

O legado de Berio

debate entre compositores (mesa-redonda)

Flo Menezes (org.)

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MENEZES, F., orgs. O legado de Berio: debate entre compositores (mesa-redonda). In: *Luciano Berio: legado e atualidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 213-230. 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/).

O LEGADO DE BERIO: DEBATE ENTRE COMPOSITORES (MESA-REDONDA)¹

Flo Menezes [FM]: O balanço de nosso evento em torno da obra de Berio é dos mais positivos e daremos agora continuação a este Simpósio com esta mesa-redonda, tendo como enfoque o legado do mestre italiano e, como mediador e interlocutor, Leonardo Martinelli.

Leonardo Martinelli [LM; mediador]: À guisa de introdução à nossa conversa, teço aqui algumas breves considerações. Há pouco mais de dez anos, em 27 de maio de 2003, faleceu em Roma o compositor Luciano Berio, italiano da cidade de Oneglia, onde nasceu em 24 de outubro de 1925. Na juventude, Berio realizou seus estudos no tradicional e – é bom que se lembre – tradicionalista Conservatório de Milão, em princípio como pianista, e existe inclusive uma história bastante curiosa: ele foi obrigado a se alistar no exército italiano, e já de cara não pôde servir ao exército, pois acidentou-se ao tentar manusear uma arma, dando um tiro na própria mão. Tal fato afastou-o não somente do exército, mas também de sua carreira como pianista, e foi mais ou menos nesse período que, coincidentemente, dedicou-se então de forma mais sistemática à composição musical.

Justamente em 1947 tem-se o que se considera como sendo o *début* de Berio como compositor, quando pela primeira vez uma de suas peças é apresentada publicamente, uma *Suíte* para flauta e piano, e já em 1951 Berio vê-se deveras comprometido com o que podemos designar por música moderna, ao estudar com Luigi Dallapiccola, não na Itália, mas nos

¹ Mesa-redonda ocorrida em 26 de outubro de 2013 no Teatro Maria de Lourdes Sekeff do Instituto de Artes da Unesp, São Paulo. Participantes: Mauricio De Bonis, Silvio Ferraz, Alexandre Lunsqui, Leonardo Martinelli (mediador) e Flo Menezes.

famosos cursos de Tanglewood, nos Estados Unidos. Entretanto, sabemos bem que sua obra não pode ser definida como simples decorrência da influência de seus professores; bem ao contrário, muito cedo Berio já revela em sua obra uma abordagem extremamente original, instigante e exuberante, assumindo um sólido compromisso com a modernidade, porém, sem perder de vista sua dimensão e profundidade históricas, uma de suas características mais singulares.

Nascido justamente na terra da ópera, do madrigal e de outras tantas formas de expressão vocal, Berio foi protagonista de uma verdadeira revolução no âmbito da música vocal, descortinando todo um admirável mundo novo na questão da *verbalidade* em música. Por outro lado, Berio deixou a marca de sua originalidade igualmente na música instrumental, erigindo um imenso repertório no qual se destaca, entre muitas coisas que poderíamos realçar aqui, o próprio ciclo das *Sequenze* para instrumentos solistas, hoje um verdadeiro paradigma em termos de escritura instrumental.

Da mesma forma, vemos Berio dar contribuições igualmente fundamentais no campo da música instrumental, da música eletroacústica e do teatro musical, inaugurando uma nova relação da música com a linguagem cênico-teatral. Músico de talento, foi também um hábil intelectual. Berio realizou, por meio de várias entrevistas, escritos e conferências, profundas reflexões sobre a música, o fazer musical, o ouvir e o compreender a música. Ao lado de nomes como os de Pierre Boulez, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti e John Cage, entre outros, Berio constitui hoje uma das principais e mais importantes referências para a criação musical contemporânea. A partir desta breve introdução sobre sua biografia e sua obra, proponho uma reflexão sobre o papel de sua obra na criação musical contemporânea e principalmente sobre sua própria poética musical. Dou a palavra inicialmente a Alexandre Lunsqui.

Alexandre Lunsqui [AL]: Sábado à tarde, jovens falando sobre Berio, escutando comentários sobre Berio... Há esperança! [risos] Gostaria de falar sobre como vejo a obra de Berio e também sobre o modo como tomei conhecimento da música de Berio, uma memória que tenho bem guardada.

Pode-se entrever Berio para além de seu tempo. Entender uma obra ou uma ideia como sendo atemporal é libertá-la das amarras do tempo, é reconhecer a força de um conteúdo transcendente que não está aprisionado a uma era e muito menos a hábitos estéticos. Entender uma obra como sendo atemporal é ainda tornar universal algo que é único e raro. Nesse sentido,

para o propósito desta mesa-redonda decidi falar sobre o que venho experimentando, ao longo da minha trajetória pessoal dos últimos vinte e poucos anos: a condição de *atemporalidade* da obra de Luciano Berio.

Meu primeiro encontro com sua obra ocorreu exatamente em 1990, escutando *Différences* para cinco instrumentos e fita magnética, de 1959. Lembro-me com exatidão desse recorte no tempo: alguns jovens compositores pesquisando material para um grupo de criação contemporânea de que participávamos naquela época. Nossa escuta centrava-se ora em obras mais abertas, como as de Hans-Joachim Hespos e Anthony Braxton, ora em clássicos como Anton Webern e Olivier Messiaen, entre outros. Mas havia chegado o momento de escutar um compositor de nome Luciano Berio. Ao fim da escuta de *Différences*, houve um longo silêncio, uma mistura de contemplação e profundo respeito. Aquela obra ao mesmo tempo sintetizava e expandia toda a gramática de sons e formas que estávamos estudando até então, e isto com um vocabulário melódico-harmônico de refinamento singular, que nos fez refletir sobre um elemento complexo, volátil e multidimensional: o uso do *belo* na arte contemporânea. E foi isso que mais me marcou naquela primeira escuta de Berio. Era uma música... *bela!* Imediatamente após essa escuta inicial, tomei conhecimento de gravações de *Points on the curve to find*, *Corale*, *Chemins II*, *Chemins IV* e *Il ritorno degli Snovidenia*, todas em um CD gravado por Pierre Boulez com o Ensemble InterContemporain e lançado em 1990 pelo selo Sony. Para mim, essa compilação da obra de Berio é um dos registros mais preciosos da história da música, não apenas de sua obra.

Recentemente, após anos sem me dedicar à escuta mais sistemática de sua música, voltei-me novamente a Berio, também em decorrência de um curso de prática de música contemporânea aqui na Unesp – minha disciplina Laboratório de Criação –, e coincidentemente a obra desse retorno a Berio chama-se justamente *Il ritorno degli Snovidenia*, obra para violoncelo solista e 22 instrumentos, escrita para Rostropovich sob encomenda de Paul Sacher. O título significa *O retorno dos sonhos*, uma referência poética (minha hipótese) aos sonhos e idealismos da Revolução Russa.

O que posso dizer aqui, após mais de vinte anos daquela primeira experiência de escuta? A música de Berio soa ainda mais profunda, mais complexa e mais bela do que nunca, e a palavra *nunca* pode ser vista aqui no melhor dos sentidos: a música nunca é só passado, nunca é só presente, nunca é só futuro. É uma música que transcende o tempo e a si mesma.

LM: Silvio, que tal dar prosseguimento à fala do Alexandre?

Silvio Ferraz [SF]: Não sei se o Flo concordará com o que direi, mas há uma questão curiosa com relação a Berio: para mim e para todos os colegas de minha geração e de Universidade, a aproximação com a obra de Berio se deu devido a uma espécie de paixão que Willy Corrêa de Oliveira, nosso Professor de Composição na USP, nutria por ela. A maneira como Willy falava das músicas de Berio instigava uma proximidade muito grande de nossa escuta com essas peças, e por isso estou convencido de que a obra de Berio assume uma importância muito grande para toda uma geração de compositores aqui de São Paulo. Há aqui, em torno de Berio, uma interessante unanimidade. Se fossemos tentar organizar um evento igual a esse que o Flo está organizando, mas tendo como compositor central um Stockhausen, um Boulez ou um Ligeti, por exemplo, creio que seria um pouco mais difícil encontrar o mesmo número de intérpretes que vemos trabalhando as peças de Berio para nossos concertos durante este evento. Berio acaba motivando uma proximidade muito grande entre intérpretes e compositores, e sua obra é sempre um desafio para a análise musical, como bem salientou certa vez David Osmond-Smith. Ao considerarmos as primeiras três ou quatro notas de uma peça de Berio, temos a impressão que nossa análise será simples e que a coisa está toda ali, facilmente à mão, mas logo depois da primeira linha você começa a tropeçar e nenhuma das normas que pensamos existir ali se sustenta no decorrer da nossa análise. Essa maneira de compor me parece fundamental.

Entretanto, essa força que exercia a obra de Berio, em mim e em meus colegas aqui no Brasil, parecia não ocorrer da mesma maneira lá fora. Nas ocasiões em que estive estudando na Europa, sempre quando eu mencionava o assunto “Berio” com meus colegas compositores italianos, alemães, franceses, eu acabava por ser objeto de críticas de tudo quanto é jeito. Berio era visto como uma espécie de “reacionário”, com sua música excessivamente eufônica e com um uso bastante estável da harmonia, ou seja, parecia ser um compositor que não refletia sobre a teoria do caos ou coisas assim, então em voga nos anos 1970/80. Para mim isto consistiu num impasse: de um lado, minha paixão pela obra de Berio; de outro, perceber que se Berio era aqui no Brasil uma unanimidade, o mesmo não acontecia na Europa.

Creio que esse fato nos leva a ponderar muito sobre a obra de Berio, entendendo inclusive a própria música brasileira contemporânea sob essa perspectiva. Existe uma interessante relação entre a estética de Berio – que

tem uma relação extremamente forte com a música de Dallapiccola, através do uso de um serialismo “harmônico”, de um serialismo que se vale, por exemplo, de intervalos de sexta, e no qual o trítone, a rigor, articula duas terças menores, ou seja, que tem um relação forte com a “eufonia” que existe na música de Dallapiccola, sendo Berio seu grande herdeiro – e alguma coisa que a gente possa encontrar de interessante na música contemporânea brasileira, pela qual, creio, todos os que estão aqui na mesa têm uma certa paixão: uma paixão pela *sonoridade*. Mas não pela sonoridade no sentido schaefferiano: uma paixão pelo som, pela harmonicidade do som e pelas suas formas de transformação e mesmo de dilaceração. Estou pensando aqui, por exemplo, nos harmônicos em pares da peça para violoncelo do Mauricio, da peça de berimbau do Lunsqui, ou no começo todo de *A Dialética da Praia* do Flo... Acho que existe aí uma questão nossa, de sons que são de certa maneira prolongados, mais do que uma linguagem árida ou seca, por exemplo, de um Stockhausen, ou do que uma outra ainda mais seca e mais enclausurada e incrustada como na linguagem de um Boulez. Talvez tudo isso tenha a ver com certo sotaque latino da música contemporânea, que não é o sotaque, por exemplo, de um Brian Ferneyhough, nem tampouco o sotaque norte-americano (embora um Steve Reich tenha tido certa proximidade com Berio), nem o sotaque francês, nem o inglês, e nem mesmo o da música dos outros países da América Latina. Acho que é um fenômeno mais Brasil/São Paulo...

FM: Interessante...! Deixem-me então falar um pouco de Berio. E há tanta coisa por se falar... Por isso nem preparei nada: vim aberto a receber estímulos. E estimulado pelo que já ouvi, gostaria de comentar algumas coisas. Primeiramente, realçar que sem dúvida o papel do Willy aqui em São Paulo foi fundamental, mas no meu caso pessoal – já que estamos falando um pouquinho de experiências pessoais –, meu contato com a obra de Berio remonta a cerca de 46 anos atrás, portanto quando eu tinha mais ou menos cinco anos. Como eu era muito “espoleta”, e até mesmo fugia da escola (ainda no jardim da infância, fui pego no meio da rua e arrastado de volta para a escola depois de escapar pelo meio das pernas de uma freira e sair correndo), quando eu começava a brigar com meus irmãos e sobretudo a puxar o cabelo da minha irmã (algo fácil, porque ela tinha um cabelo comprido [risos]), meu pai [Florivaldo Menezes, poeta] punha na vitrola *Visage* de Berio, com a voz da Cathy Berberian, e falava: “Agora fiquem quietos, porque senão vocês vão ouvir a música da mulher louca!”. Aquilo

causava um terror, pânico, algo assim! A primeira coisa que eu fazia era me sentar quieto no sofá ouvindo aqueles sons estranhos, ficar quieto e puxar a perna para cima da almofada, de medo de vir algum espírito e me pegar pela minha canela [risos]. Tudo isso parece uma piada, mas é exatamente essa a memória quase que primordial, arcaica, de minha vivência com a obra de Berio. Claro que eu não sabia que ali se tratava de Berio; era a “música da mulher louca”. Eu ouvia e imaginava uma mulher enlouquecida num deserto depois de uma guerra avassaladora em que ela era a única sobrevivente. Era como eu imaginava *Visage*. Depois de muitos anos, com 17 anos mais ou menos, quando eu entrei na USP para cursar Composição, lembrei-me dessa vivência arcaica, mas alguns anos antes disso eu já estava ouvindo outras coisas de Berio. Desde a adolescência, tomei contato com os LPs da discoteca de meu pai. São Paulo é privilegiado nesse aspecto. Existiu um ambiente de poesia aqui extremamente importante, com a poesia concreta, os concretistas e os intelectuais que orbitavam em torno da vanguarda literária, dentre os quais, meu pai. Viviam em casa Décio Pignatari, Augusto de Campos, Volpi, Fiamminghi e tantos outros. A primeira vez que meu pai se encontrou, por exemplo, com Augusto de Campos, foi na repartição pública, pois ambos advogavam, e meu pai viu Augusto com um disco de *Hymnen* de Stockhausen debaixo dos braços. Meu pai disse ao Augusto: “Pô, você também ouve esse cara? Eu também!” Os dois eram relativamente jovens. Não só no meio musical, mas também no meio poético circulavam esses caras da vanguarda musical, e aqueles LPs tinham acabado de ser lançados na Europa. Imaginem vocês que eu tinha então uns 5 anos, pois isso foi aproximadamente em 1967. Os primeiros e históricos LPs de música concreta e de música eletrônica, nos quais foi gravado *Visage*, meu pai os tem até hoje; uma preciosidade, publicada em 1966 ou 1967. E nessa mesma época, meu pai, através do Gilberto Mendes, que era muito ligado também à poesia concreta, conheceu o Willy. Ou seja, conheci o Willy quando eu tinha mais ou menos cinco de idade. Mas eu não conhecia “o amante de Berio”; Willy era uma eminência que passava por ali de vez em quando. Ou seja, o caminho a Berio também me veio, em certa medida, pela poesia, e no meu caso isto ocorreu em plena infância. Muito depois, quando eu estava com 17 anos, lembrei-me de repente daquelas sonoridades e perguntei a meu pai: “É aquela música da mulher louca, o que era?”. Relembrei a ele aquelas situações e ele, após certa hesitação, respondeu: “Ah, era *Visage* de Berio!”. Fui então imediatamente à discoteca, achei

aquele LP da infância e o reouvi, e aquilo foi para mim uma impressionante redescoberta e revivência! Reouvir *Visage*, com toda aquela exuberância sonora, depois daqueles anos todos! Não à toa uma primeira versão da análise desta obra verteu-se em meu Mestrado em Colônia, Alemanha, e depois de eu entrevistar Berio sobre a obra, o cerne de meu Doutorado em Liège, na Bélgica, nos idos dos anos 1980 e início dos anos 1990.

Mas acho que mais que “sonoridade”, há uma coisa em Berio que é a *exuberância sonora*. Salto no tempo e conto outra anedota verídica. Eu estava fazendo aquele meu Doutorado sob a orientação de Henri Pousseur e um belo dia, visitando-o em Liège, ele me mostrou um folheto: “Vá fazer esse curso com o Berio lá em Salzburg, no Mozarteum!” Era 1989. Quis obter mais detalhes sobre aquele curso, mas não conseguia achar nada a respeito além daquele folheto indicando Berio como *composer in residence* daquele festival. Escrevi então uma carta e enviei ao Mozarteum. Depois de uns dias, recebo em minha casa na Alemanha uma resposta muito atenciosa da direção do Mozarteum, em que diziam: “Berio não vai dar nenhum curso aqui. Ele está apenas como compositor residente no Festival, mas como o senhor [eu era ainda um moleque, com apenas 24 anos] está fazendo seu Doutorado sobre Berio, nós perguntamos a Berio e ele imediatamente o aceitou aqui, e o senhor poderá vir e seguir todas as suas atividades a seu lado”. Não tive a menor dúvida: peguei meu Opel Record (carro antigo já àquela época, conhecido como “carro de turcos” na Alemanha), coloquei minha mulher de então, Reg [Regina Johas, artista plástica], do lado de nosso filho Murilinho [Murilo J. Menezes, economista], então com um ano e pouco, e seguimos rumo a Salzburg, onde vivenciei durante dez dias corridos experiências as mais diversas ao lado de Berio: ensaios, conversa pessoal, concertos, conferência de imprensa, cerveja ao final da tarde. Quando lá cheguei, apresentei-me a ele, e logo Berio me falou: “Você fica comigo, vamos!” Fiquei “a tiracolo” com Berio durante sua jornada por Salzburg: tudo o que Berio fazia, lá estava eu, e vi muitas situações peculiares de vida. Em um desses episódios, muito interessante, num dos ensaios com suas obras, com uns três ou quatro jovens músicos tocando obras de Berio para ele, um dos estudantes parou de repente de tocar e perguntou: “Maestro, qual é o compositor que mais o teria influenciado em sua vida?” Sem pestanejar um segundo, Berio virou-se para ele e falou com aquela sua cara dramática, de sobrancelhas franzidas: “Monteverdi!” Vocês podem me perguntar o porquê de eu estar contando isso aqui. Mas é que isso é extre-

mamente sintomático, pois mostra a *exuberância* em primeiro plano para Berio. Porque Monteverdi é o mestre em que a expressão vem à tona e a música muda absolutamente de rumo! Apesar de toda a beleza da alta renascença ou da música da Idade Média, uma coisa é você ouvir, por exemplo, um Palestrina, e outra, muito distinta, é ouvir Monteverdi! É um pouco como ouvir Boulez e ouvir Berio. Há, em Berio, uma exuberância muito marcante.

E concluo esta minha primeira intervenção com esta cabal afirmação: a melhor coisa que tem para acontecer na vida de um jovem compositor é contrair uma hepatite. Tive a sorte de ter uma hepatite aos meus 17 ou 18 anos, o que me obrigou a ficar deitado por cerca de 40 dias, pois era o tratamento que se dava nesses casos naquela época a esta doença. Eu e meu saudoso irmão [Philadelpho Menezes, poeta], juntos no mesmo quarto, ambos com hepatite. Naquela época, o médico falava assim: “Você vai ter que ficar 40 dias de repouso total, comendo caramelo e engordando”. E foi assim que fiquei por 40 dias com a partitura de *Epifanie* e de *Laborintus II* no meu colo, curtindo Berio na cama, ouvindo uma sua obra genial, retirada e rara, *Ora*, que meu pai tinha gravado de uma emissão da Rádio Cultura. Foi uma das coisas mais geniais que me aconteceu: 40 dias comendo caramelos deliciosos, própolis e geleia real, engordando sem grilos e ouvindo Berio [risos]. Aquilo foi para mim um momento de intensa concentração. Li naqueles poucos dias todo o *Harmonielehre* de Schoenberg, no original em alemão, pois já estava aprendendo alemão desde os meus 13 anos, pela minha admiração por Marx, Schumann e Stockhausen. Fiz todos os exercícios propostos por Schoenberg. Aprendi ainda mais o alemão e harmonia ao mesmo tempo, porque eu estava lendo Schoenberg e ouvindo Berio! Portanto, jovens compositores, conclamo vocês a contraírem hepatite! [risos]

Para terminar minha intervenção – perdoem-me pela tautologia – e passar a bola a outro: outra coisa que eu acho interessante é justamente reconhecer, por esse viés da sonoridade e da exuberância, que existe indubitavelmente uma oposição binária quase insofismável, dentro do universo da música italiana contemporânea, entre um “espírito Nono” e um “espírito Berio”. Pois apesar de o Nono ser italiano, ele é mais “germânico” que italiano. E com certeza, quando você, Silvio, se reporta a uma não-unanimidade no cenário europeu quanto a Berio, o que pode ser contestado, porque na realidade Berio é uma unanimidade mundial...

SF: ...sobretudo entre os intérpretes...

FM: ...mas todo o meio musical reconhece a grandeza da obra de Berio, e nesse sentido ele é uma sumidade tal como o é um Boulez, um Stockhausen...

SF: ...tal como o é um Stravinsky...

FM: ...exato, como é um Stravinsky...

SF: ...mas mesmo aí um Adorno não compartilhava dessa unanimidade...

FM: ...sim, com certeza, mas retomando aquela minha ideia: existem aqueles adeptos mais do “espírito Nono”, que vem da Escola de Freiburg, do universo mais propenso à música de um Lachenmann, e com isso se tem certa incompatibilidade de espíritos. E nós, como latinos que somos – apesar de eu estar aqui generalizando e correndo certo risco, como em toda generalização –, temos, pelo menos aqui no Brasil, uma verve de exuberância, de cor e de luz que nos aproxima muito do universo beriano, de toda forma, mais do que do mundo noniano ou lachenmanniano, apesar de mesmo aí existir uma evidente distinção entre a música de Nono e a de Lachenmann, que talvez seja muito mais “eruptivo”...

SF: ...tem umas coisas bem bacanas lá!...

FM: ...sim, há muito mais erupção do que na música do próprio Nono, de onde brota a música de Lachenmann... Enfim, ideais que jogo aqui...

Mauricio De Bonis [MDB]: Em meio a essas lembranças de nossos primeiros contatos, as aulas do Willy também foram para mim realmente muito marcantes. Lembro-me pelo menos de três análises que vimos com o Willy. A gente estava entrando bem cru na Universidade, e de repente ouvíamos sua análise da *Sequenza V* para trombone, sob o prisma da indeterminação e da relação da música com o teatro musical; havia também a análise de *Circles* em relação à fonética como origem da estrutura timbrística e textural; e também a análise do terceiro movimento da *Sinfonia* como uma espécie de metarreflexão de Mahler, como alguém que está refletindo sobre a história da música em sua própria obra, como uma leitura possível do universo mahleriano. Isso entre muitas outras coisas que aconteciam naquele momento. E, a partir dessas experiências, desconfio um pouco desses “agrupamentos” do tipo “italiano”, “latino”, “brasileiro”, “paulista”. Acho que Berio cultivava um prazer pelo repertório histórico antes de um prazer pela “teoria”, desafiando, de um certo modo, a vontade de uma simetria entre as duas coisas – teoria e prática – tal qual desejava Pousseur, como se uma coisa pudesse justificar a outra, um caminho que Pousseur acabou traçando devido à sua própria personalidade. Creio que Berio nos traz o prazer da escuta

e da realização prática antes de sua explicação ou de sua justificativa teórica. Os materiais que emprega por vezes desafiam as coisas preestabelecidas. Há uma pequena entrevista de Boulez em que ele afirma que “Berio é um prático”. Eu diria a mesma coisa. Apesar da enorme diferença entre a música de Boulez e a de Berio, creio que Boulez tenha se sentido seduzido por Berio...

FM: ...com certeza!

MDB: ...pensemos em uma obra como *Répons*, por exemplo, ou em *Dérive*...

FM: ...acho que a partir de ...*explosante-fixe*... Boulez se aproxima consideravelmente de Berio, devido à questão harmônica...

SF: ...o Boulez de década de 1980...

LM: Eu queria retomar um aspecto da fala do Lunsqui: a questão da universalidade da música de Berio. Creio que aí reside o desafio contra o qual se debate a música contemporânea: a questão da comunicabilidade musical. De certa forma, esse é o grande “x” da questão quando se fala em música contemporânea para além de nossos círculos de especialistas e projetando essa música nas grandes salas de concerto.

FM: Mas, sob este prisma, é necessário reconhecer, tendo por base todos os discursos em todos os livros sobre música contemporânea, que o grande ícone da música nova não é Berio, apesar de Berio ser o gigante que é. É Stockhausen! Sem dúvida Stockhausen é quem encarna o ápice da modernidade em música. Temos que reconhecer isso!

LM: Sim, mas ainda que não desmerecendo ou diminuindo a figura de Stockhausen, em que medida isso não seria o fruto da forma como se construiu a própria perspectiva historiográfica, a própria historiografia que ensinamos nas faculdades de música? Uma musicologia criada a partir dos paradigmas da *Musikwissenschaft* alemã do século XIX, que inclusive fez questão de apagar o papel dos compositores italianos e procurou fazer prevalecer uma música alemã, sendo que se ouvia naquela época mais música italiana, e isto pelos próprios alemães. Apenas para retomar um pouco certos aspectos abordados aqui, essa questão da “exuberância” associa-se de forma muito natural à música italiana de tempos remotos, como a de Monteverdi. E temos nesse contexto a noção de afeto que é resgatado no contexto da música contemporânea, uma noção tipicamente monteverdiana. Ao contrário do que ocorreu no barroco tardio alemão, em que se sistematiza esse pensamento em torno de uma teoria das figuras – a *Figurenlehre* –, e na qual se tem uma espécie de catalogação das figuras musicais que vão signifi-

ficar isto ou aquilo, Monteverdi, bem como todos os italianos, irá optar por um lado mais sensorial e hedonista, pelo “prazer da coisa”, ainda que sem abrir mão dos códigos musicais vigentes. E talvez seja este aspecto que nos atraia tanto. Como brasileiros, tendemos a revelar em nós tal filiação, tal gosto pela sonoridade ou pela exuberância da sonoridade beriana.

SF: Um texto que foi muito importante para mim em minha formação musical foi *A origem das línguas* de Rousseau. Ali, Rousseau observa que existem línguas diferentes: línguas de sonoridades mais plenas, línguas de sonoridades mais cheias, outras com mais consoantes e mais rudes etc. Claro, Rousseau e seus adeptos acabam por associar isso à perda ou à conservação de “calor”. Num lugar muito quente, você pode perder calor, e é bom mesmo que se perca calor, e então você acaba prolongando as vogais; num lugar muito frio, não é bom se perder calor, então é bom que não se usem muitas vogais etc. Com as misturas dos povos as coisas não são mais tão simples assim, mas de todo modo a gente pode pensar esse tipo de coisa de um ponto de vista musical. E quando falamos de exuberância da música de um Berio, podemos nos lembrar também da exuberância harmônica de um Vivaldi, que é simplesmente a base de toda a harmonia bachiana. A gente fala muito da harmonia bachiana, mas Bach não existiria sem todo o trabalho que ele fez em sua primeira fase, quando realizou transcrições de *Concertos Italianos* para cravo, transcrevendo sete ou oito concertos de Vivaldi, depois de Marcello, retrabalhando toda aquela harmonia. A harmonia de Vivaldi é extremamente importante para Bach. E aí vemos as ínfimas diferenças aqui e acolá: a presença da sexta ou sua supressão quando realizamos o baixo cifrado, em que enfatizamos a quinta no caso de uma música do repertório alemão, ou enfatizamos o acorde de terça e sexta em um repertório italiano, ou ainda o uso de quartas no repertório francês etc. São tradições que de certa maneira se perfilam. Podemos imaginar certas trocas internas, criando uma espécie de linguagem híbrida como no caso de um dialeto. E podemos também associar essa exuberância da cor ao uso dos instrumentos, das técnicas ampliadas (das *extended techniques*), dissociando ataques das ressonâncias... Os instrumentos em Berio são sempre ressonantes; não há um som que simplesmente “morre”, ou um som de “asma” [faz um ruído]. Isto não tem muito em Berio. Se tiver, será uma coisa muito curta, porque logo depois o som torna-se “pleno”. Ou se existir algo assim, tem algum outro instrumento ressoando lá atrás. Mas o som do “asmático” sozinho, tipo um *glissando* de violino *senza vibrato* na corda Mi *sul ponti-*

cello, este tipo de coisa não vai acontecer sem que haja alguma outra coisa ressoando por trás. Refiro-me a um som tipo...

LM: ...tipo Sciarrino, não?...

SF: ...mas os sons em Sciarrino são extremamente “plenos” do ponto de vista sonoro! De toda maneira, podemos pensar na importância que assume a harmonia para Berio, na presença aí de harmonias “plenas”... Uma coisa, por exemplo, que acho genial é percebermos que a harmonia de *O King* resume-se, na verdade, a uma escala de tons inteiros!

AL: É fascinante toda essa aglomeração de elementos em Berio! Berio vai sempre voltar às raízes. É quase um marinheiro. Uma peça como *Voci*, por exemplo... de que ano é mesmo?

FM: De 1984.

AL: Pois é. Ele se remete ali aos cantos da Sicília, com essa roupagem absolutamente diferente, enquanto alguns de seus colegas fazem coisas muito distintas dessa. Stockhausen, por exemplo, cria um novo planeta. Boulez também cria seu próprio planeta, o IRCAM [risos]. Mas Berio, não: ele encarna essa universalidade, uma “universalidade vertical-horizontal”. Volta no tempo, traz aquilo tudo de novo, e ao mesmo tempo tem seu pé ancorado em sua contemporaneidade, na *avant-garde*. E isso é o que o torna tão complexo. Berio não teria essa “radicalidade” que tem um Lachenmann ou um Nono. Se considerarmos um compositor como Lachenmann, pelo menos em seus primeiros 30 anos de carreira, vemos uma “síntese total”: peças como *Torso* ou *Gran Torso* são uma radicalização de um tipo de som, sem qualquer memória, como numa redescoberta do instrumento. Já em Berio temos uma redescoberta da história, e isso o tempo todo.

LM: Senti no teu comentário uma provocação ao Flo, quando você falou de “radicalidade”. Afinal, Flo, onde estaria a “radicalidade” na obra de Berio?

FM: Agora o debate, finalmente, está começando! [risos]

SF: Onde estaria em Berio a radicalidade de uma obra como *Mikrophone I*, de Stockhausen?

FM: Pois bem! Vamos primeiro entender o que é “radicalidade”, pelo lema de Marx: “É tomar a coisa pela sua raiz” (frase que Willy gostava tanto de citar em aulas). A diferença não é o fato de a radicalidade pertencer a um ou a outro; é o de quantas árvores você escolhe para a tua florada!

SF: E que árvores você escolhe...

FM: Se você considera um Lachenmann, vemos que sua árvore situa-se numa florada especificamente alemã; o pinheiro é alemão. Mas Berio prefere colecionar árvores de todo o mundo. Em sua propriedade, em Radicondoli (perto de Siena), ele tinha árvores da Etiópia e de outros cantos do planeta. Creio que há algo interessantíssimo em Berio: sua impureza, uma das coisas mais salutares de sua obra, que Berio traz como aporte inclusive ideológico. Trata-se da impureza do mundo. Pois não há mesmo esse ideal de “pureza”. Vejam minha cor branca, com veias aparecendo nos meus braços. E, no entanto, há uma foto de uma tataravó minha que mais parecia uma índia, com ares de ditadora matriarcal tipo europeia, sentada ao centro da foto e tendo todo o resto da família em pé, à sua volta. Se procurarmos, achamos misturas por toda a parte. Estamos, aliás, acostumados com isso: somos habitados pelo espírito antropofágico, porque fomos colonizados por europeus, mas misturados com o que tinha por aqui, numa verdadeira bagunça, extremamente interessante e peculiar do Brasil, numa antropofagia que se torna algo muito visceral em nós. Porém, isto não quer dizer que para esta antropofagia vale de tudo! Trata-se de defender uma antropofagia radical, no sentido de buscarmos as raízes dentro de uma florada muito impura e quantitativamente corresponsável, onde as coisas se falam e se interpenetram, mas que sejam motivadas por uma estratégia poética muito clara. Não existe em Berio alguma coisa da ordem de uma arbitrariedade total, em que você vai escolhendo as coisas e vai fazendo o que te dá na telha. Existe, isto sim, essa profícua abertura dos materiais. O que não quer dizer, por outro lado, que uma poética que seja restritiva não seja absolutamente legítima e que não tenha sua importância, haja vista a obra de Webern, por exemplo, com sua busca de síntese, e que foi absolutamente fundamental do ponto de vista histórico – e não só histórico –, inclusive para o próprio Berio. Se pusermos toda a história de lado e ouvirmos Webern, reconheceremos aí uma absurda beleza, uma obra de gênio, de uma enorme originalidade. Existem, assim, projetos de homogeneidade estilística que têm um valor e uma legitimidade absolutamente incontestável. Pensemos em outro exemplo: o de Varèse, outro compositor de uma homogeneidade estilística extremamente forte. Mas em Berio temos uma radical heterogeneidade estilística, de índole stravinskiana, algo que vemos em uma *Sagração da Primavera* ou nas *Sinfonias para Instrumentos de Sopro*, ou ainda em *História do Soldado*, no *Concerto para Dois Pianos* da fase neoclássica, em *Agon*, em *Perséphone* etc., coisas muito diferentes, apesar de reconhecermos o gene de Stravinsky nisso tudo. O imponderável em Stra-

vinsky é o que há de mais identificável com seu estilo: arriscou mudanças. E esse traço existe igualmente em Berio. Vejam o concerto que fizemos ontem: *Momenti* ou *Perspectives*, que são obras seriais eletrônicas; mas também *Chants Parallèles*, que é uma obra absolutamente distinta. Jamais alguém que não conhecesse Berio diria que se trata do mesmo compositor. Quem entende percebe alguns estilemas tipicamente berianos aqui e ali, como, por exemplo, a presença de um único acorde o tempo todo, algo que está também em uma obra como *Formazioni*, ou no primeiro movimento de *Sinfonia*, e que se revela como a grande herança que Berio adquiriu de Webern, do Schoenberg de *Farben*. Aliás, eis aí um dos grandes ensinamentos de Berio: a importância da *entidade harmônica* impregnando a cor de uma obra. E nisso reside a influência principal que Berio exerceu em Boulez, pois a partir de *...explosante-fixe...* ouvimos em Boulez quase sempre uma harmonia predominante que impregna as texturas todas. Em *Répons*, são cinco harmonias, mas em *...explosante-fixe...* é apenas uma. E quando isso ocorre, temos zonas de aglutinação da harmonia, resgatando a cor harmônica que o tonalismo nos oferecia pelo sistema de referência comum da própria tonalidade, algo que perdemos. Creio que em Berio há esse ecletismo, radical e ao mesmo tempo consequente, apontando para uma multifacetação da linguagem e do pensamento musical, algo que é da ordem do risco, e nesse sentido Berio situa-se bem próximo de Stockhausen, outro gigante que sabe arriscar! Ouçamos *Gesang der Jünglinge*, *Jahreslauf*, *Stimmung*, *Gruppen*, e, bem depois, *Vibra-Elufa* de 2003 e qualquer outra peça mais recente. Obras que seriam quase impossíveis de serem percebidas como sendo de um mesmo compositor, de tão diferentes que são umas das outras. O que tem *Stimmung* que ver com *Jahreslauf*, ou *Jahreslauf* com *Gesang der Jünglinge*? E, no entanto, vemos aquele pensamento stockhauseniano, sempre de índole consequentemente serial, mas com seus claros estilemas, como a busca de sonoridades, o gosto pelos fonemas etc., traços que vão se perfazendo, porém com base em uma absoluta segurança em se arriscar, em assumir mudanças e partir sempre do lema: “Agora vou fazer algo que jamais fiz!” Uma tal estratégia só é possível na obra de gigantes como Stockhausen ou Berio. Duvido que tal risco exista em um Lachenmann, por exemplo.

SF: Ou em Boulez!

FM: Concordo. Acho que Boulez não arrisca nunca. Tem sua legitimidade e sua consequência, mas ali não há risco. É um grande compositor, mas talvez não seja um gigante...

MDB: Nesse contexto, gostaria de situar um pouco o trabalho de Pousseur. Há uma contribuição interessante de sua obra em meio aos caminhos trilhados por essa geração de Darmstadt: no caso de Pousseur, vejo uma maior linearidade entre a experiência serial e a aleatória, no sentido de uma organização de materiais heterogêneos. Se considerarmos os três que trabalharam com materiais diversos – Stockhausen, Berio e Pousseur –, temos de um lado *Hymnen* ou *Telemusik* de Stockhausen, e de outro *Sinfonia* e outras peças de Berio, e em ambos os compositores percebemos uma proposta homogênea, ou seja, uma proposição de se trabalhar a heterogeneidade *dentro do discurso*, mas na qual não há abertura à heterogeneidade ou ao risco completo. A ordem no planejamento estrutural tende a regulamentar o uso da heterogeneidade do material. Acho que isso seria bem diferente de uma heterogeneidade de propostas, que é um risco que o Stravinsky corre, creio, mais do que todos eles durante sua vida inteira... Não sei se Pousseur iria concordar comigo...

FM: Mas aí há outro aspecto de que é bom nos lembrarmos, e que aí une ainda mais Berio a Stravinsky: um absoluto domínio do artesanato, um outro aspecto que é da ordem do quase inexplicável. Independentemente das questões estilísticas e ideológicas, existe o domínio da caneta no ato da escritura, algo que não se explica. Vemos e simplesmente admitimos: “Como isso é bem feito!” Consideremos uma obra como *Ricorrenze* de Berio. É um primor de escritura. Não precisamos explicar sua estrutura, sua harmonia, suas figurações, suas árvores ramificadas – que existem ali também. Se pararmos e nos perguntarmos o porquê de Berio fazer sobrar uma nota sozinha na trompa [Flo canta], ressoando, enquanto os demais instrumentos emudecem, e de repente surge uma outra figura... Aí nos perguntamos: “Ok, não há nenhuma estrutura que explique o porquê de Berio alongar essa nota na trompa em meio ao quinteto”...

SF: ...mas funciona!

FM: Não somente funciona; nos arrebatava! Dizemos: “Caramba, como eu queria ter feito isso!” Trata-se de um artesanato absolutamente genial. Não há em Berio sequer uma nota errada, não como há, por exemplo, em Beethoven, outro enorme gigante, mas que na conclusão do primeiro movimento de sua *Sétima Sinfonia*, por exemplo – talvez sua maior *Sinfonia* junto com a *Nona* –, interrompe o fluxo das ideias e efetua uma cadência desconectada com tudo o que estava acontecendo ali. Uma autêntica “cadência de engano” [Flo canta]. O erro de Beethoven...

SF: E todo esse artesanato, em Berio, em meio ao diálogo que ele faz com a toda a história da música: Monteverdi, Bach, Vivaldi e Scarlatti, e mesmo com Stravinsky e com o próprio Stockhausen...

FM: ...e com Kurt Weill, com o jazz em *Laborintus II*...

SF: ...com Pousseur, com os Beatles – lembremo-nos de seu artigo sobre os Beatles na revista *Musique en jeu* (número 2). Essa presença da história na obra de Berio não é só uma presença enquanto “musicólogo” ou admirador do passado, visando a uma sua reescrita. Não! Isso tem que ver com o próprio artesanato de Berio como músico que conhece a técnica composicional histórica. Quer dizer, não só que conhece, mas que a pratica. O Berio pratica o arranjo...

FM: ...é pragmático...

SF: ...é extremamente pragmático. Acho que nesse sentido é que Boulez fala que “Berio é um prático”. E isto se reflete no contato que ele terá com os instrumentistas. Todo compositor tem um contato forte com os instrumentistas, mas o diálogo do instrumentista com Berio foi quase o diálogo de um ensinando o instrumento para o outro. Na conversa que Berio teve com o violoncelista Rohan de Saram, por exemplo, Berio deve ter ensinado muita coisa para o Saram, e não só o contrário. Ou seja, a coisa deve ter sido um “bate e volta”. E isso aconteceu com as *Sequenze*.

FM: Você me fez lembrar de 1995, quando estive em Royaumont, nos cursos do Ferneyhough. Recebemos a visita do fagotista francês Pascal Gallois, do Ensemble InterContemporain. Ele nos levou os manuscritos da *Sequenza XII* que Berio estava acabando de escrever para ele. E me lembro bem de que Pascal nos contou: “Berio imaginou um *glissando* no fagote sobre o qual eu nunca havia pensado, mas como ele me pediu, falei para ele que aquele *glissando* poderia ser realizado”. Em seguida, catou o instrumento e nos tocou aquele longo *glissando* com respiração circular, naquela salinha da biblioteca da abadia medieval de Royaumont, permeada de livros antigos. Eis essa troca a que você se refere: o novo e o antigo.

SF: Sim, sim! E daí vem também essa importante maneira como Berio modula inclusive o que a gente ouve dos outros compositores. Eu me lembro bem, Flo, da nossa primeira conversa sobre Ferneyhough... Quais eram as peças dele que a gente curti, você se lembra? A obra para piano, *Lemma-Icon-Epigram*...

FM: ...e *La Chûte d’Icare*, que é a mais gestual dentre as obras de Ferneyhough.

SF: Exatamente! Ou seja, as duas peças “berianas” de Ferneyhough. [risos]

AL: Pessoal, apenas um parêntesis sobre a relação compositor/intérprete! Foi em 2003, ano da morte de Berio. Eu tinha um ingresso para assistir à estreia de sua última obra, *Stanze*. Fui animado para a Radio France, e quando lá cheguei, vi um cartaz: “Peça cancelada”. E aí me disseram lá no IRCAM: “As partes ficaram prontas muito em cima da hora e o solista, que é um barítono, não teve tempo suficiente de estudar bem, e Berio cancelou a estreia”.

FM: Berio ainda vivo...

AL: Resultado: ele não viu sua peça sendo estreada, pois cancelou aquele concerto e a obra só foi ser tocada pela primeira vez depois de sua morte. Enfim, eis aí a vida do gigante Berio. Não viu sua última peça.

LM: Para encerrar nossa conversa, gostaria que vocês colocassem de forma mais específica quais os elementos da poética beriana, ou, eventualmente, de alguma de suas obras, que vocês tenham utilizado no caso específico de peças de vocês.

FM: Olhe, eu posso te dizer uma coisa: a obra que eu quero fazer ainda um dia. Ainda hei de promover um *Berio au Futur*, tipo o que Pousseur fez com o Stravinsky, *Stravinsky au Futur*, uma obra pouquíssimo conhecida e que é uma das coisas mais extraordinárias do século XX. Uma das obras mais lindas, coletiva, mas que na realidade foi liderada e concebida por Pousseur, com colaboração de Pierre Bartholomé e de Philippe Boesmans. Trata-se de um trabalho de análise coletiva acerca do legado de um gênio como Stravinsky. Eu não saberia dizer agora o que em Berio mais me influenciou. Sinto-me quase como um seu sobrinho, um parente de sangue de Berio. Acho que muita coisa de minha música vem de Berio. Gestos, harmonia, esfacelamentos, filtragens, exuberância, vocalidade. Coisas que também vemos na música do Silvio, com certeza. Quem sabe consigo encabeçar um projeto como esse e coordenar um *Berio al futuro* – parafraseando seu livro póstumo *Un ricordo al futuro*...

SF: Em que Berio estaria presente na música que escrevo? É difícil responder, porque a música dele deve estar presente em partículas que nem mesmo reconheço. Mas talvez valesse a pena retomar um pouco do que disse antes: Berio está presente em toda uma geração de compositores – pulverizado, espalhado, impregnando a todos –, a ponto de mal

sabermos o que é ou o que deixa de ser sua influência. Em minha música, talvez o que mais se torne presente do pensamento e da música de Berio seja precisamente o trânsito entre uma música elaborada, de concerto, e uma prática coletiva das culturas musicais tradicionais. Berio elaborou modos de retomar a cultura tradicional, a música popular, a música do passado, as reminiscências de sonoridades da “terra” etc., em processos de reelaboração e transformação composicional, ou seja, em meio a uma ampla paleta da reescrita. Poderia ainda dizer algo a respeito do aspecto “eufônico” de sua música, que também me persegue...

AL: No meu caso, em termos bem gerais, o que mais me seduziu desde o início foi a questão do movimento, da direcionalidade em Berio. Algo que também vejo em Boulez: *Répons* tem muito desse caráter de constante movimento, de ação, que para mim vem absolutamente de Berio, de obras como *Points on the Curve to Find*. Acho isso perigoso, na verdade...

FM: Por que perigoso?

AL: Porque é algo sedutor que existe em Berio, esse movimento, essa direcionalidade. Penso que, como compositores, temos que nos sentir seduzidos, mas ao mesmo tempo temos que nos distanciar e tentar achar outros caminhos...

MDB: Eu me identifico muito com isso que você acabou de falar. Lembro-me do Willy comentando que o distanciamento dele com relação ao Pousseur tinha que ver com o fato de que buscou seu próprio caminho. Não se aproximar demais daquilo que mais nos impressiona, para encontrarmos o nosso caminho. Particularmente, em relação a Berio, todo o prazer que tive ao ouvir sua obra foi consciente ou inconscientemente separado de qualquer processo de criação. Mas temos uma coisa muito fundamental em comum: nos casamos com uma voz, não é? Apesar de ele não ter permanecido com a Cathy Berberian por toda a vida, acho que isso teve um peso muito grande: viver amor e música com canto e composição dentro de uma mesma casa.

[longo silêncio]

FM: Bem, depois desse sintomático silêncio e antes que o fim desta íntima conversa tome a direcionalidade não rumo a uma obra coletiva, como eu havia proposto, mas antes a um sexo coletivo, proponho encerrarmos! [risos]

LM: De acordo! Muito obrigado a todos. [longos aplausos seguiram-se na plateia]



SPA 2013

Semana da Porta Aberta
do Studio PANaroma
de Música Eletroacústica
da Unesp

Direção artística: Flo Menezes

SIMPÓSIO BERIO: 10 anos depois...

24 de outubro • quinta-feira

15h00

Conferência 1

Teatro: Flo Menezes: "Berio e a Palavra"

17h30

Conferência 2

Teatro: Helen Gallo: "Berio e o virtuosismo instrumental"

19h

Conferência 3

Teatro: Sérgio Kaféjian: "Ricorenze: do Objeto sonoro ao Gesto Musical"

19h

T-Son 76 = Concerto Berio 1

Teatro: "Rounds" (1964) para cravo (Achille Picchi)

"Sequenza I" (1958) para flauta (Sarah Hornsby)

"Six Encores" para piano (Alexandre Zamith)

"Brim" (1990); "Leaf" (1990); "Wasserklavier" (1965); "Erdenklavier" (1969);

"Luftklavier" (1985); "Feuerklavier" (1989)

"Les mots sont allés" (1978) para cello (William Teixeira)

"Gesti" (1966) para flauta doce (César Villavicencio)

"Rounds" (1967) para piano (Achille Picchi)

25 de outubro • sexta-feira

Conferência 4

Teatro: Silvio Ferraz: "Técnica estendida e escrita polifônica na Sequenza XIV de Berio"

Conferência 5

Teatro: Tiago Gati & Fábio Scucuglia: "O Studio di Fonologia de Milão"

Conferência 6

Teatro: Leonardo Martinelli: "Texto, discurso e escritura musical em 'Laborintus II de Berio'"

T-Son 77 = Concerto Berio 2 (obras eletroacústicas)

Teatro: Concerto com o PUTS (Studio PANaroma): "Perspectives" (1957)

"Thema (Omaggio Joyce)" (1958)

"Chants Paralleles" (1975; rev. 1997)

"Momenti" (1960) "Visage" (1961)

26 de outubro • sábado

Conferência 7

Teatro: Rael Gimenes: "Jogo de tensões na Sequenza I"

Conferência 8

Teatro: Maurício De Bonis: "Berio e Pousseur: correspondência e intertextualidade"

Mesa Redonda sobre Berio

Teatro: Flo Menezes, Silvio Ferraz, Alexandre Lunsqui, Maurício de Bonis, Leonardo Martinelli (mediação)

T-Son 78 = Concerto Berio 3 - Video-Documentário Experimental

sobre Berio (Raimo Benedetti)

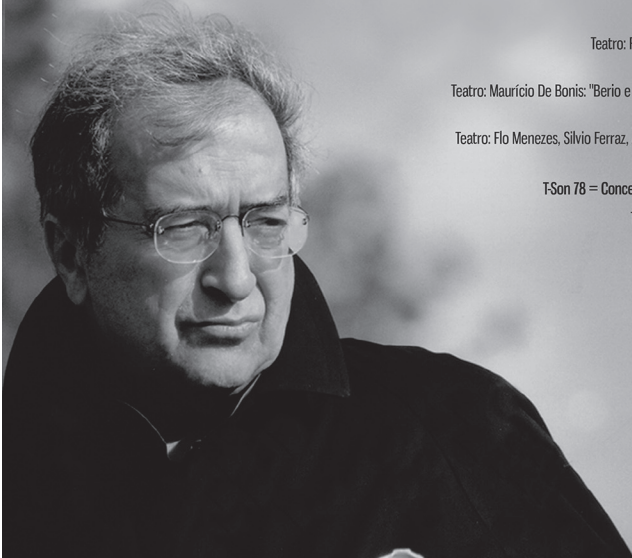
Teatro: "Sequenza III" (1965-66) (Andrea Kaiser)

"Sequenza XI" (1987-88) (Daniel Murray)

"Sequenza IX" (1980) (Tiago Carvalho)

"Sequenza II" (1963) para harpa (Paola Baron)

"Sequenza V" (1966) (Carlos Freitas)



unesp

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"CÁDIX DE MEGALITHICUM"

Instituto de Artes

Campus de Baurista



STI

Serviço Técnico
de Informática
Instituto de Artes
UNESP



Empresa Junior
Projetos Culturais • 2013

SOBRE O LIVRO

Formato: 16 x 23 cm

Mancha: 27,5 x 49 paicas

Tipologia: Horley Old Style 11/15

Papel: Off-set 75 g/m² (miolo)

Cartão Supremo 250 g/m² (capa)

1ª edição: 2015

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Capa

Megaarte Design

Foto da capa

Luciano Berio no Mozarteum de Salzburg, Áustria, em 1989

(foto de Flo Menezes)

Edição de texto

Giuliana Gramani (Copidesque)

Patricia Sponton (Revisão)

Editoração eletrônica

Eduardo Seiji Seki (Diagramação)

Assistência editorial

Alberto Bononi