sonoras das ações instrumentais e expandir as possibilidades do instrumento. Estimulado, o intérprete encontra, racional, ou mais frequentemente, instintivamente, novas soluções, as quais ampliam as suas limitações pessoais. Além disso, em *Recycling*, é o "gesto instrumental, automático, intuitivo e 'impensado', que gera figuras e texturas no decorrer da performance" (COSTA, 2007, p.163, grifo do autor). Ante a possibilidade de ampliar até seis o número de intérpretes, o acaso aumenta e a improvisação se enriquece.

Nas improvisações coletivas surgem, também, elementos imprevisíveis que vão condicionar todo o presente da improvisação. São os "erros", as sensações que aparecem sem ser chamadas (sem intencionalidade), os sustos e as surpresas com as respostas imprevistas dos outros músicos. Estes são elementos que têm potência de primeira vez. Eles fazem surgir as linhas de fuga que dinamizam o presente (COSTA, 2002, p.11, grifo do autor).

Inevitavelmente emergirá, na performance, o *rostro* biográfico de cada músico. Ou seja, os aprendizados e repertórios, a personalidade, o passado de cada um. Parafraseando COSTA (2007), a preocupação passa a ser como se livrar dessas "camadas de tinta", dos vícios e manias que o intérprete carrega. Por isso, trata-se de pensar na potência e no devir a partir de forças armazenadas; pensar no passado como potência dinâmica. Só podemos criar a partir de nossas identidades, nossos rostos e subjetividades.

O preto sobre o branco da partitura não constitui mais que um aspecto, em torno do qual pode ser encontrado o espaço onde o intérprete é induzido a uma adesão total, consciente, à obra.

Com um tal nível de consciência não há mais lugar para os esquemas formais mais simples da percepção, já que são chamados como que todos os nossos sentidos para apreender e consumir o objeto estético, produzindo-se, pois, uma completa unidade de nosso ser, de nossa consciência: uma adesão criativa (BERIO, 1996, p.122).

A obra se cria e recria a cada performance, sendo todas elas igualmente autênticas, consequência da ausência de um modelo unívoco. A execução é, simultaneamente, interpretação e criação.

#### 4 - Colar papéis

Falaremos agora de como podem ser manifestados os processos de criação colaborativa na música eletroacústica. Para começar, escutemos o que o próprio compositor tem para dizer sobre o processo de criação da parte acusmática de *Collaging* e *Sampling*:

Os sons eletroacústicos tanto de *Collaging* como de *Sampling* foram compostos a partir de sons de percussão, mas também de sons concretos. No entanto, o tratamento é diferente para os sons gravados de percussão e os sons concretos. No caso dos sons de percussão, eles são transformados até certo ponto. De alguma maneira ainda se escuta que são sons de percussão, mas também se nota que são bastante diferentes. Se a percussão é o instrumento ao vivo, os sons eletroacústicos são uma camada de sons diferentes que possuem similaridade com a percussão quanto ao timbre, mas que expandem o universo da percussão através do uso de timbres diferentes (ZAMPRONHA, 2008b).

Como lembrava Boulez, citado no início deste trabalho, na música eletrônica é necessário que o compositor construa cada som que tem intenção de empregar, tornando-se também assim executante, na medida em que há ação direta sobre a qualidade de sua realização na performance. Essa dualidade, compositor-intérprete, é ainda mais complexa quando a matéria prima na construção do som é a gravação de sons executados por outros intérpretes. A imbricação entre ambos aumenta, em um espiral que parece sem fim, quando esses intérpretes

estavam tocando outra obra do compositor, como ocorre no caso de *Collaging*. Para esclarecer, nada melhor que as palavras do compositor (que é o executante, que é compositor...) Edson ZAMPRONHA:

Os sons eletroacústicos de percussão foram resultados de algumas gravações que fiz na UNESP (Instituto de Artes) em diversas ocasiões, e outras gravações mais antigas que eu tinha de quando havia regido lá mesmo músicas minhas. Não há um percussionista em particular que tenha gravado estes sons porque não gravei os instrumentos um a um. Os sons gravados são de diversos instrumentos de uma só vez, misturas complexas de timbres (2008b).

Além destes sons utilizei também sons que gerei através de equações da teoria do caos gerando sons com características percussivas (...) e sons urbanos (de britadeira e de montanha russa, por exemplo). Isso ocorreu assim em função das condições de composição dos sons eletroacústicos desta obra. Fui escutando gravações minhas e extraíndo materiais que eram convenientes para a obra (2008b).

De maneira espontânea, e por isso contundente, o compositor é retratado no papel de executante, realizando seu trabalho no estúdio. Em suas próprias palavras:

No caso dos sons concretos, vou fazer uma analogia. Imagine que os sons concretos são as baquetas de percussão e os programas de computador sejam os instrumentos. Diferentes sons concretos podem ser o input dos mesmos programas, assim como diferentes baquetas podem fazer soar os mesmos instrumentos. A função dos sons concretos não é criar uma similaridade tímbrica com os instrumentos de percussão, mas morfológica. Nesse caso, um som de britadeira se converte em trêmolo, um carrinho descendo uma montanha russa se converte em sforzatos, e assim por diante (ZAMPRONHA, 2008b).

Difícil, e até desnecessário, tentar estabelecer exatamente em que ponto termina a ação do compositor e começa a do intérprete, uma vez que essas atividades estão completamente integradas. O próprio processo digital empregado na obra permite confundir os elementos de composição e performance. "Ao mesmo tempo em que as tecnologias digitais introduzem elementos 'virtuais' nas performances, elas podem também amplificar as relações entre os diversos participantes envolvidos" (IAZZETTA, 2007, p.137).

Em 1955, Boulez afirmava que as maiores divergências entre o corpo sonoro natural e o eletrônico se manifestavam através do timbre. A confrontação entre esses dois universos, visando construções multidimensionais, é o desafio que ele lançou ao concluir *No Limite do País Fértil*. Cinquenta anos depois, *Collaging* faz eco:

O modo como trato os sons eletroacústicos é profundamente instrumental. O que une a diversidade dos sons eletroacústicos é que todos estão filtrados por uma única harmonia (através de filtros ressonantes). Assim, qualquer som que seja, sempre se encaixará nesta harmonia, o que gera uma grande coerência dos timbres para a escuta. Esta harmonia é onipresente, por isso ela não é percebida exatamente como tal. No entanto ela é fundamental para esta fusão, e para fundir os instrumentos com os sons eletroacústicos. Já os sons da percussão ao vivo estão pensados em termos de regiões, para que possam preencher os diferentes campos desta harmonia com timbres ricos em harmônicos. Neste caso, no que se refere à harmonia, a percussão enriquece as notas desta harmonia, e gera um resultado harmônico ainda mais complexo (ZAMPRONHA, 2008b).

Tradicionalmente, o ouvinte pode estabelecer uma conexão direta entre o que é ouvido e os gestos feitos pelo intérprete em seu instrumento. Em peças como *Collaging*, os sons eletroacústicos e os produzidos ao vivo pelo(s) percussionista(s) são emitidos simultaneamente, criando *zonas de ambiguidade* (IAZZETTA, 2007), onde o público é exposto a diferentes tipos de material. Existe a ação dos músicos e existe o material que é pré-produzido em estúdio e difundido durante o espetáculo. A "interconexão entre elementos visuais e sonoros (...) [é usada] para criar essas zonas de indefinição, em que o público não pode diferenciar entre o que está sendo produzido (...) [no palco] e o material que foi previamente gerado" (IAZZETTA, 2007, p.132).

Finalmente, apesar do último movimento, *Sampling*, ser uma obra acusmática, sua difusão em tempo real após *Collaging* traz um elemento a mais. Nela, em silêncio, sem tocar os instrumentos, os percussionistas devem apelar à sua criatividade para encontrar diferentes e interessantes soluções que justifiquem sua presença no palco. Zampronha indica que em todos os casos deve haver uma mudança na iluminação (modificar as cores ou diminuir parcial ou totalmente), e deixa à escolha dos intérpretes a possibilidade de sair ou permanecer no palco. Assim, uma obra acusmática, à primeira vista tão fechada ou definitiva como qualquer uma de seu tipo, abre-se a novas interpretações ao somar o elemento visual, reconhecer a importância e o peso da presença física do intérprete no palco, e deixá-lo lidar livremente com esses elementos. Ao mesmo tempo, o espectador não é mais só um ouvinte, sendo estimulado a participar visualmente do processo criativo da obra.

O encontro orgânico entre sons naturais e sons sintéticos é logrado. O contraste entre música gravada e música executada ao vivo é superado integrando-as, como vislumbrara Berio em 1959. O gesto, a presença física do intérprete, completando a obra.

Uma única dimensão musical cuja complexidade e multiplicidade referencial poderão incluir de modo contínuo não somente todos os fenômenos sonoros de nosso mundo audível, mas a ação, a presença mesma do intérprete que toca ou canta, (...) totalmente incorporadas a essa ampliação de práxis musical. O ouvinte será posto cada vez menos na condição de dever fechar os olhos a fim de se entregar aos sonhos musicais: ele será convidado pela própria situação a participar conscientemente da ação (BERIO, 1996).

Para que tudo isso seja possível, é necessário que cada experiência seja conduzida por todos os músicos participantes do processo de criação. As palavras de ZAMPRONHA (1998) são eloquentes, "a obra deixa de existir como um objeto dado e se torna um objeto possível, um contínuo de possibilidades que incorpora o observador na sua própria constituição, seja ele o intérprete, o ouvinte ou o próprio compositor". Compositor e intérpretes trocando, compartilhando e reciclando papéis por meio de um contato vivo e permanente com a matéria sonora, tão vivo e permanente como a obra que é engendrada, obra que é sempre possibilidade.

## Referências

- BERIO, Luciano. Poesia e música. Uma experiência In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica – História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996, p.121-129.
- BOULEZ, Pierre. No limite do país fértil (Paul Klee) In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica – História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996, p.87-96.
- COSTA, Rogério. Livre improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas. (Ou, na livre improvisação no se deve nada) In: FERRAZ, Silvio (Org). *Notas Atos Gestos*. São Paulo: 7Letras, 2007, p.143-177.
- \_\_\_\_\_. O ambiente da improvisação e o tempo. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.5/6, 2002, p.5-13.
- EARS: ELEKTROACOUSTIC RESOURCE SITE. Disponível em:  
<[http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=rubriqueLang&lang=fr&tid\\_rubrique=219#top](http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=rubriqueLang&lang=fr&tid_rubrique=219#top)>. Acesso em: 29 mai.2009.
- GLOBOKAR, Vinko. Reacting. In: *International Improvised Music Archive Home Page*. Disponível em: <[http://www20.brinkster.com/improarchive/vg\\_reacting.htm](http://www20.brinkster.com/improarchive/vg_reacting.htm)>. Acesso em: 10 set.2008.
- IAZZETTA, Fernando. Composição e performance interativa In: FERRAZ, Silvio (Org). *Notas Atos Gestos*. São Paulo: 7Letras, 2007, p.117-141.
- ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. 1998. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, Disponível em: <<http://www.ppgcom.ufrgs.br/v1/nucleoinfo/zampronha-pucsp98.htm>>
- \_\_\_\_\_. Gesture in Contemporary Music. On The Edge Between Sound Materiality And Signification. In: *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* v.9, 2005. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/zampronha.htm>>
- \_\_\_\_\_. *Recycling Collaging Sampling*. Para percussão e sons eletroacústicos. Propriedade do autor, 2006. 1 partitura (26 p.).
- \_\_\_\_\_. Depoimento; Edson Zampronha. In: *Música Contemporânea Brasileira 1*: Flo Menezes e Edson Zampronha. Coleção Cadernos de Pesquisa-Centro Cultural São Paulo, 2008a. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/M%FAAsica%20Contempor%EAnea%201a.pdf#page=59>>
- \_\_\_\_\_. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por danielserale@yahoo.com.ar em: 23 nov.2008b.

## Notas

- 1 Tradução do autor, a partir da versão em inglês de Carl Bergstroem-Nielsen do original em francês publicado em *Musique en jeu* 1, 1970.
- 2 Edson Zampronha é Doutor em Comunicação e Semiótica – Artes – pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Autor do livro *Notação, Representação e Composição – um novo paradigma da escritura musical*. É Professor Convidado no Departamento de História e Ciências da Música da Universidade de Valladolid, Espanha e foi Professor de Composição Musical na Universidade Estadual Paulista, Brasil, por 16 anos.
- 3 Laboratorio de Informática y Electrónica Musical, del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.
- 4 Em *Recycling* a partitura faz referência a cada grupo de instrumentos da seguinte maneira: D, peles; S, metais suspensos; NRW, metais não ressonantes e madeiras; correspondentes ao inglês *Drums, Suspended* e *No Resonant/Woods*.
- 5 Na teoria schaefferiana a escuta reduzida é a atitude de escuta que consiste em ouvir o som em si, como objeto sonoro, fazendo abstração da sua proveniência real ou suposta, e do sentido que possa ter (EARS, 2009).

Daniel Serale é Bacharel e Licenciado em Artes Musicais, especializado em Percussão pelo Instituto Universitário Nacional da Arte da Argentina; e Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, com a pesquisa *Performance no Teatro Instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*. Em 2008 lançou seu CD *Vibrafonauta*, com peças inéditas para vibrafone solista, e em 2011, o Fundo Nacional das Artes (Argentina) publicou seu livro *Música contemporânea argentina para percusión solo*, acompanhado de um CD com obras de destacados compositores argentinos.