

Apontamentos para uma análise retórica de *A-ronne*, o *madrigale rappresentativo* de Luciano Berio

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Silvio Mansani da Silva
UDESC/SC
silvio.mansani@gmail.com

Acácio Tadeu de Camargo Piedade
UDESC/SC
acaciopiedade@gmail.com

Resumo. Este artigo comenta a obra *A-Ronne – for eight singers* (1974–1975), de Luciano Berio, com base em declarações do compositor e em estudos analíticos recentes. O objetivo é examinar os fundamentos estruturais, performativos e estilísticos da peça, compreendendo seu funcionamento como “teatro do ouvido”, uma relação reivindicada pelo próprio compositor com o *madrigale rappresentativo* do Renascimento tardio. Desenvolvida a partir das conquistas técnico-expressivas de *Sequenza III* (1965–66), a obra articula procedimentos de fragmentação textual, colagem e variação fonética em uma forma cíclica e polifônica. A estrutura ternária do poema de Sanguineti, os procedimentos de repetição e a ênfase na expressividade dos gestos vocais tornam pertinente uma leitura retórica da obra. A partir das cinco partes da retórica clássica (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*), o artigo propõe apontamentos para uma análise possível, destacando a dramaturgia vocal como gramática performativa da escuta.

Palavras-chave: Luciano Berio; A-Ronne; voz; madrigal; retórica musical.

Abstract. This article discusses *A-Ronne – for eight singers* (1974–75), by Luciano Berio, drawing on the composer’s own statements and recent analytical studies. It aims to examine



the structural, performative, and stylistic foundations of the piece, understood as a “theatre of the ear” — a relation explicitly claimed by the composer with the madrigale rappresentativo of the late Renaissance. Developed from the technical and expressive achievements of *Sequenza III* (1965–66), the work articulates procedures of textual fragmentation, collage, and phonetic variation within a cyclical and polyphonic form. The ternary structure of Sanguineti’s poem, the use of repetition, and the emphasis on expressive vocal gestures make a rhetorical reading of the work especially pertinent. Drawing on the five classical rhetorical canons — *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, and *actio* — the article offers preliminary observations for a possible rhetorical analysis, highlighting vocal dramaturgy as a performative grammar of listening.

Keywords: Luciano Berio; A-Ronne; voice; madrigal; musical rhetoric.

Sequenza III – per voce femminile (1965/66)

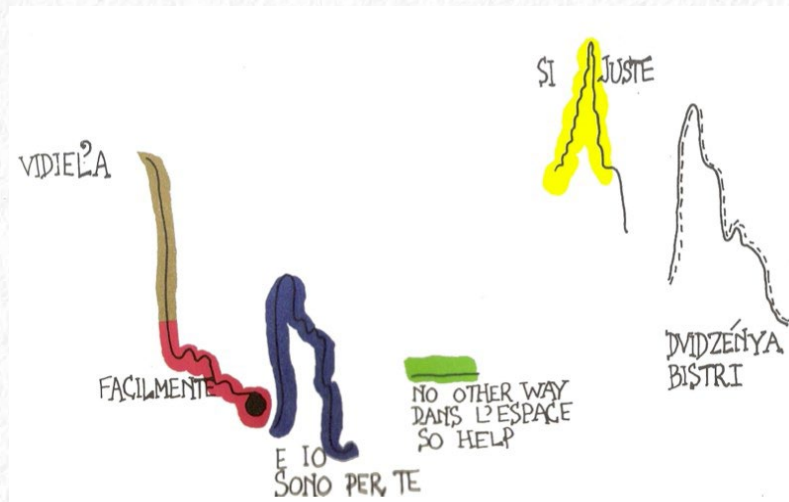
Para falar de *A-Ronne* é indispensável considerar *Sequenza III* (1965–1966), sua obra precursora, que revolucionou as possibilidades de uso da voz na música contemporânea pela segunda metade do século XX. Nela, Berio expandiu as fronteiras da expressão vocal ao explorar intensamente a dimensão fonética e performativa da linguagem, ampliando o vocabulário de técnicas estendidas e desenvolvendo uma notação inovadora.

A trajetória de Berio na exploração das possibilidades vocais teve início com sua associação ao *Studio di Fonologia Musicale da RAI*, em Milão, onde se dedicou à pesquisa em música eletrônica e fonética, ao lado do compositor Bruno Maderna. Além do contato com importantes estudiosos da linguagem, a colaboração com Cathy Berberian, cantora e compositora de grande talento e versatilidade, foi fundamental para que Berio ampliasse as fronteiras da expressão vocal para além dos limites da tradição, especialmente nas décadas de 1960 e 1970. Em 1958, Berberian estreou a obra *Aria*, de John Cage, que utilizava um texto em quatro idiomas diferentes, cuja performance previa a alternância constante de tipos de emissão da voz e estilos vocais. A partitura da obra, abrindo mão do controle rigoroso das alturas e dos



ritmos, utilizava um recurso heterodoxo de notação que determinava a sucessão desses eventos por meio de linhas desenhadas com diferentes formatos e cores representando o contorno melódico (MORGAN, 1991, p. 444), conforme a figura 2:

Figura 1 - Trecho de *Aria*, de John Cage



Fonte: Cage (1960)

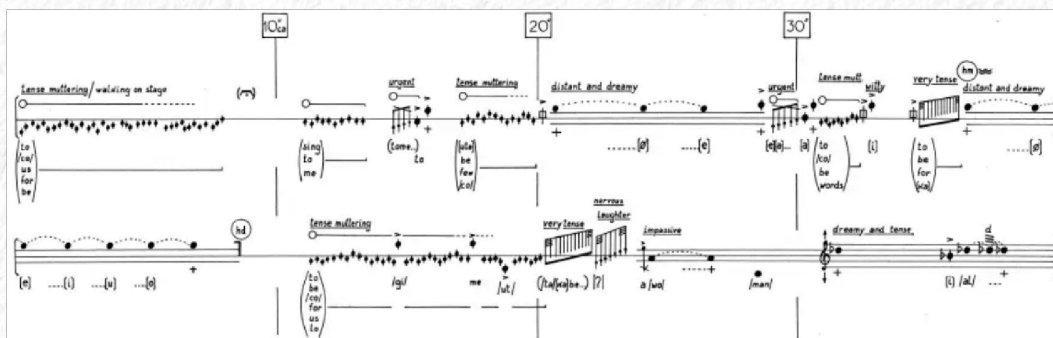
Na nota introdutória da partitura o compositor indica as sonoridades a serem utilizadas pelo interprete, como o estilo jazz, canto lírico, *sprechgesang*, estilo oriental, estilo “Marlene Dietrich”, timbre nasal, voz de bebê, entre outras sonoridades. A notação representa altura e tempo como nas partituras tradicionais (na vertical e na horizontal, respectivamente) mas os valores são subjetivos, porque apenas o contorno geral é indicado. Dessa maneira, diferentes intérpretes podem produzir performances bastante díspares, conforme as escolhas de cada um, o que a caracteriza como uma legítima obra aberta, de acordo com o conceito de Umberto Eco.

A performance de Berberian como cantora foi notável pela habilidade em realizar tais demandas complexas, o que estimulou Berio a compor *Sequenza III* (1965-66), obra que “é um verdadeiro livro de receitas dos ornamentos e técnicas vocais expandidas mais utilizadas na

época”¹ (ISHERWOOD, 2013, p. 162). Para esta obra, assim como em *Aria*, de Cage, foi necessário uma notação heterodoxa para dar conta da grande variedade de sons vocais a serem empregados na sua performance.

Observando a partitura, os eventos são separados por barras que não representam a noção tradicional de tempos por compasso, mas dividem a música em trechos de 10 segundos (10”, 20”, 30”, consecutivamente, como na figura 3), e que podem ser contabilizados com a ajuda de um cronômetro. Berio almejou um nível detalhado de controle dos eventos muito maior do que Cage, em *Aria*. A despeito da aparente semelhança de abordagem entre as obras, observa-se que o estilo do compositor americano é muito mais condescendente, oferecendo maior espaço para as decisões criativas do intérprete:

Figura 2 - Trecho inicial de *Sequenza III*, de Luciano Berio (1966)



Fonte: Berio (1968)

O poema² de Markus Kutter (BERIO, 2024b), criado sob demanda para a música, apresenta um discurso curto e linear cuja semântica cumpre um papel secundário, uma vez que se apresenta distorcido e fragmentado até ao nível da fonética. Ao mesmo tempo, suas sílabas

¹ Cf. “[...] it’s both a veritable recipe book the ornaments and extended techniques most commonly used at the time [...]”

² Cf. “give me / to sin / to build a house // a few words / a truth / without worrying // for a woman / allowing us / before night comes” (BERIO, 1968).

são constantemente interpoladas por uma variedade de gestos vocais paralinguísticos (fala, canto, sussurro, gemido, tosse, entre outros) e corporais (gestos com a mão e expressões faciais), “que conferem um toque tragicômico à interpretação, como se tratasse ao mesmo tempo de uma paródia e da transcrição de algo indescritível e ausente” (BERIO, 2019, p. 72).

Na nota escrita para a estreia, Berio (2014) explica que embora a obra possua um texto, sua compreensão é comprometida pela fragmentação ao qual é submetido, dada à ênfase absoluta no tratamento musical de comportamentos vocais extraídos do cotidiano: “da mesma forma que gestos e movimentos corporais podem ser utilizados para o desenvolvimento coreográfico” (BERIO, 2019, p. 71). Esses sons são manipulados em suas características (articulatórias, timbrísticas) e desenvolvidos como motivos, “frases curtas, modulares, intercambiáveis e permutáveis, que se repetem incessantemente, evocando de vez em quando um potencial narrativo descontínuo” (*ibidem*).

Além disso, o compositor alude à esfera semântica desse material, afirmando que a voz sempre significa alguma coisa e remete para além de si mesma, promovendo novas associações. Com isso, deixa implícito que o sentido ao qual se refere não é o *logos* do verbo (isto é, o conteúdo racional e discursivo da fala), mas o *pathos* que emerge da sua realização vocal. Assim sendo, além de produzir jogos sonoros com a materialidade da voz usada no cotidiano, o compositor almeja explorar a grandeza polissêmica dessas amostras por intermédio da releitura constante e variada dos fragmentos do texto poético: “Na *Sequenza III*, a ênfase é dada ao simbolismo sonoro dos gestos vocais e por vezes visuais, acompanhados de suas “sombras de significado”, e às associações e conflitos por ele sugeridos.”³ (BERIO, 1965).

O compositor reconhece que *Sequenza III*, para voz sem acompanhamento, pode parecer desprovida de musicalidade e poética no sentido tradicional, pois lhe faltam, de um lado, a referência à memória coletiva do que se entende como música vocal e, de outro, a autonomia linguística normalmente esperada de um texto. No entanto, adverte que o sentido da obra deve ser buscado na dinâmica criativa que obtém mimetizando os gestos vocais do

³ Cf. do original: In *Sequenza III* the emphasis is given to the sound symbolism of vocal and sometimes visual gestures, with their accompanying “shadows of meaning”, and the associations and conflicts suggested by them.



cotidiano, como um convite “a navegar na transição de uma condição de indiferença [...] a uma condição necessária e expressiva. Algo que não significa que nada faça sentido, mas que algo que não faz sentido pode significar.”⁴ (BERIO, 2019, p. 72).

A abordagem de Berio sobre a música vocal amplia significativamente as relações entre música, texto e gesto vocal. Para ele, o uso musical da voz vai além da mera articulação silábica (métrica, acentuação, prosódia, etc.), envolvendo todas as configurações fonéticas e gestuais dos atos de fala. Segundo Berio, o som da voz humana representa sempre um gesto e uma citação (*op. cit.*, p. 55). Neste sentido, mesmo os ruídos cotidianos possuem um potencial musical, podendo interagir com a linguagem verbal através de critérios combinatórios específicos, como se observa em *Sequenza III*, obra fundamental para a compreensão de procedimentos utilizados em *A-Ronne*. Berio descreve detalhadamente esses procedimentos combinatórios, imaginando “uma sequência, um anel, um loop de gestos vocais continuamente mutáveis (BERIO, 2019, p. 70-71).

Figura 3 - Lucianos Berio no estúdio da Hilversum Radio, em 1974, durante a gravação de *A-ronne*



Fonte: *Centro di Studi Luciano Berio* (Acesso em Jun/2025).

⁴ Cf. “[...] una invitación a recorrer la transición de una condición de indiferencia [...] a una condición necesaria y expresiva. Algo que no significa que nada tenga sentido, sino que algo que no tiene sentido puede significar algo.”

A-Ronne - for eight singers (1966)

Embora a obra não esteja entre as mais difundidas de Luciano Berio e seja menos comentada que a antecessora *Sequenza III*, a fortuna crítica de *A-ronne* é composta por alguns bons artigos especializados e se destaca e pela riqueza de reflexões deixadas pelo autor. Íntimo dos estudos em linguagem, especialmente em fonologia, e interlocutor de figuras relevantes como Umberto Eco e Roman Jakobson, Berio costumava comentar com clareza e rigor seus processos composicionais e estéticos.

A inovação de Berio na *Sequenza III* abriu caminho para outras experiências criativas a partir da matéria fônica da voz que desafiam o conceito tradicional de música. *A-Ronne* (1974) é um exemplo notável de como o compositor transpôs a sua abordagem em *Sequenza III* para um número maior de cantores. Inicialmente produzida como uma fita pré-gravada sob demanda de uma emissora de rádio com o subtítulo “documentário radiofônico para cinco atores”, foi posteriormente adaptado para cinco cantores no palco e rearranjada para o octeto vocal *Swingle Singers*. Apesar da mudança na formação, a disposição dos eventos musicais é basicamente a mesma, com as novas vozes atuando para preencher vazios das texturas em quinteto, embora a segunda versão contenha também mais trechos de canto com altura definida. Existem, portanto, duas partituras publicadas de *A-ronne*: a versão de 1974 para cinco atores e a versão de 1975 para oito cantores.

Para a composição, Berio contou com a colaboração de Edoardo Sanguineti, que escreveu um poema fortemente aliterativo e onomatopaico através da colagem de frases curtas em diversas línguas (incluindo latim, grego, alemão e italiano retiradas de textos icônicos como o Evangelho de São João (Bíblia), *O Manifesto Comunista* (Karl Marx e Friedrich Engels), *A Divina Comédia* (Dante), *Fausto* (Goethe), entre outros escritores e filósofos contemporâneos (BERIO, 2024b). No último verso do poema, aparece a expressão “*ette, conne, ronne*”, que representa as três últimas letras do alfabeto arcaico italiano, já em desuso, que deu origem à expressão “*dalla A al Ronne*” (daí o título da obra: *A-Ronne*), que significa algo equivalente à “de A a Z” (BERIO, 2024b). À seguir, a primeira estrofe do poema:



l . a : ah: ha: hamm: anfang:

in: in principio: nel mio

principio:

am anfang: in my beginning:

ach: in principio erat

das wort: en arche en:

verbum: an anfang war: in principio

erat: der sin: caro: nel mio principio: o logos: è la mia

cane:

am anfang war: in principio: die kraft:

die tat:

nel mio principio:

(SANGUINETI apud LEPRINO, 1986, p. 22).

Considerando as cinco partes da retórica clássica (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*), é possível identificar em *A-Ronne* uma articulação retórica singular. Trata-se de uma verdadeira colcha de retalhos que, embora não apresente uma sintaxe linear, organiza-se em três estrofes com campos semânticos distintos: início, meio e fim. Essa organização retórica mínima remete à forma triádica (estrofe, antístrofe e epodo) da ode coral grega (CAMPOS, 1978, 117-118), cuja estrutura oferece uma organização retórica do discurso. Tal tripartição pode também ser relacionada às etapas da *dispositio* no contexto da retórica musical renascentista (TARLING, 2004, p. 21), sintetizada em introdução, desenvolvimento e conclusão⁵, o que sugere que, mesmo em sua aparência fragmentária, o poema se articula segundo um princípio discursivo coerente.

⁵ A *dispositio*, ou organização do discurso, pode ser dividida em quatro ou cinco partes, conforme a tradição retórica: Aristóteles propõe quatro partes (exórdio, narração, demonstração e epílogo) enquanto Quintiliano a desdobra em cinco, distinguindo *confirmatio* e *refutatio* no núcleo argumentativo (BARTHES, 2001, p. 80-81). No âmbito da retórica musical, essas etapas intermediárias (*narratio*, *confirmatio* e *refutatio*) são frequentemente reunidas sob a noção funcional de “desenvolvimento”, resultando em uma estrutura tripartida: introdução, desenvolvimento e conclusão (TARLING, 2004, p. 21).



Não por acaso, a abordagem musical de Berio ao poema de *A-Ronne*, linear e cíclica, reforça a relação com as odes, tradicionalmente compostas por meio do encadeamento de uma estrutura ternária. Tal ordenação pode ser compreendida, no plano musical, como uma instância da *dispositio* retórica, princípio de organização formal do discurso musical mesmo em contextos não narrativos ou atonais, conforme propõem Silva e Ferraz (2015). Em *A-Ronne*, a *dispositio* preserva a estrutura ternária do poema (três estrofes) por meio de repetições cíclicas.

Entretanto, ao contrário das odes gregas, cuja estrutura formal permanece fixa enquanto o conteúdo poético varia, em *A-Ronne* o poema repete-se *ipsis litteris* em cada ciclo. A transformação ocorre no plano da realização vocal, que gera um efeito circular capaz de acentuar a coerência interna do discurso e, ao mesmo tempo, produzir conotações expressivas variadas. Essa estratégia insere-se no âmbito da *memoria*, compreendida aqui não apenas como faculdade mnemônica, mas como recurso retórico-musical que potencializa a escuta. Como observa Tarling (2004, p. 197), a repetição “ajuda a fixar os fatos na memória do ouvinte e, ao repetir pequenas frases com ligeiras variações ou alterações no ritmo, na articulação, na altura ou nos intervalos, [...] mantém-se a atenção do ouvinte”⁶. Assim, o recurso da repetição em *A-Ronne* atua simultaneamente como princípio estrutural e perceptivo: mantém a presença contínua dos elementos poéticos, ao mesmo tempo em que abre espaço para sua reinterpretação crítica a cada novo ciclo performativo.

Nesse sentido, pode-se reconhecer, do lado literário, a *inventio* que organiza a disposição dos excertos textuais no poema e, por outro, a *inventio* musical de Berio, perceptível na articulação dos agrupamentos gestuais que estruturam em cenas que se sucedem. Composto por colagens de fragmentos de diversas origens, o texto funciona como um repertório de *loci topici*, cujas referências culturais e ideológicas substituem a construção argumentativa tradicional por um efeito associativo e poético (BERIO, 1974). O poema é repetido quase integralmente cerca de vinte vezes, sempre oferecendo novas nuances e possibilidades interpretativas entre texto e vocalização, com uma abordagem que trata o modo como as palavras são ditas com a mesma importância que o conteúdo delas. Porém, nas palavras de

⁶ Cf. “helps to fix the facts in the memory of the hearer, and by repeating short phrases with slight variations or alterations in rhythm, slurring, pitch or intervals, [...] the listener’s attention is held”.



Berio, em vez de musicado, o poema é analisado, fragmentado, reconstruído e vocalizado de múltiplas maneiras. O objetivo é destacar os elementos tradicionalmente acessórios do discurso (suspiros, ruídos, hesitações), elevando-os à condição de material estruturante: “O sentido musical de *A-Ronne* reside na relação que se estabelece entre um texto escrito e uma gramática de comportamento vocal; entre uma poesia que permanece sempre fiel ao seu vocabulário e uma articulação vocal que continuamente modifica seu sentido”⁷ (BERIO, *op.cit.*, p. 2). É nesse contexto que Berio afirma que *A-ronne* é “construída inteiramente de estereótipos, de sons que se ouvem todos os dias”⁸ (BERIO, in VARGA, 1985, p. 141). A obra recupera o vocabulário sonoro do cotidiano e o submete a um tratamento musical, propondo um inventário dramatizado de gestos vocais, uma espécie de catálogo performativo da voz ou, como afirma a nota do autor, um documentário sonoro sobre um poema, à maneira de um madrigal antigo, mas sem o compromisso com a estruturação modal ou tonal das alturas.

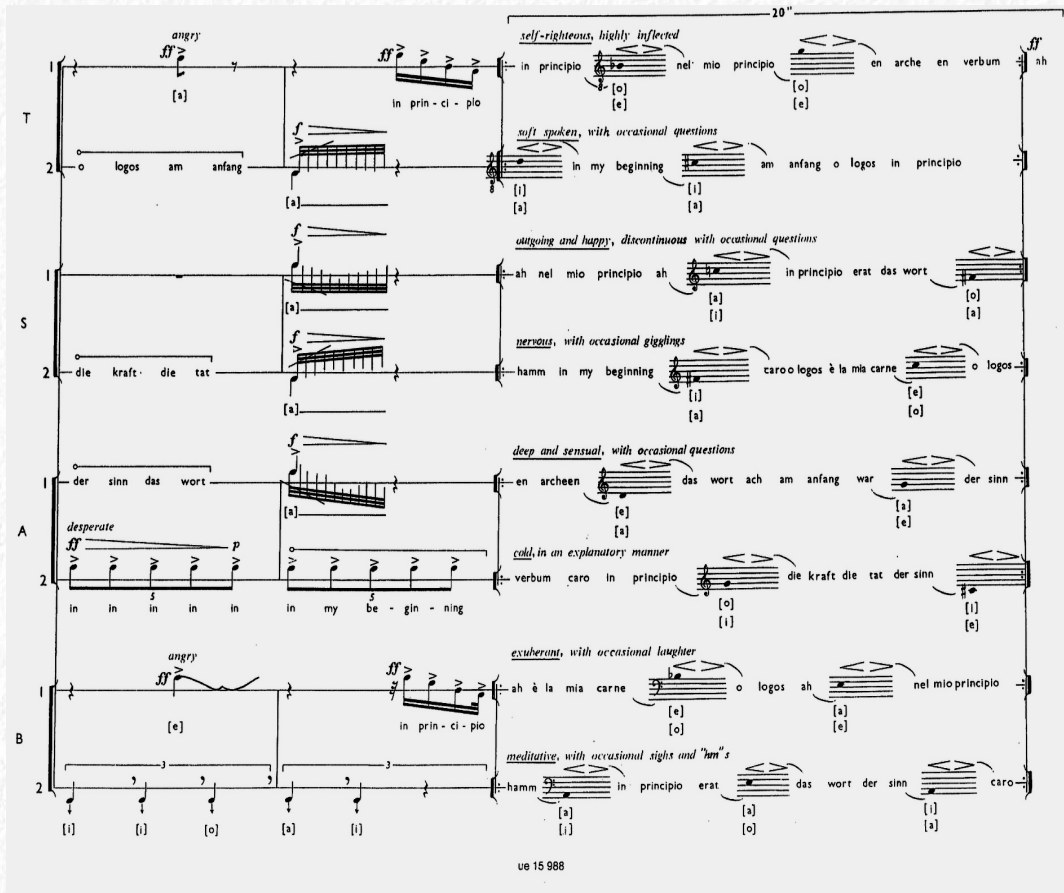
A partitura de *A-Ronne* replica muitas das convenções de notação utilizadas em *Sequenza III*, mas devido à formação camerística, é na simultaneidade das vozes que a obra alcança sua maior riqueza. A organização dos eventos pode ser indicada por durações em segundos ou, quando há necessidade de maior sincronia, pelo uso de pulsações marcadas com figuras rítmicas tradicionais. O contorno da linha vocal pode estar esboçado, ausente ou mesmo indeterminado, como se observa na Figura 4:

⁷ Cf. “Il senso musicale di A-Ronne risiede nel rapporto che viene istituito fra un testo scritto e una grammatica di comportamento vocale, fra una poesia che resta sempre fedele ai suoi vocaboli e una articolazione vocale che ne modifica continuamente il senso.”

⁸ Cf. “A-Ronne is built entirely of stereotypes, of sounds that you can hear every day.”



Figura 4 – Página 5 de *A-ronne, for eighth singers*



Musical score for *A-ronne, for eighth singers* by Luciano Berio, page 5. The score is for eight voices (T, S, A, B) and includes various performance instructions and vocal parts.

Instructions and Performance Notes:

- angry* (T, S, A, B)
- self-righteous, highly inflected* (T)
- soft spoken, with occasional questions* (T)
- outgoing and happy, discontinuous with occasional questions* (S)
- nervous, with occasional giggles* (S)
- deep and sensual, with occasional questions* (A)
- cold, in an explanatory manner* (A)
- angry* (B)
- exuberant, with occasional laughter* (B)
- meditative, with occasional sighs and "am"s* (B)

Vocal Parts:

- T:** in prin - ci - plo, nel mio principio, en arche en verbum, ah
- S:** o logos am anfang, in my beginning, am anfang o logos in principio, ah nel mio principio, in principio erat das wort, ham in my beginning, caro o logos è la mia carne, o logos
- A:** der sinn das wort, en archeen, das wort ach am anfang war, der sinn, in in in in in in in my be - gin - ning, verbum caro in principio, die kraft die tat der sinn
- B:** in prin - ci - plo, ah è la mia carne, o logos ah, nel mio principio, ham in principio erat, das wort der sinn, caro

ue 15 988

Fonte: BERIO (1975)

Berio cuidou para que *A-Ronne* conservasse o mesmo espírito fragmentado e anti-narrativo de *Sequenza III*. Em ambas as peças sobressai uma sensação de caos e aleatoriedade que, no entanto, resulta da aplicação livre de princípios seriais herdados da tradição weberiana, em especial, a divisão da matéria-prima musical em unidades mínimas e o seu agrupamento em conjuntos que norteiam a composição. Nessas obras, Berio aplica tais procedimentos musicais ao material fônico do texto e, assim, desestabiliza também a sintaxe da linguagem verbal.

No entanto, mais do que uma coleção de efeitos gestuais, Belfiore identifica uma inovação de natureza dramática, na qual o mesmo material poético é submetido a diferentes categorias padronizadas de situações emocionais, cada uma associada a uma atitude

(BELFIORE, 1975, p. 76), gerando distintos fragmentos de cena. A repetição exaustiva do poema (em diferentes vozes, velocidades, entonações e contextos) cumpre a função de evidenciar os múltiplos significados possíveis que emergem da oralidade. A palavra *principio*, por exemplo, que aparece logo no início, é vocalizada por diferentes intérpretes em diversos idiomas e contextos expressivos: “*irate, anxious, angry, giggling, sensual*” (BELFIORE, 1975, p. 76), demonstrando que a mesma unidade lexical pode carregar sentidos profundamente distintos segundo sua entrega vocal. Embora a partitura de *A-Ronne* apresente indicações detalhadas e estruturadas, oferece também ampla margem para variações expressivas, exigindo do intérprete uma entrega constante de gestos carregados de intenção dramática. Nesse sentido, observa-se uma valorização da *actio* (ou *pronuntiatio*) da retórica, como ação viva do texto poético-musical em cada performance (TARLING, 2004, p. 19).

Feuillerac (2012, p. 6) observa que *A-Ronne* apresenta 96 indicações de expressão vocal (o dobro de *Sequenza III*), as quais denomina de afetos, em referência ao madrigal renascentista. Cada afeto induz o cantor a modificar os parâmetros sonoros do gesto vocal, sugerindo diferentes cenas performativas, como sermão religioso, quartel, cena erótica ou anúncio publicitário. Um exemplo citado por Rosenbaum (2009, p. 22) é o episódio construído a partir da frase “*ein Gespenst geht um*”, retirada do Manifesto Comunista. Esse trecho, tratado como um “pseudo-madrigal”, é o único momento da obra em que Berio oferece uma declamação musical estável e harmônica: “É a única frase completa tratada com música plena, rica e estilisticamente consistente, predominantemente silábica”⁹ (ROSENBAUM, 2009, p. 22). Segundo Rosenbaum, essa estabilidade irônica representa uma crítica à tradição ocidental codificada e contrasta com os demais momentos fragmentários e gestuais da obra.

Apesar da ênfase nos efeitos fonéticos e sonoros buscados em cada palavra ou expressão, Berio destaca que seu interesse vai além do som: ele busca significação. “Respiração e suspiros não são efeitos, mas gestos vocais que também carregam significado” (BERIO, in VARGA, 1985, p. 129). Essa perspectiva reafirma seu compromisso com o gesto vocal como unidade de vocábulo e realização fônica, fundamento da aproximação entre *A-Ronne* e a

⁹ Cf. “It is the only complete sentence that is set to full, rich and stylistically consistent music, mostly syllabic; a pseudo madrigal.”



tradição dos *madrigali rappresentativi*¹⁰ do final do século XVI. Para Berio, trata-se de um “teatro dos ouvidos” (BERIO, 2014), em que o texto é dramatizado por meios exclusivamente vocais e fonéticos, sem necessidade de encenação teatral. Essa filiação à tradição renascentista e retórica revela-se também na dramaturgia de *A-Ronne*, que não é pré-determinada, mas “deduzida e gerada pelos próprios processos musicais” (BERIO, 2019, p. 107). Ou seja, como não há uma narrativa linear consolidada no texto poético nem uma intenção programática externa declarada, o comando do discurso é assumido pela elaboração estilística das vozes (a *elocutio*), cujas figuras não se limitam à ornamentação, mas estruturam o discurso musical, reforçando os afetos de cada cena vocal (VICKERS, 1984, p. 8). Daí decorre a percepção de que a parte mais significativa da obra reside nos gestos vocais, que sugerem cenas e mobilizam afetos a partir das possibilidades sonoras do texto. A organização da peça como uma sucessão de quadros vocais afetivos e contrastantes evoca a lógica dramática do *madrigale rappresentativo*, conferindo à obra uma estrutura retórica não narrativa, mas altamente expressiva (HORVATH, 2009, p. 90).

Segundo Horvath (2009), em vez de recorrer à representação visual ou narrativa, o compositor constrói situações dramáticas exclusivamente com base na variação vocal. O ouvinte reconhece diferentes estados expressivos por meio das qualidades sonoras de três estilos principais de emissão: a fala (com suas amplas variações), o canto (com predominância lexical e clareza silábica, ou musicalmente dominante, com uso melismático e fonético) e um terceiro grupo de técnicas paralinguísticas e estendidas. Esses estilos funcionam como os “personagens” no “teatro do ouvido” de Berio. (HORVATH, 2009, p. 92–94).

A obra é guiada por três vetores principais: a articulação vocal como eixo de sentido, a alternância entre ruído e significação, e a dialética entre caos e ordem, entre fragmentação e unidade expressiva. Tal abordagem oferece a Berio ampla liberdade composicional, permitindo que múltiplas vozes interpretem uma mesma “função” e que um mesmo trecho textual assumam

¹⁰ O *madrigale rappresentativo* ou *genere rappresentativo*, segundo Carter (2002), é um gênero do madrigal tardio em transição para o Barroco, marcado pela imitação dos afetos e pela busca de maior dramaticidade na declamação musical. Claudio Monteverdi, em especial nos *Madrigali guerrieri e amorosi* (oitavo livro), exemplifica essa prática, que se desprende das regras da polifonia do século XVI, e reivindica o uso livre da dissonância como recurso expressivo, aproximando o madrigal do nascente recitativo operístico.



novos sentidos conforme o estilo vocal empregado. A proposta rompe com qualquer narrativa tradicional, encarnando “o evento vocal como a fratura de qualquer linearidade e univocidade significativa”¹¹, afirma Belfiore (1975, p. 74). Nesse sentido, a abordagem de *A-Ronne* pode ser aproximada das interpretações de Susan McClary sobre o madrigal renascentista como espaço de articulação de subjetividades em crise (McCLARY, 2004). Ao comentar a multiplicidade discursiva e a constante oscilação afetiva desses repertórios, McClary sugere que os madrigais “encenam a dramatização de subjetividades fragmentadas e marcadas pela crise, antecipando a emergência do sujeito moderno” (*op.cit.*, p. 6). Essa leitura pode iluminar a dramaturgia vocal proposta por Berio, em que o sujeito também não é fixo ou estável, mas se constitui na variação contínua do gesto vocal e na multiplicidade de atitudes performativas. Embora não seja desenvolvida diretamente no presente estudo, essa relação entre o madrigal histórico e o “madrigal contemporâneo” de Berio se apresenta como uma linha promissora para investigações futuras sobre subjetividade musical e teatralidade da escuta.

Essa construção de cenas vocais por meios exclusivamente sonoros pode ser compreendida, à luz da retórica clássica, como uma forma singular de *inventio* musical: a invenção das situações expressivas não parte de uma narrativa prévia, mas emerge da exploração criativa do próprio texto poético e de suas virtualidades fonéticas e afetivas. Em *A-Ronne*, a elocutio vocal, compreendida como o trabalho estilístico sobre a voz (suas inflexões, timbres e articulações) torna-se o instrumento por meio do qual Berio elabora os afetos, organiza os contrastes e delineia as diferentes “cenas”, numa dramaturgia sonora derivada diretamente do gesto vocal. A *inventio* da peça, portanto, não reside numa progressão argumentativa nem em uma tese discursiva explícita, mas no modo como a performance vocal encena afetos múltiplos e sucessivos, obtendo sentido a partir da relação entre som, gesto e escuta. Como observa Vickers (1984), uma análise retórica consistente da música exige mais do que a identificação isolada de figuras estilísticas, é preciso compreender o papel das figuras em sua função compositiva, em articulação com as demais partes da retórica clássica.

¹¹ Cf. “il rinfrangersi di qualsiasi linearità e univocità significativa.”



Considerações finais

A-Ronne, de Luciano Berio, representa uma síntese madura de sua pesquisa sobre a voz como espaço de articulação entre linguagem, gesto e música. Declaradamente herdeira das conquistas técnico-expressivas de *Sequenza III* (1965–66), a obra amplia e desloca o foco da exploração vocal, transpondo o vocabulário gestual para um contexto coletivo e polifônico. A fragmentação fonética, a multiplicidade de estilos vocais e a teatralidade implícita presentes em *Sequenza III* são intensificadas em *A-Ronne*, que parte de um poema fixo, intertextual e aliterativo para desdobrá-lo semanticamente com inúmeras possibilidades de vocalização. Como observa Rosenbaum (2009), trata-se de uma dramaturgia da escuta, na qual a voz deixa de ser apenas suporte expressivo para tornar-se geradora de forma, gesto e significação.

A análise retórica da obra revela uma articulação singular das cinco partes clássicas da retórica (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*). A estrutura ternária do poema (início, meio e fim) orienta a *dispositio* musical, estabelecendo uma conexão indireta com a tradição da ode coral clássica. A repetição integral do poema em cada ciclo opera como uma estratégia de transformação contínua da forma musical, a partir da permanência de uma identidade textual fixa que potencializa o uso da *memoria* retórica, aqui compreendida como recurso de aglutinação e reconhecimento que favorece a fixação do discurso pelo ouvinte.

Enquanto a *inventio* literária se manifesta na colagem textual do poema de Sanguinetti, a *inventio* musical emerge na composição das cenas e nos agrupamentos gestuais. Sem uma narrativa linear explícita, o protagonismo do discurso recai sobre a *elocutio* e a *actio*, enfatizando o *pathos* da performance vocal e seus significados mais difusos. As figuras expressivas da *elocutio* estruturam os afetos e conferem coerência interna à obra, enquanto a *actio* (através da variedade de emissões vocais) ressignifica continuamente o texto, reafirmando *A-Ronne* como um “teatro do ouvido” contemporâneo, vinculado à tradição retórico-musical dos madrigais representativos renascentistas. Como observa Rosenbaum (2009, p. 20), *A-Ronne* se organiza em torno de cinco fatores articuladores: (1) a introdução progressiva do texto, (2) a



ênfase em determinados fragmentos verbais, (3) a alternância entre estilos vocais, (4) a simulação de situações sociais e (5) o uso dramático das alturas e harmonia — elementos que se entrelaçam para criar uma “gramática performativa” vocal.

Desse modo, *A-Ronne* configura um exemplo notável da retórica aplicada no contexto da música contemporânea, entendida, como sugere o próprio Berio, como uma “gramática de comportamento vocal” (BERIO, op. cit., p. 2), sob a forma de um *madrigalle rappresentativo* orientado a mover afetos e estabelecer fragmentos de cenas auditivas — um verdadeiro teatro do ouvido no seio da música pós-serialista da década de 1970. Os apontamentos aqui reunidos não pretendem esgotar as possibilidades interpretativas da obra, mas sugerem uma leitura retórica de grande potencial analítico, capaz de iluminar a especificidade expressiva e dramaturgica da escrita vocal de Berio.

Referências

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BELFIORE, Antonio. *Oltre i confini del corpo: Sanguineti e Berio*. In: *Musica/Realtà*, Milano, n. 5, p. 71–78, 1975.

BERIO, Luciano. *Sequenza III: Author's note*. Centro Studi Luciano Berio, 1965. Disponível em: <https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/sequenza-iii-authors-note/>. Acesso em: 8 set. 2025.

BERIO, Luciano. *A-Ronne: for eight singers* (1974–1975). Texto de Edoardo Sanguineti. Viena: Universal Edition, [s.d.]. Encomenda da Nederlandse Radio Union. Versão vocal para oito cantores, cerca de 30 min.

BERIO, Luciano. *A-Ronne: Author's Note*. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/aronne-authors-note>. Acesso em: 15 jul. 2024.

BERIO, Luciano. *Sequenza III: per voce femminile* (1965–66). Partitura musical. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1968. (S. 4992 Z.).

BERIO, Luciano. Music is not a solitary act: conversation with Luciano Berio. Entrevista de Theo Muller. *Tempo*, New Series, n. 199, p. 16–20, jan. 1997. Cambridge University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/945526>. Acesso em: 21 jun. 2014.



BERIO, Luciano. *Berio: Two Interviews*. New York: Marion Boyars Publications, 1985.

BERIO, Luciano. *Sequenza III, per voce femminile*. Viena: Universal Edition, 1966.

BERIO, Luciano. *A-Ronne (nota dell'autore)*. Centro Studi Luciano Berio, [s.l.], [s.d.].
Disponível em: <https://www.lucianoberio.org/en/program-note-work/a-ronne-nota-dell'autore/>.
Acesso em: 28 jun. 2025.

BERIO, Luciano. *Un recuerdo al futuro*. Barcelona: Acantilado, 2019.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo, Cultrix, 1978.

CAGE, John. *Aria* [partitura]. Henmar Press / Edition Peters, EP 6701, 1960. 20 p.
ISMN 979-0-300-73327-2.

FEUILLERAC, Martin. Multiple layers of meaning(s) in Luciano Berio's A-Ronne. In: NOWAK, Anna (Org.). *Dzieło muzyczne jako znak*. Praca Zbiorowa, n. 34. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego, 2012. p. 187–198.

LEPRINO, Francesco. “A-Ronne” di Sanguineti/Berio: un incontro fra poesia e musica oggi. *La Musica*: trimestrale di musica contemporanea, Roma, n. 14, anno II, p. 21–23, dez. 1986.
McCLARY, Susan. *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal*. Berkeley: University of California Press, 2004.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music*. New York: Norton & Company, 1991.
HORVATH, Nina. *The ‘Theatre of the Ear’: Analyzing Berio's Musical Documentary A-Ronne*. *Musicological Explorations*, v. 10, p. 73–103, 2009.

ISHERWOOD, Nicholas. *The techniques of singing*. Kassel: Bärenreiter, 2013.

ROSENBAUM, Ittai. *A-Ronne – a case study of Luciano Berio's work with text*. *Musicological Explorations*, v. 10, p. 73–103, 2009. University of Victoria. Disponível em: <http://journals.uvic.ca/index.php/me/article/view/150>. Acesso em: 27 jun. 2025.

SILVA, William Teixeira da; FERRAZ, Silvio. *Dispositio: uma leitura retórica da forma musical contemporânea*. Anais do XXV Congresso da ANPPOM, Brasília, 2015. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002722935.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2025.

TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric: A Guide for Musicians and Audiences*. St Albans: Corda Music Publications, 2004.

VICKERS, Brian. *Figures of rhetoric/figures of music?* *Rhetorica*, Berkeley, Calif., v. 2, n. 1, p. 1-44, Spring 1984.

