

Simpósio “Berio: 10 anos depois...”

Texto e escritura musical em Laborintus II, de Luciano Berio

Leonardo Martinelli

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MARTINELLI, L. Texto e escritura musical em Laborintus II, de Luciano Berio. In: MENEZES, F., orgs. *Luciano Berio: legado e atualidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 167-179. ISBN 978-85-68334-64-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

TEXTO E ESCRITURA MUSICAL EM *LABORINTUS II*, DE LUCIANO BERIO

Leonardo Martinelli

Nome de destaque no panorama da criação musical do século XX e um dos mais importantes artistas da modernidade, o compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) é detentor de um numeroso e variado catálogo musical, que abrange obras dos mais diferentes gêneros e formações. Apesar de toda esta diversidade ser em si reflexo de uma poética musical igualmente rica e plural, é notória a relação que o compositor estabeleceu ao longo de sua carreira com a música vocal, o que em parte reflete o fato de Berio ter tomado a questão da verbalidade como cerne de seu processo criativo.

A fundamental contribuição de Berio para a música vocal não se restringiu apenas à grande quantidade e variedade de obras no gênero – que inclui desde peças solo, passando por agrupamentos camerísticos, corais, combinações com grandes massas orquestrais ou como material de base para peças eletroacústicas –, mas deveu-se, sobretudo, à maneira sistematicamente original e inventiva no trato do material verbal, ampliando assim os próprios limites da música vocal como um todo. Dentre diversas obras fundamentais que legou para o repertório vocal do século XX, destaca-se *Laborintus II*.

Obra para vozes, instrumentos e eletrônica, *Laborintus II* foi composta entre os anos 1963 e 1965 por encomenda da ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française), a propósito do heptacentenário de nascimento do poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321).

Ao analisarmos a cronologia da obra de Berio, a elaboração de *Laborintus II* ocorre em um momento estratégico de sua carreira, entre a criação de *Passaggio* (1961-62) – da qual pode ser entendida como um desenvolvi-

mento – e da *Sinfonia* (1968). Esta última pode ser compreendida, por sua vez, como ponto culminante desse processo.

A partitura de *Laborintus II* toma como ponto de partida o poema *Laborintus*, do poeta italiano Edoardo Sanguineti (1930-2010). Ao acrescentar no título de sua composição o numeral dois em algarismo romano, Berio colocou a obra musical sob a perspectiva de um *work in progress* do poema. A estreita relação que se estabeleceu entre o texto de Sanguineti e a elaboração do material musical contido em *Laborintus II* foi evidenciada por Berio em diferentes oportunidades.

No famoso livro-entrevista concedida a Rossana Dalmonte, o compositor afirma que

[...] o texto de Sanguineti é concebido um pouco dentro do espírito do catálogo medieval: ele também, como a música, é uma tomada panorâmica que se desloca lentamente, mas com descontinuidades alternadas (verdadeiras mudanças de cena poética), das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha ao próprio Sanguineti. O inventário do catálogo musical de *Laborintus II* é, então, muito amplo [...].¹

Em outra circunstância, no depoimento impresso do registro fonográfico da peça, Berio chega mesmo afirmar que “o princípio do *catálogo* não se limita apenas ao texto, mas, ao contrário, serve de base estrutural à própria música”.²

Uma vez que a própria estruturação poética adotada por Sanguineti na elaboração do texto de seu *Laborintus* é tomada pelo próprio Berio como princípio fundamentador da elaboração musical da partitura *Laborintus II*, mostra-se então necessário compreender de que maneira o texto verbal foi concebido, lançando-se um olhar especial para a questão do “catálogo medieval”. A partir disto, poderemos compreender como, ao ser vertido em música, a partitura requalifica de forma moderna e inovadora um processo de elaboração medieval, que aqui trataremos em termos de *centonização estilístico-musical*.

1 Berio; Dalmonte, *Entrevista sobre a música*, p.92.

2 Berio, *Laborintus II* (depoimento do compositor reproduzido no encarte do CD).

Sanguineti e seu *Laborintus*

Natural da cidade de Gênova, Edoardo Sanguineti desenvolveu notável carreira como escritor, tradutor e acadêmico, sendo seu nome comumente associado ao Gruppo 63, o mais significativo movimento literário italiano da segunda metade do século XX. Frequentemente caracterizado como “nova vanguarda”, o referido grupo foi fundado no ano de 1963 na pequena cidade de Solunto, cercanias de Palermo, e a ele estão associados, além do próprio Sanguineti, nomes como Umberto Eco, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani e Massimo Ferretti, entre outros.

A associação de Sanguineti à nova vanguarda literária representada pelo Gruppo 63 deveu-se justamente à repercussão da publicação de *Laborintus*, sua primeira obra poética de peso. Com trabalhos iniciados em 1951, sua elaboração reflete tanto uma série de leituras e interesses literários fomentados ainda em seus estudos colegiais – já no *Liceo Classico Massimo d’Azeglio*, em Turim, Sanguineti entrou em contato com alguns dos textos e poemas que seriam inseridos em *Laborintus* –, quanto em seus estudos universitários, cuja *tesi di laurea* foi justamente sobre a obra de Dante Alighieri, posteriormente publicada, em 1961, com o título *Interpretazione di Malebolge*.

Após alguns excertos de *Laborintus* terem sido publicados em 1954 na revista florentina *Numero*, em 1956 o poema veio finalmente a público em sua íntegra, em volume da editora Magenta, da cidade lombarda de Varese.

Tal como aponta Peter F. Stacey, o texto de *Laborintus* sugere, em seu plano global, o percurso de uma paixão, no caso, uma “Paixão da Perseguição”.³ Ao ter tomado como base excertos da obra de Dante Alighieri – mais especificamente *Vita nuova* (ca. 1293), *Il convivio* (ca. 1307) e o *Inferno* da *Divina commedia* (cujos diferentes tomos foram escritos entre 1308 e 1321) –, Sanguineti realizou contundente crítica ao capitalismo contemporâneo e, de forma pessimista, inverteu o itinerário da ascensão alighieriana traçado pela *Divina commedia*. A partir deste argumento, o escritor apropriou-se da linguagem do *catálogo medieval* (protoenciclopédia) e completou sua teia de referências com textos de Isidoro de Sevilha (*Ety-*

3 Stacey, *Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to Pli selon Pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)*.

mologiae sive Originum e Chronica Minora), do livro do *Gênesis* do Antigo Testamento (base para o próprio trabalho de Isidoro de Sevilha), de Ezra Pound (*Canto XLV: With Usura*) e de T. S. Eliot (*East Coker*). Como resultado, o poema *Laborintus* tornou-se um texto multi-idiomático (italiano, francês, inglês e latim), seja pelas origens das citações que encerra, seja pelo processo de escrita do próprio Sanguineti.

Artista de grande erudição para além das fronteiras da música, Berio mostrou-se ao longo de sua carreira um profundo conhecedor de poesia e literatura, e em diversas oportunidades fez questão de ressaltar a estruturação poética utilizada por Sanguineti para argumentar suas próprias ações no campo da escritura musical. Além da citação realizada anteriormente, em outro momento Berio explica que

o texto de *Laborintus II* desenvolve certos temas de *Vita nuova*, de *Convivio* e da *Divina commedia* de Dante, e os combina – principalmente por analogias formais e semânticas – com textos bíblicos e escritos de Eliot, Ezra Pound e do próprio Sanguineti [...]. A principal referência formal é o *catálogo* – entendido em sua acepção medieval, como, por exemplo, a *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha, que também aparece em *Laborintus II* – que põe em relação os temas dantescos da memória e da usura, ou seja, a redução de todas as coisas a uma unidade de valor.⁴

Não pretendemos (e nem é mesmo possível) esgotar aqui todas as implicações e explicações literárias acerca do poema *Laborintus*,⁵ mas apenas ressaltar seus aspectos conceituais estruturais, principalmente aqueles que foram reconhecidos pelo próprio Berio como base para a elaboração da versão musical deste poema.

Berio e seu *Laborintus II*

Em 1961, ano em que Sanguineti e Berio se conheceram e iniciaram sua parceria artística, o poema *Laborintus* já ocupava posição de destaque

4 Berio, *Laborintus II* (depoimento do compositor reproduzido no encarte do CD).

5 Para um estudo aprofundado deste poema, ver Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*.

na cena poética de vanguarda italiana. Entretanto, o início desta relação artística se deu por meio de outra obra, *Passaggio*, e o gatilho para o projeto musical a partir de *Laborintus* veio apenas após o referido convite da ORTF ao compositor.

Berio propôs, em *Laborintus II*, um efetivo instrumental ao mesmo tempo singular – na medida em que ele não está estruturado a partir de qualquer padrão ou combinação preexistente no repertório tradicional – e heterogêneo, pois lançou mão de uma variada gama de instrumentos musicais e estabeleceu diferentes usos para o efetivo vocal arregimentado. É importante notarmos que para o grupo designado como *coro*, não encontramos qualquer tipo de indicação quanto ao registro vocal de sua composição. Porém, notamos nas versões fonográficas disponíveis a predileção em utilizar a estrutura coral renascentista *SATB*,⁶ com um par de vozes para cada registro.

Instrumentação de *Laborintus II*⁷

- 1 flauta;
- 3 clarinetes em Si bemol (3º alterna com clarone);
- 3 trompetes em Dó;
- 3 trombones tenor (3º alterna com trombone baixo);
- 2 harpas;
- percussão múltipla (dois executantes);
- 2 violoncelos;
- 1 contrabaixo;
- 3 vozes femininas (capazes de cantar ao microfone sem vibrato e evitando emissões vocais “operísticas”);
- 8 atores (coro), cujos papéis, de 1 a 8, podem ser distribuídos livremente;
- 1 narrador;
- difusão de sons eletrônicos pré-gravados.

Apesar de sua singularidade, é possível encontrar em meio a esse instrumental referências a formações histórica e estilisticamente orientadas.

6 Ou seja, soprano, contralto, tenor e baixo.

7 Nos termos (aqui traduzidos) da listagem contida na edição da partitura. Cf. Berio, *Laborintus II* (partitura).

A primeira delas é o *combo* de jazz, que se delinea na atuação conjunta dos instrumentos de sopro metais com a percussão múltipla, convertida em bateria de música popular. A segunda delas é o trio de vozes femininas, que por diversas vezes evoca a sonoridade da polifonia secular italiana medieval por meio das *canzonette* inseridas ao longo da partitura.

Aliás, é tanto no papel desempenhado pelo trio de vozes femininas, quanto pelo narrador e pelo coral misto de atores-músicos, que recai o elemento estruturador da obra como um todo – qual seja, o texto de Sanguineti para o seu *Laborintus*. Entretanto, a abordagem musical deste texto realizada por Berio será pautada pela transcendência narrativa delineada pelo discurso verbal, tal como demonstraremos mais adiante.

Como visto anteriormente, ao tomar como base a estrutura do poema de Sanguineti, Berio estabeleceu uma estreita relação entre a partitura e seu texto. Entretanto, é preciso ter em mente o modo como o compositor encarou essa relação nesta peça, bem como em sua obra como um todo, pois em sua poética Berio entendia que “a música evade do discurso verbal e tende a transbordar as fronteiras de qualquer modelo analítico”.⁸ Isto significa que, se por um lado, *Laborintus II* tem como ponto de partida formal o modelo do catálogo medieval (discurso verbal) presente no texto de Sanguineti,⁹ por outro, é importante frisar que isto não ocorre de forma simples e direta, ou seja, circunscrevendo a partitura à mera condição de “musicalização” de um texto preexistente, à moda de um libreto de ópera ou oratório, por exemplo.

As relações diretas entre texto e música, que por séculos caracterizaram parte substancial da música vocal no Ocidente, são entendidas por Berio como “uma coincidência pré-arranjada e unânime e uma sincronização acrítica entre as conexões musicais, cênicas e textuais [que] tende a rebaixar o discurso [musical]”.¹⁰ Do ponto de vista da poética beriana, a “coincidência pré-arranjada” e a “sincronização acrítica” são uma prerrogativa dos discursos musicais de cunho narrativo, que assim se configuram justamente pela literalidade que a partitura estabelece com o texto verbal, tal como

8 Berio, *Remembering the future*, p.10.

9 Cf. Berio, *Laborintus II* (depoimento do compositor reproduzido no encarte do CD): “O princípio do *catálogo* não se limita apenas ao texto, mas ao contrário, serve de base estrutural à própria música”.

10 Berio, *Remembering the future*, p.111.

na ópera ou no oratório, conforme já mencionado acima, ou em gêneros instrumentais programáticos como o poema sinfônico.

Desta forma, o discurso musical em *Laborintus II*, livre das amarras da narratividade, é consolidado por meio da multiplicidade de conexões músico-textuais que se estabelecem a partir de um *trabalho* (*labor*, em latim) de escritura essencialmente *labiríntico* (*labirintus*), inerente ao próprio título do poema e da música, *laborintus*.

Em um primeiro momento, esta recusa na relação tradicional entre texto e música trabalhada na obra é a pista para compreendermos a aparente inconsistência com a qual o compositor esboça classificar sua obra no prefácio da partitura: “*Laborintus II* pode ser apresentado como um evento teatral, uma narrativa, uma alegoria, um documentário, uma pantomima etc. Ele pode ser apresentado no teatro, em concerto, na televisão, no rádio, ao ar livre etc. [...]”.¹¹

Apesar disso, em *Laborintus II*, bem como em toda a sua obra, é importante notarmos o fato de Berio refutar o rótulo do *teatro musical* de cunho kageliano, justamente por sua condição autorreferencial e redutora do discurso musical. Sua recusa em alinhar-se a este tipo de poética ocorreu por ele entender que

[...] o teatro instrumental ou vocal pode ter seu centro em operações de uma natureza subtrativa. Qualquer detalhe, isolado e descontextualizado, torna-se algo a mais e pode adquirir funções diferentes e autônomas. O que anteriormente passava despercebido (a respiração do músico, por exemplo) e era tido como parte de um comportamento global coerente é agora o primeiro plano e tende a se tornar significativo em si e por si próprio. Mas, na medida em que ele não perde totalmente seu contato com o comportamento global do qual ele faz parte, isto acaba por se tornar uma paródia [...]. O teatro musical, visto deste ponto de vista, nem sempre é explícito e não necessariamente produz ação, mas antes, pensamento. Na prática ele tende a ser autorreferencial.¹²

Ao tomar como base a estrutura do poema de Sanguineti, Berio estabeleceu um *modus operandi* que aparentemente se tornou uma constante em sua

11 Berio, *Laborintus II* (partitura).

12 Berio, *Remembering the future*, p.120-1.

obra vocal como um todo, na qual o *transbordamento das fronteiras* ocorre não apenas por um ímpeto em trilhar caminhos para além das bordas da tradição da música vocal, mas também pelo potencial intertextual dos textos trabalhados em diversas de suas obras vocais, e de forma especial em *Laborintus II*.

A teia de referências, citações e estilos literários presentes no texto de Sanguineti condicionou a escritura musical de Berio a trilhar por caminhos então bastante singulares. Uma vez que o compromisso entre texto e música foi estabelecido para além dos ditames do *libreto*, mas, sobretudo, em nível conceitual – ou seja, na realização musical de uma obra estruturada à maneira de um catálogo medieval, à moda de Isidoro de Sevilha, e revisitado por Sanguineti sob o prisma da aglutinação estilística trabalhada pelo escritor irlandês James Joyce (em tempo, referência tanto para Sanguineti como para Berio) –, a variedade de estilos literários presentes nos textos do poema o orientou a realizar na partitura o mesmo exercício poliestilístico feito por Sanguineti, ou seja, tal qual uma “tomada panorâmica que se desloca lentamente, mas com descontinuidades alternadas (verdadeiras mudanças de cena poética)”.¹³

É tendo isto em mente que o próprio compositor explicou, por exemplo, o porquê da inserção do jazz na partitura, que deve ser entendido

[...] como conclusão de uma “tirada” escrita por Sanguineti contra a usura, com interferências de Dante e Pound. *Laborintus II* é, dentre outras coisas, tomada panorâmica em movimento sobre maneiras muito diferentes de integração entre um grupo instrumental – cuja composição lembra muito uma orquestra de jazz – e um grupo de vozes, entre grupo instrumental e música eletrônica. A referência ao jazz é, portanto, uma entre muitíssimas outras: talvez seja a mais visível porque seus ingredientes são, propositadamente, os mais banais no contexto desse catálogo musical totalmente inventado que é *Laborintus II*.¹⁴

Não apenas o depoimento do compositor, mas, sobretudo, a análise da partitura e – importantíssimo – a própria escuta da obra atestam de pronto que a escritura musical de Berio (ou beriana) está baseada na multiplicidade de abordagens estilísticas, reflexo da materialização musical da ideia de ca-

13 Berio; Dalmonte, *Entrevista sobre a música*, p.92.

14 Ibid.

tálogo presente em Sanguineti. Podemos constatar que ora essas referências musicais ocorrem de maneira “endógena” e autorreferenciada (de “Berio para Berio”, ou da contemporaneidade musical para si própria), ora elas são “exógenas”, seja pela perspectiva histórica (*canzonetta*, madrigal, moteto e a paixão-oratório), seja pela perspectiva estilística (jazz).

Neste ponto, é importante destacar que a aglutinação estilístico-musical propiciada por *Laborintus II* se estabelece justamente pelas sugestões realizadas pelo texto. “Por vezes palavras e frases isoladas devem ser tomadas como tais. Porém, em outros lugares, elas devem ser ouvidas como parte de uma estrutura sonora concebida como um todo”,¹⁵ assim como no caso acima demonstrado, no qual o *combo* de jazz surge a partir da menção da palavra “usura” contida na citação de *Canto XLV: With Usura*, de Pound, encapsulada no poema de Sanguineti.

Ao analisar então o catálogo musical que a partitura encerra, Berio se diz

[...] bastante satisfeito com o som de *Laborintus II*, com a coerência e a homogeneidade acústica do conjunto, apesar das técnicas e dos meios desiguais utilizados. Esse fato compensa a relativa simplicidade formal da obra que avança por episódios diversificados, mas muitas vezes recorrentes e de natureza circular: quero dizer que evitei os grandes desenvolvimentos.¹⁶

E é neste exato ponto – qual seja: na constatação de que em seu todo formal a música se recusa a se articular em “grandes desenvolvimentos” – que a obra e o compositor reafirmam, de forma prática, seu compromisso com a não linearidade narrativa tão comum aos gêneros vocais como um todo, o tal “transbordamento das fronteiras” ao qual Berio se referiu anteriormente.

O uso deste procedimento – isto é, a apropriação de algum estilo musical (endógeno ou exógeno) como resultado de um “gatilho verbal” dado pelo texto do poema – mostra-se sistemático ao longo da peça, e por isto podemos entendê-lo como fator estrutural na elaboração de *Laborintus II*.

Embora Berio frequentemente tenha definido *Laborintus II* como um “catálogo musical”, vale a pena apresentarmos a seguinte tese: apesar de, em termos globais, *Laborintus II* poder ser compreendido como um catá-

15 Berio, *Laborintus II* (depoimento do compositor reproduzido no encarte do CD).

16 Berio; Dalmonte, *Entrevista sobre a música*, p.92-93.

logo musical, em termos de processuais ele se remete a um procedimento musical (que por sua vez encerra fortes elos literários) também histórica e estilisticamente localizado na Idade Média: o *centão* ou *centonização*.

Para uma elucidação geral desta questão, é especialmente informativa a definição que o musicólogo francês Gérard Le Vot realiza sobre esse procedimento relativamente comum nas práticas no período:

A técnica de colagem não é algo da atualidade. A centonização é um modo de combinação por justaposição de segmentos melódicos, ou centões, que foi estudado no canto gregoriano por Dom Ferretti. A palavra latina *cento* é comumente utilizada para assinalar um tecido feito por partes diferentes, um tipo de remendo.¹⁷ Ele se aplica tanto ao texto como à melodia dos graduais e dos tratos.

Desenhados a partir de um repertório de fórmulas limitadas e conhecidas de cada canto, estes centões são esticados, contraídos ou colados em função do texto cantado, surgindo como “clichês” melódicos, possuindo valor identificador. Esta técnica permite a criação de uma nova peça.

O estereótipo e a citação no canto medieval (ao menos até Guillaume de Machaut), tal como no folclore musical, são princípios construtivos fundamentais. Eles necessariamente encerram regras, fórmulas e gestos vocais adquiridos e implicam uma memória canto a canto, texto a texto.¹⁸

Na medida em que, na prática, o modelo do catálogo medieval de Isidoro de Sevilha resultou num imenso e heterogêneo conjunto enciclopédico – ao todo, vinte livros que abrangem os assuntos mais diversos possíveis, desde teologia até moda e artes decorativas –, mostra-se bastante pertinente compreender o centão como modelo estruturador tanto para a música de Berio quanto para a própria poesia de Sanguineti. Tal paralelo se justifica tendo-se em vista a natureza epistemológica que necessariamente caracteriza a *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha e a natureza artística (poético-musical) de *Laborintus* e *Laborintus II*, que, apesar de se furtarem de esquema narrativo, nem por isso abrem mão de uma temática ou enredo principal (qual seja, a crítica à sociedade capitalista contemporânea).

17 Ou seja, tal como uma colcha de retalhos, a partir da técnica de costura conhecida por *patchwork*.

18 Le Vot, *Vocabulaire de la musique médiévale*, p.41-42.

É justamente pelo uso ressignificado à luz das novas poéticas musicais de seu tempo que Berio empreendeu em *Laborintus II* um projeto de potencialização das múltiplas conexões textuais (fontes e idiomas diferentes), possibilitadas justamente pela confluência diacrônica/sincrônica que *apenas* sua materialização em música proporciona, e que eventualmente pode ser interpretado como eco da heterofonia da *Ars Nova* florentina, contemporânea à produção de Alighieri – o poeta homenageado nesta partitura – e um dos terrenos possíveis de materialização da centonização medieval.

Desta forma, Berio obteve um cenário sonoro-musical extremamente complexo, proporcionado pela multiplicidade de seus diferentes níveis de entendimento, escuta e leitura.

À luz do contexto histórico da década de 1960, as escolhas em nível musical e poético traçadas por Berio na elaboração da partitura de *Laborintus II* revelam o pioneirismo e a originalidade da relação entre texto e escritura proposta por essa obra que, mesmo após o transcurso de meio século desde o início de sua composição, mostra-se ainda hoje uma obra de arte bastante instigante, tanto do ponto de vista de sua pura fruição artística quanto das proposições criativas que ela encerra.

Debate público

Flo Menezes [FM]: Leonardo, você fez uso de uma imagem na tua bela conferência que achei muito interessante: a música concreta na caneta do Berio vasculhando a história. E, aproveitando o ensejo, faço aqui uma curta observação: há um aspecto em *Laborintus II* do qual você certamente tem consciência, mas que não mencionou aqui, que é a relação dessa obra com o oratório e não com a ópera, justamente pela presença de um *testo*, com s, do italiano, que se reporta a Orazio Vecchi e à origem do oratório, ao *teatro dell'udito* ou *teatro per gli orecchi* [teatro do ouvido ou teatro para as orelhas, para os ouvidos]. Eis aí um conceito absolutamente fundamental para Berio, e que o aproxima do que ele mesmo designa por *azioni musicali* [ações musicais] e não de *teatro musicale*. Um teatro para os ouvidos, que nasce com Vecchi...

Leonardo Martinelli [LM]: ...na segunda metade do século dezesseis, como uma espécie de predecessora da ópera propriamente dita...

FM: ...justamente: Vecchi em seu *L'Anfiparnaso*, de 1597. Mas infelizmente não teremos tempo para debater isso, pois temos logo um concerto dentro deste Simpósio.

LM: Apenas para aproveitar esta breve oportunidade, gostaria de falar um pouco da parte eletroacústica de *Laborintus II*, algo que se dá na segunda parte da obra. É interessante notar que, apesar de Berio afirmar que *Laborintus II* é um *itinerário* que vai do instrumental ao verbal, do instrumental à voz e da voz ao instrumento, a parte eletroacústica é muito bem localizada na obra. Insere-se como uma erupção em meio de tudo isso...

FM: ...um dos gestos de sua “caneta concreta”, passando por mais um capítulo da história. Mas quando ele passa pelo jazz, é interessante notar o seguinte: Berio por vezes se pronunciava muito bem com relação a alguma coisa e fazia justamente o contrário, como um típico italiano multirreferencial. Se lermos sua entrevista com Rossana Dalmonte, há uma passagem em que critica Adorno para ao mesmo tempo afirmar em conclusão: “Apesar de tudo, por mais que você possa discordar de Adorno, é muito difícil contestá-lo”. E, no entanto, o que ele faz quando evoca o mundo do jazz como um de seus “microfones-caneta” em meio aos gritos do narrador, proclamando em alto tom, em referência a Ezra Pound: “*With usura!*”, é talvez a atitude mais adorniana de sua vida...

LM: ...sim, da obra de arte como crítica.

FM: O jazz, que era visto por Adorno como a excrescência do mundo capitalista norte-americano, ele o coloca ali, em meio à crítica aguda à usura do capitalismo. Não sabemos bem se ele está fazendo aquilo simplesmente porque gosta do jazz ou se, na realidade, ele está “fazendo a média”, digamos assim, com Adorno.

LM: É interessante também notar que justamente aí, se atentarmos para a parte do coro, percebemos a que ponto chega a escritura vocal de Berio, que se radicaliza após a experiência eletroacústica. De certa forma, *Laborintus II* expande a vocalidade na parte do coro a oito vezes a partir da própria expansão da vocalidade que ele experimentara antes na experiência em estúdio, propondo novas formas de emissão vocal. E isto a tal ponto que a própria notação musical tradicional já não dá mais conta do que Berio pretende compor, valendo-se de signos não convencionais.

FM: Isso que você está observando é indubitável, mas também é indubitável do ponto de vista da escritura instrumental. Todos aqueles que pas-

saram pela experiência eletroacústica acabaram levando essas influências de escritura para o âmbito da música instrumental. A música orquestral é a que mais evidencia essa influência: nos filtros, nos grandes aglomerados (como os que ouvimos em *Gruppen* de Stockhausen, ou na *Sinfonia* de Berio). São *estilemas de escritura* que provêm da experiência eletroacústica. Isto é a maior prova de que iremos chegar um dia numa situação, muito mais madura, em que não mais distinguiremos um quarto escuro de um quarto com uma lâmpada acesa, a não ser pelo fato de que um está *escuro*, e o outro, *claro*. Ou seja, quando nos apercebermos de que a diferença não reside no fato de que um não tem eletricidade e que o outro possui um cabo elétrico que acende uma lâmpada, um fio que pode dar um choque, o mesmo choque que muitos sentem ao apertar minha mão! [risos] São qualidades comunicantes e estados multiplicativos e expansivos.

LM: Obrigado a todos.

FM: Obrigado especialmente a você por sua conferência.

Referências bibliográficas

- BERIO, L. *Laborintus II* (partitura). Wien: Universal Edition, 1976.
- _____. *Laborintus II* (depoimento do compositor reproduzido no encarte do CD): Ensemble Musique Vivante, Chorale Expérimentale, Luciano Berio (regente), 1970 (LP) / 1987 (CD).
- _____. *Remembering the future*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006.
- _____.; DALMONTE, R. *Entrevista sobre a música*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LEVOT, G. *Vocabulaire de la musique médiévale*. Paris: Minerve, 2001.
- MENEZES, F. *Luciano Berio et la phonologie: Une Approche Jakobsonienne de son oeuvre*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.
- RISSO, E. *Laborintus di Edoardo Sanguineti: testo e commento*. Lecce: Manni, 2006.
- STACEY, P. F. *Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to Pli selon Pli (Boulez) and Laborintus II (Berio)*. New York/ London: Garland Publishing, 1989.