

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

PAOLA BARON

**ANALISI DI UNA SEGRETA SIMMETRIA:
CORRESPONDÊNCIAS E MULTIPLICIDADES EM
LUCIANO BERIO E FLO MENEZES**

**SÃO PAULO
2018**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

PAOLA BARON

**ANALISI DI UNA SEGRETA SIMMETRIA:
CORRESPONDÊNCIAS E MULTIPLICIDADES EM
LUCIANO BERIO E FLO MENEZES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Música.

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

**SÃO PAULO
2018**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

| | |
|-------|--|
| B265a | <p>Baron, Paola, 1980- Analisi di una segreta simmetria : correspondências e multiplicidades em Luciano Berio e Flo Menezes / Paola Baron. - São Paulo, 2018. 265 f. : il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.</p> <p>1. Menezes Filho, Florivaldo - 1962. 2. Berio, Luciano - 1925-2003. 4. Estruturalismo. 5. Musica - Filosofia e estetica. 6. Música - Análise, apreciação. 5. Musica para harpa. I. Menezes Filho, Florivaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 787.9</p> |
|-------|--|

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Paola Baron

Analisi di una segreta simmetria:

Correspondências e multiplicidades em Luciano Berio e Flo Menezes

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Música no programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp

Banca Examinadora

Presidente e Orientador Prof. Dr. Flo Menezes Filho (UNESP)

Examinador Prof. Dr. Nahim Marun (UNESP)

Examinadora Profa. Dra. Yara Caznok (UNESP)

Examinador Prof. Dr. Leonardo Martinelli (FASM)

Examinador Prof. Dr. Paulo Zuben (Santa Marcelina Cultura – EMESP)

São Paulo, 26 de fevereiro de 2018

Não existe nenhuma lei
que possa obrigar o indivíduo
a sentir prazer se ele não quiser
(seja qual for a razão de sua resistência);
nem existe uma lei
que possa obrigar a escutar:
a liberdade de escuta é tão necessária
quanto a liberdade de palavra.

Roland Barthes

Ao meu pai, Paolo, um livre aquariano (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Quando cheguei em São Paulo, em agosto de 2007, graças à vaga de harpista conseguida na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), fiquei encantada com a multiplicidade do cenário musical da cidade. Em particular, me dei conta do destacado panorama da música eletroacústica (com a qual até então tinha entretido poucos, mas catalisadores contatos na Europa), quando no final daquela temporada a Osesp realizou a estreia de *Crise*, magnífica obra de Flo Menezes para grande orquestra e *live-electronics*. Desde essa época, comecei a maturar a vontade de mergulhar nesse universo atual – e relativamente desconhecido – por meio de um percurso de estudos que permitisse me aprofundar no campo eletroacústico e, ao mesmo tempo, se conjugasse com o meu interesse pessoal pelo compositor Luciano Berio.

A motivação inicial deste estudo remonta ao começo dos anos 2000, quando ainda morava na Itália. Na época, praticava o meu instrumento no apartamento de minha avó Lea, uma pessoa de brilhante inteligência e curiosidade, mas com ferramentas culturais limitadas, que do meu repertório de estudo apreciava as obras significativas de música contemporânea, especialmente *Sequenza II* de Luciano Berio. Essa peça se tornou objeto da minha dissertação de mestrado em harpa na Universidade Mozarteum (Salzburgo), em 2006, e também do meu mestrado em Relações Públicas na Itália, em 2004, quando, sob a orientação do professor Panzini, exímio semiólogo, me aproximei do universo conceitual de Berio (começando a estudar os trabalhos de Umberto Eco e Claude Lévi-Strauss, entre outros) e abordei alguns aspectos da relação entre música e linguagem, considerando o caso de *Sequenza II* e do breve dístico escrito por Edoardo Sanguineti. Porém, sabia que ainda não tinha me aprofundado suficientemente nas vertentes teóricas e que me faltava um sério enfoque analítico sobre a peça, por falta de habilidades, de maturidade e, também, de mentores que me ajudassem a costurar o diálogo entre campos distintos, como é o caso da música, da linguística e da filosofia estética.

Observando as preferências da minha avó, comecei a me perguntar como uma pessoa inteligente, mas sem qualquer tipo de erudição, conseguia apreciar criações complexas e multifacetadas (como *Sequenza II*, mas também obras de Cage ou Donatoni) em lugar de preferir alguma peça de interpretação mais óbvia e simples, que com certeza não falta no repertório de harpa. Essa questão se conjugou com o encantamento por aquela primeira audição de *Crise*. De imediato, percebi que alguns traços uniam a criação de Menezes com a produção de Berio e resolvi analisar e tentar uma tessitura dessas linhas de junção. Nasceu, assim, a hipótese que anima este estudo: a de que o estruturalismo, em sua mais ampla e contemporânea acepção, seria um veiculador de beleza e arrebatamento, mesmo em um nível inconsciente da percepção do ouvinte.

Nada teria sido possível sem o amparo do meu orientador, o compositor Flo Menezes. Considero-me extremamente afortunada por ter ele me aceitado como doutoranda e ainda mais por ter sido agraciada com a dedicatória de sua belíssima peça para harpa e *live-electronics*, *...donde solo las plantas suenan...*, cuja análise e gravação integram o presente estudo. As aulas e as conversas ao longo desses quatro anos foram sempre intensas, vivificantes, repletas de estímulos e ideias, abrindo espaço para múltiplas direções. É raro encontrar em uma única pessoa a mesma profundidade de especulação, veia criativa e perícia de composição; seu tempo, sua dedicação e seus incentivos foram para mim uma autêntica dádiva.

Agradeço a Bruna Sanjar Mazzilli, que com muita paciência realizou a revisão do meu português, às vezes tímido, às vezes labiríntico, captando nas entrelinhas minhas ideias e intenções e contribuindo a desenvolvê-las, indo muito além da simples retificação linguística.

A competência de Daniel Avilez, técnico de som do Studio PANaroma, foi de fundamental importância nos dias de gravação de *...donde solo las plantas suenan...* e *Sequenza II*. Seu ouvido refinado e seu jeito encorajador foram uma contribuição insubstituível. Agradeço também aos funcionários da secretaria administrativa do Instituto de Artes da Unesp, em particular a Fabio Akio Maeda, pela paciência e prontidão com a qual todas as pendências foram resolvidas.

Impossível lembrar todos os amigos que me apoiaram nesse período, com carinho e troca de pensamentos e sugestões. Porém, quero agradecer a Rubén Zúñiga, que com seu quarteto de percussionistas foi a ponte para meu primeiro contato com Flo Menezes; ao professor Leonardo Martinelli, que norteou minhas primeiras leituras e foi uma constante fonte de inspiração; e ao professor e colega Alex Buck, que me ajudou no processo de análise das duas obras deste estudo e propiciou uma primeira execução (em uma espécie de *Hausmusik* com seus alunos na Emesp) de *...donde solo las plantas suenan...*

Por fim, não posso deixar de agradecer à minha família: minha mãe, que, mesmo a distância, por meio dos nossos telefonemas cotidianos, acompanhou página por página a formação deste estudo, encorajando-me e alfinetando-me como apenas ela sabe fazer; e meu marido Fernando, que, além de todas as suas outras qualidades, tem uma paciência (quase) inesgotável com esta teimosa italiana do Norte.

RESUMO

Nesta tese são analisadas as técnicas compositivas utilizadas por Luciano Berio e Flo Menezes e são comparadas suas respectivas concepções musicais, tentando demonstrar um comum embasamento dessas ideias no pensamento estruturalista. Para tanto, a primeira parte deste trabalho é dedicada a analisar as diversas proposições teóricas do estruturalismo com os argumentos de Claude Lévi-Strauss, Umberto Eco e Vladimir Propp. Seguimos com algumas ponderações de Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson e Roland Barthes sobre questões de linguística e, por fim, com conceitos da estética musical, presentes nas reflexões de Enrico Fubini, considerando também algumas das especulações elaboradas por Theodor Adorno, Robert Jaus, Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty. Na segunda parte, as formulações apresentadas são declinadas no universo conceitual de Berio e Menezes, evidenciando as perspectivas teóricas individuais dos dois compositores. Em seguida, são analisadas exaustivamente as duas obras para harpa solo escritas pelos dois autores: *Sequenza II*, de Berio, e *...donde solo las plantas suenan...*, de Menezes, com especial atenção ao processo genético e compositivo. Nessa etapa de análise e confronto, procuramos validar a hipótese de que a reelaboração peculiar e a aplicação subjacente de princípios filosóficos e musicais de matriz estruturalista resultam na presença do Belo nas obras dos dois compositores.

Palavras-chave: Luciano Berio; Flo Menezes; harpa; estruturalismo; Beleza.

ABSTRACT

This research analyses the compositional techniques used by Luciano Berio and Flo Menezes, and compares their musical conceptions trying to demonstrate a common origin of these ideas in Structuralism. In order to reach this aim, the first part of this essay is dedicated to analyse the different theoretical propositions of the Structuralism based on the arguments of Claude Lévi-Strauss, Umberto Eco and Vladimir Propp. We then proceed with some considerations about Linguistics issues by Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson and Roland Barthes. Lastly, there is an elaboration of musical esthetics concepts, following Enrico Fubini's perspective, and considering some of the contributions in this field by Theodor Adorno, Robert Jauss, Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty. In the second part, these philosophical views are applied to Berio's and Menezes' conceptual universe, underlining the individual theoretical perspectives of the two composers. Then, we analyse the two compositions for harp solo written by the two authors: *Sequenza II* by Berio and *...donde solo las plantas suenan...* by Menezes, giving special attention to the genetic and compositional process. In this stage, we support the hypothesis that the implicit use of philosophical and musical structuralistic principles resulted in the presence of Beauty in the two composers' pieces.

Keywords: Luciano Berio; Flo Menezes; harp; Structuralism; Beauty.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| Introdução | 11 |
| PARTE I – MATRIZES..... | 14 |
| 1 Estruturalismos..... | 15 |
| 1.1 Gênese e conceitos fundamentais do pensamento estruturalista | 15 |
| 1.2 Claude Lévi-Strauss: antropologia e estrutura..... | 16 |
| 1.2.1 O cru e o cozido em Sinfonia..... | 21 |
| 1.3 Umberto Eco, semiótica e linguagens | 22 |
| 1.3.1 Um panorama dos conceitos de semiótica e das posições de Umberto Eco..... | 23 |
| 1.3.2 O texto estético nas reflexões de Eco | 26 |
| 1.3.3 Críticas ao estruturalismo ortodoxo | 28 |
| 1.3.4 Opera aberta: colaborações e interlocução entre Umberto Eco e Luciano Berio..... | 30 |
| 1.4 Vladimir Propp, entre formalismo e estruturalismo | 32 |
| 2 Linguística e processos de significação | 35 |
| 2.1 Ferdinand de Saussure e as interconexões entre linguística e semiótica | 35 |
| 2.2 Roman Jakobson..... | 37 |
| 2.2.1 Jakobson apud Eco..... | 41 |
| 2.2.2 Jakobson apud Berio apud Menezes | 42 |
| 2.3 Roland Barthes: semiologia, linguística e música | 45 |
| 2.4 Algumas considerações estéticas e semiológicas sobre a linguagem musical | 48 |
| 3 Estética musical e século XX..... | 54 |
| 3.1 Preâmbulos clássicos e românticos da estética musical..... | 54 |
| 3.2 Instrumentos perceptivos e juízos estéticos do século XX..... | 56 |
| 3.3 Theodor W. Adorno: elementos estéticos e sociológicos | 60 |
| 3.4 Hans Robert Jauss e a estética da recepção | 63 |
| 3.5 Princípios de fenomenologia: Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty | 65 |
| PARTE II – ANÁLISES..... | 69 |
| <i>Intermezzo</i> | 70 |

| | | |
|---|---|-----|
| 4 | Luciano Berio e <i>Sequenza II</i> | 74 |
| 4.1 | Inclinações estruturalistas no pensamento beriano | 74 |
| 4.2 | Desdobramentos da linguística na poética de Luciano Berio | 78 |
| 4.3 | As fontes literárias e filosóficas de Berio | 82 |
| 4.3.1 | O legado de Joyce, Mallarmé e Brecht | 82 |
| 4.3.2 | Os aspectos fenomenológicos e a influência de Husserl | 90 |
| 4.3.3 | Vertentes sociológicas e políticas | 92 |
| 4.4 | O material musical e as suas transformações | 94 |
| 4.4.1 | Citações, traduções e transcrições | 97 |
| 4.5 | O gesto musical, marca beriana | 103 |
| 4.5.1 | O virtuosismo da inteligência | 106 |
| 4.6 | O pensamento musical e os elementos compositivos | 108 |
| 4.7 | Análise de <i>Sequenza II</i> | 112 |
| 5 | Flo Menezes e <i>...donde solo las plantas suenan...</i> | 138 |
| 5.1 | Concepções musicais e filosóficas..... | 138 |
| 5.1.1 | Pensamento filosófico e legados musicais..... | 138 |
| 5.1.2 | Fenomenologia da escuta e conscientização do ouvinte..... | 150 |
| 5.2 | Legado beriano no universo compositivo de Menezes..... | 154 |
| 5.3 | Fundamentos conceituais e técnicas de composição | 164 |
| 5.4 | Análise de <i>...donde solo las plantas suenan...</i> | 181 |
| PARTE III – REFLEXÕES FINAIS, REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, APÊNDICE E ANEXOS | | 211 |
| Reflexões finais..... | | 212 |
| Referências bibliográficas..... | | 214 |
| Bibliografia | | 219 |
| Apêndice A – <i>Amarcord</i> : Flo Menezes recorda-se de Luciano Berio | | 223 |
| Anexo A – <i>...donde solo las plantas suenan...</i> | | 247 |

INTRODUÇÃO

O título desta tese é livremente inspirado no ensaio *Diario di una segreta simetria* [*Diário de uma secreta simetria*], do psicanalista junguiano Aldo Carotenuto (1933-2005), que recolhe e comenta as cartas de correspondência entre Sigmund Freud (1856-1939) e Gustav Jung (1875-1961) relativamente ao caso de Sabina Spielrein (1885-1942), sublinhando uma correlação e uma recíproca influência entre os dois clínicos no tocante aos conceitos mais revolucionários da psicanálise moderna. A leitura desse livro sugere que muitos exemplos na história da música poderiam merecer o mesmo tipo de atenção, evidenciando os paralelismos entre as formulações conceituais filosóficas e musicais e as sucessivas elaborações autônomas nas composições. Um caso que nos é muito próximo, tanto pela época como pelas culturas de procedência, é aquele de Luciano Berio (1925-2003) e Flo Menezes (1962-).

Desde 2003, ano de falecimento de Berio, muitos trabalhos relevantes foram dedicados à análise de suas obras, em particular vários examinam as composições para voz e a concepção de teatro do musicista italiano. Ainda assim, uma pesquisa sobre determinadas especulações e algumas criações instrumentais (entre elas, *Sequenza II* para harpa) aguarda maior aprofundamento.

O estudo das obras de Flo Menezes é também incompleto em termos de ensaios dedicados à origem de sua poética e de suas técnicas compositivas. Mesmo que muitas das reflexões sobre seu trabalho estejam disponíveis em seus próprios escritos (seja em livros, entrevistas, aulas ou palestras), o exame de sua gênese é ainda parcial.

A parte analítica deste trabalho¹ evidencia a contribuição que esses dois musicistas deram ao desenvolvimento das técnicas compositivas contemporâneas, avaliando os elementos que denotam a influência de Luciano Berio na obra de Flo Menezes e as vertentes que ganharam um impulso totalmente autônomo. Porém, ao longo do período de pesquisa, por meio das várias declarações inerentes ao processo criativo e paralelamente ao estudo dos elementos técnico-musicais nas obras e nos manuscritos de ambos os compositores, surgiu a hipótese de que uma concepção filosófica compartilhada – a existência de uma Estrutura maior e implícita, entendida como instrumento formal de análise e como veículo emotivo, e não apenas como um “saber e fazer musical” em comum – pudesse justificar a direcionalidade intrínseca e a Beleza arrebatadora de suas criações.

¹ A obra de Menezes *...donde solo las plantas suenan...* para harpa e *live-electronics* é analisada nessa pesquisa pela primeira vez. A gravação inédita dessa obra, juntamente com a gravação de *Sequenza II* de Berio, integra este estudo e foi realizada no Studio PANaroma em outubro de 2017; ambas as gravações estão disponíveis nos links: <<https://www.youtube.com/watch?v=jtilAJ4gw4k>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=5jrvxH-ETps>>. A versão parcial do vídeo da entrevista a Flo Menezes, que também integra esse estudo, está disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=mRkOwSf98Yc>>. A estreia mundial de *...donde solo las plantas suenan...* é prevista para 2018.

Por essa razão, a primeira parte deste trabalho é dedicada a comentar os argumentos do estruturalismo, em suas diversas declinações, tendo como base os argumentos da antropologia de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), da semiótica de Umberto Eco (1932-2016) e da morfologia da fábula de Vladimir Propp (1895-1970). Seguimos com algumas considerações sobre os fundamentos de linguística elaborados por Ferdinand de Saussure (1857-1913) e as sucessivas reflexões de Roman Jakobson (1896-1982) e Roland Barthes (1915-1980) inerentes aos âmbitos linguísticos que dialogam com a musicologia. Por último, temos uma reelaboração de conceitos da estética musical, considerando as contribuições de Enrico Fubini (1935-) no tocante à relação entre a música, o sentido e a linguagem no século XX, abordando alguns aspectos das obras de Theodor W. Adorno (1903-1969), pela dimensão sociológica da ação musical, de H. Robert Jauss (1921-1997), com o resgate de uma visão aristotélica do prazer e da catarse, e por fim examinando determinados elementos da fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938) e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), em particular a essência da percepção do tempo e a importância do aspecto físico-corporal.

Pretendemos, nessa primeira parte, fazer uma sinopse conteudística de elevada densidade, evitando qualquer superficialidade. Ao mesmo tempo, porém, visamos a uma abordagem concisa, referente ao substrato mais fundamental das ideias que consubstanciarão as poéticas de Luciano Berio e de Flo Menezes – as quais, por sua vez, serão examinadas detalhadamente nos capítulos analíticos e estéticos, relativos aos dois compositores.

Na segunda parte, após uma breve reflexão sobre a história da harpa e suas implicações na música contemporânea, são considerados os desdobramentos conceituais do universo estrutural, linguístico e filosófico (enfrentados na primeira seção do estudo) no panorama compositivo dos dois autores. Também são analisadas as duas obras solo para o instrumento: *Sequenza II*, de Berio, e *...donde solo las plantas suenan...*, de Menezes, com especial atenção ao processo genético e compositivo. Por fim, uma entrevista com Flo Menezes nos permite colocar em uma perspectiva mais ampla os detalhes adquiridos por meio da análise das obras: na conversa, o compositor brasileiro comenta a importância dos contatos pessoais com Luciano Berio e a originalidade de suas concepções musicais pessoais.

Com base nos expoentes de duas culturas que se permeiam, esta tese tenta ser também um meio para aprofundar a reflexão sobre a época em que estamos vivendo. As vozes de Luciano Berio e Flo Menezes, que dialogam por meio de seus escritos especulativos e da análise das respectivas obras, nos permitem uma tentativa de compreensão das direções atuais, tanto na musicologia e nos processos compositivos como no cenário cultural em geral.

Por exemplo, acreditamos ser a complexidade (junto com a fragmentação) a característica mais representativa do nosso tempo, a ponto de se classificar como um parâmetro da nossa capacidade de decifrar o ambiente que nos cerca. Os escritos de cunho estruturalista postulam uma organização das criações artísticas articulada em uma rede com múltiplas possibilidades de significação, resultando na marcada abertura das composições, tal como é evidente na poética de Berio. Essa ideia também está totalmente alinhada com um conceito elaborado por Menezes, o de *maximalismo*, que concebe a apreciação da obra em uma multiplicidade de níveis de leitura, nos quais se detecta uma caleidoscópica densidade “em camadas”. O aprofundamento de formulações como essa, que transcendem o âmbito puramente musicológico, possibilita sua ampliação e aplicação a um momento histórico e a uma situação cultural mais abrangentes.

Como nos lembra Carotenuto na Introdução de seu *Diario di una segreta simmetria*,

A verdade é sempre uma questão relativa, algo que muda no tempo, mas nem por isso abrimos mão de conhecer o que atualmente é legítimo conhecer. Poderia existir alguém que prefere novos caminhos, diferentes emoções, e será a fé nas suas próprias capacidades de orientação que o empurrará para inusitados percursos. A esses aventureiros devemos toda a nossa gratidão, porque somente eles esmagam a imobilidade da história² (CAROTENUTO, 1999, p. 38, tradução nossa³).

Acreditamos que Luciano Berio e Flo Menezes sejam, além de protagonistas do panorama musical erudito dos séculos XX e XXI, dois certos exemplos dos aventureiros citados por Carotenuto, que apontam com suas obras para novos percursos estéticos e especulativos. De nossa parte, queremos com esse estudo, a partir da investigação sobre parâmetros compositivos, estruturalismo, linguística e estética musical, refletir sobre a definição de arte e beleza. Tentamos ainda salientar que a presença, nas composições de Berio e Menezes, da Estrutura (em um entendimento complexo e múltiplo do termo) é a origem e o fundamento por meio do qual o Belo se manifesta nas criações analisadas. Buscamos ainda comprovar que, mesmo quando a percepção dos elementos estruturais se realiza em um nível inconsciente, de toda forma o aprazimento estético e intelectual torna-se claro e indubitável, abrindo-nos para interrogações sobre nossas essências mais profundas e universais.

² “La verità è sempre una questione relativa, è qualcosa che muta nel tempo, ma non per questo noi rinunciamo a sapere quello che è attualmente legittimo sapere. Potrebbe esserci qualcuno che preferisce nuovi sentieri, diverse emozioni e sarà la fede nelle sue capacità di orientamento che lo spingerà su percorsi insoliti. A questi avventurosi noi dobbiamo tutto perché essi soltanto sgretolano l’immobilità della storia”.

³ Esta e demais traduções são de nossa autoria, exceto quando diversamente especificado.

PARTE I – MATRIZES

1 ESTRUTURALISMOS

1.1 Gênese e conceitos fundamentais do pensamento estruturalista

A teoria e a praxe estruturalistas consideram a obra – seja ela um texto literário, uma pintura, um filme ou uma criação musical – como um conjunto orgânico decomponível em elementos e unidades, cujo valor funcional é determinado pelas relações entre as várias camadas específicas do feito artístico. Cada objeto de estudo constitui uma estrutura, um complexo orgânico no qual os elementos não têm um valor funcional autônomo; pelo contrário, assumem uma valência nas relações opositivas e distintivas que se estabelecem entre cada componente.

O estruturalismo salienta também a forma como as várias estruturas influenciam e determinam a experiência e o comportamento humanos. A partir dos anos 1960, muitos estudiosos de diferentes âmbitos, especialmente na França, passam a integrar uma mesma área cultural anti-historicista, anti-humanística e antiexistencialista que substitui a supremacia da história, do homem e da subjetividade do indivíduo por aquela da estrutura. Em vez de compreender os fenômenos sociais e culturais como um movimento que se inicia dentro da mente humana, reconstruindo os percursos históricos desses acontecimentos por meio da ação consciente e potencialmente livre do homem, os estruturalistas preferem tratar as manifestações da sociedade e da cultura como qualquer outro campo de pesquisa das ciências naturais, investigando as relações externas (ou estruturas), sistemáticas e constantes, e os limites, muitas vezes inconscientes, nos quais esteja restrita a ação dos indivíduos.

Essa orientação deve ser lida também como fruto da vontade coletiva de um rigoroso distanciamento das correntes históricas e ontológicas que tinham desembocado nos totalitarismos da Segunda Guerra Mundial. O desejo de fazer *tabula rasa* e de refundar a cultura europeia estava intrinsecamente ligado à esperança de esquecer os horrores do conflito e garantir que a humanidade não cometeria o mesmo erro; porém, esse pensamento se concretizou em uma teorização talvez um tanto irredutível na fase de afirmação de sua absoluta independência em relação a vertentes filosóficas pregressas. De fato, podemos constatar que as origens históricas do estruturalismo remontam aos estudos de linguística de Ferdinand de Saussure, os quais, do ponto de vista cronológico, foram realizados nas décadas anteriores aos combates. O *Cours de linguistique générale* [*Curso de linguística geral*], principal obra do teórico suíço e publicada em 1916, tem como objetivo o estudo da língua como sistema autônomo e unitário de signos; dá relevância primária ao sistema (termo que Saussure utilizava para indicar a estrutura) diante dos elementos

separados – que são organizados em dicotomias –, e sublinha a maior importância do eixo da sincronidade em relação ao eixo da diacronicidade.

No Capítulo 2, dedicado à linguística e aos seus princípios, teremos a possibilidade de relembrar as colocações fundamentais de Saussure e as elaborações que foram feitas a partir delas, principalmente por Roman Jakobson e Roland Barthes. Por enquanto, gostaríamos de salientar apenas as principais características do pensamento estruturalista, tal como individuadas pelo filósofo francês Paul Ricœur⁴ (1913-2005): realização de inventários de elementos e unidades; colocação desses elementos ou unidades em relações de oposição; estabelecimento de uma combinatória de seus elementos e de seus pares de oposição. Enquanto a linguística utiliza esses princípios para analisar a linguagem, a música, ainda mais na vertente serial, os usa para dar vida a novas sonoridades.

Na corrente de pensamento estruturalista, podem ser distinguidas diferentes linhas: um estruturalismo ontológico, de caráter naturalístico e anti-histórico; um tipo metodológico, que concebe as estruturas como uma simples ordenação e organização pragmática dos fenômenos; e uma vertente epistemológica, que considera o reconhecimento do caráter estruturado de uma experiência como uma necessidade obrigatória do conhecimento humano.

1.2 Claude Lévi-Strauss: antropologia e estrutura

Nascido em 1908 em Bruxelas, em uma família judaica de artistas franceses, Claude Lévi-Strauss cresce em Paris, onde se forma em filosofia no ano de 1931 pela Universidade Paris-Sorbonne. Começa então sua carreira como professor e em 1935 aceita o convite para lecionar sociologia na recém-constituída Universidade de São Paulo, no Brasil. Suas posições filosóficas demonstram uma forte crítica às tendências idealísticas e espiritualísticas da cultura francesa no período entre guerras, especialmente porque Lévi-Strauss reconhece e enaltece uma exigência de concretude que o leva em direção à sociologia e à etnologia, permitindo-lhe construir um discurso inovador sobre o homem. A temporada brasileira será a ocasião para conhecer um mundo completamente diferente daquele europeu, mas acima de tudo para entrar em contato com as populações indígenas do interior do Brasil, que se tornarão o objeto de suas pesquisas antropológicas e etnográficas.

Ao longo de seus três anos de permanência, entre 1935 e 1938, organiza duas expedições; na segunda, tem a chance de se familiarizar com a tribo dos Bororo e dos Nambikwara, objeto de estudo de sua série de ensaios *Mythologiques* [Mitológicas]. Uma das substanciais contribuições do

⁴ Sobre isso, consultar Menezes (2015b, p. 104).

estudioso foi uma nova abordagem à pesquisa de campo, livre dos preconceitos colonialistas típicos dos antropólogos da época, que ainda dissertavam das populações indígenas recorrendo às categorias do “bom selvagem” ou do “canibal”, de clara procedência eurocêntrica. Depois dos conturbados anos da Segunda Guerra Mundial, durante os quais é forçado a fugir para os Estados Unidos para evitar a perseguição nazista, Lévi-Strauss volta a Paris e retoma a carreira universitária. Passa a lecionar no prestigiado Collège de France e publica trabalhos que o tornam um dos intelectuais mais respeitados do panorama europeu, dentre os quais *Tristes tropiques* [*Tristes trópicos*], *Anthropologie structurale* [*Antropologia estrutural*], *Pensée sauvage* [*Pensamento selvagem*] e a série de quatro ensaios que compõem o *Mythologiques*. Agraciado com inúmeros prêmios, falece em Paris em 2009.

A redação da série *Mythologiques* começa em 1964 com *Le cru et le cuit* [*O cru e o cozido*], seguido por *Du miel aux cendres* [*Do mel às cinzas*], de 1967, *L'origine des manières de table* [*A origem dos modos à mesa*], de 1968, e por último *L'homme nu* [*O homem nu*], de 1973. O primeiro volume, traduzido e publicado no Brasil em 1991, apresenta as bases do pensamento estruturalista, introduzindo pares de categorias em oposição e suas sucessivas combinatórias: o cru e o cozido, que dá título à obra, mas também fresco e podre, silêncio e barulho. Lévi-Strauss teoriza e demonstra que a civilização teve um importante avanço quando o fogo começou a ser utilizado no preparo dos alimentos, e não só como instrumento de defesa e aquecimento. Na verdade, na visão do estudioso, o próprio fogo torna-se o anel de junção entre natureza e cultura, representadas pelas comidas respectivamente cruas e cozidas. Partindo da observação dos hábitos alimentares e dos mitos sobre a culinária de algumas tribos indígenas do Brasil, o antropólogo chega a formular o “triângulo culinário”, em que relaciona o estado cru do alimento com a natureza, o estado cozido com a cultura e a passagem para a podridão como um retorno ao ambiente natural.

Essa obra, que aborda mitologia e etnologia dos nativos sul-americanos, começa com uma introdução (“Overture”), na qual Lévi-Strauss elege como modelo de análise justamente a música, lembrando como ela recobre uma etapa intermediária entre pensamento lógico e percepção estética. A arte dos sons permeia tão profundamente a obra que os capítulos são designados por formas musicais: “Aria”, “Tema com variações”, “Sonata”, “Fuga” e “Cânone” estão entre os vários intertítulos do livro.

Em particular, o antropólogo indica Richard Wagner (1813-1883) como o precursor da análise estrutural dos mitos ao referir-se à tetralogia de *Der Ring des Nibelungen*, na qual o compositor alemão descobre que a estrutura dos mitos se desvenda por meio da partitura musical. A partir dessa ideia, Lévi-Strauss salienta que música e mito se desenvolvem a partir de um duplo *continuum* temporal: um externo, em que a matéria do mito é constituída por circunstâncias

históricas (ou consideradas como tais) e a substância da música é formada pela série ilimitada de sons fisicamente possíveis; o segundo *continuum* é interno e se encontra no tempo psicofisiológico do ouvinte: “Tudo acontece como se a música e a mitologia precisassem do tempo somente para desmenti-lo. As duas disciplinas são máquinas para suprimir o tempo⁵” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 32).

Enquanto a mitologia apela para os aspectos neuropsíquicos da atenção do audiente, no tocante à duração do conto mitológico, à repetição e aos paralelismos dos temas, a música remete à dimensão fisiológica e natural do tempo, que desfruta os ritmos orgânicos e se opõe à essência cultural da criação musical.

Para o antropólogo, a emoção musical é gerada justamente nesse processo de expectativa frustrada: o ouvinte imagina um projeto criativo, que ele na verdade é incapaz de assimilar na sua completude, e o engenho do compositor engana essa espera, dando vida ao imprevisível. “O prazer estético é composto daquela aglomeração de sobressaltos, pausas, esperas desapontadas e recompensadas além da previsão, resultado do desafio intrínseco da obra⁶” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 34).

Não somente o fator temporal une música e mitologia; também o processo de organização do material é comum às duas disciplinas. Lévi-Strauss introduz as ideias de nebulosa, espiral e corpo multidimensional para explicar essa perspectiva. Salienta como a constituição e a análise dos mitos e das composições musicais se desenvolvem não em uma direção linear, mas espiralar: voltam-se para as conclusões previamente adquiridas e incorporam novos dados somente para ressignificar e aprofundar aqueles já esboçados. Nessa concepção, é difícil estabelecer o centro das obras: como no crescimento de uma nebulosa, alguns elementos se fundem e se agregam em uma ordem aparente e em densidades variáveis, permitindo uma múltipla significação dos elementos e das direções. Por essa razão, o procedimento de análise nunca pode ser considerado definitivamente concluído.

Resulta evidente que nessa descrição o antropólogo se refere mais especificamente à música contemporânea; de fato, na “Overture”, começa uma dissertação sobre o problema do significado da arte dos sons. Para Lévi-Strauss, esta não pode ser considerada imitativa, como ao contrário é o caso da pintura, que procura sempre uma relação de representatividade com a natureza e que encontra sua matéria-prima, as cores, já disponíveis no mundo sensorial, antes que sejam utilizadas pelos pintores. Esse tipo de comparação – ao menos no que tange o universo da música instrumental

⁵ “Tutto avviene come se la musica e la mitologia non avessero bisogno del tempo se non per infliggergli una smentita. Esse sono entrambe macchine per sopprimere il tempo”.

⁶ “Il piacere estetico è fatto di questa moltitudine di sossulti e di pause, attese deluse e ricompensate più del previsto, risultato delle sfide lanciate dall’opera”.

e vocal, ao qual se referia propriamente o estudioso – poderia acontecer legitimamente entre cores e ruídos, mas os sons musicais chegam ao compositor saturados de componentes culturais. Eles existem somente porque inventados pelo homem e essa subordinação à ordem cultural demonstra que a música nasce livre de vínculos representativos.

Em particular, o pensamento musical contemporâneo postula que as relações entre os sons não se fundam em princípios naturais, mas apenas em algumas das infinitas propriedades existentes na natureza, escolhidas por meio de oposições e combinações que criam um código gerador de significado. No caso da música serial, as escalas tradicionais são ignoradas e substituídas por uma organização do material mais flexível e complexa, o que resulta na criação de um conjunto de princípios de significação elaborados e compartilhados por meio da própria obra musical.

Lévi-Strauss refere-se ao compositor Pierre Boulez (1925-2016) para validar a sua tese:

Utilizando uma determinada metodologia, o pensamento do compositor, toda vez que precisa se expressar, cria os objetos dos quais precisa e as formas necessárias para organizá-los para a manifestação de suas concepções. O pensamento tonal clássico é baseado em um universo definido pela gravitação e pela atração, o pensamento serial em um universo em contínua expansão. [...] Não existe mais escala preconcebida, nem formas, ou seja, estruturas gerais nas quais se insere um pensamento particular⁷ (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 43).

Procurando debater sobre o significado da música contemporânea, Lévi-Strauss se vale de uma concepção de linguística que estava sendo formulada e discutida nos anos 1960 (exatamente na época em que escrevia *O cru e o cozido*): o conceito de *dupla articulação* das linguagens. No âmbito do Círculo de Praga, grupo de linguistas do qual fazia parte também Roman Jakobson, André Martinet (1908-1999) elabora em 1960 a ideia de que o significante de um signo linguístico é articulado em dois níveis. O primeiro permite a sua decomposição em unidades mínimas, chamadas morfemas, que carregam um significado, lexical ou gramatical, e são utilizadas para criar novas palavras. A segunda articulação é, ao contrário, caracterizada por unidades mínimas não ulteriormente decomponíveis e não portadoras de um significado próprio, chamadas fonemas. Por meio da dupla articulação, a linguagem consegue combinar um número pequeno de elementos do segundo nível para formar uma quantidade teoricamente ilimitada de unidades com significado (de primeira articulação). No caso do português, 34 fonemas, dos quais treze vogais, dezenove consoantes e duas semivogais (MANOSSO, 2013), são suficientes para dar vida a todos os morfemas – e conseqüentemente às palavras – do idioma. A dupla articulação é considerada pelos estudiosos estruturalistas uma propriedade universal das linguagens humanas, e também uma

⁷ “Utilizzando una determinata metodologia, il pensiero del compositore, ogniqualvolta deve esprimersi, crea gli oggetti di cui abbisogna e la forma necessaria per organizzarli. Il pensiero tonale classico è fondato su un universo definito dalla gravitazione e dall’attrazione, il pensiero seriale su un universo in perpetua espansione. [...] Non c’è più scala preconcepita, non ci sono più forme preconcepite, cioè strutture generali nelle quali si inserisce un pensiero particolare”.

característica fundamental, porque permite uma extraordinária economia de funcionamento: com um número limitado de fonemas, é possível criar uma quantidade praticamente ilimitada de unidades dotadas de significado.

O antropólogo, baseando-se nessa formulação, denota que a música serial tenta prescindir do primeiro nível de articulação, representado pela estrutura hierarquizada da escala tonal – em que o sistema de intervalos opera não em função das alturas, mas dos elos estruturais entre as notas –, destruindo uma organização externa e tradicional. Essa operação é impossível e não permutável a fim de uma comunicação efetiva; é no primeiro nível que os elementos devem ser derivados da natureza, da realidade conhecida (mesmo que de forma inconsciente), organizados em sistemas e marcados para a significação antes de prosseguir para a análise no segundo nível. Ainda, o estudioso ressalta que essa primeira etapa é constituída por relações reais e ao mesmo tempo inconscientes entre as componentes do processo de significação, que exatamente graças a essas características conseguem ser interpretadas pelo destinatário. Lévi-Strauss acredita que a música deva ser uma linguagem apta a elaborar mensagens; portanto, a vertente serial só pode ser considerada como tal de modo ideológico, porque é separada do seu fundamento fisiológico e físico e apresenta um vínculo precário com a natureza, etapa imprescindível para uma expressão articulada. Novamente, o tempo é indicado por Lévi-Strauss como o elemento indispensável, porque necessário no processo de criação de uma nova ancoragem do primeiro nível no mundo das percepções, evitando a precariedade ou a ausência do momento comunicativo.

Ainda mais profunda é a crítica à vertente concreta, que tinha nascido em Paris nos anos 1950 com o Groupe de Recherches Musicales (GRM), de Pierre Schaeffer (1910-1995). Lévi-Strauss sinaliza como a música concreta é obrigada a se submeter a um confronto direto com os dados naturais dos sons apresentados. Mas nas composições dessa corrente, a procedência dos elementos é irreconhecível⁸ e isso implica abolir o primeiro nível da possibilidade de construir um sistema de signos, com o advento de uma segunda articulação. Na ausência dessa passagem, para o antropólogo, a música concreta naufraga na tentativa de significação.

Em tal processo de substituição dos níveis de articulação, a compreensão por parte do público é também afetada, na opinião de Lévi-Strauss: negando-lhe a possibilidade de se remeter, ainda que inconscientemente, a um sistema geral de referência e de significação, o público se vê obrigado a sair de um estado passivo para conseguir compreender as composições, tendo de reproduzir o ato individual de criação e superando dessa maneira o distanciamento entre plateia e

⁸ Apesar de a música eletroacústica, desde seus primórdios, ter almejado uma irreconhecibilidade da fonte (os compositores esperavam que a procedência do som não fosse detectável e que se verificasse uma *écoute réduite*, a escuta reduzida, com uma sublimação do fenômeno contingente), paradoxalmente, pelos procedimentos e dispositivos rudimentares da época, esse propósito nunca foi alcançado.

compositor. Essa concepção, que será reelaborada por Umberto Eco no conceito de “obra aberta”, não encontra o apoio de Lévi-Strauss; ressaltando mais uma vez sua convicção na imprescindibilidade da dupla articulação no processo de elaboração das mensagens, declara-se pessimista sobre o desafio que a vertente serial instaura com seu público e prognostica uma incomunicabilidade substancial da “nova música”.

1.2.1 O cru e o cozido em Sinfonia

O primeiro mito apresentado por Lévi-Strauss para introduzir sua análise em *O cru e o cozido* é também o tema do movimento inicial de *Sinfonia* de Luciano Berio, escrita em 1968. Essa obra do compositor italiano, para quem o significado do título é derivado da tradução literal do termo grego συνφονία (“tocar juntamente”), elabora diferentes problemáticas. As principais, porém, como destaca o próprio músico, são a síntese e a reformulação dos diversos materiais que proliferam de um único núcleo.

Nas palavras de Berio:

Não é por acaso, certamente, que, de instinto, trabalho frequentemente em diferentes projetos, divertindo-me com um deles e suando sangue sobre o outro. É a tendência à unificação que está na base do meu interesse pela multiplicidade⁹ (BERIO, 2011, p. 110).

O texto utilizado como base do primeiro movimento de *Sinfonia*, repleto de anotações analíticas que introduzem as relações com outros mitos de diferente origem geográfica, não apresenta possibilidades imediatas de elaboração musical. Lévi-Strauss elege esse material como ponto de partida da sua obra, mas sustenta que a escolha se baseia em causas contingentes e não é determinante para demonstrar a existência de um Ur-Mito, gerador de todos os mitos existentes. A aparência primária e coesa do ensaio estimula a criatividade do compositor: no caso do primeiro movimento de *Sinfonia*, comparecem, além de outros textos, palavras isoladas e outros materiais fonéticos em diferentes modalidades de articulação, do canto ao sussurro, provenientes da descrição do primeiro mito do ensaio de Lévi-Strauss, dedicado à criação da água segundo a tribo Bororo. Em particular, Berio escolhe cinco vocábulos – *pluie, eau, sang, feu, vie*¹⁰ –, representando por meio deles também os dois temas que unem o conteúdo semântico dos cinco movimentos da obra: a água e a morte. A aparente desordem do material é o resultado da escolha do compositor, que privilegia a distância entre a coerência das fontes originais e o impacto semântico da obra final: Berio pulveriza

⁹ “Non è certo un caso, infatti, che d’istinto, mi trovo spesso a lavorare a progetti diversi, divertendomi con uno e sudando sangue con l’altro. È la tendenza alla riunione, comunque, che giustifica la tendenza alla molteplicità”.

¹⁰ Chuva, água, sangue, fogo, vida.

as imagens específicas para restituir a poética natural das palavras e restaurar a originária polivalência do texto, que entrelaça todos os mitos a partir de um ponto de partida casual e contingente. A fragmentação verbal constitui o instrumento essencial para a elaboração de uma música em constante busca de equilíbrio entre sons e sentidos; ao mesmo tempo, as proliferações semânticas desenvolvidas ao longo de *Sinfonia* evidenciam que todos os elementos pertencem ao mesmo âmbito mitológico.

O quinto e último movimento de *Sinfonia* representa uma homenagem à simetria do classicismo sinfônico, com sua constante busca de perfeição e equilíbrio: nessa parte, reaparecem o mito inicial (a história de Asaré e o tema da água) e uma citação direta das palavras de Lévi-Strauss, que no ensaio afirma: “Este mito nos entreterá por longo tempo¹¹” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 207). A utilização desse material vocal pode ser considerada um espelhamento no domínio musical da concepção substancial do ensaio, a saber, a prova de parentesco e derivabilidade dos mitos. A própria composição circular de *Sinfonia*, na qual o terceiro movimento se configura como o fulcro originador da obra e o último recapitula as elaborações dos quatro precedentes, é uma representação do pensamento estruturalista do antropólogo. A arbitrariedade com a qual Lévi-Strauss escolhe o mito central de seu trabalho se reflete no processo compositivo de Berio, que, por meio da reelaboração do material, sugere novas afinidades semânticas e poéticas entre os elementos multirreferenciais, constitutivos da obra, e instaura um processo espiralar de ressignificação.

1.3 Umberto Eco, semiótica e linguagens

Nascido em Alexandria (Itália) em 1932, Umberto Eco logo se mudou para a vizinha Turim, onde se formou em filosofia medieval em 1954. O interesse pela semiótica, disciplina na qual se tornou referência com as teorias interpretativas, teve suas raízes nos estudos da década de 1950: filosofia, crítica literária e influência dos meios de comunicação na cultura de massa. É de 1962 o primeiro ensaio que, para surpresa de Eco, se tornou um sucesso internacional: *Opera aperta* [*Obra aberta*], que enfrenta a problemática da abertura conceitual das obras de arte e que constitui as bases teóricas do Gruppo 63, movimento italiano de vanguarda literária e artística.

Em seguida, publicou *La struttura assente* [*A estrutura ausente*] e *Trattato di semiotica generale* [*Tratado geral de semiótica*], nos quais desenvolveu e ampliou suas teorias semióticas e suas posições em relação ao estruturalismo. Os anos de trabalho na televisão italiana (Radio e Televisione Italiana, RAI) permitiram que se aprofundasse na sociologia dos meios de

¹¹ “Questo mito ci intratterà per lungo tempo”.

comunicação, reflexões estas que foram reunidas nos ensaios *Apocalittici e integrati* [Apocalípticos e integrados] e *Diario minimo* [Diário mínimo].

Não menos relevante é a produção de romances narrativos e históricos. Essa atividade se desenvolveu ao longo de toda a vida do autor, paralelamente aos ensaios sobre semiótica e filosofia. Entre seus vários livros de sucesso, podemos lembrar *Il nome della rosa* [O nome da rosa], *Il pendolo di Foucault* [O pêndulo de Foucault], *La misteriosa fiamma della Regina Loana* [A misteriosa chama da rainha Loana] e *Il cimitero di Praga* [O cemitério de Praga].

Além do sucesso como escritor, Eco teve uma longa carreira acadêmica que o levou a lecionar em muitas universidades italianas e também estrangeiras (na França, nos Estados Unidos, no Brasil e na Argentina). Foi agraciado com inúmeros prêmios literários e láureas *ad honorem*. Faleceu em Milão em fevereiro de 2016.

1.3.1 Um panorama dos conceitos de semiótica e das posições de Umberto Eco

Em uma célebre definição, Umberto Eco afirmou que a semiótica “é a disciplina que estuda tudo o que pode ser utilizado para mentir¹²” (ECO, 2013, p. 17). Na realidade, a definição literal, que remonta ao termo grego σημεῖον (“o signo”), esclarece que se trata da ciência que analisa os signos e as maneiras pelas quais eles ganham uma significação.

O fundador da semiótica contemporânea é considerado o filósofo estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914). Para ele, o processo de significação se realiza entre três¹³ elementos: o *Representamen*, a parte material do signo, a maneira como algo está representado; o *Objeto* ao qual o signo se refere; e o *Interpretante*, que na mente do destinatário representa o signo em forma equivalente ou mais desenvolvida. Esse terceiro componente representa talvez o ponto mais interessante da reflexão peirciana, porque salienta como a relação entre *Representamen* e *Objeto* é capaz de gerar uma dimensão sígnica ulterior e imprescindível, resultado da síntese entre os dois primeiros: o *Interpretante* designa o sentido que o próprio signo adquire para o indivíduo que interpreta, referindo-se a um aspecto específico que Peirce denomina *ground*. O filósofo salienta também que a possibilidade de considerar um mesmo objeto segundo diferentes perspectivas (ou *grounds*) estimula os processos de semioses ilimitadas.

¹² “La semiotica è la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire”.

¹³ A subdivisão peirciana em três elementos constitutivos do signo pode ser encontrada na classificação de Ferdinand de Saussure, que, de um lado delinea os fundamentos da linguagem nas três principais dicotomias (a saber: língua/fala, significante/significado, sincronia/diacronia), por outro lado salienta que o signo é formado pelo significante – a forma da expressão física –, pelo significado – o plano do conteúdo – e pelo *referente*, que identifica o elemento extralinguístico, ou seja, o objeto ao qual se reporta o significado.

A centralidade do problema da interpretação – junto com outros conceitos da concepção peirciana, como a necessária falibilidade do método científico, sujeito a uma contínua evolução, e o pragmatismo que caracteriza sua abordagem – é também o ponto de partida para a reflexão de Umberto Eco, que encarna a perspectiva estética e interpretativa da semiótica.

Para o estudioso italiano, a análise das estruturas do texto deve coincidir com a pesquisa sobre as potenciais estratégias apreciativas; o sentido é somente em parte determinado pelo autor, enquanto a contribuição do destinatário da obra é fundamental. Essa questão relativa à recepção estética está estritamente ligada ao conceito de “obra aberta”: existe uma dialética entre a liberdade de interpretação e o respeito com o qual o receptor deve analisar o texto. O equilíbrio é alcançado quando as estruturas da composição justificam as opções críticas efetuadas e a coerência da obra no nível do significado é conservada.

Uma derivação desse pensamento é a ideia de que a verdade nunca é unívoca, mas resultado de um processo interpretativo infinito de objetos dos quais remanesce apenas uma forma, que deve ser continuamente decodificada. Para Eco, a relação entre palavra escrita ou falada – identificada como significante – e o objeto real ao qual ela se refere – o referente¹⁴ – também é convencional. Da mesma maneira, estabelecer uma semelhança entre significado e objeto é uma operação subjetiva, que precisa de uma etapa de integração interpretativa entre produtor e receptor da obra. Por essa razão, a pesquisa semiótica se baseia no princípio de indeterminação: os processos de significação e comunicação determinam a organização cultural e, retroativamente, a discussão sobre esses procedimentos influencia o universo da fala, do diálogo e da interpretação.

A atribuição de um significado somente acontece por meio de um código, que vincula entidades presentes a unidades ausentes. Por sua vez, o código é constituído por uma complexa rede de subcódigos inerentes a um contexto específico; são fenômenos extremamente transitórios e conectados entre si, que só existem enquanto estruturas quando permitem a comparação de sistemas de fatos diferentes. Eco sustenta que o código não é uma condição universal e subjacente da mensagem e que pode ser descrito como uma entidade operativa apenas por meio da análise das condições comunicativas de um exemplo preciso. Portanto, a semiótica da produção do signo permite a existência da semiótica do código, que se encontra em um estado de parcialidade e revisão e vale enquanto hipótese reguladora, alcançando uma cientificidade no momento em que renuncia ao conhecimento absoluto.

A produção de signos pode se dar de diferentes maneiras e introduz problemáticas de tipo semiótico e semântico. Uma vez designado que o código estabelece relações de significação e regras de combinação sintática entre os elementos, Eco sustenta que esses processos geram

¹⁴ Consultar a definição de referente saussuriano na nota de rodapé n. 13 (p. 23).

unidades combinatórias, nas quais as relações dos signos são definidas com base em um determinado contexto. É o caso dos sons de uma língua verbal, por exemplo, enquanto formam um *continuum* que não estabelece nenhuma relação com os possíveis referentes e estão, de acordo com o cânone saussuriano, em uma correlação arbitrária¹⁵ com as unidades de conteúdo (ECO, 2013, p. 297). O estudioso salienta o papel basilar da repetição das unidades combinatórias, processo que pode se estruturar em diferentes níveis de articulação¹⁶.

No caso específico de uma obra de arte contemporânea, seja uma composição atonal ou uma pintura abstrata, aparecem regras de combinação para as unidades combinatórias que permitem uma reprodutibilidade, mas sem uma conexão determinada com um conteúdo preciso; por essa razão, Eco fala de *pseudounidades combinatórias* (ECO, 2013, p. 306). Obviamente, trata-se de criações artísticas de tipo aberto, em que a interpretação do destinatário é fundamental no processo de significação, diante de um plano da expressão perfeitamente articulado: era sobre essas produções que polemizava Lévi-Strauss, negando-lhes a possibilidade de significado e de comunicação.

A oposição aos sistemas de regras da arte precedente poderia ser considerada uma tentativa de resposta formal, segundo a qual a ausência de uma semiótica tradicional e a própria textura do material¹⁷ nesse tipo de fenômeno artístico causaria uma significação “por negação”. Os elementos constitutivos são fonte de novas configurações, passam por segmentações inéditas e compósitas no

¹⁵ Umberto Eco defende a arbitrariedade da relação entre significante e significado, um dos postulados de Ferdinand de Saussure que será superado pelas reflexões de Roman Jakobson e outros. Aderindo à pesquisa de Émile Benveniste (1902-1976), Jakobson sustenta a necessidade dessa relação, considerando o significante como a tradução fônica do conceito do significado, ao qual é ligado por consubstancialidade. Ao segundo princípio saussuriano, da diacronicidade/sincronicidade – segundo o qual o signo se realiza exclusivamente no tempo –, Jakobson opõe o binarismo dos eixos sintagmático e paradigmático, ressaltando a importância das oposições fonológicas tanto *in praesentia* como *in absentia* (vide itens 2.1 e 2.2 deste estudo).

¹⁶ Eco, distanciando-se das posições de Lévi-Strauss, salienta a existência de vários sistemas articulados em diferentes graus, recusando, portanto, o absolutismo da dupla articulação. O teórico cita, por exemplo, códigos sem articulação (a vareta branca do cego, que adquire significação graças à oposição presença/ausência); códigos somente com a segunda articulação, nos quais unidades sem um significado formam unidades com significado não codificáveis de outra maneira (é o caso dos números de um ônibus com duas ou mais cifras, em que o número completo indica a linha do ônibus, mas as cifras separadas não significam nada); códigos somente com a primeira articulação, nos quais unidades com um significado, não analisáveis, se combinam em sintagmas mais amplos (como acontece com os números dos quartos de um hotel, em que a primeira cifra indica o andar e as seguintes a posição do quarto).

¹⁷ Eco reelabora nesse contexto a *teoria da formatividade* de Luigi Pareyson (1918-1991), seu professor de filosofia na Universidade de Turim, que individua na *matéria* da obra o método da sua própria realização, de maneira ineludível, por meio de suas leis implícitas. Pareyson (2002 *apud* ECO, 2013, p. 13) assume como conceito central a *unitotalidade* da pessoa, que direciona sua atividade formante em vários campos (especulativo, artístico e prático), dando vida a criações orgânicas, autônomas e compreensíveis. A moralidade do indivíduo compartilha desse processo e se materializa como o empenho para que a arte seja realizada como um dever e uma missão, seguindo exatamente as leis da obra sobre a qual o autor está trabalhando. O sentimento é a nuance com a qual o esforço se concretiza, e a inteligência desempenha o papel de um contínuo julgamento e controle crítico, sendo ambos necessários para a estruturação do feito artístico. A arte é a única atividade na qual todas as intenções são endereçadas a um propósito puramente formativo, coordenadas por uma harmonia que segue as normas evidenciadas por cada trabalho durante o processo de criação. A produção artística é definida como uma tentativa feita de esboços e ensaios, realizados pelo autor em um confronto constante com a matéria. Pareyson utiliza o conceito de *germe* (2002 *apud* ECO, 2013, p. 18) para estabelecer o ponto de partida que se realiza em todas as suas possibilidades, quando um artista o capta, o compreende e o torna fecundo.

plano do *continuum* expressivo, criam unidades combinatórias – nas quais é facilmente detectável a nova organização – e instituem códigos originais, distanciando-se das decifrações históricas e adicionando um valor metalinguístico à obra.

A complexidade da análise dessas produções estéticas é tão elevada que é difícil individualizar todos os itens. Isso explica, por exemplo, porque as execuções de partituras contemporâneas são apenas parcialmente reproduzíveis: o número de variáveis e de gestos envolvidos na performance é altíssimo e quase impossível de ser controlado na sua totalidade. Nessas obras contemporâneas, a correlação entre os planos da expressão e do conteúdo, a nova segmentação e a sucessiva organização do material devem ser justificadas, e, para Eco, a significação não surge do nada; pelo contrário, sempre tem o respaldo de uma cultura e de um código precedentes. Problematisa-se, portanto, a invenção de um modo inédito de produção de sentido e de estabelecimento de uma semiótica estética: a solução é encontrada no uso ambíguo e autorreflexivo do código, na própria forma criada pelo autor na obra.

1.3.2 *O texto estético nas reflexões de Eco*

As ponderações sobre a função estética do ato comunicativo representam um assunto de grande relevância nos ensaios de Umberto Eco por seus desdobramentos semióticos e linguísticos. Apesar de serem focadas principalmente em obras de língua escrita, aplicam-se também às composições musicais, mais especificamente no que diz respeito às vertentes contemporâneas.

A análise de Eco (2009, p. 72) resgata a subdivisão da mensagem – proposta por Roman Jakobson – segundo o papel que desempenha na comunicação: para o linguista russo, haveria a função referencial, a emotiva, a conativa (ou imperativa), a fática (ou de contato), a estética e a metalinguística. O estudioso italiano, entretanto, enfatiza a dicotomia entre as mensagens referenciais – nas quais o conteúdo se apresenta verificável e definido univocamente – e as emotivas, que pretendem suscitar no ouvinte uma reação e um comportamento que transcendam o simples reconhecimento do objeto da comunicação. É nessa segunda definição que se encaixam as obras de caráter estético. Eco (2009, p. 82) salienta, porém, que não é a estrutura no plano expressivo a determinar a classificação, mas o contexto e a utilização da mensagem, o que introduz a problemática inerente à interpretação da polivalência dessas condições. Jakobson mesmo definiu a mensagem poética como ambígua e autorreflexiva (ECO, 2013, p. 329); conceito de notável importância, emprestado do âmbito linguístico, a *ambiguidade* é o ato de violar as regras estabelecidas pelo código e representa uma característica predominante da mensagem estética. É

essa propriedade, de modificação no nível expressivo e sucessivamente no plano do conteúdo, que envolve o receptor no procedimento de análise e interpretação do texto.

O código sobre o qual se funda uma obra estética é propositalmente vago: os significantes da mensagem dependem do contexto para adquirir significados pertinentes entre as muitas escolhas possíveis. Essa multiplicidade de alternativas de significação é exatamente a essência da expressão estética. O discurso se caracteriza por sua indeterminação semântica, que obriga o receptor a procurar e estabelecer uma relação entre os vários significados, já que estes não conseguem ser definidos univocamente. Tal processo de associação e interpretação apela para o gosto e a sensibilidade do destinatário da comunicação. Por essa razão, Eco (2008, p. 70) define a experiência estética como passível de teorização, mas não mensurável: se por um lado é possível pressupor uma estrutura que permita a recepção da mensagem, por outro a decodificação desta depende de um conjunto de conceitos derivados do âmbito cultural e das emoções pessoais do destinatário. A percepção da obra de arte torna-se um momento de alta complexidade, pois é necessário um profundo comprometimento para assimilar os vários aspectos que surgem continuamente aos olhos do receptor. A linguagem não é utilizada de maneira automática e habitual, o que causa um efeito de estranhamento¹⁸ perante a mensagem artística (ECO, 2008, p. 79).

O contexto cultural é o ponto de partida para a decodificação do significado, mas ainda mais para a sistematização do novo código. Nenhum elemento artístico ou processo de significação surge *ex nihilo*; é sempre necessário o confronto com um sistema já existente. O procedimento de invenção (ECO, 2013, p. 309) – que é o que se realiza no caso da composição musical – é definido por Eco como a escolha de uma nova maneira de dar forma a um *continuum* material para instaurar uma correlação com um conteúdo e, sucessivamente, do modo com o qual se substancializa essa nova ligação entre expressão e conceito.

Trata-se de uma manipulação que ocorre em mão dupla: significante e significado se influenciam e se alteram reciprocamente para dar vida a uma mensagem de profunda originalidade e especificidade e a uma reformulação dos códigos que incitam uma nova interpretação. A complexidade da leitura da obra estética torna-se explícita também nas etapas analíticas que o destinatário perfaz: na recepção da obra, ele efetua *induçãoes* (ECO, 2013, p. 342) que lhe permitem

¹⁸ Quanto ao conceito de estranhamento, é interessante lembrar a noção de *distanciamento* elaborada por Bertold Brecht (1898-1956). Para o dramaturgo alemão, trata-se de um efeito que o ator almeja despertar no público ao não se identificar com a personagem e o ambiente da peça teatral. Por meio da atuação, o intérprete consegue representar a situação como algo conhecido e, ao mesmo tempo, distante e alheio. Essa técnica é a escolha de Brecht para transmitir sua convicção da necessidade da função social e civil do teatro: o objetivo do distanciamento é, sim, evitar uma participação emotiva da plateia, mas também estimular uma crítica e uma análise ativas e participativas dos acontecimentos. Esse instrumento analítico é um conceito que Berio elaborará na relação entre palavra e texto, sublinhando a não univocidade desse elo e ressaltando as múltiplas possibilidades interpretativas sob uma ótica joyciana.

obter normas universalmente válidas a partir de circunstâncias particulares. Ao mesmo tempo, realiza *deduções*, ou seja, tenta compreender que a hipótese conceitual principal é o fundamento das realizações derivadas. Por fim, faz *abduções*, submetendo os novos códigos às teorias escolhidas para a análise, verificando assim a veracidade destas.

Esses processos modificam também a ligação entre o autor e o destinatário da ação estética: o receptor é convidado a realizar uma complexa leitura para alcançar uma compreensão do propósito artístico, enquanto o criador apresenta uma obra que instaura uma rede de possibilidades comunicativas e tenta suscitar, no receptor, uma reação emotiva autêntica e original. Nessa perspectiva, Eco (2013, p. 343) define a obra de arte como o resultado de um procedimento dialético, em que a liberdade de interpretação exercida pelo receptor – que integra o conteúdo artístico às suas necessidades psicológicas e contextuais – se equilibra com sua fidelidade perante a obra, devido ao conjunto de regras que concretizam a articulação da comunicação estética, normas estas que são próprias e peculiares de cada criação.

1.3.3 Críticas ao estruturalismo ortodoxo

O prestígio do pensamento estruturalista nos anos 1960 encontrava-se em nítida ascensão, especialmente na França; as obras de Lévi-Strauss, Barthes e Lacan (1901-1981), entre outros, eram o centro da discussão intelectual da época. Umberto Eco, que tinha ganhado atenção internacional com a publicação de *Opera aperta* em 1962, polemizou essa corrente do estruturalismo ontológico por meio do ensaio *La struttura assente*, de 1968. Seu conceito basilar é a recusa da ideia de que uma obra estética é a manifestação de estruturas existentes enquanto entidades autônomas e sistemas governados por regras internas.

Eco constata que o método estrutural é indispensável para a análise semiótica, pois permite a descrição de constantes formais entre fenômenos diferentes por meio da construção de homologias, além de ter uma função operativa fundamental para uma generalização do discurso. O estudioso ressalta em seguida que esse conceito de estrutura não é uma criação da corrente de pensamento francês dos anos 1960, já que pode ser historicamente observado na filosofia a partir das reflexões de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.). O principal ponto contestado por Eco é a existência de um Código dos códigos, de uma Ur-Estrutura ontológica que seria a base de todas as estruturas analisáveis nas obras. Para o teórico italiano, esse conceito é enganador, pois a Última Estrutura, para ser a fonte de todos os sistemas dela derivados, teria como característica um *continuum* omnicompreensivo, que por definição é instável e indescritível. Se a Ur-Estrutura existisse, não haveria uma linguagem que a pudesse descrever; e mesmo se isso fosse possível, ou não se trataria

da Última Estrutura, ou essa explicação aconteceria com uma expressão poética que pelas propriedades afetivas e interpretativas não seria nem neutra, nem objetiva, mas já estaria impregnada de sentido. Como consequência dessa argumentação, Eco define que a estrutura existe quando ainda não está presente: reconhecendo a ausência constitutiva do Ur-Código, ele afirma que a estrutura-alicerce de todas as outras não é estruturada nem ontológica, mas sim um modelo cognitivo, apenas.

No tocante às composições musicais, é de particular interesse a polêmica entre Eco e Lévi-Strauss sobre a significação da música atonal. Na “Ouverture” de *O cru e o cozido*, o antropólogo francês afirma que toda linguagem, para ser assim definida, necessita de dois níveis de articulação e que estes não podem ser substituídos, pois são baseados em estruturas naturais e profundas. Mas Eco objeta que o conceito da dupla articulação não é um dogma, porque existem códigos – mais vulneráveis que a linguagem, mas que continuam sendo veículos de significação¹⁹ – que se valem de diferentes graus de articulação, permutáveis entre si²⁰. A suposta existência de um Ur-Código ontológico não pode ser identificada com o sistema musical tonal como fundamento do primeiro nível de articulação, uma vez que isso implica rejeitar o atonalismo. O teórico italiano salienta como, com essa operação, Lévi-Strauss assimila uma única expressão linguística – a clássica tonal – a uma estrutura profunda que, por sua vez, pode e deve permitir inúmeras outras formas, todas as existentes e concebíveis.

Eco entra no âmago do pensamento serial, a principal das configurações da música atonal do século XX, confrontando-o com o estruturalismo. Ele começa evidenciando as características fundamentais da corrente estrutural: a relação entre código e mensagem, em que o primeiro permite a compreensão da segunda; a presença de um eixo da seleção e de um eixo da combinação, nos quais se baseia o conceito de dupla articulação; a existência de códigos primordiais, dos quais derivam todos os outros códigos utilizados (ECO, 2008, p. 306-307). Por outro lado, expõe os conceitos basilares do serialismo: cada mensagem cria um código próprio, ou pelo menos contesta aquele no qual se baseia; os eixos bidimensionais são substituídos por uma concepção de polivalência, que deriva do amplo leque de possibilidades de interpretação da obra; a discussão sobre os códigos historicamente aceitos abre perspectivas para novos modos de comunicação.

Eco opera uma síntese, conciliando de forma surpreendente e original as duas vertentes, aparentemente antitéticas. Sustenta que os postulados serialistas, apesar da especificidade do elo entre mensagens e códigos, reconhecem o fundamento histórico e social destes últimos e sublinham que qualquer mudança nos sistemas de comunicação tem um impacto direto na criação de novos

¹⁹ Vide nota de rodapé n. 16 (p. 25).

²⁰ É o caso das cartas de baralho, em que o valor das articulações depende do tipo de jogo.

cenários culturais. Se o sistema estrutural renuncia à tentativa de identificar o Ur-Código com uma sequência fixa e universal, de tipo ontológico, evitando dessa maneira o enrijecimento anti-histórico, para o teórico italiano, a série pode se tornar dialeticamente uma estrutura que reflete sobre si mesma, reconhecendo suas raízes factuais, em um movimento de contínua pesquisa que se constitui utopicamente como regra analítica.

1.3.4 Opera aberta: colaborações e interlocução entre Umberto Eco e Luciano Berio

No final dos anos 1950, o ambiente cultural italiano vivia um momento de grande efervescência: depois do término da Segunda Guerra Mundial, novos impulsos econômicos abriram caminho para um renascimento e uma modernização do país, que tentava se reerguer e se colocar novamente no cenário internacional pagando as dívidas morais e financeiras herdadas do período fascista. O advento da televisão, cujas emissões começaram em janeiro de 1954, desempenhou um papel fundamental na criação de uma nova identidade nacional e na difusão da língua italiana, até então prerrogativa da classe intelectual, que tinha saído do conflito definhada e rasgada.

O assim chamado “milagre econômico” resultou em diversos investimentos na área cultural de amplo respiro: as salas da RAI de Milão abriram as portas em 1954 para um laboratório de música eletrônica; Luciano Berio e Bruno Maderna (1920-1973) fundaram o Studio di Fonologia, o terceiro polo europeu de nova criação musical juntamente com o GRM, inaugurado na rádio francesa em 1948 sob a supervisão de Pierre Schaeffer, e o Estúdio de Colônia, instituído na rádio alemã em 1951. No mesmo histórico prédio de Corso Sempione, em Milão, um jovem Umberto Eco trabalhava na sede da recém-nascida emissora nacional, entrando para o círculo de compositores e técnicos que animavam o Studio di Fonologia.

A amizade entre Berio e Eco resultou na aproximação do músico à literatura de vanguarda e do teórico à linguística e ao estruturalismo e constituiu o ponto de partida para a elaboração dos primeiros ensaios de *Opera aperta*; também ocasionou a criação de *Thema (Omaggio a Joyce)*, em 1958, obra eletroacústica de crucial importância. Como Eco mesmo relata (2009, p. V-VI), lembrando o processo de estruturação da peça, Berio estava desenvolvendo naqueles anos uma profunda reflexão pessoal sobre os problemas de fonologia musical, o tratamento de decomposição da palavra em unidades mínimas e as oposições binárias entre elas, baseando-se nos estudos de Roman Jakobson. Eco absorveu o interesse estruturalista para a linguística e essas leituras contribuíram largamente às suas concepções semióticas.

Em 1959, o teórico publicou o ensaio “La poetica dell’opera aperta” [“A poética da obra aberta”] na revista *Incontri musicali*, [Encontros musicais] dirigida por Berio. Os numerosos

exemplos musicais citados e as concepções altamente inovadoras são fruto das intensas trocas intelectuais entre os dois autores. Segundo Eco, uma obra pode ser definida como “aberta” quando “incentiva no intérprete atos de liberdade consciente, coloca-o como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura a sua forma pessoal, sem ser determinado pela necessidade²¹” (ECO, 2009, p. 35).

Essa definição se aplica, mais especificamente, ao momento da fruição, que se torna uma interpretação e uma execução da própria obra, sem modificá-la na sua singularidade e originalidade; não se trata de uma operação indiscriminada, mas sim livre entre as possibilidades propostas pelo autor. A determinação de um significado estético acontece apenas por meio de uma correlação com outros significados, com a percepção da sua ambiguidade, que depende da sensibilidade e dos conhecimentos do receptor.

Para Eco, a ambivalência da mensagem, a pluralidade de interpretações, é uma marca fundamental das obras de arte, tornando-se ainda mais evidente na produção contemporânea. A fim de aprofundar a explicação, ele recorre à teoria da informação de Norbert Wiener (1894-1964), segundo a qual a organização de uma mensagem é a medida da quantidade de informação contida, enquanto a desordem – a entropia –, representada por elementos externos e estranhos ao recado, descreve o grau de desinformação (ECO, 2009 p. 103). Para contornar a indefinição na decodificação dos recados, a redundância é o dado que confirma o significado; este será tanto mais compreensível quanto maiores forem a ordem e a repetição dos elementos na mensagem.

Nas linguagens estéticas, ao contrário das denotativas, a informação é associada à desordem, ao inesperado que contraria as leis de probabilidades da decodificação. Portanto, a obra deve encontrar um ponto de equilíbrio entre capacidade de comunicar, utilizando elementos que consintam a compreensão, e inovação no uso criativo de um novo código, aspecto este que proporciona o prazer estético. A arte contemporânea reconhece esse processo como fundamental, acentuando o momento de reorganização da forma e introduzindo uma abundância de dados que contradizem os códigos históricos concebidos como sistemas de probabilidades; a mensagem estética se refere às normas que são minadas pela própria articulação da obra. Essa dialética pendular causa uma tensão interpretativa e uma procura da solução da crise instaurada; quanto mais inesperada é a solução, maior é o prazer da fruição.

Eco discute também a perspectiva do receptor da obra contemporânea, salientando que

Cada destinatário carrega uma concreta situação existencial, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, propensões, preconceitos

²¹ “La poetica dell’opera aperta tende a promuovere nell’interprete atti di libertà cosciente, a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una necessità”.

peçoais, de maneira que a compreensão da forma originária se realiza segundo uma determinada perspectiva individual²² (ECO, 2009, p. 34).

O autor deve estar consciente de que a obra, na sua abertura, propõe um leque de possibilidades de interpretação, que serão escolhidas apenas com base na cultura e na personalidade de cada espectador.

No caso específico da música vocal/instrumental, é necessário considerar ainda o papel desempenhado pelo executor²³, que se coloca como um grau intermediário no processo de decodificação da mensagem estética. Berio (2006, p. 65) reflete sobre essa problemática em *Alter Duft [Um antigo perfume]*, uma das conferências pronunciadas na Harvard University em 1993. Para o compositor, o intérprete tem a liberdade de modificar o significado da obra utilizando, por exemplo, uma gestualidade que é historicamente carregada de sentido musical. O músico ressalta também que o público escuta a peça em um tempo determinado e unívoco e que o processo de interpretação, sugerido pela concepção de abertura, se realiza ao longo das repetições da escuta. Berio define essa fase como fundamental - para ocasionar a ressignificação - e potencialmente interminável.

1.4 Vladimir Propp, entre formalismo e estruturalismo

O antropólogo e linguista Vladimir Yakovlevich Propp nasceu em São Petersburgo em 1895. Fundou o Departamento de Folclore da Universidade Estatal de sua cidade e atuou como professor de Literatura russa até 1970, ano de seu falecimento. Sua obra principal, *Morfologia do conto maravilhoso*, escrita em 1928 no âmbito da corrente formalista, tornou-se conhecida no Ocidente apenas nos anos 1950 por conta do isolamento da União Soviética durante o regime stalinista, e influenciou os estudos sobre folclore de Roland Barthes e Claude Lévi-Strauss.

O formalismo – movimento do qual Propp foi uma figura relevante juntamente com Roman Jakobson, Yuri Tynianov (1894-1943), Viktor Chklovsky (1893-1984) e Boris Eikhenbaum (1886-1959) – nasceu em 1915 com a fundação do Círculo Linguístico de Moscou, na véspera da Revolução Russa de 1917. A corrente se caracteriza por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto: os conceitos da filosofia, sociologia, história e psicologia não devem ser utilizados na análise da obra literária, que se valida enquanto produto estético organizado. O movimento preconiza também uma superioridade dos princípios artísticos em relação à ética, ao

²² “Ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale”.

²³ A música acusmática prescinde do intérprete parcialmente, já que o músico que opera a difusão da obra eletroacústica assume, à sua medida, o papel de intérprete.

simbolismo do século XIX e à religiosidade tradicional. Trata-se de uma expressão dos cânones revolucionários, prestes a se instaurar no país.

Em *Morfologia do conto maravilhoso*, Propp tentou estabelecer a razão pela qual as fábulas de todas as culturas são semelhantes. Para tanto, baseou sua análise em um *corpus* de contos de magia russos e subdividiu o material para determinar seus elementos fundamentais, salientando que essa primeira operação se deu segundo regras estruturais e de maneira intuitiva (PROPP, 2000, p. 11). A definição de *função*²⁴ é essencial na perspectiva de Propp: trata-se da ação de uma personagem, determinada pelo significado adquirido no desdobramento da narrativa (PROPP, 2000, p. 27). Ele constatou que as funções de um conto são numericamente limitadas e se repetem de maneira surpreendente, enquanto as personagens são muito numerosas: individuou uma estrutura recorrente de trinta e uma funções que se realizam com variantes e se influenciam reciprocamente, organizando-se em sete categorias de ações referentes aos vários papéis possivelmente existentes no conto. Por meio da análise morfológica dos elementos constitutivos, Propp demonstra a viabilidade de uma interpretação científica do conto e conjectura a existência de uma Ur-Fábula que seja a matriz de todas as variantes dela derivadas.

Um dos primeiros divulgadores da pesquisa de Propp fora da União Soviética foi Claude Lévi-Strauss, que, porém, contestou algumas das posições formalistas do antropólogo russo. Para o antropólogo francês, o formalismo errava declarando a supremacia do abstrato sobre o concreto, cogitando a forma como a única entidade inteligível. O estruturalismo, por sua vez, concebe o conteúdo como parte integrante da estrutura, a qual se configura como uma organização lógica do primeiro.

Luciano Berio entrou em contato com a obra de Propp por meio da chave estruturalista de Lévi-Strauss. A reação a essa leitura integrou-se à reflexão sobre o teatro musical, concretizando-se na realização de *Outis*, uma ação musical em duas partes, com textos do próprio Berio e do grecista Dario Del Corno (1933-2010), e que estreou no Teatro alla Scala em outubro de 1996. O título da peça alude à *Odisseia*, citando a resposta de Ulisses ao gigante Polifemo (quando o monstro pergunta ao herói como se chama, este replica “Outis”, ou seja, “meu nome é Ninguém”), além de fazer referência a *Ulysses [Ulisses]*, de James Joyce (1882-1941).

Nas notas introdutórias do programa de sala, Berio apresentou a obra com estas palavras:

A variabilidade da música, do texto e da cena é a constante narrativa de *Outis*, que permanece ligado a condições estruturais não normativas, mas com o propósito de proteger uma coerência sintática e expressiva. Essa variabilidade permite perceber figuras e fatos diferentes sob uma mesma luz, ou permite entender o sentido de uma única coisa sob

²⁴ A definição clássica, elaborada pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (1899-1965), classifica a função como “a relação entre duas variáveis” (HJELMSLEV *apud* GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 152 *apud* MENEZES, 2006, p. 39).

perspectivas musicais sempre diferentes. Nos cinco ciclos, de vez em quando, aparecem fragmentos de histórias já contadas e de viagens já realizadas, de Homero a Catullo, de Auden a Brecht, a Joyce, a Melville, a Sanguineti e outros. Os cinco ciclos começam sempre do final, com a matança do pai, e percorrem o mesmo paradigma narrativo ou parte deste. No diálogo entre as duas temporalidades, aquela da música e aquela das imagens, é a qualidade do tempo da música que prevalece e que nos permite analisar e comentar o que está diante dos nossos olhos, condicionando a nossa percepção²⁵ (BERIO, 1996).

Alguns dos conceitos fundantes do teatro beriano serão analisados mais detalhadamente no Capítulo 4, mas podemos realçar desde já uma característica basilar, a saber, a supremacia da música relativamente aos acontecimentos do enredo. No caso específico de *Outis*, o compositor se inspirou no conceito de função elaborado por Propp em *Morfologia do conto maravilhoso* e escolheu uma rede de situações paradigmáticas, quase aleatórias, que geram os cinco ciclos dramaturgicos: a matança de Outis por parte do filho; uma situação de perigo ou conflito; uma resolução; um retorno; uma viagem (BERIO, 2013, p. 302). Esses quadros passam por cinco realizações musicais, em diferentes localizações sociais e espaço-temporais: configura-se, portanto, uma ação teatral sem uma verdadeira estrutura narrativa, mas sim baseada em um fluxo de imagens proliferativas ligadas pela partitura. Mais uma vez, o ouvinte encontra-se obrigado a assumir um papel ativo e participativo no processo de decodificação da obra, pois precisa refletir sobre si mesmo por meio da ação musical. A pluralidade de leituras e de protagonistas se concretiza na presença de vários idiomas e dialetos, modernos e antigos; não há uma história, mas várias histórias, recompostas de uma maneira imprevisível, que tecem um desenvolvimento narrativo de intensa energia comunicativa e profundidade expressiva, usando para isso uma partitura estilística e tecnicamente compacta.

²⁵ “La variabilità della musica, del testo e della scena è la costante ‘narrativa’ di *Outis*, che resta comunque ancorato a condizioni strutturali non prescrittive, ma intese a proteggere una coerenza sintattica e, appunto, espressiva. Questa variabilità permette di percepire figure e fatti diversi in una stessa luce, oppure permette di cogliere il senso di una cosa sola in luci e prospettive musicali sempre diverse. Nei cinque cicli affiorano, ogni tanto, frammenti di storie già dette e di viaggi già compiuti, da Omero a Catullo, da Auden a Brecht, a Joyce, a Melville, a Sanguineti, a Celan ed altri ancora. I cinque cicli cominciano sempre dalla fine (con l’uccisione del padre) e ripercorrono uno stesso paradigma narrativo o parte di esso. Nel dialogo tra le due temporalità, quella della musica e quella delle immagini, è la qualità del tempo della musica che ha il sopravvento e che ci permette di scrutare, analizzare e commentare quello che sta davanti ai nostri occhi, condizionandone la percezione”.

2 LINGÜÍSTICA E PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO

2.1 Ferdinand de Saussure e as interconexões entre linguística e semiótica

Historicamente, a semiótica encontra seu horizonte metodológico, seus assuntos teóricos e sua terminologia na linguística de matriz estrutural, que, por sua vez, reconhece no pensamento do teórico suíço Ferdinand de Saussure um momento fundamental de postulação dos conceitos. Originário de Genebra, lecionou nas cátedras de línguas indo-europeias e de sânscrito em Paris e em sua cidade natal, e se interessou principalmente pela teoria da linguagem. Em sua obra principal, *Cours de linguistique générale*, uma coletânea de suas aulas e pesquisas acadêmicas publicada postumamente (1916), Saussure declarou que vislumbrava a partir da linguística uma disciplina que denominou “ciência dos signos”.

A língua é um sistema de signos que expressam ideias e, portanto, é confrontável com a escrita, o alfabeto dos surdos, os ritos simbólicos, as formas de cortesia, os sinais militares, etc. Esse é simplesmente o mais importante dos sistemas. Pode-se conceber uma ciência que estuda a vida dos signos no quadro da vida social; esta poderia formar uma parte da psicologia social e, conseqüentemente, da psicologia geral; chamaremos esta disciplina de semiologia (do grego “σημείον”, signo). Esta poderá nos dizer quais leis regulam os signos. Como ainda não existe, não podemos afirmar o seu conteúdo, mas ela tem o direito de existir e o seu lugar é determinado com antecedência. A linguística é somente uma parte desta ciência geral, as leis descobertas pela semiologia serão aplicáveis à linguística, que será ligada a uma área bem definida dentro do conjunto de fatos humanos²⁶ (SAUSSURE, 1922, p. 25-26 *apud* BERTRAND, 2002, p. 11-12).

Entrando no âmago da pesquisa linguística, Saussure concebe a linguagem como sistema de interdependências internas e funda seu sistema postulando três dicotomias: *langue/parole* [língua/fala], *significante/significado* e *sincronia/diacronia*. A primeira oposição individua na *langue* o código de estruturas e regras que o indivíduo deve assimilar para poder se comunicar com a sociedade à qual pertence, enquanto a *parole* é a fase de elaboração individual e criativa, na qual a linguagem é desenvolvida para expressar o pensamento pessoal. Poder-se-ia afirmar que a fala é o momento de aplicação e funcionamento da língua.

²⁶ “La lingua è un sistema di segni esprimenti delle idee, e, pertanto, è confrontabile con la scrittura, l’alfabeto dei sordomuti, i riti simbolici, le forme di cortesia, i segnali militari, ecc. Essa è semplicemente il più importante di tali sistemi. Si può dunque concepire una scienza che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale: essa potrebbe formare una parte della psicologia sociale e, di conseguenza, della psicologia generale: noi la chiameremo semiologia (dal greco ‘σημείον’, segno). Essa potrebbe dirci in cosa consistono i segni, quali leggi li regolano. Poiché essa non esiste ancora, non possiamo dire che cosa sarà; essa ha tuttavia il diritto di esistere e il suo posto è determinato in partenza. La linguistica è solo una parte di questa scienza generale, le leggi scoperte dalla semiologia saranno applicabili alla linguistica e questa si troverà collegata a un dominio ben definito nell’insieme dei fatti umani”.

Mais complexa é a definição da dupla *significante/significado*: o primeiro refere-se ao conjunto de sons verbais que denotam um conteúdo específico para quem fala um determinado idioma; trata-se de um meio, de uma imagem sonora que estabelece uma correlação com o significado. Este, porém, depende do sujeito falante e consciente da essência do objeto da comunicação, que o expressará de maneiras diferentes conforme suas estruturas emotivas e cognitivas e as faculdades linguísticas da comunidade à qual pertence. A relação entre os dois elementos é *necessária* (enquanto etapa fundamental do processo de significação) e ao mesmo tempo, para Saussure, *arbitrária* - concebida por ele não como casual, mas sim como não motivada. O teórico justifica tal afirmação aduzindo que um mesmo significado pode ser expresso com palavras completamente diferentes em idiomas distintos e que, em uma mesma língua em épocas diversas, uma mesma palavra pode denotar vários conceitos. A oposição *significante/significado* evidencia ainda duas características dos signos linguísticos: a *duplicidade*, marcada pela relação entre os dois elementos discutidos, que apenas juntos permitem a significação; e a *convencionalidade*, representada pelo acordo comunicativo que se deve estabelecer entre os dois falantes de um mesmo idioma envolvidos no processo dialógico.

A última oposição analisada por Saussure, a relação entre *sincronia* e *diacronia*, constitui uma contribuição de fundamental importância para a evolução da linguística. Enquanto precedentemente – e até o século XIX, com a escola dos linguístas neogramáticos – os estudos privilegiavam o desenvolvimento temporal de um idioma, o estudioso salienta a primazia da sincronicidade, porque a língua deve ser considerada um sistema de valores determinado pelo estado momentâneo de suas palavras e pelas relações que se instauram entre as funções dos vocábulos. Essas noções – que concebem a linguística como uma disciplina aberta e interconectada com a psicologia, a sociologia, a filosofia, entre outras – representam, de um lado, os impulsos para o progresso e a sistematização da semiótica e, de outro, os fundamentos da corrente de pensamento estruturalista.

O problema da arbitrariedade da relação entre significante e significado – adotado por parte dos estudiosos como um princípio fundamental da linguística – é o ponto de partida das reflexões do francês Émile Benveniste, que o reelabora junto com Roman Jakobson ao longo da profícua colaboração que intercorreu entre os dois teóricos durante décadas. Benveniste admite o postulado da duplicidade do signo, constituído por significante e significado, mas ressalta que para Saussure o significado se identifica com o *conceito* – contradição que o leva a definir corretamente como arbitrária a relação entre a realidade externa, a “coisa”, e sua imagem fônica. Pressupondo que a língua seja uma ciência das formas, Benveniste afirma ao contrário que a relação entre as duas componentes do signo se baseia em uma vinculação de *necessidade* – pois o espírito humano

precisa associar um nome a um conteúdo – e, ainda, de *consustancialidade*, sendo “o significante [...] a tradução fônica de um conceito e o significado a contrapartida mental do significante²⁷” (BENVENISTE, 1966, p. 52). Tal ligação necessária caracteriza também a unidade estrutural dos modelos operacionais e determina a reciprocidade das mudanças nos níveis de todo o sistema e das declinações particulares. Além disso, a oposição se relaciona dialeticamente com a necessidade, evidenciando o caráter absoluto do signo linguístico.

Jakobson adota e integra essa reflexão de Benveniste, ressaltando a relevância da diacronicidade e da mutabilidade no processo de evolução da língua. O linguísta russo sustenta que o estado atual de conceitualização dos idiomas não evidencia o elo de motivação que as palavras originariamente tinham com os conceitos, porque o desenvolvimento histórico causou com o tempo um distanciamento dos vocábulos abstratos – que representam a parte preponderante da atividade linguística de hoje – de sua imagem fônica e, portanto, uma aparente arbitrariedade na relação entre os dois componentes. Mas o contato autêntico entre significante e significado ainda é detectável, se considerarmos as mudanças causadas pelas próprias leis das línguas. Jakobson cita o exemplo das onomatopeias, que representariam o estádio em que a necessidade e a evidência dessa relação é ainda imediata.

2.2 Roman Jakobson

Considerado um dos fundadores do formalismo russo e do estruturalismo, Roman Jakobson foi um dos maiores linguistas do século XX e influenciou o desenvolvimento das ciências humanísticas com suas ideias revolucionárias e uma incomparável atividade organizadora. Suas obras incluem estudos sobre teoria geral da linguagem, fonologia, literatura russa, psicolinguística e semiótica, entre outras disciplinas.

Russo de família judia, Jakobson instituiu o Círculo Linguístico de Moscou em 1915, no qual se reuniram os expoentes do formalismo russo. Em seguida, nos anos 1930, mudou-se para a Checoslováquia e fundou a Escola de Praga, aprofundando suas teorias fonéticas junto com Nikolai Trubetzkoy (1890-1938). Durante a Segunda Guerra Mundial, Jakobson se refugiou nos Estados Unidos (primeiro em Nova York, depois em Boston), tornando-se professor da Universidade Columbia e fundando o Círculo Linguístico de Nova York. Atuou como figura relevante da cena intelectual internacional até 1982, ano de seu falecimento.

A essência da perspectiva de Jakobson pode ser localizada preponderantemente nos princípios do estruturalismo, porém harmonizados de maneira peculiar e autêntica com as posições

²⁷ “Le signifiant est la traduction phonique d’un concept; le signifié est la contrepartie mentale du significatif”.

fenomenológicas. Em particular, denota-se uma convergência das duas perspectivas na concepção jakobsoniana da dimensão expressiva e da intersubjetividade da linguagem. A importância do corpo na fenomenologia, por exemplo, é comparável à centralidade atribuída por Jakobson à função poética²⁸, que é considerada a origem das línguas naturais. Para o teórico, ainda, o sujeito e a estrutura compartilham um vínculo de correlação e interdependência, em que o processo de percepção desempenha um papel central.

O estudioso resume em um célebre aforismo o cerne de sua pesquisa: “Linguista sum: linguistici nihil a me alienum puto” [“Sou um linguista: nada do que se refere à linguística me é estranho”] (JAKOBSON, 2012, p. 6). Para Jakobson, a linguagem é o símbolo do maior resultado do pensamento humano e por essa razão se torna o centro de seu estudo.

Um dos postulados centrais das formulações jakobsonianas é o princípio binário, presente, por exemplo, na dupla articulação e nos dois eixos da linguagem (o de *concatenação* e o de *substituição*, que se referem respectivamente à sintaxe e à semântica). Na concepção dualística de Jakobson, cada signo linguístico é constituído a partir de duas modalidades: a *combinação*, que está relacionada com a contextualização e pressupõe a possibilidade de individuar a conjunção de vários signos dentro de um único signo considerado; e a *seleção*, que é uma operação complementar à de substituição, ao comparar as correlações entre termos diferentes, desde a sinonímia até a antinomia. Essa formulação implica que a combinação esteja ligada às unidades que compõem a mensagem e agrupe as partes constitutivas em uma relação de contiguidade, enquanto a seleção amarra os vocábulos a partir de uma série virtual, representada pelo código, em que a escolha de uma opção exclui automaticamente a presença das outras.

Jakobson salienta que os sistemas fonéticos e linguísticos do mundo não apresentam diferenças substanciais e os princípios estruturais partilhados permitem a comutação interlinguística e intralinguística entre os códigos. Nessa perspectiva insere-se a definição do teórico referente ao signo linguístico (*sêmeion*), uma entidade formada pela relação entre o significante (*sémainon*), sensível, e o significado (*semainómenon*), inteligível ou traduzível (JAKOBSON, 2012, p. 98). A quantidade de informação arcada por um termo é a constante de todas as operações de tradução e interpretação e se classifica como a definição do significado. O sentido é ao mesmo tempo um fato semiótico e linguístico e necessita de um signo para se expressar, que possa ser traduzido em outras palavras.

²⁸ Jakobson, ressaltando sua reelaboração “pragmática” e empírica do formalismo, localiza os fundamentos da linguística na linguagem poética, argumentando que a função poética das línguas é um princípio universal, presente em todos os idiomas e em todas as épocas, também de forma inconsciente e nos textos não propositalmente poéticos. Além disso, é possível detectar o uso de figuras poéticas desde as primeiras fases de aprendizado da linguagem na criança.

O estudioso especifica um modelo silábico universal representado pela união de uma consoante com uma vogal, marcando um contraste de polaridade entre o nível mínimo e máximo de energia dos dois elementos sucessivos. Realça que a sílaba “pa” é a dupla de mais simples articulação, pois une a consoante e a vogal definidas como “ideais” (JAKOBSON, 2012, p. 111). Ressalta ainda a existência de leis universais das línguas naturais: as leis de implicação²⁹ – que elabora a partir da consideração fenomenológica do plano expressivo e da citação de estudos husserlianos sobre a linguagem infantil –, e em geral as relações de estratificação e oposição, como o vínculo entre elementos marcados e não marcados (entre os quais ele considera a *ausência* como um elemento funcional da antinomia), e a ligação dialética de inclusão e exclusão, que se instaura nos eixos sintagmáticos e paradigmáticos, com as unidades *in praesentia* e *in absentia*, respectivamente.

A análise linguística de Jakobson considera dois níveis: o semântico e o dos traços distintivos, cuja função de diferenciação é a mais importante entre as finalidades dos sons da linguagem. O traço distintivo é definido como “o conjunto das unidades simples e complexas cuja função é diferenciar, reunir, dividir em grupos, ou evidenciar as diferentes unidades significativas³⁰” (JAKOBSON, 2012, p. 80). Os fonemas da sílaba configuram-se como agrupamentos de traços distintivos que ocorrem simultaneamente e que podem tanto ser examinados no eixo da sucessão como ser considerados no eixo da simultaneidade, exatamente como acontece na análise das notas que constituem um acorde musical. No nível semântico, o resultado do processo de exame dos traços distintivos comporta a atribuição de significado dos vários elementos que constituem a comunicação, desde os morfemas até as frases do discurso como um todo.

O teórico aprofunda a comparação com a música, subdividindo os traços distintivos em prosódicos e intrínsecos: os primeiros definem os fonemas que constituem o centro da sílaba, enquanto os segundos são independentes da função desempenhada no interior da palavra. Mais especificamente, os traços prosódicos se caracterizam pela “oposição entre duas variáveis dentro de uma única sequência temporal: a altura, a energia ou a duração relativa de uma determinada fração são estabelecidas em relação com as frações antecedentes ou seguintes³¹” (JAKOBSON, 2012, p. 99). Tom, força e quantidade são as três categorias descritivas desse tipo de traço e correspondem

²⁹ Implicação ou *fundação*, na terminologia originária utilizada por Edmund Husserl.

³⁰ “L’insieme di unità semplici e complesse la cui funzione si limita a differenziare, riunire, dividere in gruppi, o porre in rilievo le diverse unità significative”.

³¹ “Ogni tratto prosodico si basa essenzialmente sul contrasto tra due variabili all’interno di un’unica sequenza temporale: l’altezza, l’energia o la durata relative di una data frazione sono determinate in rapporto alle frazioni che precedono e/o seguono”.

respectivamente aos três parâmetros principais da sensação acústica, a saber, frequência, amplitude e tempo, que por sua vez são comparáveis com altura, intensidade e duração do domínio musical.

Jakobson salienta que o caráter distintivo dos fonemas é constatável também no significado linguístico, que se define por sua natureza diferencial. No entanto, enquanto a linguagem apresenta variáveis contextuais e situacionais, que são facultativas e influenciam o conteúdo da mensagem, os fonemas apresentam traços constantes. A análise do significado de uma comunicação funda-se justamente sobre a existência de elementos recorrentes e redundantes³², que permitem sucessivamente a análise e a compreensão dos dados de diferenciação, fundamentais para o processo de semantização.

Jakobson pressupõe que o princípio binário seja um conceito intrínseco à estrutura da linguagem e utiliza três argumentos para validar sua hipótese (JAKOBSON, 2012, p. 120-121). Em primeiro lugar, o teórico ressalta como figuras acústicas complexas são percebidas e apreendidas mais facilmente quando decodificadas por meio do princípio binário. Essa circunstância comprova que o código “ideal” é constituído por oposições de dois elementos com implicação recíproca, organizadas sistematicamente. Em seguida, valendo-se de suas pesquisas linguísticas aplicadas à psicopedagogia, o estudioso salienta como a operação de oposição binária é a primeira atividade lógica da criança: na primeira infância, período em que acontece a aprendizagem do código fonemático, a dupla de elementos é mais facilmente controlável que as unidades individuais. Por último, Jakobson reafirma que a característica constitutiva dos signos (gerais e linguísticos) é a duplicidade: desde a oposição entre a parte sensível e a inteligível, que alude à bipartição de Saussure em significante e significado, até uma clara dicotomia em nível acústico e de articulação.

O binarismo se confirma, portanto, como um princípio estrutural e universal, que governa os sistemas fonemáticos e as relativas leis de implicação:

A equivalência do som, projetada na sequência como princípio constitutivo, pressupõe inevitavelmente a equivalência semântica e, em cada nível linguístico, todos os elementos desta sequência sugerem uma das experiências correlativas definidas como “comparação por semelhança” e “comparação por dessemelhança”³³ (JAKOBSON, 2012, p. 206).

Por fim, Jakobson não subestima a dicotomia incindível entre objetividade do conteúdo e subjetividade do observador destinatário da mensagem: um conhecimento e uma comunicação bem definidos somente podem se realizar considerando esse pressuposto.

³² Além do conceito de pertinência, a *redundância* desempenha um papel relevante nas reflexões de Jakobson, que o mutua da teoria da comunicação de Claude Shannon (1916-2001) e Warren Weaver (1894-1978).

³³ “L’equivalenza del suono, proiettata nella sequenza come suo principio costitutivo, implica inevitabilmente l’equivalenza semantica e, ad ogni livello linguistico, ogni costituente di una tale sequenza suggerisce una delle esperienze correlative definite *comparazione per somiglianza* e *comparazione per dissimiglianza*”.

2.2.1 Jakobson apud Eco

A contribuição de Jakobson para a sistematização das definições semióticas foi de grande importância, especialmente até o começo dos anos 1970. Umberto Eco ressalta em numerosos estudos como os conceitos da linguística elaborados pelo estudioso russo foram essenciais para o desenvolvimento da semiótica e evidencia os traços de proximidade entre as duas disciplinas. O próprio Jakobson sublinha essa adjacência afirmando que o comportamento humano adquire um significado considerando a totalidade de suas manifestações, sendo a linguagem apenas uma delas; sua decodificação, no interior de um determinado grupo social, depende da aceitação das regras semióticas gerais e dos códigos específicos que governam qualquer sistema comunicativo.

Entre os aportes da linguística para a semiótica, Eco (1990) elenca a relação entre o objeto e o signo que o representa, sublinhando o caráter dramático e antinômico do último, que remete ao primeiro, mas ao mesmo tempo não se identifica com ele. O processo de significação, que permeia toda a realidade humana e transcende a linguagem, exige que o teórico consiga individuar estruturas universais por meio de comparações entre diferentes áreas do conhecimento e do comportamento. Jakobson é pioneiro nessa operação, aplicando parâmetros da linguística à música, ao cinema e ao folclore e estabelecendo traços que ele define “pansemióticos” (ECO, 1990, p. 294), por serem pertinentes a todas as formas de expressão. Por exemplo, ele tenta a transposição de conceitos como o princípio binário, os traços distintivos, a dupla seleção/combinção, a noção psicológica de expectativa frustrada, para as mensagens estéticas cinematográficas, visuais ou musicais. A aplicação dessas definições linguísticas a outros sistemas semióticos às vezes mostra-se problemática (e, como no caso dos traços distintivos, discutível), mas todos esses outros sistemas se identificam com a capacidade de transmitir mensagens por meio de um código; além disso, Jakobson está convencido de que a linguística é apenas uma parte da semiótica e que, ao mesmo tempo, esta última não pode prescindir da semantização. O processo de descrição de tais sistemas de regras realiza-se no ponto de equilíbrio entre as diferentes modalidades próprias de cada tipo de signo e a uniformidade das estruturas de significação.

Jakobson concorda com a definição formalista da música como um sistema de signos que significa a si mesmo e como um conjunto de estruturas sintáticas que podem ser semanticamente interpretadas; Eco absorve e reafirma tal ponto de vista:

Os sons não são simples substâncias sonoras, mas valem enquanto o fim de um ato intencional. Os sons musicais operam como elementos de um sistema e adquirem um valor em relação a um critério específico de pertinência³⁴ (ECO, 1990, p. 298).

O contexto de uma determinada época histórica e cultural ou de uma escola estilística é o quadro que permite decodificar os paralelismos identificáveis a partir da análise por oposições de uma obra musical. O problema da contextualização é central no processo de significação tanto para Eco como para Jakobson, porque a interpretação do signo consiste em uma tradução que se realiza apenas a partir dos instrumentos culturais pessoais do destinatário.

2.2.2 Jakobson apud Berio apud Menezes

O interesse de Berio pela linguística e pela fonologia remonta à época da abertura do Studio di Fonologia da RAI em Milão, inaugurado oficialmente em 1955. É no começo dos anos 1950 que o musicista começa a refletir sobre o *Cours de linguistique générale*, de Saussure, e sobre os *Principes de phonologie* [Princípios de fonologia], de Trubetzkoy, aos quais seguirão as leituras dos textos de Jakobson e os encontros nos Estados Unidos com o linguista russo na década de 1960.

Vários são os conceitos estruturalistas e linguísticos que o compositor absorve e transmuta para a formalização de suas visões musicais, tanto é que a fonologia jakobsoniana pode se tornar uma chave interpretativa das mais apropriadas para analisar a obra beriana, como demonstrou Flo Menezes com o ensaio *Luciano Berio et la phonologie. Une approche jakobsonienne de son œuvre* [Luciano Berio e a fonologia: uma abordagem jakobsoniana de sua obra, sem tradução em português].

Discutindo as relações entre música e linguagem, Menezes (1993a, p. 101) relembra a oposição saussuriana entre *langue* e *parole*: a primeira é definida como um sistema convencional que os membros de uma sociedade adotam para se comunicar entre si; já a *parole* representa o ato que cada um realiza valendo-se de sua capacidade de expressão. Evidencia-se, portanto, uma natureza estrutural da *langue*, que representa a capacidade de utilizar a linguagem, enquanto a *parole* simboliza o momento posterior de exercício concreto da comunicação. Menezes (1993a, p. 103) propõe um paralelismo entre esses dois elementos da linguística e o âmbito musical: a função estrutural é desempenhada pelas formas e pelas regras que permitem a composição – a saber, os métodos compositivos –, enquanto as obras escritas a partir desses princípios representam a realização e o cumprimento das concepções fundamentais. Como Menezes mesmo afirma: “A obra

³⁴ “Gli elementi della musica non sono semplici suoni (sostanze sonore), ma valgono in quanto sono il fine di un atto intenzionale. I suoni musicali operano come elementi di un sistema e acquistano un valore in accordo a criteri specifici di appartenenza”.

é a fala do compositor, que se refere à linguagem da composição naquela dada época (o estado da língua musical) e que a transforma” (informação verbal)³⁵.

O binarismo linguístico, foco da análise de Jakobson, é objeto de profunda reflexão para Berio. Na perspectiva do compositor,

O vínculo entre as dimensões binárias da língua, quando aplicado à música, resulta significativamente indefinível; aquelas dimensões binárias não são traduzíveis em termos musicais nem mesmo nas formas altamente estruturadas e codificadas do período clássico³⁶ (BERIO, 2006, p. 11).

Em um prisma filosófico, a música pode se tornar uma “linguagem das linguagens” (BERIO, 2006, p. 48), uma ponte entre culturas diferentes e um caminho para uma permutação de valores e, ao mesmo tempo, para a defesa e a preservação das diversidades; no plano sintático e semântico, porém, a música demonstra ser intraduzível. Consciente das problemáticas inerentes aos processos de significação, Luciano Berio, como Menezes mesmo reporta, afirma: “O importante é não procurar paralelismos formalísticos entre a experiência musical e a linguagem, [...] as diferenças sintáticas entre elas são irreduzíveis³⁷” (BERIO, 1986 *apud* MENEZES, 1993a, p. 111). Na concepção do compositor italiano, alinhada com a de Jakobson, a música contém em si mesma o seu significado, que se irradia a partir das estruturas sintáticas da obra musical.

Entretanto, o conceito de oposição binária, de clara derivação linguística, é um instrumento privilegiado para analisar a obra beriana, como Menezes ressalta em seu ensaio; trata-se de um dos princípios harmônicos fundamentais do musicista italiano. Nas palavras de Berio:

Para mim, agir musicalmente significa tornar complementares, harmonizar, os termos de uma oposição ou de um conjunto de oposições, ou seja, rendê-los concretos. [...] Música para mim significa preencher de sentido o percurso entre os diferentes termos de uma oposição e entre oposições diferentes, encontrar uma relação entre eles e fazer com que uma oposição fale com a voz da outra³⁸ (BERIO, 2011, p. 157-158).

Seguindo a sistematização de Menezes (1993a, p. 106), na reflexão sobre as correspondências entre âmbito linguístico e musical, três níveis podem ser constatados na língua: o primeiro, o fonológico, define o caráter distintivo dos fonemas dentro do idioma falado e das regras

³⁵ Consideração expressa durante uma conversa particular com o compositor em dezembro de 2016.

³⁶ “Il rapporto tra le dimensioni binarie della lingua, quando è applicato alla musica risulta significativamente indefinibile; quelle dimensioni binarie non sono traducibili in termini musicali neanche nelle forme altamente strutturate e codificate del periodo classico”.

³⁷ “L’importante é di non cercare parallelismi formalistici fra esperienza musicale e linguaggio, [...] le loro differenze sintattiche sono irriducibili”.

³⁸ “Agire musicalmente per me vuol dire rendere complementari, armonizzare, i termini di un’opposizione o di un insieme di opposizioni, renderli cioè concreti. [...] Musica per me è riempire di senso il percorso fra i diversi termini di un’opposizione e fra opposizioni diverse, inventar loro una relazione e fare in modo che un’opposizione parli con la voce dell’altra”.

que os organizam; no segundo nível, encontra-se a morfologia ou lexicologia, que representa o conjunto de palavras necessário para realizar a comunicação, articulando-se no plano conceitual e ideológico da categorização dos vocábulos à disposição de um indivíduo; o terceiro e último nível é o da sintaxe, que descreve as regras gramaticais da língua e tem propriedades estruturais.

No domínio musical, uma categorização análoga pode ser estabelecida nas seguintes fases, correspondentes, respectivamente, aos níveis fonológico, lexicológico e sintático: as propriedades acústicas, que remetem ao caráter perceptivo ou sensorial da música; o plano instrumental ou o gênero musical ao qual a obra pertence, que individualizam as cores dos timbres utilizadas na composição; e o nível estilístico, que se refere às regras e aos métodos aplicados na criação. Salientando uma imprescindível autonomia dos códigos, Menezes destaca que a adjacência da música ao sistema linguístico se realiza a partir da correlação entre as características fonológicas da primeira e o plano da articulação musical: o aspecto fenomenológico das duas disciplinas é o único nível que permite estabelecer correspondências formais entre elas.

No tocante às composições contemporâneas, a relação com a linguagem é ainda mais complexa; se o sistema verbal serve de referência à concepção musical, esta metamorfoseia o significado original e clássico desse sistema. O conceito de relação entre as estruturas que constituem a obra torna-se o eixo do processo de significação; o ouvinte faz-se tanto mais consciente dos nexos e das ligações entre os elementos em que se baseia a obra quanto menos esses elos são predeterminados. Como Berio destaca,

A música de hoje não pode ser considerada uma linguagem, um sistema fechado, preciso, confortável, mas, ao contrário, um sistema ramificado de sons e de ações, definíveis e significáveis apenas na realidade e nas relações que estabelecem a cada momento³⁹ (BERIO, 2013, p. 24).

Essa ideia de composição musical como uma rede de correlações e significações está estritamente ligada à direcionalidade das estruturas das obras, imprescindível para o propósito estético do musicista italiano. Por sua vez, as noções de estruturas acústicas e das relativas transformações imbuídas de finalidades encontram seu ponto de conexão nos princípios fonológicos enunciados por Jakobson (MENEZES, 1993a, p. 144). No primeiro preceito, afirma-se que nenhuma mudança de som pode ser compreendida sem considerar o sistema que passa através do processo de variação; já o segundo enunciado declara que qualquer mutação fonológica é intencional. Menezes enfatiza em seu ensaio a profundidade do paralelismo entre esse processo e o sistema musical, em que todas as mudanças estruturais são direcionais.

³⁹ “La musica di oggi non può essere considerata un linguaggio, un sistema chiuso, preciso e confortevole, bensì piuttosto un sistema ramificato di suoni e di azioni, definibili e significativi solo nella loro realtà e nelle relazioni che essi implicano al momento”.

A construção das relações entre os elementos de uma obra musical, que devem ser encontradas e estabelecidas, representa para Berio a própria ideia de música: enquanto na linguagem, por exemplo, em uma mensagem referencial, todas as funções existem preventivamente, em uma composição contemporânea o percurso de correlação entre as partes precisa passar por uma evolução e uma escolha consciente por parte do autor e do receptor da obra: “A música é também a experiência da sua constituição e da sua manifestação⁴⁰” (BERIO, 2013, p. 486).

2.3 Roland Barthes: semiologia, linguística e música

Roland Barthes, linguista e filósofo francês, foi um dos maiores expoentes do pensamento estruturalista. Sua longa e próspera carreira de professor o levou a lecionar em várias universidades europeias e se concluiu com a cátedra de Sociologia e Semiologia na École Pratique des Hautes Études de Paris, que foi ponto de encontro entre os intelectuais da época (Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Umberto Eco, Tzvetan Todorov [1939-2017], entre outros). A reflexão semiológica de Barthes é dedicada principalmente aos problemas inerentes à linguagem falada, que ele descreve como o “grau zero” da escrita (objeto do ensaio homônimo), e às relações entre mitos e fetiches da sociedade contemporânea, partindo do eixo da língua que o estudioso considera tanto patrimônio coletivo como faculdade individual.

O ponto de partida é, mais uma vez, o *Cours de linguistique générale*, de Saussure. Barthes, porém, contraria a direção traçada pelo teórico suíço, pois toma a linguística como o instrumento fundamental e indispensável para analisar o processo de significação da realidade: “Cada sistema semiológico precisa se confrontar com a linguagem, não existe sentido que possa ser expresso de outra maneira, e o mundo dos significados é apenas aquele da linguagem⁴¹” (BARTHES, 2002, p. XIII). Para Barthes, não existem linguagens puras, eminentemente expressivas, e a semiologia se constitui como uma teoria que permite analisar os fenômenos múltiplos da sociedade contemporânea:

A semiologia é destinada a ser absorvida pela translinguística, cuja matéria será constituída pelo mito, pelo conto, pelo artigo de jornal, pelos objetos da nossa civilização, na maneira pela qual são exteriorizados⁴² (BARTHES, 2002, p. XV).

⁴⁰ “La musica è anche l’esperienza del suo farsi e del suo manifestarsi”.

⁴¹ “Ogni sistema semiologico ha a che fare con il linguaggio, non c’è senso che non sia nominato, e il mondo dei significati non è altro che quello del linguaggio”.

⁴² “La semiologia é destinada a farsi assorbire da una translinguistica, la cui materia sarà costituita ora dal mito, dal racconto, dall’articolo giornalistico, ora dagli oggetti della nostra civiltà, nella misura in cui essi sono parlati”.

Barthes (2002, p. 24) recupera as definições saussurianas de *langue* (o conjunto de valores coletivos que constituem a linguagem) e *parole* (a utilização individual e combinatória desse complexo) para evidenciar que nos sistemas semiológicos não linguísticos podem ser individuados três níveis: o da matéria, o da língua e o do uso. Este é o caso de muitas áreas do nosso cotidiano, que por sua própria origem não apresentam um aspecto significante, contrariamente à linguagem, mas um sentido utilitarista (como acontece com a semantização relativa ao uso de uma roupa ou mobília). Da mesma forma, nos modelos linguísticos, a semiologia deve considerar três termos: significante, significado e signo, o qual é a resultante da associação dos dois primeiros (BARTHES, 1975, p. 135). Consequentemente, a significação é descrita como o procedimento que une significante e significado no próprio signo. A definição de música elaborada por Barthes reflete um ponto de equilíbrio entre os extremos representados pela linguagem e pelos sistemas não linguísticos:

A semiologia clássica dificilmente se interessa pelo referente; isto é possível (e, sem dúvida, necessário), pois o texto articulado sempre remete a um significado. Mas na música, campo de significação e não sistema de signos, o referente é inevitável e inesquecível, pois é o próprio corpo. O corpo se concretiza na música sem outra intermediação que a do significante. Esta passagem, esta transgressão, faz da música uma loucura. Em comparação com o escritor, o musicista é sempre um louco (e o escritor nunca pode sê-lo, pois está condenado ao senso da linguagem)⁴³ (BARTHES, 1985 *apud* ECO; MOLINO; NATTIEZ; RUWET, 1985 p. 16).

Barthes sublinha também a importância da noção de *valor*, que desempenha uma função central no estruturalismo linguístico: ele representa a possibilidade de confrontar elementos parecidos e de permutar unidades diferentes. O valor não se identifica com a significação, pois depende da relação entre as partes da língua. Saussure (1967, p. 90 *apud* BARTHES, 2002, p. 44) mesmo salienta: “Em um signo, a ideia ou a matéria fônica são menos relevantes do que tudo que o circunda, nos outros signos⁴⁴”. São fornecidas, assim, as bases epistemológicas para os princípios de homologia e de taxonomia, que ordenam as classificações das frequências fonéticas e suas relativas combinações.

Essa ideia de interdependência entre as partes da língua, necessária para o processo de decodificação, está ligada ao conceito de neutralização do binarismo linguístico. Sob esse ponto de vista, Barthes se distancia de Jakobson, para quem a oposição binária é um princípio absoluto, sendo todos os idiomas descritíveis por meio de uma dúzia de traços que estão presentes ou

⁴³ “La sémiologie classique ne s’est guère intéressée au référent; c’était possible (et sans doute nécessaire) puisque dans le texte articulé il y a toujours l’écrain du signifié. Mais dans la musique, champ de signifiante et non système de signes, le référent est inoubliable, car le référent ici c’est le corps. Le corps passe dans la musique une folie [...]. Par rapport à l’écrivain, le musicien est toujours fou (et l’écrivain lui, ne peut jamais l’être, car il est condamné au sens)”.

⁴⁴ “Ciò che c’è di idea o di materia fonica in un segno è meno rilevante di ciò che gli sta attorno negli altri segni”.

ausentes na linguagem (BARTHES, 2002, p. 67). O linguista francês, ao contrário, considera o binarismo um axioma não universal, embora muito generalizável, e retrata a neutralização dos opostos como um fenômeno pelo qual uma dupla de conceitos perde a sua função sistemática de significante devido ao contexto em que se encontra. Consequentemente, evidencia-se um princípio de pertinência, que limita o campo de percepção dos fatos linguísticos a um único ponto perspectívico, e define a relativa análise como um procedimento de caráter imanente.

A problemática da semantização das composições musicais – e, portanto, das correspondências com a linguagem – é enfrentada com precisão por Barthes, que considera a metalinguagem como o único método para estudar um sistema de signos, já que cada significado se materializa exclusivamente em sua própria tipicidade:

Podemos perguntar para algumas pessoas quais significados elas atribuem a uma peça musical, propondo uma lista de significados verbais (atormentado, angustiado, sombrio, tempestuoso etc.), enquanto todos esses signos verbais determinam na realidade apenas um único significado musical, que deveria ser designado por uma única cifra, livre de qualquer transposição metafórica⁴⁵ (BARTHES, 2002, p. 35).

As técnicas e as estruturas constitutivas escolhidas *a priori* pelo compositor permitem a realização e compreensão do discurso musical, porém não são dotadas de um significado intrínseco; elas representam uma das várias maneiras de organizar os dados sonoros sem cair no convencionalismo, segundo o qual toda alternativa apresenta o mesmo potencial de comunicação. O significado emerge de um contexto complexo, das relações entre os níveis de articulação da obra, dentro do equilíbrio entre a contínua renovação dos instrumentos compositivos e a preservação de possibilidades de decifração, garantidas pelo uso de sistemas já codificados.

Luciano Berio, a partir dos anos 1970, passou a se interessar pela pesquisa de Barthes e a incorporou na ópera *Un re in ascolto* [*Um rei à escuta*], de 1984, composta com base no conto homônimo de Italo Calvino (1923-1985). A obra, que o próprio compositor classifica como “ação musical”, não apresenta uma narrativa linear clássica: é constituída por dezenove seções (agrupadas em duas partes) e se caracteriza por inserções no texto original de trechos da tragédia *The Tempest* [*A tempestade*], de Shakespeare (1564-1616), e do poema *The sea and the mirror: A commentary on Shakespeare's The Tempest* [*O mar e o espelho: um comentário sobre A tempestade de Shakespeare, sem tradução em português*], de Wystan Hugh Auden (1907-1973), que se conectam em uma densa rede de relações semânticas e musicais. O legado de Barthes nas reflexões berianas é evidente na centralidade do contexto para o processo de significação da obra e na necessidade de

⁴⁵ “Si interrogheranno taluni soggetti sulla significazione che essi attribuiscono a un brano di musica, sottoponendo loro un elenco di significati verbali (angosciato, tempestoso, cupo, tormentato, ecc.) laddove tutti questi segni verbali formano in realtà un solo significato musicale, che andrebbe designato esclusivamente con una cifra unica, estranea a qualsiasi trasposizione metaforica”.

realizar escutas múltiplas e plurais: o músico italiano ressaltava a importância da reiteração da audiência de uma criação para que fosse possível reler suas camadas compositivas e estruturas constitutivas.

Portanto, Berio demonstra ter assimilado a perspectiva de Barthes, que se posiciona contra a univocidade interpretativa de um trabalho artístico e destaca a relevância das dimensões psicológica e situacional na decodificação, chegando a definir, de maneira bastante inovadora, o espaço intersubjetivo da comunicação. Esse conceito denota “uma escuta na qual não nos concentramos tanto no que é falado, mas em quem está falando, e que é inconcebível sem a determinação do inconsciente⁴⁶” (COSSO *in* RESTAGNO, 1995, p. 114), possibilitando uma livre definição pessoal da significação.

A autonomia interpretativa não equivale à anarquia, na visão de ambos os intelectuais. A elaboração estrutural subjacente, que antecede a versão definitiva da obra, determina o campo de alternativas da decodificação. Barthes (2002, p. 120) define a substância musical como produtora de sentido, mas não semântica: “Tratar-se-ia do mundo do pré-senso⁴⁷”, definição esta que se alinha totalmente com a concepção do músico italiano. Nas palavras do compositor francês Jean-Claude Risset (1938-2016), “Berio faz coincidir a linguagem e a música em um nível anterior à construção da linguagem organizada⁴⁸” (RISSET *apud* STOIANOVA, 1985, p. 146), ou melhor, em um plano que está no inconsciente⁴⁹ de cada ser humano.

2.4 Algumas considerações estéticas e semiológicas sobre a linguagem musical

O problema da significação da música e da relação entre a música e a linguagem é uma querela antiga; foi objeto de reflexão de filósofos, literatos e compositores ao longo de muitos séculos, resultando em colocações contrastantes. Um ponto fundamental dessa pesquisa, porém, é representado pelo ensaio *Do belo musical*, de Eduard Hanslick (1825-1904), publicado em 1854. No tratado, o crítico musical boêmio afirma que a música não possui um significado intrínseco e não mantém uma correspondência direta com as possibilidades semânticas da linguagem; entretanto, o ouvinte pode verbalizar efeitos e evocações provocadas por uma obra musical. Além disso, mesmo ressaltando a liberdade da reação individual, Hanslick salienta que muito

⁴⁶ “Un ascolto in cui non ci si concentra tanto su ciò che è detto, quanto su chi parla e che è inconcepibile al di fuori della determinazione dell’inconscio”.

⁴⁷ “La musica sarebbe il mondo del pre-senso”.

⁴⁸ “Berio fait coïncider le langage et la musique à un niveau antérieur à la constitution du langage organisé”.

⁴⁹ Longe de pregar um descontrolo apriorístico, Berio acreditava ser necessário o domínio absoluto de todos os parâmetros da criação artística, enquanto responsabilidade do autor e do intérprete. O imponderável, existente naturalmente nos acontecimentos, se coloca em equação com a gestão regrada dos elementos compositivos, dando vida ao gesto interpretativo. O termo “inconsciente” é aqui utilizado sem nenhuma conotação surrealista, que não pertence à poética de Berio.

provavelmente um público que compartilhe uma origem e formação cultural homogêneas será propenso a indicar um conjunto de conotações emotivas da mesma espécie. Desse modo é possível prever, de um ponto de vista estatístico, a significação de um fragmento musical.

As considerações de alguns musicólogos e semiólogos da atualidade nos parecem de particular relevância para a análise dos processos de semantização da música. De forma geral, podemos afirmar que, em uma obra musical, a realização de um propósito comunicativo que seja universalmente inferido pertence a um campo de possibilidades e de aspirações; trata-se de um valor que a arte consegue alcançar apenas em ocasiões singulares. A semantização da música reflete sua distância em relação à vida do dia a dia, caracterizando-se por sua plurivalência e por sua íntima ligação com um contexto definido: a dimensão sintática das formas harmônicas é a que mais contribui para a significação dos sons.

As escolhas técnicas também exercem fundamental influência no processo de significação, tornando-se um fator determinante. O desenvolvimento histórico dos instrumentos e as revoluções nas maneiras de tocá-los nunca representam unicamente um evento externo, mas são, ao contrário, um ponto central para realizar a expressão do conteúdo. É a própria técnica a representar o elo entre formalistas – para quem a música significa em si mesma – e os teóricos que concebem os sons como capazes de manifestar sentimentos e estados de alma. Os significados advindos de uma composição residem especificamente nas opções técnicas e linguísticas escolhidas, e é com essa corrente de conjunção de traços aparentemente opostos que o musicólogo italiano Enrico Fubini se identifica.

O estudioso ressalta a importância do enquadramento cronológico no âmbito da definição dos significados:

Falar da semantização da música tem um sentido bem determinado somente dentro de um contexto preciso. [...] A semantização envolve exclusivamente a possibilidade de denotação e, portanto, de tradução da música e é, definitivamente, um problema histórico⁵⁰ (FUBINI, 1973, p. 53-55).

A perspectiva histórica, que permite contextualizar a obra e decodificar razoavelmente seu significado, depara-se nesse movimento com o influxo constante e ineludível da natureza. Já citamos as reflexões de Claude Lévi-Strauss, por exemplo, que ressalta a relevância do papel do compositor, cuja função é mediar e semantizar a aparente oposição entre natureza e cultura, operando sobre a duplicidade da fisiologia e do conhecimento. Essa díade representa o eixo de maior interesse no processo de fruição de uma obra musical, que para o antropólogo é o momento

⁵⁰ “Parlare di semanticità della musica ha un senso ben preciso solo nell’ambito di un ben preciso contesto. [...] La semanticità riguarda esclusivamente la possibilità di denotazione e quindi di traduzione della musica, ed è in definitiva un problema storico”.

de confronto entre as estruturas inconscientes coletivas e individuais. A escuta se mostra como um espelhamento para o ouvinte, que, por meio da ligação da música com a tradição cultural e com as essências características humanas, percebe e entende a si mesmo.

Os movimentos dodecafônicos e serialistas realçaram a centralidade da educação do ouvido para apreciar novas linguagens musicais – que, por sua vez, também eram concebidas como exclusivamente dependentes do desenvolvimento da história e da erudição. A saturação de informações e as dificuldades de decodificação e memorização, típicas dessas correntes musicais, estimularam teorias sobre a presença de limites além dos quais as possibilidades comunicativas de uma obra se desvanecem. Tendo isso em vista e se baseando nos estudos de Noam Chomsky (1928-) sobre as gramáticas generativas e nas reflexões estruturalistas de Claude Lévi-Strauss, Fubini (2003, p. 54) adota e reconhece a formulação da existência hipotética de uma Ur-Linguagem, que originaria todas as outras derivadas e que, ao mesmo tempo, serviria como parâmetro estético no processo de comunicação.

Para o estudioso italiano, a música é ao mesmo tempo intraduzível – uma vez que não podemos associar univocamente os significados de palavras a sons – e universal, já que podemos apreciar e compreender um novo estilo musical com uma rapidez que não se verifica na aprendizagem de um idioma desconhecido. Fubini justifica essa circunstância com a ideia de que na música estaria presente um “fundo universal” (2003, p. 57), um elemento instintivo ou natural comum a toda a humanidade: a arte dos sons seria quase uma linguagem *a priori*, precedente à função denotativa e racional da fala, à qual acrescenta a dimensão das emoções e dos sentimentos. O desenvolvimento histórico, que determina a estrutura sintática musical, combina-se com o aspecto instintivo e alógico, e essa duplicidade aumenta o impacto instantâneo sobre a psique humana: “Na música encontra-se uma trama dificilmente desvendável de elementos que parecem em um eterno conflito entre si: a natureza e a cultura⁵¹” (FUBINI, 2003, p. 57).

Em suas reflexões sobre a função da arte no conhecimento humano, a filósofa estadunidense Susanne Langer (1895-1985) sustenta que a linguagem musical, por seu caráter abstrato, é uma forma simbólica de expressividade dos sentimentos. As estruturas compositivas, na concepção da estudiosa, apresentam uma semelhança em suas formas lógicas com a nossa vida emotiva, que seria representada de maneira completa e indivisível pelo signo musical. Neste, o significado é implícito, nunca fixado, “iridescente” (LANGER *apud* FUBINI, 1973, p. 76), revelando-se por meio de leis propriamente musicais.

⁵¹ “Nella musica è presente un intreccio difficilmente dipanabile di elementi che sembrano tra loro in un ineliminabile conflitto: natura e cultura”.

A presença de uma organização formalística e estrutural garante que não haja uma identificação do puro fluxo temporal de uma composição com a própria essência da criação artística. Tal concepção propiciaria uma fetichização do material e uma liberdade do autor desancorada de uma escolha intelectual precisa e coerente. É o caso de algumas correntes de música contemporânea, nas quais o propósito da arte se identifica com o próprio ato de produção, e a resistência a um sistema preconstituído visa a uma aceitação de todas as interpretações possíveis. O perigo intrínseco, como já salientado nas reflexões sobre a abertura da obra, é que essa tentativa de comunicação imediata seja rapidamente frustrada e se mostre uma ilusão.

Como afirma o musicólogo Leonard Meyer (1918-2007), existem limites que definem um discurso como imprevisto e original (MEYER *apud* FUBINI, 1973, p. 61), além dos quais se anula a capacidade de assimilação de conteúdo. Ao mesmo tempo, a percepção é marcadamente caracterizada pela busca consciente de uma solução à ambiguidade instaurada pelo uso inovador dos sistemas compositivos. O estilo de cada época e as peculiaridades de cada criação demonstram que a atribuição de sentidos não é uma operação definitiva e unívoca, já que os elementos musicais adquirem valores diferentes dependendo do período histórico e cultural. Contudo, a significação depende de forma imprescindível da presença de uma estrutura sintática, que dá acesso aos diferentes graus de compreensão.

No âmbito da suposta contiguidade entre música e linguagem, a linha de reflexão do semiólogo e musicólogo francês Jean-Jacques Nattiez (1945-) aponta para outra direção: as duas disciplinas compartilham a essência auditiva e linear em seu desenvolvimento temporal, e é apenas nessa perspectiva que o método de análise da linguística pode ser utilizado para a interpretação semiótica musical. O estudioso individua alguns aspectos (ECO; MOLINO; NATTIEZ; RUWET, 1985, p. 26) que definem o campo de pesquisa da significação e as relações de correspondência com a linguagem. Preliminarmente, indica que os dois tradicionais níveis de articulação linguística não são discrimináveis na música, cuja finalidade predominante não é transmitir um significado, valendo-se das regras sintáticas de um sistema de referência – seja o tonal, no caso da música clássica ocidental, ou outro – apenas como possibilidades combinatórias. É o ouvinte que determina um cenário de significação com base em um procedimento individual.

Se por um lado Nattiez concebe a composição musical como um sistema mais complexo do que uma simples sintaxe, por outro realça que as regras linguísticas apresentam um nível maior de ligação e obrigatoriedade, concluindo que o processo de percepção e elaboração do discurso musical extrapola a rigidez das normas da linguagem. No nível sintático (ECO; MOLINO; NATTIEZ; RUWET; 1985, p. 34), por exemplo, pode-se destacar que as modificações no idioma falado passam compulsoriamente por uma integração no *corpus* das palavras, demorando, portanto,

para ser absorvidas; já as mudanças das estruturas musicais se dão mais livre e rapidamente, pois não constituem um canal prioritário de significação, permitindo que o compositor desfrute de uma maior autonomia criativa.

O axioma fundamental para o semiólogo francês é que música e linguagem não exercem o mesmo papel. Baseando-se em Roman Jakobson, ele afirma que “a linguagem tem por função principal, entre outras, a função cognitiva⁵², enquanto na música, porque se trata de um domínio artístico, a função estética é de primeira importância” (ECO; MOLINO; NATTIEZ; RUWET; 1985, p. 27). Por essa razão, as operações de comparação e analogia podem se verificar apenas entre a música e a poesia, que representa a esfera estética da linguagem.

Nattiez exemplifica também algumas situações em que a linguagem ou os contextos externos podem contribuir para atribuir uma significação a uma obra musical: é o caso da “música programática”, na qual o compositor sugere com o título e, geralmente, com um breve texto, o propósito descritivo de sua criação. Inserem-se nessa corrente os poemas sinfônicos da época romântica e do começo do século XX. Outros exemplos são representados pelas composições vocais, nas quais a linguagem desempenha a função principal de veicular um significado; a ópera ainda se vale da apresentação cênica para reforçar esse procedimento. O estudioso ressalta, contudo, que discurso musical e linguagem natural não coincidem e que a significação da música não deve se apoiar exclusivamente na linguística, mas também nas disciplinas experimentais, entre as quais a psicologia e a neurofisiologia (ECO; MOLINO; NATTIEZ; RUWET, 1985, p. 31).

O belga Nicolas Ruwet (1932-2001), que contribuiu a fundar as bases da semiologia musical e realizou a primeira tradução em francês do *corpus* de Jakobson, insiste sobre a característica de pertinência dos traços que exaltam o poder evocativo compartilhado por música e poesia. Entretanto, em uma mensagem estética, tais aspectos não se apresentam com uma definição unívoca, e é exatamente essa amplitude de possibilidades interpretativas que define a riqueza e a beleza da obra. Ruwet realça a centralidade do binômio formado por significação e conteúdo artístico de uma mensagem, seja um texto ou uma composição musical:

O aspecto estético é tão fundamental em música como o aspecto semântico em Linguística; uma teoria musical que não tivesse por fim último considerar valores estéticos seria tão desprovida de interesse como uma teoria linguística que se recusasse a levar em conta a significação das frases (ECO; MOLINO; NATTIEZ; RUWET, 1985, p. 107).

O problema de uma teoria musical que compreenda essas duas instâncias, entretanto, é a natureza técnica e pragmática da música, que é uma arte influenciada profundamente por seu lado

⁵² Esse termo não é utilizado por Jakobson em sua classificação das funções da linguagem. Nattiez provavelmente alude à função da linguagem de transmissão de uma mensagem com um conteúdo decodificável racional e univocamente.

concreto de criação e reprodução. Não é possível reduzir sua essência a um fator puramente sistemático e teórico, já que o compositor precisa lidar constantemente com o caráter especulativo e de contínua invenção do código musical. Por isso, as teorias analíticas e combinatórias utilizadas se revelam limitadas quando aplicadas à área musical. Em particular, Ruwet contesta a taxonomia das obras musicais promovida por Nattiez, na tentativa de realizar uma gramática generativa: para o estudioso belga, trata-se de uma operação ilusória, porque comporta a indução de fenômenos complexos a partir de observações particulares.

3 ESTÉTICA MUSICAL E SÉCULO XX

3.1 Preâmbulos clássicos e românticos da estética musical

Apesar de a reflexão filosófica ocidental sobre a música e suas relações com as outras artes datar da Grécia clássica, ao longo dos séculos sua autonomia foi prejudicada pelos estreitos laços que o canto manteve com os rituais religiosos, antes pagãos e depois cristãos. A maioria dos pensadores apoiou suas ponderações na vertente platônico-agostiniana, que realça a função pedagógica da música, considerando-a uma via para se aproximar do conhecimento das regras do Universo e de Deus. Dos que contrariaram essa tendência, destaca-se Severinus Boethius (475-524), que defende a predominância da razão – livre de qualquer conotação religiosa – sobre os sentidos no tocante à análise musical. Já no século XVI, o teórico veneziano Gioseffo Zarlino (1517-1590), com a sistematização da harmonia no desenvolvimento das tonalidades maiores e menores, se insere na visão renascentista e realça a racionalidade dos fenômenos acústicos, baseados na própria natureza dos sons.

Contudo, é a partir do século XVIII que a estética musical adquire uma autonomia epistemológica, no âmbito da revolução científica promovida pelo Iluminismo. O estudo das leis da linguagem musical se liberta da rigidez metafísica que imperava anteriormente e se organiza como a base da função central que a música irá desempenhar ao longo do período romântico, em particular graças às contribuições de Arthur Schopenhauer (1788-1860).

Por isso, parece-nos que, para discutir as razões pelas quais percebemos a beleza de uma obra de arte, deveríamos iniciar com uma abordagem sobre o gosto, como defende Immanuel Kant (1724-1804) em sua *Crítica da faculdade de juízo*, publicada em 1790. O filósofo define o gosto como “a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou ausência de complacência independente de todo interesse. O objeto de tal complacência chama-se belo” (KANT, 2012, p. 123). Para Kant, a essência do gosto não é o conhecimento, motivo pelo qual não se trata de uma instância lógica, mas sim eminentemente estética e de matriz subjetiva. Porém, os juízos de gosto instituem uma relação entre os sentimentos de prazer/desprazer – que não apresentam nenhuma relação com entidades *a priori*, sendo vinculados apenas ao sujeito que os vivencia – e a função de compreensão. Além disso, podem ser compartilhados e apelam para um senso estético comum, apesar de se fundamentarem em uma universalidade subjetiva *sui generis*, e não em conceitos objetivos.

Assim, o belo “é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal e necessária” (KANT, 2012, p. 123). A presença de conceitos no ato de julgamento de objetos comporta uma negligência da essência da beleza, que o filósofo concebe como um ente puro e desvinculado de concretude. No conjunto social, definimos como “belo” não a perfeição, mas um objeto que agrada, não em relação a um propósito ou a uma vontade, mas ao equilíbrio que se instaura entre a imaginação e o intelecto perante a representação de uma determinada forma. Tal afirmação pressupõe um juízo de gosto, de tipo subjetivo, e uma unanimidade que concorda sobre o resultado da apreciação. O *gênio* é a característica necessária para criar belas obras de arte, pois o artista deve realizar seu trabalho livre da obrigação a regras intencionais: ele encarna assim o meio pelo qual a natureza modela a arte.

Mesmo antes dessa obra kantiana, o filósofo escocês David Hume (1711-1776) publica, já em 1757, o ensaio *Do padrão do gosto*, tentando responder se haveria uma regra capaz de harmonizar os diferentes julgamentos relativos à beleza. O pensador estabelece ali princípios gerais e formas que, pela constituição autêntica do espírito humano, são consagradas como agradáveis e representam a ideia de beleza; trata-se de entidades baseadas na harmonia e na serenidade da origem católica, que permeia o pensamento de Hume. O requisito para apreciar o belo é constituído, em primeiro lugar, pela delicadeza e sensibilidade da imaginação, que permitem uma percepção imediata e profunda; a prática de uma disciplina artística contribui sobremaneira para o aprimoramento dessa característica. A capacidade de examinar uma obra de arte com um olhar livre de preconceitos é também uma aptidão requerida para o exercício do bom gosto e da naturalidade da beleza. Hume define a razão como um elemento imprescindível para o julgamento estético, sendo prejudicada por sentenças emitidas *a priori*. Já que essas habilidades raramente se encontram juntas em um único homem, o filósofo empirista ressalta que o crítico de arte, “que possui o verdadeiro padrão do gosto e da beleza” (HUME, 2012, p. 106), é uma personalidade incomum, porém a única capaz de expressar um veredicto sobre o belo autêntico.

A definição dessa capacidade de julgamento é de fundamental importância se considerada na perspectiva das profundas mudanças sociais verificadas entre os séculos XVIII e XIX. A Revolução Francesa e o processo de industrialização decretaram a ascensão de classe da burguesia e modificaram o horizonte cultural europeu, prestes a acolher os entusiasmos do Romantismo. A nova estética enaltece a importância da música, considerada a única arte capaz de expressar toda a gama de sentimentos e emoções do espírito humano. Em comparação com a literatura e a pintura, por exemplo, as obras musicais, sobretudo as composições exclusivamente instrumentais, destacam-se como uma forma pura e absoluta, ultrapassando as limitações técnicas da palavra, da figuração e das cores para atingir de maneira imediata a alma do público.

As relações entre músico e plateia também mudam profundamente: o palácio do mecenas aristocrata, que perdeu relevância política e econômica, é substituído pela sala de concerto, onde o poder aquisitivo determina os critérios de acesso à arte; o compositor, que antes era um funcionário da nobreza, assume o caráter de um gênio romântico, livre para expressar seus sentimentos. Entretanto, o público burguês começa a apresentar exigências diversificadas e muito mais volúveis, que representam um desafio constante para o músico, agora obrigado a se sustentar autonomamente. Por essa razão, o ensino de instrumentos, sobretudo o piano, torna-se a ocupação principal da maioria dos músicos, além da publicação de composições próprias e da execução de concertos. É nesse âmbito que nasce a figura do instrumentista virtuoso, que se aproxima da poética do herói romântico e que suscita uma identificação de grande sucesso por parte da plateia. É o caso, entre muitos, dos pianistas Franz Liszt (1811-1886) e Frédéric Chopin (1810-1849) e do violinista Niccolò Paganini (1782-1840).

A relevância da música no âmago do Romantismo encontra seu ápice no pensamento do filósofo idealista Arthur Schopenhauer, que a incorpora à sua visão de mundo por meio da elaboração dos conceitos de Ideia e Vontade. O pensador alemão define com clareza o elo entre as duas entidades: “A objetividade adequada da Vontade são as Ideias” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 229). A Vontade classifica-se como a essência primordial e o impulso vivífico do nosso Eu e se manifesta por meio das Ideias, que se concretizam nos fenômenos da realidade do mundo, conhecíveis, por sua vez, somente por meio da arte. Uma vez que a música consegue prescindir da concretude dos fenômenos naturais – e conseqüentemente transcender o conjunto das Ideias–, ela se coloca como a disciplina que reproduz a própria Vontade, simbolizando a essência metafísica dos elementos sensíveis: “Poderíamos chamar o mundo de música encarnada tanto como de Vontade encarnada” (SCHOPENHAUER, 2012, p. 256). Por essa característica de excelência, Schopenhauer (2012, p. 255) a consagra como uma “linguagem universal do mais alto grau”, com qualidades apriorísticas e intuitivas, apta a representar a totalidade dos conceitos das Ideias exatamente tanto quanto estas são as referências dos fenômenos materiais. Esses pressupostos formam a base de algumas vertentes da estética musical do século XX, notadamente no tocante à relação filosófica entre música e linguagem e aos processos de significação das artes contemporâneas.

3.2 Instrumentos perceptivos e juízos estéticos do século XX

O momento de apreensão da música comporta a análise de várias peculiaridades próprias da disciplina: a elevada expertise do compositor, associada à mestria do intérprete, pode ser contraposta a uma relativa inexperiência do ouvinte, que, contudo, é emotivamente e

intelectualmente atingido pela obra. Além disso, o aspecto prático da execução, ao longo dos séculos, prevaleceu em relação à ideação e ao conteúdo artístico de uma obra, estigmatizando a disciplina como menor quando comparada com a poesia e a literatura (com exceção da visão romântica, já examinada), uma vez que a cultura europeia ocidental conservou o desprezo pelo trabalho manual, de herança greco-romana.

Mesmo nesse enfoque performático, a possibilidade de referência a uma memória histórica resulta em uma operação complexa e de difícil fundamentação: até uma época relativamente recente, a notação musical não exibia as características de precisão necessárias para entender a profundidade do pensamento originário do compositor, que com frequência era também diretor ou executor de suas obras – transmitindo, portanto, a força e o caráter de suas ideias pessoalmente. Os próprios instrumentos, sujeitos à deterioração do tempo, nos permitem reconstruir com lacunas a realidade acústica que servia de parâmetro em períodos passados. Por essas razões especulativas e documentais, é apenas no século XX que começa a ser desenvolvida uma *teoria da recepção*, que amplia o horizonte da história da música incorporando as perspectivas de outras ciências humanas, tais como a psicologia, a sociologia e a teoria da informação.

Os estudos modernos de história da música caracterizam-se pela centralidade do destinatário, mudando o ângulo teórico e filosófico e enaltecendo a fase da interpretação/execução/escuta à custa do momento da composição. Trata-se de uma transformação profunda: da obra considerada uma essência concluída, resultado de um ato de criação que a institui permanentemente, ou, ainda, legado de uma época histórica que determina sua forma de maneira fixa, passa-se à poética de uma produção aberta, de relevante caráter contemporâneo. A estética da recepção acentua a importância do intérprete, que realiza uma escolha entre as múltiplas possibilidades de performance e projeta o produto artístico para a atualidade e para o futuro. O musicólogo Carl Dahlhaus (1928-1989) bem ilustrou a modernidade deste ponto de vista:

O evidente ponto de mutação – talvez programático e igualmente polêmico – do interesse historiográfico em direção à história da recepção pode ser entendido como expressão e consequência da crise na qual caiu nos últimos anos o conceito da obra concluída, autônoma⁵³ (DAHLHAUS, 1980 *apud* FUBINI, 2003, p. 45).

A dialética entre as estruturas concebidas pelo autor e a efetiva compreensão por parte do ouvinte não é uma novidade da época vanguardista, pois esse é um objeto de reflexão da musicologia ocidental desde ao menos o século XVI, quando existia uma polêmica sobre a suposta complexidade das formas polifônicas. Porém, é com o advento da dodecaфонia e de seus sucessivos

⁵³ “La vistosa svolta – talora anche programmatico-polemica - dell’interesse storiografico verso la storia della ricezione, si può intendere come espressione e conseguenza della crisi in cui è caduto negli ultimi decenni il concetto dell’opera in sé chiusa, autonoma”.

desdobramentos que se observa mais atentamente esse processo e, ao mesmo tempo, se realiza um exame estético para definir algumas categorias históricas e estruturas musicais relevantes, a fim de enquadrar as principais revoluções conceituais e as implicações filosóficas e ideológicas.

Sem dúvida, o parâmetro intervalar desempenhou sua principal função no âmbito da música modal e tonal até conseguir alcançar uma relativa emancipação no contexto dodecafônico, acompanhada pela valorização das propriedades tímbricas do som. Arnold Schoenberg (1874-1951), por exemplo, baseava-se nas teorias coevas, postulando que os códigos são fruto de trajetórias históricas e que a percepção necessita de um substrato de hábitos culturais mutáveis e adaptáveis às novas sonoridades. As reflexões compositivas e filosóficas que se desenvolveram na primeira metade do século XX demonstraram a existência de limites físicos e culturais além dos quais a proposta comunicativa de uma obra musical se torna inacessível e ineficaz; contemporaneamente, a questão da suposta naturalidade dos intervalos como elemento inato do ouvido humano foi superada, abrindo as portas para a multiplicidade das experiências musicais da atualidade.

A importância do dodecafonismo foi contestada em primeiro lugar por Pierre Boulez, quando este contrapôs à tradicional linha Wagner-Schoenberg-Webern-Darmstadt – que na visão de Theodor Adorno constitui o filão mais representativo da evolução da música ocidental – a genealogia formada por Debussy-Stravinsky-Webern-Darmstadt. O compositor francês realça o conservadorismo de Schoenberg, vislumbrando na utilização da série e no diatonismo uma reminiscência demasiado nítida de um tematismo que os compositores dos Cursos de Darmstadt, de forma geral, procuraram superar. No célebre artigo “Schoenberg est mort” [Schoenberg está morto], publicado em 1952 e que suscitou intensas polêmicas, Boulez escreve palavras deveras críticas:

[...] A série intervém como um denominador comum para garantir a unidade semântica, enquanto os elementos obtidos são organizados em uma retórica preexistente e não serial. Acreditamos poder afirmar que exatamente nesse ponto se manifesta a invidência provocante de uma obra sem unidade intrínseca⁵⁴ (BOULEZ, 1968, p. 238 *apud* FUBINI, 1973, p. 121).

Por outro lado, Boulez destaca a inovação oriunda de Debussy (1862-1918) e de Webern (1883-1945) em seus respectivos universos culturais, com uma destruição da prévia organização da forma musical e uma pulverização do som. O material sonoro adquire uma relevância preponderante nas composições dos dois autores e manifesta suas faculdades de engendramento da estrutura das obras, renunciando uma das características mais marcantes das vanguardas da

⁵⁴ “[...] La serie interviene come un comune denominatore per garantire l’unità semantica, mentre gli elementi ottenuti vengono organizzati da una retorica preesistente e non seriale. Pensiamo di poter affermare che proprio qui si manifesta l’inevidenza provocante di un’opera senza unità intrinseca”.

segunda metade do século XX. Paris e Viena representam duas tendências contrapostas no panorama cultural europeu, inclusive no âmbito musical; porém, nas décadas de 1910-1920, alguns traços comuns delineiam um ponto de partida para as sucessivas evoluções: entre eles, uma nítida reação à tradição wagneriana – com uma relativa preferência pelas formas breves, no *estilo aforístico* –, a recusa do gigantismo sinfônico e a escolha de pequenos conjuntos de câmara, nos quais é relevante a centralidade do piano, que se torna o instrumento de principal interesse para os autores da época.

A partir desse período, a definição de estrutura se torna um ponto central: enquanto a forma é concebida como um legado da tradição, símbolo do racionalismo clássico, a estrutura é vista como a entidade que permite abraçar a totalidade do real. Nessa perspectiva, sujeito e objeto não se contrapõem mais, e é exatamente a manifestação do material sonoro, desprovido da mediação formal, que liberta o indivíduo da sua passividade de ouvinte. A comparação que se instaura entre a música do passado e a do novo século opõe conceitos que se excluem mutuamente: de um lado, a tradição, definida como linguagem, mediação, comunicação, progresso histórico, forma; de outro, a modernidade, caracterizada como mudança contínua, ato, iminência, fetichismo do material sonoro.

É ainda nesse momento que começa a ser levantada a dúvida sobre a historicidade dos códigos musicais em um sentido radical. Com base nessa premissa, nasce a hipótese sobre a existência de uma Ur-Linguagem, uma gramática generativa da pluralidade mais diversificada das expressões, tese que será em seguida adotada e elaborada pelos estruturalistas. Tal mudança é resultado da crise do modelo de pensamento segundo o qual cada sistema linguístico possuiria em si mesmo as causas e os princípios de sua própria dissolução e superação.

A serialização integral dos parâmetros compositivos – ferramenta introduzida e elaborada a partir das pesquisas decorrentes do dodecafonismo – passa a ser o método utilizado para alterar qualquer ligação com as linguagens tradicionais e implantar um novo mundo sonoro. O problema colocado por essa vertente é, mais uma vez, aquele das possibilidades comunicativas das obras que aplicam esses princípios seriais. Já mencionamos a posição polêmica de Claude Lévi-Strauss a esse respeito, que, na introdução do ensaio *O cru e o cozido*, nega qualquer validade linguística da música das vanguardas, pois ali não seria respeitada a dupla articulação – característica esta que o antropólogo francês define como a *conditio sine qua non* para que se realize uma comunicação dotada de sentido. Theodor Adorno também se coloca de maneira dialeticamente negativa e crítica nesse contexto, considerando os movimentos vanguardistas não como o início de uma nova era, mas como o resíduo de uma crise da cultura europeia de forma geral. Em seu ensaio “Das Altern der Neuen Musik” [O envelhecimento da Música Nova], publicado em 1955, afirma:

O envelhecimento da música moderna comporta a gratuidade de um radicalismo que se manifesta no nivelamento e na neutralização do material, e que não custa mais nada. [...] Se a arte aceita inconscientemente a eliminação da ansiedade e se reduz a um simples jogo, porque se tornou enfraquecida demais para ser o contrário, ela abdica da verdade, perdendo o único direito à existência⁵⁵ (ADORNO, 1974, p. 160-164).

O filósofo alemão ressalta como a luta contra o formalismo – que as vanguardas identificam com a tradição clássica e que contrastam com rigor – se resolve com uma radicalidade formal ainda maior e exasperada, negando a expressividade no nível subjetivo para recuperá-la de forma reacionária e mística. É o que se verifica na análise que o próprio Adorno elabora sobre Stravinsky (1882-1971) – confrontando-o com Schoenberg – no célebre ensaio *Philosophie der neuen Musik [Filosofia da Nova Música]*.

3.3 Theodor W. Adorno: elementos estéticos e sociológicos

As reflexões e os estudos de Adorno gravitam em torno da Escola de Frankfurt, cidade alemã onde o filósofo nasce em 1903. De família judaica, foi estudante e em seguida professor da universidade local, tornando-se reitor do Instituto para Pesquisa Social, com um parêntese de uma década em Oxford e nos Estados Unidos por conta do exílio durante a Segunda Guerra Mundial. Com o término do conflito, Adorno volta à Europa e vira um dos principais expoentes da Escola de Frankfurt, inserindo-se na visão interdisciplinar neomarxista da corrente. Além dos textos sobre moral e estética e dos estudos relativos a Hegel (1770-1831), Husserl e Heidegger (1889-1976), o filósofo – que na juventude estudou piano e composição com Alban Berg (1885-1935) – desenvolveu, ao longo de toda a sua vida, uma intensa atividade musicológica, que ainda hoje representa uma etapa imprescindível para as análises estéticas da música contemporânea.

A filosofia marxista é a chave de leitura que Adorno utiliza para investigar o relacionamento entre estruturas musicais e sociais, conseguindo entrelaçar musicologia, sociologia e psicanálise. Para o filósofo, a arte instaura uma relação dialética e problemática com a sociedade. Mais especificamente, a música desempenha o papel de resistir à opressão de fachada, escancarando a ordem constituída e denunciando a falsidade e a crise geral: “A arte, aquela realmente substancial, reflete sem concessões e traz à superfície tudo o que queríamos esquecer⁵⁶” (ADORNO, 2002, p. 19). O capitalismo e a reificação das obras de arte – características típicas da coletividade contemporânea – levam o compositor a se colocar em uma necessária antítese, em um isolamento

⁵⁵ “Invecchiamento della musica moderna non significa altro che la gratuità di un radicalismo che si manifesta nel livellamento e nella neutralizzazione del materiale, e che non costa più nulla. [...] Se l’arte accetta inconscientemente l’eliminazione dell’angoscia e si riduce a puro gioco perché è diventata troppo debole per essere il contrario, essa desiste dalla verità, perdendo l’unico diritto all’esistenza”.

⁵⁶ “L’arte oggi, quella realmente sostanziale, riflette senza concessioni e porta alla superficie tutto ciò che si vorrebbe dimenticare”.

que lhe permite preservar a verdade intrínseca de sua criação, mesmo que esse comportamento o condene a um progressivo apodrecimento.

A problemática da fruição e da compreensão do fenômeno musical era algo até então desconhecido, pois é apenas nos nossos dias que se verifica um confronto com um público de massa; esse aspecto faz com que a música perca a originária função ritual e iniciatória que teve ao longo dos séculos. Como ressalta Walter Benjamin (1892-1940) em seu ensaio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica], publicado em 1936, os meios modernos de comunicação determinam uma atrofia da obra de arte reproduzida, privando-a de sua aura e comprometendo sua autenticidade e imanência. Adorno, que compartilha dessa posição teórica, destaca como o fenômeno é ainda mais palpável no caso da difusão radiofônica de obras musicais, processo em que o som vocal e instrumental passa por uma modificação substancial e definitiva em ondas eletromagnéticas, tornando conseqüentemente impossíveis as condições acústicas e performáticas da execução ao vivo. O surgimento dessa nova forma de divulgação dá vida à escuta não mais ligada ao ritual da sala de concerto, mas desmistificada e livre de sua função ritual, pronta para adquirir um papel político e um novo sentido.

Nas reflexões musicológicas de Adorno fica evidente a centralidade da sociologia: esta é definida como um discurso sobre os aparatos sociais inerentes à música. Para o filósofo alemão, os sons são dotados de significados apenas por meio de sua estrutura sintática; na análise, portanto, é impossível prescindir da forma. Nesse contexto, a sociologia é o único instrumento que permite uma crítica válida e, ao mesmo tempo, impede uma queda no formalismo. O valor estético em si mesmo não é o resultado da capacidade comunicativa da obra musical, mas é um fato social: quanto mais esta representa um princípio em oposição às regras coletivas instituídas, tanto mais realiza sua autenticidade e autonomia.

A influência da coletividade se manifesta na expressão do julgamento de gosto em relação à arte e à música. Adorno sustenta que o indivíduo apenas se ilude pensando efetuar uma apreciação livre e independente do belo, sem se dar conta de que é controlado pela sociedade; o mesmo acontece com o processo de formação da obra, objetivamente induzida pela *Weltanschauung* de grupo. O pessimismo do filósofo em relação ao destino do mundo o leva a almejar a queda do capitalismo e o surgimento de uma vanguarda artística preparada para instaurar uma dialética verdadeira com o corpo social:

Somente se alguém tivesse a disposição de começar a lutar apenas com suas próprias forças, sem se apoiar na falaciosa ilusão de qualquer necessidade ou lei, exclusivamente a

este sujeito talvez seja oferecido algo a mais do que o reflexo de um ermo isolamento⁵⁷ (ADORNO, 1974, p. 186).

O dodecafonismo é a única linguagem musical que Adorno considera historicamente aceitável, depois da qual seguiria somente o silêncio. Essa corrente é capaz de dar voz à ansiedade e ao desespero do homem, que na sociedade contemporânea tenta esquecer tais sentimentos imergindo em hábitos culturais fetichistas. O filósofo reserva uma dura crítica ao público de massa conformista (definido como “consumidor de cultura”), que pretende simplesmente apreciar e desfrutar uma obra de arte, sem procurar compreendê-la: “A indústria cultural educou suas vítimas a evitar qualquer esforço no tempo livre⁵⁸” (ADORNO, 2002, p. 15).

Essa categoria de ouvinte é uma das oito elencadas nos “Tipos de comportamento musical” – parte do ensaio *Introdução à sociologia da música*, de 1962 –, em que Adorno elenca e classifica diferentes atitudes ante uma execução musical. Juntamente ao “consumidor cultural”, encontra-se o “consumidor emocional”, que se entrega de modo sentimental e procura na música uma compensação psicológica às suas carências, ou, no extremo oposto, o “consumidor ressentido”, hostil e fechado, que não se envolve com a obra. Há ainda o “ouvinte de jazz”, sectário que escuta apenas esse gênero musical; o “ouvinte de música de entretenimento”, alvo passivo do produto cultural padronizado e massificado; e o “antiouvinte”, que caracterizaria o indivíduo sem talento algum para a apreciação musical. No final, Adorno define o “bom ouvinte” – categoria que na sociedade burguesa capitalista é cada vez mais rara –, capaz de perceber instintivamente a lógica intrínseca da música mesmo sem compreender suas estruturas, e o “ouvinte *expert*”, que representa o músico profissional e o compositor, dotados de preparação técnica e de sensibilidade artística.

Na visão do filósofo, a música de vanguarda pressupõe uma negação das estruturas tradicionais – única característica que permite ao compositor realizar criações com validade estética e moral – e, por conta disso, deve ser apreciada de maneira diferente. O público não pode procurar uma sensação passiva de bem-estar, mas captar e elaborar o sentimento de inquietação que as obras transmitem. Adorno convida a uma escuta estrutural – o tipo de audição efetuada pelo “ouvinte *expert*” – e sublinha a contradição intrínseca desse pedido: para uma verdadeira compreensão, deve-se ao mesmo tempo distinguir e evidenciar os nexos lógicos, que na música contemporânea parecem estar ausentes, suspender as categorias habituais de percepção e abordar as composições quase que com uma certa ingenuidade e espontaneidade. O paradoxo desse processo é a condição que impede uma redução da música a produto de consumo e simultaneamente neutraliza o choque efêmero e necessário das obras de vanguarda.

⁵⁷ “Solo se qualcuno fosse pronto ad intraprendere da solo la lotta, senza sostenersi con la fallace illusione di qualsivoglia necessità o legge, solo a costui verrà forse concesso più che il riflesso di un inerme isolamento”.

⁵⁸ “L’industria culturale ha educato le sue vittime ad evitare ogni sforzo nel tempo libero”.

3.4 Hans Robert Jauss e a estética da recepção

O medievalista e crítico literário alemão Hans Robert Jauss nasce em 1921 em Göppingen. Depois da Segunda Guerra Mundial, dirige-se a Heidelberg para estudar Filologia do Romance, História das Culturas Germânicas e Filosofia, tornando-se aluno de Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Segue com grande sucesso a carreira acadêmica, lecionando em diversas faculdades na Alemanha, Suíça e Estados Unidos. Falece em 1997 em Constança (Alemanha), depois de ter sido eleito professor emérito na universidade local.

A principal contribuição de Jauss à pesquisa estética é a elaboração da *teoria da recepção*, segundo a qual o destinatário da obra de arte é o protagonista ativo do processo comunicativo, pois reconhece a relevância do feito artístico e, com seu interesse e atenção, consagra o sucesso e a divulgação da mensagem imbuída na criação. Além disso, o significado da criação se configura como um processo de acumulação das interpretações possíveis, que legitimam suas valências implícitas. No ensaio *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* [*Pequena apologia da experiência estética*, sem tradução em português] publicado em 1972 – dois anos depois da *Ästhetische Theorie* [*Teoria estética*] de Adorno –, Jauss procura promover uma leitura da cultura de massa diametralmente oposta à interpretação adorniana, que considera o prazer e a satisfação provenientes de uma apreciação artística como um falso valor de uso de um produto cultural mercantilizado. Adorno defende a espiritualização contraposta ao aprazimento, seguindo uma diretriz de tipo religioso que remonta a Platão (427 a.C.-347 a.C.), Santo Agostinho (354-430) e Rousseau (1712-1778), para contrastar a tendência consumista imperante, na qual o deleite rebaixa as expressões artísticas ao nível da gastronomia ou da pornografia.

Jauss se distancia dessa corrente metafísica e marxista, propondo uma nova visão que considera a arte como saturada de possibilidades catárticas e comunicativas, apta a anular qualquer ligação com a vida cotidiana:

A *Aisthesis* assumiu, diante de uma realidade cada vez mais instrumentalizada, o novo papel de contrapor à experiência reificada e à linguagem empobrecida da sociedade consumista a função crítica e criativa da percepção estética, e de conservar atual, perante a pluralidade das posições sociais e os aspectos múltiplos do mundo da ciência, o horizonte de um mundo comum, que mais uma vez a arte pode nos apresentar como uma totalidade possível ou alcançável⁵⁹ (JAUSS, 1985, p. 33).

⁵⁹ “L’*Aisthesis* si è assunta, di fronte alla realtà sempre più strumentalizzata, il nuovo compito di opporre all’esperienza reificata e al linguaggio asservito della società dei consumi la funzione critica e creativa della percezione estetica e di mantenere attuale, di fronte alla pluralità dei ruoli sociali e ai molteplici aspetti del mondo delle scienze, l’orizzonte di un mondo a tutti comune, che ancora una volta l’arte ci può porre dinanzi agli occhi come una totalità possibile o da realizzare”.

Para defender essa posição, o teórico se coloca na linha traçada por Aristóteles e seguida por Kant, Valéry (1871-1945), Marcuse (1898-1979) e Sartre (1905-1980), situando o conhecimento perceptivo no mesmo nível da conceitualização racional. Os processos de recepção, observação e leitura da obra são concebidos como elementos constitutivos e factuais da análise estética e definem um declínio das correntes filosóficas sistemáticas: “Nem a obra de arte na sua estrutura, nem a arte na sua história, podem ser interpretadas como uma essência ou uma enteléquia⁶⁰” (JAUSS, 1985, p. xix). A experiência de intermediação – que Jauss classifica como antimarxista, visto que elabora categorias estéticas próprias – por parte do destinatário é a passagem obrigatória e não subjetiva para que aconteça uma tradução das estruturas da criação artística em uma rede de conceitos históricos. A relação entre obra e receptor retrata a dialética entre análise estética e contexto sociotemporal, em que a leitura e a interpretação do feito artístico representam o momento de validação de seu conteúdo e garantem sua existência.

Na visão de Jauss, os processos de produção e interpretação interagem entre si. Referindo-se à poética da “obra aberta”, o teórico sustenta que o material criativo orienta seu próprio processo de realização – sem, porém, determiná-lo completamente – e que o autor deve prever a presença de um destinatário implícito já a partir do momento da concepção. A cada apreciação, o receptor acrescenta uma gama de possibilidades críticas e comparticipa do sistema de produção de significados. Quanto mais um produto artístico surpreende e mina os hábitos e as expectativas do público, tanto mais se tratará de uma proposta esteticamente válida, até chegar ao total deslocamento causado por uma obra-prima. Do contrário, estaremos perante um puro e simples entretenimento.

Jauss antepõe à dimensão intelectual um enfoque determinado pela factualidade da obra. Essa fase se realiza antes da compreensão e é representada por uma identificação imediata do destinatário com a criação, fruto da descoberta do prazer estético:

A experiência estética não entra em jogo apenas com o reconhecimento e a interpretação do significado da obra, e ainda menos com a reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte se dá com a sua realização estética em uma compreensão que ocorre por meio do prazer e em um prazer que ocorre por meio da compreensão⁶¹ (JAUSS, 1985, p. xxxv).

⁶⁰ “[...] né l’opera d’arte nella sua struttura, né l’arte nella sua storia possono essere interpretate come una sostanza o un’entelechia”.

⁶¹ “L’esperienza estetica non entra in gioco soltanto con il riconoscimento e l’interpretazione del significato dell’opera, e ancor meno con la ricostruzione dell’intenzione del suo autore. L’esperienza primaria di un’opera d’arte si compie con la sua disposizione alla sua realizzazione estetica in una comprensione che si realizza attraverso il piacere e in un piacere che si realizza attraverso la comprensione”.

A recepção, portanto, se destaca como uma fase elementar e prioritária em relação à percepção, e é caracterizada pela natureza sensual do contato originário com o trabalho artístico.

O teórico introduz uma releitura contemporânea do conceito aristotélico de *catarse*, definindo-a como a conscientização do destinatário por meio da identificação de si mesmo com a obra, processo que o leva a uma possível condição humana diferente da sua situação contingente⁶². A fruição da criação e do prazer estético liberta o indivíduo dos preconceitos da vida prática e da linguagem reificada da sociedade consumista, e o predispõe a uma comunicação sem contraste entre disposição artística e praxe moral. Entre a obra e seu público se instaura uma relação de participação, por meio da qual a comunidade individua valores compartilhados nos quais se reconhece reflectivamente. Para Jauss, a arte contribui à fundação das normas sociais apenas quando ocorre uma assimilação entre a experiência estética e a abertura ao Outro; essa é a única possibilidade de libertação para o sujeito e de intervenção no contexto coletivo:

A experiência estética encontra-se privada de sua função social primária quando a atitude perante a obra de arte permanece fechada no círculo vicioso que une a experiência do Eu à própria obra, sem se abrir à experiência do Outro, que ocorre desde sempre na praxe estética por meio daqueles momentos de identificação primária, como admiração, choque, choro, risada, que somente um esnobismo estético considera vulgares⁶³ (JAUSS, 1985, p. 35).

3.5 Princípios de fenomenologia: Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty

A definição clássica de fenomenologia remete à descrição sistemática dos fenômenos, ou seja, à maneira pela qual a realidade se apresenta à nossa percepção, por meio da descoberta das causas objetivas e subjetivas do processo sensorial e da determinação da validade e dos limites dos princípios utilizados. Introduzida no campo filosófico em 1764 pelo francês Jean-Henri Lambert (1728-1777) e presente nas reflexões de Kant e Hegel, é apenas no final do século XIX, com Edmund Husserl, que a fenomenologia adquire uma relevância renovada, delineando-se como um método descritivo dos objetos apreendidos pela consciência quando esta se encontra em um estado puro e ideal, a fim de descrever os fenômenos em sua condição de forma (ou *êidos*), enquanto

⁶² Interessante notar a diferença do posicionamento de Bertold Brecht perante a ideia de *catarse*: o dramaturgo alemão, que almejava superar os cânones estéticos de derivação aristotélica, considera a atuação não como um processo de identificação do público com o ator e a situação cênica (mecanismo que tradicionalmente consente a elaboração, por parte da plateia, das emoções representadas), mas como uma alienação – por meio de novos registros formais e expressivos, tirados do cotidiano – que incita uma crítica moral e social ativa.

⁶³ “L’esperienza estetica si trova espropriata della sua funzione sociale primaria quando l’atteggiamento nei confronti dell’opera d’arte rimane chiuso nel circolo vizioso che va dall’esperienza dell’opera all’esperienza del sé, senza aprirsi a quell’esperienza dell’altro che si compie da sempre nella prassi estetica attraverso quei momenti dell’identificazione primaria quali ammirazione, *choc*, commozone, compianto, riso, e che soltanto uno snobismo estetico può prendere per volgari”.

essências universais e necessárias, analisadas por meio de um conhecimento intuitivo – diferente das sensações individuais.

Edmund Husserl nasce em 1859 em Prostějov (atual Morávia, na época Império Austro-Húngaro), em uma família judia de origem alemã; estuda matemática em Leipzig e Berlim, obtendo o doutorado em Viena em 1883. Data desse período o encontro com o psicólogo de matriz empírico-aristotélica Franz Brentano (1838-1917), que se torna o mentor filosófico de Husserl e o influencia profundamente com a doutrina da *intencionalidade*, segundo a qual cada ato psíquico representa sempre uma conscientização de um fato ou um objeto; é essa atenção que “intenciona” e determina o caráter da situação considerada. Ao mesmo tempo, tal concepção pressupõe uma explicação que elucida a origem dos dados por meio de um rigoroso método científico.

Husserl segue uma prestigiosa carreira acadêmica como professor de filosofia e matemática, lecionando em diversas universidades alemãs e tendo entre seus alunos Martin Heidegger e Max Scheler (1874-1928); a fenomenologia inspira a escola existencialista e a corrente francesa representada por Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. Com a chegada do nazismo, é abandonado pelos amigos e se vê obrigado a renunciar a seus cargos. Falece em Friburgo em 1938.

A questão do tempo certamente ocupa um lugar de destaque na reflexão husserliana. É evidente a influência do clima cultural da época, com o pós-positivismo e as elaborações de Henri Bergson (1859-1941), a superação da física newtoniana e o advento da mecânica quântica e da relatividade, o espiritualismo e a evolução da psicanálise. Husserl exclui de suas considerações o tempo objetivo, tal como é definido empiricamente pela física ou pela psicologia, e faz uma distinção entre os eventos reais do presente e a idealidade dos acontecimentos passados (que vivem na lembrança) e futuros (que representam as expectativas).

O presente, por sua vez, não se configura como um ponto dentro de uma linha direcionada, mas como um microcosmo composto de Protensões (*Protentionen*, que definem os fatos que estão por acontecer), Retenções (*Retentionen*, que demarcam os fatos acontecidos instantes atrás), e a linha de impressões que as une, o Agora (*Jetzt*). O filósofo destaca que, mesmo possuindo uma característica de instantaneidade, do ponto de vista temporal o momento presente deve ser concebido como uma extensão retencional-protensional. Para uma melhor compreensão, Husserl utiliza o exemplo da escuta de uma melodia: apesar de ser formada por um fluxo de sons, a melodia se apresenta como uma somatória de unidades instantâneas e independentes, e o ouvinte a assimila como uma integralidade de sucessões. Portanto, a intencionalidade define a inteireza de um acontecimento, já que a percepção determina duração e ritmo do momento presente.

A concepção do Agora como uma continuidade imbuída de propósito estabelece a separação entre passado e futuro. Nesse contexto, porém, Husserl ressalta a diferença que existe entre retenção

e lembrança: enquanto a primeira demarca os fatos que acabam de acontecer, a segunda descreve um processo de reapresentação de um episódio inteiro, com suas próprias retenções e protensões, e com a mesma densidade do presente; é possível fazer a mesma distinção entre protensão e expectativa em relação a uma situação futura.

Como já antecipado, na visão de Husserl, qualquer objeto contém um reenvio a um *ato intencional*, que permite descrever seu conteúdo segundo suas peculiaridades intrínsecas e geradoras de sentido. Essa representação fenomenológica exige, porém, uma observação preventivamente livre dos preconceitos do conhecimento comum, para que os fenômenos possam se manifestar enquanto evidências intuitivamente originárias. Para alcançar tal estado de essência autêntica da consciência – uma derivação da dúvida metódica de Descartes (1596-1650) –, Husserl idealiza o método da suspensão de julgamento (do grego “εποχή”, *epoché*), que se traduz em uma abstenção do indivíduo do mundo material. A única atividade que remanesce é a vida da consciência, que transcende as experiências pessoais e alcança as formas puras por meio da redução eidética. Apenas sob essa condição a consciência se configura como o nível no qual a vida se manifesta em sua irreduzibilidade originária e em sua relação intencional com o mundo.

A realidade, portanto, se define como a condição transcendental na qual se materializam os fenômenos, que são o resultado da combinação das sensações e da intencionalidade. O filósofo elabora o conceito de *Lebenswelt* (ou “mundo da vida”, “o mundo originário das evidências”), que precederia as categorias da ciência e do senso comum e seria o ponto de partida para todas as atividades lógicas e intersubjetivas de atribuição de sentido. Essa formulação é o ponto de partida para as elaborações fenomenológicas sobre a corporeidade de Maurice Merleau-Ponty.

Nascido em 1908, Merleau-Ponty leciona filosofia na universidade de Lyon e no Collège de France, em Paris. Em 1945, funda com Sartre a revista *Les Temps Modernes* [*Os tempos modernos*], mas nos anos 1950 se distancia das posições filocomunistas do colega e amigo. Figura central do cenário intelectual e político da Paris pós-guerra, falece em 1961. Para o filósofo francês, a realidade transcende a consciência – que nunca é uma essência pura – e se realiza em uma primazia perceptiva. O corpo é o instrumento condicionante que permite a conscientização por meio de seus limites físicos, sociais e históricos, buscando sua constante libertação para novos e possíveis horizontes de significação. Com essa concepção, Merleau-Ponty supera as tradicionais antinomias filosóficas das duplas Eu/mundo ou liberdade/necessidade, pois o corpo não se categoriza nem como uma simples instância física, nem como a consciência abstrata do mundo, mas como o sujeito que vive em um horizonte estabelecido.

O filósofo absorve da teoria da Gestalt a noção de *campo*, que por sua vez define a percepção: nessa visão, não existem impressões elementares ou objetos isolados, e o conhecimento

nunca é exaustivo e total, mas provisório e incompleto. As sensações, que constituem a base da compreensão fenomenológica, também não representam um estado fixo ou uma qualidade definitiva, mas realizam sua própria essência e intencionalidade apenas na ação dinâmica do corpo. O movimento e o sentir se caracterizam, portanto, como os elementos centrais do processo perceptivo, e a corporeidade, como um domínio criador de sentido e condição necessária da experiência humana. Para Merleau-Ponty, a sociedade moderna desaprendeu a conviver com a realidade corpórea, com o saber dos sentidos, privilegiando uma razão puramente intelectual. No entanto, a supremacia da percepção, que desempenha um papel ativo e constitutivo na existência do indivíduo, pode resgatar a centralidade da dimensão corporal.

O filósofo individua também no nível corpóreo a origem das relações de comunicação e de solidariedade: o início é novamente a concretude física do nosso estar no mundo, que nos permite uma abertura para o Outro a fim de compreender, assim, as razões dos movimentos sinérgicos entre as pessoas. Merleau-Ponty ressalta, porém, que o encontro se realiza no mundo entre os indivíduos, mas a consciência alheia permanece sempre inacessível, sendo que cada um projeta sua subjetividade específica na realidade externa.

A reflexão do filósofo sobre os *gestos* – comportamentais no geral, artísticos no específico – apresenta pontos de grande interesse. Para Merleau-Ponty, eles não são um elemento que o espectador precisa assimilar, mas, ao contrário, fazem parte de um processo de compreensão que envolve os sujeitos da comunicação – o emissor e o receptor – em uma relação de troca de informações. O sentido da gestualidade não é definido de maneira unívoca e permanente; os comportamentos se significam reciprocamente, enquanto o Eu encontra a confirmação de sua conduta espelhando-se no Outro: “Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 251). A intersubjetividade desse processo – que nunca pode prescindir da *intercorporeidade* – torna-se a condição primária para que a comunicação possa acontecer, garantida pela “confirmação do outro por mim e de mim pelo outro” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 252).

PARTE II – ANÁLISES

INTERMEZZO

“Um elemento unificador [...] é minha própria consciência de que os instrumentos musicais não podem ser realmente nem modificados, nem destruídos, nem inventados⁶⁴” (BERIO, 2011, p. 98): com essa frase, Luciano Berio se posiciona no âmbito de uma antiga *querelle* sobre o problema do virtuosismo, aspecto fundamental desvendado com múltiplas soluções nas catorze *Sequenze*. Sustenta ainda que [...] “um instrumento musical é em si mesmo uma parte da linguagem musical⁶⁵” (BERIO, 2011, p. 99), salientando a importância das características históricas e físicas do objeto que concretamente produz o som. A lucidez do compositor italiano nos obriga a fazer uma breve retrospectiva sobre o desenvolvimento da harpa antes de enfrentar a análise das duas obras que Berio e Menezes escreveram para o instrumento, respectivamente *Sequenza II* e *...dove solo las plantas suenan....*

A harpa moderna – como se define a que é contemplada no repertório erudito ocidental – é o resultado da evolução de um instrumento cuja origem se funde com os primórdios da humanidade: praticamente em todas as civilizações ancestrais é possível encontrar vestígios arqueológicos (raríssimos restos ou, com maior frequência, pinturas sobre vasos e outros suportes) que remetem à ideia de beliscar cordas ressoantes sobre um corpo oco com a função de caixa harmônica. No berço da cultura europeia, segundo a maioria das versões do mito grego, o deus Apolo é saudado como o inventor da lira, que ele teria criado esticando as tripas de uma tartaruga dentro da concha aberta do próprio animal, afinando assim sete cordas rudimentares. Nume da arte e da poesia, defensor das Musas, patrono da profecia e da medicina, a divindade é também assimilada ao culto primordial à Deusa-Mãe: essa ascendência, a ligação com o Feminino, foi incorporada ao instrumento, como demonstra ainda hoje a preponderância numérica de mulheres entre os harpistas.

O desenvolvimento do instrumento, a partir de uma originária forma triangular de dimensões reduzidas com cordas de fibra vegetal, segue trajetórias similares nos diferentes continentes ao longo dos séculos. Porém, é apenas na Idade Média, na Europa, que as harpas adquirem uma coluna mais resistente, adequada para sustentar a maior tensão das cordas de tripa, cobre e bronze, que aumentam a gama das notas e o volume sonoro. Na ausência de qualquer tipo de mecânica que permitisse mudar a tonalidade, o instrumento tinha de ser afinado previamente de acordo com cada composição. Para amenizar essa limitação, foi introduzido, a partir do século XVII, um sistema de ganchos (chamados *crochets* ou *bequilles*) situados no pescoço da harpa, perto das cravelhas. Antes ou durante a execução musical – geralmente utilizando a mão esquerda –, o harpista pode acioná-los

⁶⁴ “Un elemento unificatore [...] è la mia stessa consapevolezza che gli strumenti musicali non possono essere realmente cambiati, né distrutti e neppure inventati”.

⁶⁵ “[...] Uno strumento musicale è di per sé un pezzo di linguaggio musicale”.

para encurtar artificialmente a corda, que, repuxada, resulta assim um semitom mais aguda em relação à afinação original. Tal mecanismo permite ao intérprete tocar nas tonalidades mais próximas à principal, na qual tenha inicialmente afinado o instrumento. Ainda hoje esse é o modelo utilizado pela maioria das harpas populares, desde as célticas até as paraguaias.

As evoluções harmônicas do Classicismo motivaram o desenvolvimento de um método que permitisse tocar realizando modulações sempre mais complexas; para atender essa necessidade, é inventada a harpa de pedais. Trata-se de um mecanismo de ação-simples, sendo que cada pedal pode ser abaixado de um único degrau e assim alterar a altura das cordas correspondentes de um semitom acima. Essa invenção modifica profundamente a técnica performática e as composições: não é mais necessário que o intérprete pare de tocar com a mão esquerda para alterar a altura das cordas no momento da modulação. As passagens de uma tonalidade para outra são também simplificadas, já que um movimento de pedal muda instantaneamente todas as notas às quais se refere (por exemplo, o pedal da nota sol realiza a alteração em todas as notas sol da harpa), enquanto no sistema de ganchos o harpista deveria apertar o gancho de cada uma das cordas para alterar a nota.

Por volta de 1720, depois de uma primeira versão limitada a cinco pedais (correspondentes às notas dó, ré, fá, sol e lá), o *luthier* alemão Jacob Hochbrücker (1673-1763) apresenta o instrumento com sete pedais a ação-simples, cada um relativo a uma das notas da escala diatônica. O mecanismo que conecta os pedais a uma série de pequenas alavancas passa pela caixa harmônica da harpa; cada alavanca pressiona uma corda e, apertando-a, determina o aumento de um semitom.

O sucesso da harpa alcança seu ápice na corte francesa do rei Luís XVI (1754-1793) devido à influência da rainha Maria Antonieta (1755-1793), que já tocava o instrumento e o introduz de maneira definitiva nos salões aristocráticos parisienses. A chegada da jovem soberana, de origem austríaca, muda os padrões da moda da época e dita novas regras de costume e bom gosto, que as damas da alta sociedade passam a imitar. A harpa de pedais contribui ao fascínio pela figura de Maria Antonieta; muitas nobres aprendem a tocar o instrumento, que, se antes já era popular, agora se torna imprescindível em todos os salões da elite social. A França, e especificamente Paris, se transforma no centro de produção, publicação e ensino voltados para a harpa de pedais, detendo ainda hoje essa hegemonia. A *Symphonie Fantastique* de 1830 de Hector Berlioz (1803-1869), que utiliza seis instrumentos na versão original de seu segundo movimento, é considerada a introdução oficial da harpa na orquestra sinfônica, e a maior parte de seu repertório do século XIX – e parcialmente do século XX – foi escrito por compositores franceses.

Mais uma vez, as revoluções harmônicas, introduzidas agora pelo Romantismo, impulsionam o desenvolvimento de uma versão inovadora da harpa: a de ação-dupla, patenteada

pelo *luthier* francês Sébastien Érard (1752-1831) em 1811. O novo instrumento, de dimensões maiores em relação aos modelos anteriores, apresenta uma coluna oca e mais robusta, através da qual o mecanismo de pedais passa e se conecta com pequenos discos dotados de pinos que permitem a dupla torção das cordas (de bemol para natural e de natural para sustenido). Esse sistema – utilizado ainda hoje com pequenas modificações devidas aos avanços tecnológicos modernos, que garantem uma entoação dos semitons mais precisa – consente que a harpa, afinada em dó bemol maior, possa tocar em todas as tonalidades. O instrumento moderno conta com quarenta e sete cordas – as cordas dó são vermelhas e as cordas fá, pretas, para facilitar o reconhecimento das notas –, de náilon no registro agudo, de tripa na parte central e de metal nos sons mais baixos, abrangendo praticamente a mesma extensão do piano. Atualmente, o sistema de alavancas de metal que permite as alterações de semitons passa pela coluna, assegurando maior durabilidade e resistência na utilização das harpas modernas.

Às evoluções mecânicas e construtivas correspondem mudanças substanciais nas técnicas performáticas, incentivadas pelas revoluções das linguagens compositivas do século XX. As sugestões que a harpa carrega começam a ser questionadas pelos intérpretes e compositores, que procuravam uma alma menos delicada e feminina do instrumento. Nesse cenário, Carlos Salzedo (1885-1961), harpista e compositor de origem francesa, mas radicado nos Estados Unidos, publica, em 1929, seu *Method for the Harp [Método para a harpa]*, revolucionando as bases da escrita musical e do ensino da harpa. Formado no Conservatoire Supérieur de Paris, muda-se para Nova York em 1909, onde atua como harpista principal da Metropolitan Opera Orchestra. Virtuoso extraordinário, com suas composições e turnês, Salzedo apresenta uma face muito mais ousada e masculina do instrumento. Nas palavras de Berio:

Tradicionalmente, a harpa é um instrumento feminino: imaginamos sempre uma bela jovem, com os cabelos de Melisande, seminua, quase escondida na neblina entre as árvores, que acaricia as cordas... Harpas eólicas, Sappho... Mas a técnica de performance de Carlos Salzedo me fez sair desse imaginário poético: a harpa se torna um instrumento muito mais forte e rico. Instrumento feminino? Talvez – mas para uma mulher forte, liberta, muito terrestre. E, sobretudo, com uma grande força nos dedos...⁶⁶ (BERIO *apud* STOIANOVA, 1985, p. 401-403).

O compositor italiano assume como ponto de partida a perspectiva de Salzedo, propondo uma leitura do instrumento que contrasta de forma radical com a tradição impressionista francesa e que influenciará o repertório escrito posteriormente para harpa. Sem dúvida, essa tendência é

⁶⁶ “Traditionnellement la harpe est un instrument féminin: on imagine toujours une belle fille aux cheveux de Melisande, mi-nue, dissimulée dans la brume derrière les arbres, en caressant les cordes... Harpes éoliennes, Sappho... Mais la technique de Carlos Salzedo m’a fait sortir de cet imaginaire poétique: la harpe devient un instrument beaucoup plus fort et riche. Instrument féminin? Peut-être – mais pour une femme forte, libérée, très terrestre. Et surtout avec beaucoup de force dans les doigts...”

favorecida pelo encontro entre Berio e o harpista francês Francis Pierre (1931-2013), que colaboram a partir do começo dos anos 1960, em ocasião das estreias de *Circles* e de *Sequenza II*. Junto com as muitas ascendências musicais, literárias e históricas observáveis no processo criativo de Berio e Menezes, acreditamos que os aspectos salientes do desenvolvimento material da harpa e os avanços da técnica instrumental sejam de substancial relevância para compreender com mais profundidade as elaborações pessoais dos dois compositores examinados.

4 LUCIANO BERIO E *SEQUENZA II*

4.1 Inclinações estruturalistas no pensamento beriano

As décadas de 1950 e 1960, no imediato pós-guerra, marcadas pelo desejo de distanciamento dos horrores recentemente vivenciados, constituem o momento histórico no qual se desenvolve o estruturalismo. O intuito de refundar as raízes da cultura ocidental é a razão pela qual se exaspera a tendência à ruptura absoluta com as reflexões anteriores – sobretudo com as correntes advindas de pensamentos e regimens totalitários. Essa é também a época em que o jovem Luciano Berio irrompe no cenário musical italiano – e, logo em seguida, internacional –, com um explícito enfoque estruturalista em sua poética, a qual apresenta, por sua vez, alguns aspectos e formulações bastante peculiares.

Berio considerava superficial a concepção da música como linguagem universal; não acreditava na existência de uma gramática musical onicompreensiva e coletiva nem na possibilidade de uma interpretação unívoca e exata das composições. Ao mesmo tempo, o musicista considerava a música como uma “linguagem das linguagens⁶⁷” (BERIO, 2006, p. 48), como uma ponte para veicular específicas e variadas funções sociais e expressões pessoais. A forma de existência desse sistema, que se comporta de modo autônomo e autorreferencial e independe das realizações individuais, é parecida com os fenômenos naturais; lembra o percurso da analogia lévi-straussiana à comida que, outrora crua, se torna cozida, harmonizando nesse processo a passagem da natureza para a cultura. Essa visão realça a coexistência do aspecto empírico na prática musical e, ao mesmo tempo, o envolvimento profundo de nossas cargas emocionais.

Na primeira parte deste trabalho, quando foram analisados alguns dos principais conceitos estruturalistas elucidados por Lévi-Strauss em seu ensaio *O cru e o cozido* – assim como seus desdobramentos dentro de *Sinfonia*, de Berio –, foi mencionada a concepção de *multirreferencialidade*, que permeia toda a criação de Berio, bem como a proliferação de tipo estruturalista de materiais distintos a partir de um mesmo núcleo. Nas palavras do compositor: “Interesso-me pela música que cria e desenvolve relações entre pontos distantes entre si, ao longo de um percurso de transformações muito amplo⁶⁸” (BERIO, 2011, p. 12). É evidente aqui a ligação entre a rede mitológica lévi-straussiana – que descreve a existência de um único Mito gerador e onicompreensivo a partir das progressivas mutações dos conteúdos pesquisados – e o sistema

⁶⁷ Vide página 42 do presente estudo.

⁶⁸ “Mi interessa la musica che crea e sviluppa relazioni tra punti molto distanti tra loro, su un percorso di trasformazioni molto ampio”.

compositivo de Berio – que encontra na *multiplicidade* da obra e nas transformações do material musical os modelos formais de uma estrutura existente, ainda que frequentemente escondida e efetiva em um nível inconsciente da percepção.

A pluralidade está presente em diferentes aspectos da poética beriana: é possível encontrá-la na variedade das técnicas compositivas e dos meios – instrumentais, vocais, dramáticos –, na polidirecionalidade dos textos utilizados e dos gestos interpretativos, na diversidade dos campos culturais e das realidades concretas que se mostram tanto fontes de inspiração como quadros de referência contextual. É justamente o distanciamento de um sistema totalizante – representado, no caso da música, pela primazia da tonalidade (sistema de referência harmônico comum por cerca de trezentos anos), mas também por sistematizações rígidas como o serialismo integral – que permite novos horizontes perceptivos e significativos. Evidencia-se nesse ponto um elemento divergente (contudo, previsível) de Berio em relação à definição polêmica de Lévi-Strauss e do estruturalismo clássico, que individuava apenas no sistema tonal, com sua função de dupla articulação, a capacidade de veicular um conteúdo necessário à obra musical.

Por outro lado, a elaboração de elementos musicais complexos e diversificados corresponde à busca, por parte de Berio, de uma língua primordial, carregada de afetos, que concentre em si mesma as oportunidades comunicativas de todos os idiomas, e que, portanto, é muito próxima à ideia lévi-straussiana de uma Ur-Língua. A estrutura, resultado desse processo, manifesta-se por uma transmutação permanente, na qual diferentes redes de associações semânticas interferem em um mesmo espaço-tempo e em que se impõe certo neologismo sistemático dos níveis que constituem a obra. Optar por sobrepor vários gêneros compositivos e aglomerar materiais que tradicionalmente não pertencem ao domínio musical leva à condensação da textura da obra, mas também à diminuição de sua inteligibilidade semântica.

Tal complexidade modifica profundamente os momentos de escuta e de análise musicológica; estes, porém, encontram um respaldo na concepção beriana da criação enquanto produto artístico com planos projetados e audíveis, nos quais a multiplicidade dos eventos gravita ao redor de pontos nodais (semânticos, harmônicos, dramáticos) de integração que garantem a coerência da obra. O compositor sustenta que “a música visa à máxima concentração de sentido, a síntese de relações, de situações e de comportamentos⁶⁹” (BERIO *apud* STOIANOVA, 1985, p. 6), dando vida assim a uma rede de experiências divergentes. Com certeza um dos agentes catalizadores dessa multiplicidade, além da sistematização estrutural, é também a visão otimista e vital de Berio, para quem a música tem o poder primordial de abraçar e ressignificar a realidade.

⁶⁹ “[...] la musique vise la condensation maximale du sens, la synthèse de relations, de situations, de comportements”.

Na arquitetura da obra e no seu desvendamento, o contexto desempenha um papel substancial, sobretudo porque a identidade da criação não pode se referir a um repertório estável de elementos formais. No universo beriano, a compreensão começa na descoberta da multiplicidade e se realiza no momento da detecção de elos entre fragmentos que aparentemente não estão relacionados entre si, processo que não depende de uma aplicação de estratégias consolidadas (tonais ou harmônicas, por exemplo), mas de uma capacidade de aperfeiçoar e dismantelar critérios tradicionais. Nas palavras de Berio:

Tudo acontece em relação a um contexto: quando o contexto não é intrínseco à estrutura musical específica (como o esquema da forma sonata era implícito em todas ou quase todas as estruturas clássicas), então o ouvinte tende a criar outros contextos, elaborando espontaneamente alguns modelos de percepção. Hoje a composição é de fato baseada na criação desses modelos implícitos, na sua fundação, na sua invenção. Em tempos passados, o contexto era previamente estabelecido. Hoje, em boa medida, é necessário inventá-lo⁷⁰. (BERIO, 2008, p. 97).

Essa concepção remete, também, a uma escuta ativa, que convida o ouvinte a se comprometer com a análise e reelaboração da obra. É nesse processo que se originam múltiplas formas de percepção, cujas eventuais contradições resultam em um frutífero envolvimento participativo do público.

Um ulterior parâmetro que realça a perspectiva estruturalista do compositor italiano é a abordagem do problema do equilíbrio dinâmico entre a arbitrariedade – questão que será tratada, também, na parte dedicada às concepções de Berio em relação à linguística, em particular quando considerarmos a sua reelaboração com relação às reflexões de Jakobson e Eco sobre o tema – e a definição apriorística das possibilidades interpretativas de uma obra de arte. A esse respeito, o músico afirma que

O complexo estrutural [...] define-se como forma ulterior de um campo extraordinariamente vasto de enunciações possíveis que existem logicamente, mas também historicamente, antes da realização da obra enquanto estrutura definitiva, anulando toda e qualquer anarquia⁷¹ (BERIO *apud* STOIANOVA, 1985, p. 77).

Em tal visão, a formalização da estrutura identifica as alternativas geradoras de sentido preexistentes, determinando entre estas uma canalização necessária no processo de escolha e

⁷⁰ “Tutto avviene in rapporto a un contesto: quando il contesto non è intrinseco alla struttura musicale specifica (come lo schema della forma sonata era implicito in tutte o quasi le strutture classiche) allora l’ascoltatore tende a creare altri contesti, elabora spontaneamente dei modelli di percezione. Oggi la composizione è appunto basata sulla creazione di questi modelli impliciti, sulla loro fondazione, sulla loro invenzione. Una volta, cioè, il contesto era dato. Oggi bisogna per buona misura inventarlo”.

⁷¹ “L’ensemble structuré [...] se définit comme forme ultérieure d’un champ extraordinairement vast d’énonciations possibles qui se situent logiquement, mais aussi historiquement avant la réalisation de l’œuvre en tant que structure définitive annulant toute anarchie”.

regulando, assim, a significação da obra. A definição de Berio dialoga também com o conceito de “obra aberta” formulado por Umberto Eco em seu ensaio de 1962: “Uma forma é esteticamente válida na medida em que pode ser considerada e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando uma riqueza de aspectos e ressonâncias, sem nunca parar de ser ela mesma⁷²” (BERIO, 2006, p. 67). É justamente no início dos anos 1960 que se instauram as tentativas dos compositores de reinventar os princípios estruturais mediante a introdução do acaso, distanciando-se de elaborações formais predefinidas. Porém, muitas dessas experiências, que recorrem aos fundamentos do aleatorismo ou – no extremo oposto – do serialismo integral, acabam abdicando de um dos principais parâmetros da poética beriana, a saber: a validação da compreensão da obra por meio da forma como é percebida, por meio de uma fenomenologia da escuta.

Sempre a esse propósito, o compositor italiano, que incentivou Eco a elaborar os primeiros ensaios de *Opera aperta*, contribuiu de forma determinante para a definição do vínculo estreito entre composição e interpretação. Como é notório, uma obra musical⁷³ requer necessariamente a intermediação de um executante, cujo papel é esclarecer a relação entre a ideia (em que se encontram as principais condições de abertura) e os critérios concretos de sua realização (performance). As dimensões perceptiva e prática da música nunca podem prescindir da determinação dos códigos de articulação efetiva de um trabalho. Berio salienta que uma obra contemporânea se encontra em uma condição constante de mutabilidade e que, por isso, pode ser definida como um *work in progress*, até porque a própria partitura hodierna (que em épocas anteriores garantia a continuidade, decodificada univocamente, entre a concepção do compositor e a realização do intérprete) é comparável a um esboço ou a um mapa que delinea os itinerários múltiplos das ligações entre os modelos estruturais e as possibilidades performáticas, estabelecendo critérios flexíveis e abertos, sobretudo no que tange à agógica, e proporcionando ao executante a oportunidade de, mesmo que parcialmente, adaptar a obra às suas capacidades técnicas e expressivas.

Contudo, o momento de apreciação de uma obra, quando escutada pela primeira vez, caracteriza-se por uma inalterabilidade substancial, visto que o ouvinte, em rigor, não pode efetuar escolhas⁷⁴ nem elaborar confrontos. Trata-se em princípio, portanto, de uma experiência “fechada”, unívoca, na qual o destinatário poderia formar uma opinião mais complexa e delinear um ponto de

⁷² “Una forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze, senza mai cessare di essere sé stessa”.

⁷³ Considerando aqui as obras instrumentais, vocais, eletroacústicas e também as composições acusmáticas, nas quais o músico que opera a difusão da obra eletroacústica pode ser considerado, com as devidas ressalvas, um intérprete.

⁷⁴ Justamente nesse sentido é que surgiram obras musicais nas quais é dada ao receptor (ouvinte) a possibilidade de escolha, elegendo, em determinados momentos, os momentos formais que deverão se seguir; esse é o caso, exemplarmente, da ópera *Votre Faust* (1961-68) de Henri Pousseur (1929-2009) – em colaboração como o escritor Michel Butor (1926-2016).

vista mais pessoal apenas perante a possibilidade de equiparar diferentes interpretações da mesma composição. É nesse aspecto que Berio se posiciona de forma peculiar, afirmando que a estrutura – também no caso de uma obra aberta – deve ser identificável na escuta, mesmo que o ouvinte a perceba de maneira inconsciente. Sob a ótica beriana, somente o plano estrutural possibilita o acesso ao processo de significação da obra, impedindo o caos no fato musical. O papel do compositor é justamente o de estabelecer um elo seguro entre a abertura de uma criação, que tendencialmente segue trajetos alternativos e inesperados, e a liberdade de interpretação (do executante e do público). Para evitar que uma possível anarquia prejudique as opções de ligação entre os pontos definidos e constituintes de uma rede de sentidos, Berio define a estrutura como o instrumento que preserva a integridade e a capacidade comunicativa da obra.

4.2 Desdobramentos da linguística na poética de Luciano Berio

O interesse de Berio pela linguística remonta ao início dos anos 1950, quando foram abertas as portas do Studio di Fonologia⁷⁵ da RAI em Milão. O compositor, a partir de uma primeira aproximação ao *Cours de linguistique générale* de Saussure e aos *Principes de phonologie* de Nikolai Trubetzkoy, assimila os conceitos basilares da linguística e da fonologia e, ao mesmo tempo, inicia sua trajetória pessoal de elaboração crítica do estruturalismo clássico. É desses anos também sua imersão na língua inglesa (por causa do casamento com Cathy Berberian [1925-1983] e da experiência docente nos Estados Unidos) e a composição de *Thema (Omaggio a Joyce)*, de 1958. O trabalho com a literatura inglesa e com a escritura polimorfa joyciana representa o terreno fértil para começar o estudo das configurações estruturais nos idiomas e dos processos de significação na obra musical.

Os princípios binários de Saussure, elaborados e levados às últimas consequências em seguida por Roman Jakobson, constituem o ponto de partida da reflexão linguística de Berio: o compositor não considera possível uma comparação direta de certos pares de oposição binária típicos da língua (tais como os binômios língua/fala ou significante/significado, por exemplo) com a gramática musical, mesmo quando se consideram apenas as composições do período clássico. Na música, de fato, essa correlação é indefinível do ponto de vista da significação, porque o aspecto morfológico de uma obra musical é sempre impregnado de uma função sintática e seu transcorrer é sempre único e, em rigor, individual (ou seja, o significante de uma peça musical apresenta-se ao mesmo tempo como seu próprio significado). Berio realça que a própria estrutura de um idioma se fundamenta na “solidariedade” entre os elementos que a integram: gramática, sintaxe, léxico,

⁷⁵ Como relata Umberto Eco em seu ensaio *Ai tempi dello studio* (BERIO, 2008), o nome da instituição não foi uma escolha de Luciano Berio ou Bruno Maderna, mas do engenheiro da RAI Gino Castelnuovo.

morfologia concorrem para que se realize, por exemplo, uma decodificação coesa e segura de uma mensagem referencial. Em direção contrária, a poesia⁷⁶, ainda que pertencendo ao universo da linguagem verbal, frequentemente obstaculiza esse processo unívoco, introduzindo elementos de indeterminação, e se coloca em um plano de contiguidade com a música: as duas expressões artísticas impõem ao destinatário a construção de uma rede pessoal de conexões entre significantes e significados que possibilite a interpretação da mensagem.

Um primeiro efeito dessas considerações pode ser identificado na relação que o compositor estabelece com os textos utilizados em suas obras: a clássica distinção entre elementos verbais e musicais é sintetizada em uma unidade musical renovada, que se coloca além do simples sentido linguístico. Berio serve-se de distintas técnicas que, enquanto dissolvem a palavra e desrespeitam os cânones compositivos tradicionais, proporcionam uma comunicação carregada de múltiplas significações e afetos: frases e palavras são esfaceladas e as unidades fonológicas engendram um ritmo musical a partir de seu valor fônico, que é realçado às custas do sistema gramatical e sintático ao qual originariamente pertencem. Jean-Claude Risset⁷⁷ identifica precisamente no ritmo o elemento que une a música à linguagem: se a pulsação constitui a armação do discurso musical, a palavra, por sua vez, torna-se elemento rítmico na composição poética, transcendendo sua função exclusivamente significativa. O ritmo é componente congênito da linguagem, ainda mais se considerarmos esta última em seu estado primitivo. Na obra de Berio, a sobreposição de falas, partes vocais e instrumentais e elementos eletrônicos unifica no gesto musical a matiz principal da obra, que se abre a várias possibilidades interpretativas. Para Berio, o texto não predomina como componente unificador, mas integra a música e, especialmente quando se trata de um texto poético, disponibiliza onomatopeias e aliteraões⁷⁸ que se tornam princípios alicerçadores da composição.

A esse propósito, o compositor afirma:

Geralmente mantenho ótimas relações com o aspecto semântico de um texto, porque respeito-o muito e o trato sempre com todas as honras musicais de que sou capaz. A linguagem é “a casa da vida” e é também, como todos sabem, uma maravilhosa máquina produtora, incansavelmente, de sentido. A música é uma máquina ulterior que amplifica e

⁷⁶ Parece-nos, nesse contexto, deveras interessante a colocação de Roman Jakobson quando considera a *função poética* da linguagem como a função primária das línguas naturais, sendo essa a dimensão na qual todas as dimensões linguísticas – fonética, fonológica, retórica e sintática – são complementares e imprescindíveis. O linguista russo também salienta que a significação do processo poético é o resultado de uma contínua *seleção e combinação* dos elementos, que podem adquirir diferentes graus de prioridade ao longo das várias interpretações (JAKOBSON, 2012, p. 181-218).

⁷⁷ Sobre isso, consultar Stoianova (1985, p. 147).

⁷⁸ Em vários depoimentos sobre o texto poético, Berio realça a importância de onomatopeias e aliteraões no tocante à composição musical, enquanto afirma, de outra parte, que metáforas e metonímias constituem figuras retóricas que não encontram correspondência direta na música, sendo-lhe estranhas.

transcreve o sentido sobre um plano diferente da percepção e da inteligência, porém respeitando todos os aspectos da linguagem, incluindo o acústico⁷⁹ (BERIO, 2011, p. 129).

O componente acústico de uma composição vocal – o nível em que o som se torna significado – é justamente o elemento que desperta mais interesse em Berio, porque para o compositor se trata, também, da principal característica da linguagem (BERIO, 2011, p. 130). Nessa perspectiva, a música pode aumentar o potencial semântico de uma fala. Para tanto, contudo, é fundamental que o compositor esteja profundamente consciente da dimensão sonora do material verbal que está utilizando. Nas obras vocais contemporâneas, uma vez que a melodia se desvencilha da ligação com a articulação silábica⁸⁰, a linguagem pode se apresentar em sua plenitude: em seus aspectos fonéticos, semânticos e gestuais.

A relação que se instaura entre texto e música é de uma ambiguidade constante, pois a partitura comenta e ressalta diferentes níveis de significação do verbo, estabelecendo uma pluralidade de opções interpretativas. Como já mencionado⁸¹, Berio desencoraja as tentativas de determinar correspondências inequívocas e formais entre música e linguagem verbal, que podem ser comparadas apenas em um nível fonológico⁸²; a inviabilidade de se realizar um vínculo indiscutível entre as duas dimensões expressivas proporciona uma apreciação complexa e em contínua transformação do embate entre música e linguagem verbal, acabando por comportar uma centralidade do contexto, o qual permite esclarecer o conteúdo do texto. Em Berio, o texto será, aliás, repetido várias vezes e sempre submetido a distintas articulações musicais, dando vida a uma redundância textual contraposta à contínua alternância de seu tratamento musical, fazendo com que o público perceba numerosas camadas de conteúdo.

As opções de significação de uma ideia, tanto linguística como musical, comportam a necessidade de investigar as relações que intercorrem entre som e significado; a esse propósito, Berio considera determinante a influência de Ferdinand de Saussure, cujo viés estruturalista

⁷⁹ “[...] Ho di solito ottimi rapporti con l’aspetto semantico di un testo perchè ne ho un enorme rispetto e lo tratto sempre con tutti gli onori musicali di cui sono capace. Il linguaggio è ‘la casa della vita’ ed è anche, come tutti sanno, una meravigliosa macchina produttrice, instancabilmente, di senso. La musica è una macchina ulteriore che amplifica e trascrive il senso su un diverso piano della percezione e dell’intelligenza, a patto di rispettare tutti gli aspetti del linguaggio, non escluso quello acustico”.

⁸⁰ Criticando a música vocal, na qual cada nota corresponde a uma sílaba (e talvez fazendo aqui referência principalmente ao canto weberniano), Berio sustenta que a única experiência desse tipo bem-sucedida no século XX é aquela de Claude Debussy, especialmente com sua obra *Pelléas et Mélisande*, na qual o compositor francês consegue elaborar uma faixa instrumental que sustenta e quase “pronuncia” a fala, juntamente com o canto (BERIO, 2011, p. 130).

⁸¹ Vide item 2.2.2.

⁸² Conforme a demonstração de Flo Menezes (1993a, p. 106) em seu ensaio *Luciano Berio et la phonologie*, abordado no item 2.2.2 deste estudo, o compositor brasileiro confronta os sistemas linguístico e musical, destacando que apenas no nível fonológico das línguas (que define o caráter distintivo dos fonemas dentro do idioma falado e das regras que os organizam) e no plano da articulação musical (ou seja, das propriedades acústicas, que remetem ao caráter perceptivo ou sensorial da música) pode-se estabelecer uma correlação em um aspecto fenomenológico, e sempre respeitando a autonomia dos dois códigos.

constitui para o compositor a base para classificar os fundamentos da expressividade, organizando em formas racionais uma variedade de experiências que se manifestam espontaneamente. O legado do teórico suíço foi também a primeira razão do interesse de Berio pela linguística, que “encontra ligações internas entre elementos diferentes” – problema que, na opinião do compositor, permeia a nossa cultura e se espelha em sua pessoal necessidade de “juntar, colocar ordem” em elementos musicais “aparentemente heterogêneos⁸³” (BERIO, 2008, p. 36). Além disso, Berio segue a visão saussuriana afirmando que a capacidade geral humana de aprender a linguagem é mais importante do que a aprendizagem de um idioma específico, reforçando sua própria essência estruturalista ao tentar descobrir a mesma difusão universal na prática musical, pertencente a todas as culturas.

Porém, apesar da relevância do legado saussuriano, sem dúvida é a influência de Roman Jakobson que marca mais profundamente a poética beriana, como já analisamos no Capítulo 2. Berio combina de forma deveras pessoal (e, poderíamos sugerir, com certa contraditoriedade) o pensamento de Saussure e Jakobson, resgatando e defendendo a ideia de arbitrariedade, que para o teórico suíço, em oposição ao que será posteriormente promulgado por Jakobson e outros, era o preceito que ligava a forma fônica ao conteúdo do signo linguístico. A nossa hipótese é que Berio tenha assimilado os conceitos saussurianos por meio de suas leituras pessoais, nas décadas de 1950 e 1960, e do diálogo com Umberto Eco, com o qual o compositor colaborou assiduamente na época, inclusive para a composição de *Thema (Omaggio a Joyce)*. Eco, como já ressaltamos no Capítulo 1, defende a arbitrariedade da relação entre significante e significado e provavelmente influenciou o compositor nesse aspecto, pois Berio irá incorporar esse ponto de vista interpretativo e o conjugará com as ideias jakobsonianas, sem ter ainda conhecimento das pesquisas de Émile Benveniste e do próprio Jakobson. Ambos os trabalhos remontam ao mesmo período, uma vez que o primeiro ensaio de Benveniste a esse respeito – sobre a *necessidade* do elo entre as duas partes constitutivas do signo e contra a noção saussuriana de uma arbitrariedade do signo linguístico – foi escrito em 1939, mas se veicula mais com a sua publicação a partir dos anos 1960⁸⁴.

O que pode ser destacado relativamente aos princípios linguísticos elaborados por Jakobson é que o *binarismo*, que desempenha um papel relevante nas concepções linguísticas do teórico russo (mesmo não sendo, com certeza, o único conceito substancial do sistema jakobsoniano), norteia os processos compositivos de Berio. O binarismo é tão importante para Berio que a norma pode

⁸³ “[...] mettre ensemble, donner un ordre à des choses apparemment hétérogènes: c’est un problème qui obsède notre culture et qui justifie mon intérêt pour la linguistique, où il s’agit de trouver des liaisons ‘internes’ entre des éléments différents” [juntar e colocar ordem entre coisas aparentemente heterogêneas: é um problema que obceca nossa cultura e que justifica meu interesse para com a linguística, onde se encontram as ligações ‘internas’ entre elementos diferentes] (BERIO, 2008, p. 36).

⁸⁴ Interessante lembrar que é graças ao próprio Berio, durante sua estadia em Cambridge nos anos 1960, que Roman Jakobson entra em contato pela primeira vez com Umberto Eco e com seu ensaio *Opera aperta*, como relata o escritor italiano (BERIO, 2008, p. 7).

designar a base para a sua concepção de música, além de representar um elemento estrutural nítido de sua poética compositiva. O compositor afirma:

Música para mim é preencher de sentido o caminho entre termos distintos de uma oposição e entre oposições diversas, inventar-lhes uma relação e fazer de tal modo que uma oposição fale com a voz da outra – assim como gostaríamos que o corpo falasse com a voz da mente e vice-versa. Fazer com que, em suma, os elementos das oposições tornem-se uma única e mesma coisa⁸⁵ (BERIO, 2008, p. 46).

Uma dessas oposições é com certeza aquela que se instaura entre o lado especulativo da composição e a dimensão prática de realização da obra musical. O compositor realça que a evidente unificação desses dois aspectos na performance deriva da multiplicidade de funções envolvidas (intelectivas, auditivas, questões próprias da prática instrumental, entre outras) e resulta também em um somatório de contraposições – como aquela entre o dado sensível e a compreensão da obra –, baseadas na multiplicidade de fatores históricos, técnicos, sociais e expressivos que permeiam a música.

É exatamente devido à tamanha pluralidade de realidades, as quais se veem implicadas no fato musical, que Berio acaba considerando a música como um *Texto*, com T maiúsculo, polivalente em suas opções interpretativas, multidirecional e sujeito a um desenvolvimento contínuo – o que bem se correlaciona com a célebre resposta do compositor a Roman Jakobson quando este, em 1965, interpõe-lhe a questão sobre o que seria a música: “A música é tudo o que escutamos com a intenção de escutar música; tudo pode se tornar música, sob a condição de que essa totalidade possa ser musicalmente conceitualizada, analisada e traduzida em diversos níveis”⁸⁶ (BERIO, 2006, p. 40).

4.3 As fontes literárias e filosóficas de Berio

4.3.1 O legado de Joyce, Mallarmé e Brecht

Um elemento central na biografia de Berio é, sem dúvida, o fato de ter nascido em 1925 dentro de uma família de músicos em uma tranquila e pequena cidade interiorana da Itália, tal qual Oneglia (hoje Imperia) antes da Segunda Guerra Mundial. Quando é aceito no Conservatório de Milão, logo depois do conflito, o compositor percebe claramente que o isolamento imposto pelo

⁸⁵ “Musica per me è riempire di senso il percorso tra i diversi termini di un’opposizione e tra opposizioni diverse, inventar loro una relazione e fare in modo che un’opposizione parli con la voce dell’altra – così come vorremmo che il corpo parli con la voce della mente e viceversa. Fare in modo, insomma, che gli elementi delle opposizioni diventino una stessa, medesima cosa”.

⁸⁶ “La musica è tutto quello che ascoltiamo con l’intenzione di ascoltare musica; tutto può diventare musica a condizione che questa totalità possa essere musicalmente concettualizzata, analizzata e tradotta su diversi livelli”.

regime fascista italiano resultara em um pesado atraso cultural para todo o país; se essa situação já se demonstrava como grave para os grandes centros, o cenário era ainda pior nas cidades mais provincianas. Apesar disso, o ambiente familiar sensível às artes permite que o ainda adolescente Berio se aproxime de autores europeus que moldarão seu panorama de referência. A essa época remonta sua leitura dos dramas de Henrik Ibsen (1828-1906), de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [Os cadernos de Malte Laurids Brigge], de Rainer Maria Rilke (1875-1926) – que, anos depois, o compositor reconhecerá como próximo às matizes de Italo Calvino – e do *Bildungsroman*⁸⁷ *Jean Christophe*, de Romain Rolland (1866-1944), cujo herói, um *alter ego* de Beethoven (1770-1827) no mundo moderno, influencia o jovem compositor. O conceito de *homo faber*⁸⁸ elaborado por Henri Bergson, cujas concepções Berio descobrirá na maturidade por meio do contato com o filósofo Lorenzo Giusso (1900-1957), ilustra bem a atitude prática e pragmática do musicista, que se deve à criação em um ambiente social menos propenso a uma abstração puramente intelectualizada.

Entre os autores que influenciaram a poética beriana, podem ser mencionados Stéphane Mallarmé (1842-1898), Bertold Brecht, Samuel Beckett (1906-1989), Roland Barthes, Edward Estlin Cummings (1894-1962) e Wystan Hugh Auden, além de Edoardo Sanguineti (1930-2010); porém, o autor que impregna mais profundamente o pensamento de Berio é, sem dúvida, James Joyce.

Em 1953, Berio compõe *Chamber Music*, em três movimentos, “Strings in the Earth and Air” [Cordas na Terra e no Ar], “Monotone” [Monótono] e “Winds of May” [Ventos de Maio], para voz feminina, violoncelo, clarinete e harpa, sobre poemas homônimos do escritor irlandês. A obra, que antecede em cinco anos *Thema (Omaggio a Joyce)*, representa o primeiro contato do compositor com a poética joyciana, e o trabalho sobre a parte vocal, que ondeja entre a declamação e o canto e se amalgama com a textura dos instrumentos, começa a assumir a densidade que será típica das composições berianas.

A linguagem criada por Joyce, altamente musical e impregnada de multiplicidades semânticas, é a condição que permite a Berio começar a indagar sobre a relação entre o significado e o aspecto fônico da palavra. Ao mesmo tempo, trata-se de um sistema linguístico em que predomina a concretude, sem uma estrutura lógica univocamente identificável. Sobre isso, Samuel Beckett afirma:

⁸⁷ Gênero literário focado no desenvolvimento psicológico e moral da personagem principal, retratada de sua infância à idade adulta. Em *Jean Christophe*, Rolland concentra suas atenções nas emoções do protagonista, que determinam a elaboração do enredo mais do que as ações concretas externas.

⁸⁸ Para o filósofo francês, a inteligência do homem se manifesta expressamente na capacidade de fabricar objetos por meio da técnica. Essa competência transforma-se em novos hábitos intelectuais e sociais que acabam moldando o indivíduo em seu ambiente.

Quando a linguagem consistia de gestos, o falado e o escrito eram uma coisa só. Os hieróglifos não foram uma invenção dos filósofos, destinada à expressão esotérica de pensamentos profundos, mas antes o fruto da necessidade diária de povos primitivos. [...] A escritura de Joyce não é uma composição sobre algo; é aquele algo⁸⁹ (BECKETT *apud* RESTAGNO, 1995, p. 18-19).

Cabe observar aqui que a dimensão material e quase palpável da linguagem cotidiana de Joyce encontra correspondência na concepção beriana da música como uma pesquisa analítica e uma realização contínua. O universo da fala joyciana inclui a indeterminação e a probabilidade, potencializando o terreno fértil para o pragmatismo da composição de Berio. O leque de opções de significados, tal como se desenha em uma obra como *Ulysses*, representa a necessidade de escolha em meio a um panorama de valores estéticos e existenciais totalmente novos, complexos em uma primeira apreciação, porém jamais coincidentes com o caos; ao contrário, apresentam eles constantemente renovados entre os elementos que compõem a trama literária.

Para a composição de *Thema (Omaggio a Joyce)*, obra vocal-eletracústica⁹⁰ de 1958, Berio utiliza o início do capítulo XI de *Ulysses* – intitulado *Sirens [Sereias]* –, sobrepondo a gravação da leitura do texto em três idiomas (inglês, francês e italiano⁹¹) e trabalhando o material assim obtido para recriar a estrutura formal aludida por Joyce, a de uma *fuga per canonem*, conseguindo revelar, por conseguinte, a concepção polifônica e musical da passagem literária.

Por meio de operações eletracústicas diversas, Berio usa uma técnica de fragmentação verbal derivada do escritor irlandês, manipulando profundamente o material fonético e pulverizando o texto original; o compositor transpõe as palavras em valores rítmicos, como se agisse com células musicais, e consegue recriar um único idioma impregnado de funções sonoras, diluindo as diferenças e amenizando as passagens entre os três idiomas, passagens estas que assumem funções musicais. Na obra, configura-se uma tendência à continuidade entre fenômenos sonoros distintos para alcançar um inusitado resultado técnico e estético: servindo-se dos meios eletracústicos, Berio manipula e integra vogais e consoantes, altera durações e frequências e torna o material originário praticamente irreconhecível, anulando a antítese entre som e ruído⁹².

⁸⁹ “Allorché il linguaggio consisteva di gesti, il parlato e lo scritto erano tutt’uno. I geroglifici non furono un’invenzione dei filosofi, destinata all’espressione esoterica di pensieri profondi, bensì il frutto delle necessità quotidiane di genti primitive. [...] La scrittura di Joyce non è un componimento su qualcosa: è quel qualcosa”.

⁹⁰ *Thema (Omaggio a Joyce)* se insere na categoria musical denominada *Sprachkomposition*, segundo a definição elaborada nos anos 1960 pelo compositor alemão Herbert Eimert (1897-1972); é também o caso de *Visage*, obra composta por Berio em 1961 e que utiliza sons vocais e eletrônicos.

⁹¹ A fonte principal do material da obra é a voz de Cathy Berberian, à qual se juntam as vozes de Umberto Eco, Nicoletta Rizzi, Marise Flach, Ruggero de Daninos, Furio Colombo e do próprio Berio.

⁹² Dois anos mais tarde, em 1960, Berio comporá *Circles*, para voz feminina, harpa e percussões, sobre poemas de e. e. cummings. Mais uma vez, o compositor busca a continuidade entre sons e ruídos vocais e instrumentais e almeja sumprimir os limites tradicionais dos gêneros poético e musical. O texto de cummings não segue uma ordem lógica ou sintática e a palavra se dissolve em material musical imbuído de carga fônica, rico em timbres e gestos, recriando uma música que atinge, contemporaneamente, ouvido e visão.

O elemento central de *Thema (Omaggio a Joyce)* é a onomatopeia⁹³, que aparece preponderantemente na seção de abertura do texto de Joyce. O escritor se vale dessa figura retórica, entre outros elementos textuais, para dar forma a uma evidente estrutura fônica, com uma nítida orientação sonora; Berio assimila as onomatopeias, aliteraões e glossolalias⁹⁴ ao tecido musical da obra, associando-as nos mais típicos artifícios musicais (trinados, apojaturas, *martellati*, *portamenti*, glissandos) e dando assim vida à dimensão melódica, implícita, presente na página joyciana.

Vale ressaltar, porém, que aqui estamos defronte a um paradoxo: se Berio evocará a obra de Roman Jakobson como uma de suas maiores influências, para o linguista russo, do ponto de vista linguístico, as onomatopeias assumem uma importância secundária nos idiomas, uma vez que constituem um fenômeno marginal na vida das línguas e são normalmente desprovidas de uma função expressiva notável (MENEZES, 2015b, p. 75). É a evolução histórica das palavras – que, além do mais, realça, na perspectiva jakobsoniana, o elo necessário entre o significante e o significado do signo – que ocorre gradativamente e que garante uma efetiva e elaborada carga expressiva.

Também no *corpus* de Joyce a onomatopeia constitui uma questão periférica do ponto de vista linguístico, mas em *Thema (Omaggio a Joyce)* é meio de expressão de um conceito basilar da poética joyciana (que Berio absorve e reelabora brilhantemente), a saber, a multirreferencialidade. Herdando de Lewis Carroll (1832-1898) a noção de *mot-valise* (“palavra-valise”), o escritor irlandês consegue impregnar um único elemento linguístico de múltiplas referências e potencialidades, exatamente como o gesto musical beriano é uma cristalização múltipla de citações e informações acumuladas⁹⁵. Ainda que a concepção da obra tenha se originado a partir da emissão radiofônica de Berio e Eco sobre a onomatopeia no *Ulysses* de Joyce⁹⁶, a genialidade de *Thema (Omaggio a Joyce)* situa-se, contudo, não propriamente no emprego referencial às onomatopeias do texto joyciano que lhe serve de base, mas antes na seleção por parte de Berio de elementos semanticamente não muito relevantes e na combinação primorosa com os meios musicais. A obra evidencia, assim, as virtualidades poéticas do texto, integrando-o na textura sonora e “liberando [sua] polifonia latente⁹⁷” (BERIO, 2013, p. 259).

⁹³ Figura retórica que associa os sons linguísticos a objetos ou sujeitos por meio de um processo icônico típico do fonossimbolismo.

⁹⁴ Figura retórica que pode definir uma língua existente, mas desconhecida para o destinatário da comunicação, ou uma língua mística, ou ainda uma série de vocalizações e sílabas sem sentido, com puro propósito fônico no texto.

⁹⁵ Aqui, vale lembrar também a função do *accord-valise*, uma paráfrase de Menezes em termos musicais do *mot-valise* de Lewis Carroll. Berio utiliza esse elemento musical multidirecional que porta em si inúmeras citações e menções a contextos musicais e literários passados e contemporâneos, as quais apenas o ouvinte consciente pode, se desejar, decifrar.

⁹⁶ Sobre isso, consultar Berio e Eco (1959).

⁹⁷ “[...] liberando la polifonia latente del testo [...]”.

Entre os elementos de ascendência joyciana que mais influenciam a poética de Berio, pode-se mencionar também o princípio do *work in progress*⁹⁸. O conceito remete diretamente à utilização de fato original que Joyce faz da linguagem, sobrepondo várias camadas a partir de uma base linguística popular anglo-irlandesa. O resultado é uma espécie de *grammelot*⁹⁹ poliglota, constituído por jogos de palavras e associações mentais das mais variadas origens, o que acaba exigindo inúmeras leituras para que a multiplicidade das referências possa ser, ainda que sempre parcialmente, decifrada; um processo contínuo, portanto, e passível de não ter fim. Esse conceito de sobreposição e ressignificação dos níveis da estrutura de uma obra é, por exemplo, a ideia que serve de base para os *Chemins* berianos, em que camadas instrumentais comentam e elaboram novamente o material de cada respectiva *Sequenza*; ou, ainda, é a base do princípio pelo qual um trecho musical preexistente passa por reformulações e integrações em um novo contexto expressivo, como é o caso do *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Gustav Mahler (1860-1911) no terceiro movimento de *Sinfonia*.

É justamente nesse contexto que se desenvolve a poética da *abertura* da obra (conceito que está implícito no *work in progress*) e do papel ativo do destinatário: do ponto de vista perceptivo, a existência de vários níveis de leitura faz com que o ouvinte seja induzido a se colocar no centro de sua própria rede de referências, a fim de destrinchar ou degustar, por meio de suas capacidades intelectuais e sensíveis, a complexidade da obra. É evidente aqui a dimensão fenomenológica do processo de assimilação, que a princípio demanda o mais elevado grau de consciência por parte do público.

Contudo, vale ressaltar que uma das peculiaridades de Berio é o domínio absoluto da dimensão artesanal da composição, que, apesar da complexidade estrutural e unido a um extremo cuidado em relação ao aspecto perceptivo, permite ao ouvinte apreciar e fruir a obra mesmo não estando ciente de tal multiplicidade. Ou seja, é o conhecimento do destinatário a estabelecer seu nível de compreensão; nas palavras do crítico literário Harold Bloom (1930-): “Somos ou nos

⁹⁸ Joyce escolheu essa expressão como título temporário para sua obra *Finnegans Wake* [*Finnicius Revém*], cuja composição ocupou dezessete anos da atividade do escritor. O texto começou a ser divulgado em episódios como suplemento da revista *Transatlantic Review*, até sua publicação definitiva em 1939. O termo *work in progress* (em português: “em obras”) é utilizado em língua inglesa para sinalizar obras de reconstrução ou reforma em vias de trânsito, e conforme ressaltou Flo Menezes em depoimento à autora, talvez sua mais perfeita tradução (ou *transcrição*) para nossa língua seja aquela genialmente proposta por um dos protagonistas da poesia concreta brasileira, Décio Pignatari (1927-2012): “obra em obras”.

⁹⁹ A palavra, de origem veneziana, indica uma linguagem utilizada originalmente por atores da *commedia dell'arte*, integrando ao discurso sons, onomatopeias e palavras sem significado definido. Os atores utilizavam o *grammelot* para ser compreendidos quando se apresentavam em um país estrangeiro, tentando suprir a incapacidade de se expressar no idioma da plateia perante a qual estavam se exibindo. Mesmo articulando frases sem um sentido literal, o resultado era uma atuação muito expressiva, hiperbólica, cheia de efeitos musicais e que permitia ilustrar as situações típicas da *commedia dell'arte*, com grande efeito cômico. Para um exemplo moderno do uso do *grammelot*, ver o teatro de Dario Fo (1926-2016).

tornamos o que lemos. [...] Aquilo que somos é a única coisa que podemos ler”¹⁰⁰ (BLOOM *apud* BERIO, 2006, p. 7).

Tal convite ao desvelamento da trama referencial é uma opção que Berio oferece ao seu interlocutor. Para o compositor italiano, vale sobretudo o que afirma quando indagado sobre *Laborintus II*:

Meu ouvinte terá a possibilidade de compreender a música de formas diferentes: de uma maneira, se ele consegue entender as referências, de outra maneira, se ele não as reconhece. É um pouco o que acontece com um Lied de Schubert quando não se fala alemão¹⁰¹ (BERIO *apud* STOIANOVA, 1985, p. 17).

A multidirecionalidade da obra, o tratamento da componente aleatória e a relação original entre texto e música são elementos presentes também na poética de Stéphane Mallarmé, cuja influência no pensamento beriano é evidente. O poeta francês, que ao longo de toda sua produção perseguiu o mito de criar uma “língua suprema”¹⁰² (STOIANOVA, 1985, p. 467), imbuída de multiplicidade semântica e fônica, onicompreensiva, postula o fim da separação tradicional entre prosa e poesia – sendo que esta última estava progressivamente abrindo mão de suas estruturas formais rígidas –, declarando que a união dos dois gêneros não poderia acontecer senão “por meio do influxo estrangeiro da música de concerto”¹⁰³ (BERIO, 2013, p. 253). E a rarefação e sublimação da palavra poética mallarmeana, tal como acontece em seu célebre e revolucionário poema *Un coup de dés [Um lance de dados]* – em que a utilização do espaço, inclusive por meio de artifícios tipográficos, inaugura uma nova sensibilidade e abre renovadas possibilidades expressivas¹⁰⁴ –, desempenham o perfeito contraponto para as obras dos contemporâneos Debussy ou Webern, nas quais o som é isolado e ressignificado com uma nova liberdade. Berio se inspira profundamente nesse equilíbrio moderno, não mais baseado em estruturas clássicas, pretendendo assim uma “união completa de nossa consciência, [...] uma adesão criativa”¹⁰⁵ (BERIO, 2013, p. 254) para apreciar o trabalho artístico, que requer critérios perceptivos renovados e uma participação total da inteligência e dos sentidos.

¹⁰⁰ “Si è o si diventa ciò che si legge. [...] Quello che sei è l’única cosa che puoi leggere”.

¹⁰¹ “Mon auditeur aura la possibilité d’entendre la musique différemment: d’une façon s’il arrive à réperer les références, d’une autre façon s’il ne les connaît pas. C’est un peu ce qui se passe avec un Lied de Schubert quando on ne sait pas l’allemand”.

¹⁰² “[...] la langue suprême [...]”.

¹⁰³ “[...] sous l’influence étrangère de la musique entendue au concert [...]”.

¹⁰⁴ Berio destaca a influência de Mallarmé em seu ensaio *Poesia e musica – un’esperienza [Poesia e música – uma experiência]*, de 1958; o processo de isolamento da palavra na página branca – e do som na hora da interpretação –, como é realizado por Mallarmé em *Un coup de dés*, de 1897 (um dos primeiros poemas tipográficos da literatura francesa), aponta para uma simultaneidade de percursos e de leituras dentro de uma única obra. Trata-se de um conceito que antecipa a teoria da *opera aperta* e da fruição múltipla.

¹⁰⁵ “Unità completa della nostra coscienza [...] adesione creatrice”.

É apenas em 1957 que é publicada, postumamente, a obra inacabada *Le Livre (O livro)* de Mallarmé, que provavelmente deu ainda mais impulsos ao imaginário do ambiente musical da época. Tratava-se de um projeto utópico que deveria conter todas as infinitas possibilidades de leitura sem se dedicar a um argumento em particular, abordando de forma objetiva a totalidade dos temas; *Le livre*, portanto, nunca deveria ter um fim. O momento histórico de sua publicação é particularmente problemático, dado que nesses anos, no meio musical de Darmstadt, eclode a polêmica em torno do elemento casual nas composições de John Cage (1912-1992). A posição de Mallarmé diante do acaso é de oposição: afirma que o acaso e a subjetividade não existem e, ao mesmo tempo, salienta a centralidade da estrutura e a pureza da linguagem poética, capaz de abranger o universo inteiro.

Com *Le Livre*, Mallarmé introduz conceitos extremamente modernos para a época. Trabalha o texto de forma visual, fazendo um uso inovativo da tipografia e do espaço em branco no papel, que também adquire uma significação, e rompe com a bidimensionalidade da escrita (que não mais se dá apenas da esquerda para a direita e de cima para baixo), deixando o destinatário livre para escolher a ordem e a direção de sua leitura. Além disso, as páginas não são prefixadas e permitem mudanças em sua disposição, abrindo assim inúmeras possibilidades de fruição da obra e introduzindo uma notável interatividade por parte do leitor¹⁰⁶. As correlações entre as folhas e os temas da obra denotam um processo de pensamento bastante significativo; em um primeiro momento, pode parecer que os argumentos não entrelaçam quaisquer paralelismos, mas é exatamente na justaposição de dois temas distintos que emergem correspondências inesperadas, geradoras de novas significações. Essa ideia – o confronto entre realidades diferentes e a percepção de que existe uma identidade profunda e comum entre elas apenas por meio de uma contraposição de uma coisa com a outra – é a base do teatro beriano. Nas palavras de Berio:

Quer saber qual é o meu ideal de teatro? Pois bem, é aquele de escolher dois comportamentos simples e banais, como andar em baixo da chuva e escrever à máquina, e colocá-los na cena de maneira que se transformem e produzam por morfogênese um terceiro comportamento, que não sabemos bem o que será, porque nunca o vimos antes e porque não é a combinação elementar dos dois comportamentos banais¹⁰⁷ (BERIO *apud* RESTAGNO, 1995, p. 23).

A definição identifica um modelo de teatro musical que se distancia nitidamente da ópera; de fato, o gênero tradicional é caracterizado por formas excessivamente rígidas e por demasiadas

¹⁰⁶ Percebe-se, nesse aspecto, a influência de *Le Livre* na *Troisième Sonate* para piano de Pierre Boulez, em que os trechos e as páginas podem ser executados na ordem escolhida pelo intérprete.

¹⁰⁷ “Vuoi che ti dica qual è il mio ideale di teatro? Ebbene, è quello di prendere due comportamenti semplici e banali, come camminare sotto la pioggia e scrivere a macchina, e metterli in scena in modo tale che si trasformino e producano per morfogenesi un terzo comportamento, che non sappiamo bene cosa sarà perché non l’abbiamo mai visto prima e perché non è la combinazione elementare dei due comportamenti banali”.

convenções típicas da encenação para poder combinar com as novas vertentes, direcionadas a um público mais consciente e participativo. Ao contrário, o conceito teatral beriano dialoga mais com a noção de *teatro épico* de Bertold Brecht: o dramaturgo alemão almejava, depois dos desdobramentos expressionistas, uma forma teatral que quebrasse a barreira entre a cena e a plateia, que causasse uma reflexão ativa no espectador, o qual não apreciaria mais uma obra concluída e definitiva, mas, longe disso, seria forçado a encontrar uma solução para as situações problemáticas, complexas e inacabadas propostas pelo autor.

A ação dramática brechtiana se vale do *efeito de estranhamento* ou de *distanciamento* (*Entfremdungseffekt*)¹⁰⁸: a técnica de atuação, cuja situação é diametralmente oposta à de uma empatia e à de uma assimilação por parte do espectador, pressupõe em uma primeira etapa que o ator imite o comportamento da personagem (com uma gestualidade que às vezes lembra estilemas do cinema mudo ou do teatro Nô japonês, encenando um quadro que a plateia entende não ser verossímil e com o qual não se identifica), apenas sugerindo suas atividades e atitudes sociais enquanto mantém, simultaneamente, uma certa distância com relação ao público, incitando-o a elaborar uma crítica pessoal, de adesão ou recusa, sobre o que vê. Por meio de tal distanciamento, a abertura da peça torna-se um instrumento de educação para que o espectador alcance uma autoconsciência e uma autonomia crítica. Brecht afirma:

O principal valor do teatro épico, baseado no estranhamento, cujo objetivo é representar o mundo de forma que se torne manejável, é exatamente sua naturalidade, seu caráter inteiramente terrestre, seu humor, sua renúncia a todas as incrustações místicas que o teatro tradicional carrega desde a Antiguidade¹⁰⁹ (BRECHT, 2017).

A música desempenha um papel autônomo e considerável, sobretudo no processo de quebrar o andamento da ação teatral e de produzir certa alienação. Berio absorve tais aspectos de estranhamento e de independência dos níveis expressivos em suas peças de teatro musical, tal como no caso de *La vera storia* (*A verdadeira história*), em que o segundo ato da ópera percorre os mesmos acontecimentos do primeiro ato não mais por meio de personagens (que, de toda maneira, são caracterizadas por suas funções narrativas¹¹⁰ e não por traços definidos), mas antes por meio de uma coletividade coral, que repensa e ressignifica a história – talvez propondo, assim, que qualquer relato possa dissimular muitas outras verdades. Entretanto, é interessante notar que Berio, ao mesmo tempo que concorda com uma indiferença de ascendência brechtiana da música em relação ao texto, salienta que o envolvimento do ouvinte no processo de conscientização crítica almejado

¹⁰⁸ Vide nota de rodapé n. 18 (p. 27).

¹⁰⁹ “Il pregio principale del teatro epico, basato sullo straniamento, il cui scopo è rappresentare il mondo in maniera che divenga maneggevole, è precisamente la sua naturalezza, il suo carattere tutto terrestre, il suo umorismo, la sua rinuncia a tutte le incrostazioni mistiche che il teatro tradizionale si porta appresso fin dall’antichità”.

¹¹⁰ Vide o item 1.4 e a definição de função de Vladimir Propp.

pela obra resulta em uma certa identificação contraditória com os elementos das estruturas musicais. Esse aspecto parece dever-se à crença que o compositor deposita no poder de persuasão e na dimensão estética intrínseca da música, resgatando, em certo sentido, a catarse abolida pelo universo brechtiano, porém tão fundamental para uma apreciação prazerosa da arte e, em especial, da música. Assim é que a beleza e o momento de apreciação constituem os elementos que levam o compositor a se dissociar consideravelmente do conceito de catarse de Brecht¹¹¹: ainda que considere essencial o distanciamento imposto pela música ao ouvinte, obrigando-o a sair de si mesmo e a ressignificar a realidade de novas formas, para Berio o núcleo central do movimento catártico é representado pela fruição do prazer estético proporcionado pela obra, marcando, portanto, uma proximidade com os fundamentos perceptivos da hermenêutica de Hans-Robert Jauss¹¹².

4.3.2 *Os aspectos fenomenológicos e a influência de Husserl*

O enfoque pragmático do processo criativo de Berio explica a razão do número relativamente limitado de seus textos de enunciação poética. Ele afirma em 1965 que “o caminho de um compositor pressupõe sempre uma experiência teórica, mas ele é condenado pela natureza específica de suas responsabilidades a não conseguir nunca conciliar plenamente teoria e prática”¹¹³ (BERIO, 2013, p. 40). No entanto, podemos afirmar que sua obra é impregnada de referências fenomenológicas – sobretudo de ascendência husserliana –, que dialogam e se integram com seu espírito estruturalista.

Como já observamos, a perspectiva fenomenológica tem como centro a experiência intuitiva e sensorial, investigando os fenômenos como os elementos basilares para comprovar a essência de todas as percepções. O âmbito do entendimento dos acontecimentos é sempre o ponto de vista pessoal, e por isso o enfoque pode ser definido como gnoseológico, pois o conhecimento se caracteriza pela relação instaurada entre o sujeito que apreende e o objeto (ou fenômeno) que é apreendido. O princípio em que se baseia o processo de compreensão é a *intenção*, seja consciente ou inconsciente, por meio da qual é possível perceber as regras estruturais que permeiam a realidade (a *Lebenswelt* husserliana, ou “mundo da vida”, “o mundo originário das evidências”¹¹⁴).

¹¹¹ Vide nota de rodapé n. 62 (p. 65).

¹¹² Como ilustramos no item 3.4 deste estudo, Jauss resgata em sua obra o prazer estético por meio da defesa da catarse – em uma ótica oposta à concepção de Bertold Brecht –, sustentando que o momento catártico representa a conscientização do destinatário a partir da identificação de si mesmo com a obra, processo que o leva, possivelmente, a uma elevação de sua condição humana.

¹¹³ “Il cammino di un compositore presuppone sempre un’esperienza teorica, ma egli è condannato dalla natura specifica delle sue responsabilità a non riuscire mai a conciliare pienamente teoria e pratica”.

¹¹⁴ Vide páginas 64-66 do presente estudo.

Dentre as elaborações de Husserl, a concepção do tempo – constituído por uma relativa copresença de passado, presente e futuro em formas de Retenção (*Retention*), Agora (*Jetzt*) e Protensão (*Protention*), que se entrelaçam e convivem parcialmente no nível mental – é um dos aspectos mais presentes na poética de Berio. De fato, as qualidades de distensão e estiramento que o filósofo alemão atribui à noção de tempo, além da perda de uma vertente rígida na sucessão dos acontecimentos, influenciaram várias poéticas do século XX e foram assimiladas na formulação da abertura da obra. A esse propósito, Berio (2006, p. 53) afirma: “O verdadeiro sentido do desenvolvimento musical consiste exatamente na possibilidade de um certo distanciamento da sequência linear e irreversível do tempo histórico”¹¹⁵. Uma reverberação dessa ideia está contida no próprio “Un ricordo al futuro”¹¹⁶ (“Recordando o futuro”, em tradução livre), que combina duas ações a princípio contraditórias; esse é também o título da coletânea das seis conferências que o compositor ministrou entre 1993 e 1994 na Universidade de Harvard, nos quadros das *Charles Norton Lectures* (pelas quais passaram Stravinsky, Jakobson e outros), e que representa seu principal legado de poética musical.

Com essa e outras sugestões em sua música (pode-se pensar no terceiro movimento de *Sinfonia*, ou em *Rendering*), além de suas declarações teóricas, Berio aponta para uma concepção de memória que não pertence exclusivamente ao passado, mas, ao contrário, conecta-se com as outras dimensões temporais. Obviamente, isso acontece porque o passado guarda uma visão do futuro em latência, mas também porque o ontem é a dimensão em que o amanhã se espelha para resgatar as expectativas, as esperanças e os desejos que aguardam, no futuro, o momento para serem realizados. Por essa mesma razão, a memória não é constituída por lembranças imutáveis: elas são continuamente reelaboradas e adquirem camadas de significações distintas com o passar do tempo, interligando passado, presente e futuro.

Uma primeira consequência dessa noção é, para Berio, a inexistência de uma História que seja onicompreensiva, objetivamente verdadeira, pois ela será sempre o resultado da sedimentação e da escolha (consciente ou inconsciente) das nossas recordações. Instaura-se, portanto, um processo contínuo de revisitação e ressignificação. Nas palavras do compositor: “Atrás de uma ‘história verdadeira’ há sempre outra história ainda mais verdadeira”¹¹⁷ (BERIO, 2006, p. 87). Além disso, o passado interage com a atualidade por meio da tradução, que, paralelamente ao conceito de

¹¹⁵ “Il vero senso del divenire musicale risiede proprio nella possibilità di un certo distacco dalla sequenza lineare e irreversibile del tempo storico”.

¹¹⁶ Trata-se do último verso do monólogo (justamente sobre a memória) do rei Prospero, protagonista de *Un re in ascolto*, ação musical com texto de Italo Calvino e música de Berio.

¹¹⁷ “[...] dietro una ‘storia vera’ ce n’è sempre un’altra più vera ancora”.

transcrição, desempenha um papel central na poética beriana¹¹⁸. Na verdade, é também graças a esses processos – de interpretação e comparação com sistemas linguísticos antigos, e às vezes extintos – que as linguagens atuais ganham profundidade e se vivificam.

No entanto, o conjunto de referências que impregnam a música de Berio (definido por Menezes [2015b, p. 82] como “transtextualidade”) se entrelaça com a beleza arrebatadora que caracteriza sua produção, de modo que as sensações de prazer estético e completude predominam se o ouvinte não possuir os instrumentos intelectuais para que desvende os componentes e as camadas da trama da composição. Constata-se em que consiste a marca beriana: as composições decorrem de forma autônoma e com um aprazimento fenomenológico, de modo que os sons prescindem de explicações externas; mas, ao mesmo tempo, revela-se um universo de elementos e de possibilidades significativas que se desdobram perante um público mais erudito. Essa pluralidade de opções apreciativas instaura, assim, um diálogo entre duas vertentes contrapostas do ponto de vista histórico: a fenomenologia e o estruturalismo¹¹⁹. Isso porque, apesar de uma perspectiva edonística e aparentemente mais espontânea, que se dá em primeira instância, o material musical cumpre sempre um papel estrutural na produção beriana, e a intencionalidade do ouvinte faz com que as referências constitutivas sejam entendidas para além de uma evidência em primeiro plano.

4.3.3 *Vertentes sociológicas e políticas*

Já ressaltamos como o estruturalismo de Berio não se traduz em uma crença automática e determinística na capacidade organizadora do sistema e como, ao contrário, o compositor considera de maneira dialética a relação entre história, sociedade e códigos de percepção estética. Os instrumentos de avaliação e compreensão de uma obra requerem uma adaptação constante e, nessa perspectiva, cada trabalho representa apenas uma etapa de experimentação que submete a regra corrente a uma verificação, renunciando à utopia de um Ur-Código gerador de sentido. Berio alinha-se com a noção de *estrutura ausente* de Umberto Eco, segundo a qual os modelos do passado são relativos, pois engendram as regras, mas também, ao mesmo tempo, as maneiras de superá-las e as transformar. Tal convicção comporta, por exemplo, um distanciamento do dodecafonismo puro, que Berio considera excessivamente formalístico¹²⁰. Nas palavras do compositor:

¹¹⁸ Se tivesse tomado ciência, Berio certamente teria se apropriado do termo tão caro ao concretismo brasileiro, ao qual ainda recorreremos, e que lhe cai como uma luva: *transcrição*.

¹¹⁹ Uma associação semelhante pode ser observada também na fonologia estrutural de Roman Jakobson (HOLENSTEIN, 1990), cuja influência sobre Berio foi já amplamente analisada (MENEZES, 1993a).

¹²⁰ A experiência dodecafônica do compositor, influenciada pelos estudos com Luigi Dallapiccola (1904-1975) e pelos Cursos de Darmstadt dos anos 1950, representa apenas uma parte de sua produção juvenil, tal como é o caso de *Variazioni* para piano, *Allelujah II* ou *Nones* para orquestra.

Cada tentativa de codificar a realidade musical em uma espécie de gramática imitativa é uma marca de fetichismo que compartilha com o fascismo e o racismo a tendência a reduzir à imobilidade e a objetos etiquetados processos vivos, a tendência a se preocupar com formalidade em vez de se preocupar com a substância¹²¹ (BERIO, 2013, p. 436).

Outro resultado dessa perspectiva consiste também na relação que se instaura entre o compositor e o público. Já foi destacada a centralidade do ouvinte pela poética da obra aberta – à qual Berio, como vimos, adere – e pelas implicações fenomenológicas de sua produção, na qual o destinatário pode escolher o nível de seu aprofundamento nas camadas compositivas. Por essa razão, o compositor se autodeclara ironicamente como a “encarnação de um público ideal”¹²² (BERIO, 2011, p. 14), pois possui os meios intelectuais e a sensibilidade para desfrutar de todas as implicações propostas na obra. Ao mesmo tempo, ele se distancia das classificações do público preconizadas por Adorno, pois as considera demasiadamente rígidas e negativas; em particular, não concorda com o julgamento derrotista que o filósofo alemão reserva para todos os “ouvintes de música de entretenimento”¹²³. Berio é fascinado pela fluidez e a rapidez de transformação desse gênero musical; para ele, seria mais apropriada uma crítica pontual, perante alguns casos específicos, em vez de uma condenação definitiva do estilo como um todo, pois ele acredita que “o importante [...] é não aplicar julgamentos morais para quem escuta a música de um modo ou de outro”¹²⁴ (BERIO, 2011, p. 17), e que a experiência de apreciação musical pode ser um momento consolatório se o ouvinte não dispuser de outras possibilidades culturais.

A orientação anticapitalista e filocomunista do compositor não o impede de se posicionar criticamente perante a sociologia marxista, segundo a qual o indivíduo é tido apenas como uma peça dentro de um fenômeno de massa e cujo valor é determinado como na troca de uma mercadoria. Berio (2011, p. 18), ao contrário, acha a análise superada, pois não consegue uma identificação tão nítida das classes sociais baseada apenas em condições econômicas. Ao mesmo tempo, o compositor reconhece que a música é, à sua maneira, submetida às leis de permuta e consumo: a criação mais erudita e refinada encontrará possibilidades menores de divulgação e um público mais restrito, pois a pirâmide social faz com que apenas um número reduzido de pessoas tenha acesso às melhores condições de instrução, condição necessária para apreciar as obras mais

¹²¹ “Ogni tentativo di codificare la realtà musicale in una sorta di grammatica imitativa è un marchio di fetichismo che condivide col fascismo e col razzismo la tendenza a ridurre all’immobilità e a oggetti etichettati dei processi viventi, la tendenza a occuparsi di formalità invece che della sostanza”.

¹²² “Sono l’incarnazione di un pubblico ideale”.

¹²³ Apesar de reconhecer nos textos de Adorno a primeira abordagem consequente acerca da alienação na música – da distância entre as posições teóricas e as realizações práticas – dentro do sistema consumista e de reconhecer que o filósofo tenha apontado o papel concreto do compositor para superar tal fragmentação social, Berio distancia-se da ideia geral de sociedade proposta por Adorno, segundo a qual todos os comportamentos, predeterminados pela história, influenciam-se mutuamente de forma negativa. Berio considera, ainda, moralista a posição do filósofo alemão quando este critica Stravinsky (em *Filosofia da música nova*) em contraposição a Schoenberg.

¹²⁴ “L’importante [...] è di non applicare giudizi morali a chi ascolta la musica in un modo o in un altro”.

elaboradas. Já em 1956, o compositor afirmava: “Não existe crise na música e é de se duvidar que já tenha existido. Existem apenas obras que são significativas em maior ou menor medida, e pessoas com uma melhor ou pior educação para assimilá-las”¹²⁵ (BERIO, 2013, p. 238).

Essa declaração remete a um problema educacional: a escuta de uma composição de Berio exige tempo e concentração total por parte do ouvinte – duas condições cada vez mais raras no público das sociedades capitalistas. A desproporção entre a duração da obra e a imensidade de elementos e referências presentes faz com que a apreensão da complexidade da peça se realize não apenas no instante em que a escuta se conclui, mas, invadindo a memória, passe por outras reflexões e interpretações em momentos sucessivos.

A música de Berio também proporciona uma libertação de categorias – utilizadas, em geral, para a análise das peças – atualmente esvaziadas de sentido, como o poético ou a anedota, desvencilhando a identificação de uma figura musical, ou de um instrumento, com uma função específica e predeterminada. Para o compositor, uma caracterização do passado não pode se tornar o único parâmetro de avaliação para o presente e o futuro. A história, ainda que parte irrefutável e respeitada da memória e da natureza, não representa um leque invariável de elementos que nos levam a uma única leitura obrigatória. Cabe ao intérprete e ao ouvinte resgatar a memória e se abrir para novas possibilidades de significação.

4.4 O material musical e as suas transformações

Em 1978, Umberto Eco afirma:

Berio é um autêntico *gourmet*, não em sentido culinário, mas em relação à vida. E você encontra essa mesma sensualidade em seu gosto pelo material sonoro, nas orgias musicais que ele é capaz de inventar. O sentido muito forte da sensualidade corporal é um componente absolutamente importante de sua personalidade¹²⁶ (ECO *apud* STOIANOVA, 1985, p. 63).

Esse aspecto sensorial, empírico e lúdico, que Eco descreve de modo poético e preciso, define, na nossa opinião, a abordagem preponderante de Berio em relação ao material sonoro de suas obras. O compositor encarna simultaneamente o teórico intelectual e sistemático e o musicista prático e imerso no lado pragmático e quase tátil da música.

¹²⁵ “Non esiste crisi nella musica ed è da dubitare che sia mai esistita. Esistono solo opere che sono o non sono significative e persone più o meno educate alla loro assimilazione”.

¹²⁶ “Berio est vraiment gourmand, non pas au sens culinaire, mais envers la vie. Et tu trouves cette même sensualité dans son goût du matériau sonore, des orgies musicales qu’il est capable d’inventer. Le sens très fort de la sensualité corporelle est une composante absolument importante de sa personnalité”.

Para Berio, a primeira etapa de criação do material é puramente mental, pois ele considera impossível, do ponto de vista técnico, sua gênese autônoma: o material é, acima de tudo, o próprio pensamento, por meio do qual a subjetividade e a vontade do autor se impõem sobre a objetividade da matéria – ainda que esta última possa ser o ponto de partida para procurar novas relações entre as estruturas sonoras e os instrumentos que as expressam. O principal papel do compositor é, portanto, o de dar forma aos conteúdos e lhes proporcionar progressivas transformações e evoluções que dialoguem e convivam umas com as outras, compartilhando múltiplos campos de significação.

Já consideramos as relações da música com a linguagem, salientando a abertura e a ramificação essenciais de seus processos significativos, que se implicam reciprocamente. Enfatizamos também que quanto mais a expressão musical se identifica com a comunicação linguística, mais se distancia de seu significado intrínseco. Como consequência, podemos afirmar que uma definição apriorística rígida das estruturas resulta em uma atenuação da capacidade crítica do ouvinte. Por essa razão, Berio repudia substancialmente o serialismo puro e os procedimentos compositivos predeterminados, que para ele prescindem da possibilidade de articular a obra em estruturas dotadas de significado múltiplo. A esse propósito, Pierre Boulez declara:

[...] [Berio] possui sempre um grande senso do material sonoro. Na época em que, como todos nós, tentou utilizar uma técnica de composição mais coercitiva, o material geralmente era mais intolerante do que sua natureza o impelia a fazer. Mas a partir do momento em que dominava a técnica, esta se tornava o contrário de qualquer restrição, permitindo-lhe enriquecer enormemente o material. O material sonoro, em Berio, realizou-se para além da técnica¹²⁷ (BOULEZ *apud* STOIANOVA, 1985, p. 373-374).

A modernidade da música de Berio é condensada em seu estilo pessoal, convergência originalíssima entre profunda reflexão teórica e domínio absoluto do artesanato compositivo, que conecta formas e matérias constantemente renovadas, reflexos de uma necessária complexidade e regeneração das consciências individuais. A procedência dos materiais berianos não é limitada a um único universo sonoro; ao contrário, eles prescindem dos âmbitos tradicionais. Porém, o compositor sublinha que existe sempre uma ligação do material com os contextos histórico, cultural e linguístico dos quais as formas musicais são, acima de tudo, uma comprovação, e nunca apenas um árido esquema analisável.

A extinção das categorias clássicas de análise (melodia/harmonia, nítidos parâmetros dinâmicos e agógicos) é o resultado da abertura para uma forma renovada que, mutável, comporta uma interação contínua entre a percepção e a memória e adquire uma significação apenas a partir

¹²⁷ “[...] il a toujours un grand sens du matériel sonore. A l’époque où, comme nous tous, il cherchait à utiliser une technique de composition plus coercitive, le matériau était généralement plus revêche que celui que sa nature lui demandait de faire. Mais à partir du moment où il maîtrisait la technique, elle devenait le contraire de la contrainte, en lui permettant d’enrichir énormément le matériau. Le matériau sonore s’est réalisé chez lui au-delà de la technique”.

desse movimento dialético: as recordações mnemônicas estabelecem uma compreensão temporária da obra “que é sempre e somente o que nos parece ser a cada instante”¹²⁸ (BERIO, 2013, p. 247). A presença de alguns elementos e situações recorrentes é suficiente para garantir a unidade formal da composição, e o compositor, que controla todas as suas implicações sonoras, propõe ao ouvinte um trabalho denso de múltiplas possibilidades que ele mesmo deve, potencializando-as, perceber, recordar e recriar.

Para que seja possível detectar na escuta os núcleos constitutivos e suas sucessivas mutações, Berio reconhece a necessidade do contato, por parte do compositor e do intérprete, com o material sonoro e, ainda, a constante imprescindibilidade do reconhecimento primário e da decifração de ao menos alguns dos elementos temáticos repropostos ao longo da obra, ainda que estes sejam submetidos a modificações. Esse processo ocasiona uma instabilidade na fase da escuta pela reconhecimento parcial de itens já apreciados, resultando em um envolvimento e uma crítica reaguçados por parte do ouvinte. Nas palavras do compositor:

O deslocamento imprevisto e descontínuo dos eventos já ouvidos anteriormente provoca uma espécie de interrupção do *stream of consciousness*¹²⁹; [...] a memória é continuamente evocada e requisitada, mas, ao mesmo tempo, negada e frustrada¹³⁰ (BERIO, 2011, p. 121).

A variação das características acústicas do material germinal da obra torna-se, para Berio, um método para criar elementos musicais *ex novo*. Esse procedimento é evidente nos *Chemins*, por exemplo: um conjunto de oito composições para grupo de câmara que reelaboram elementos temáticos, gestuais e tímbricos de quatro das *Sequenze* para instrumentos solo. Como já destacamos com relação ao terceiro movimento de sua *Sinfonia* – resultado de uma aprofundada análise do *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Mahler e das outras composições reconhecíveis como citações –, Berio afirma que utilizar materiais de obras próprias ou alheias como ponto de partida para novas obras é o método mais complexo e abrangente para dissecar as estruturas internas de uma criação. No caso dos *Chemins*, trata-se de uma análise aguda e precisa das *Sequenze*¹³¹: Berio evoca a problemática acerca do legado histórico e psicológico que os instrumentos solistas e os conjuntos de câmara carregam consigo; em tais contextos, uma eventual polarização do material sonoro – capaz

¹²⁸ “[...] che è sempre e solo quello che ci sembra essere a ogni istante”.

¹²⁹ Termo joyciano: trata-se do *fluxo de consciência*.

¹³⁰ “La dislocazione imprevista e discontinua degli eventi già ascoltati prima provoca una sorta di arresto dello *stream of consciousness*; [...] la memoria viene continuamente sollecitata e chiamata in causa, ma allo stesso tempo essa viene negata e frustrata”.

¹³¹ Aprofundando sua análise linguística e fonológica (avaliando a função dos tratos redundantes da linguagem aplicados ao sistema musical), Menezes (1993a, p. 212) sustenta que os *Chemins* representam uma vereda atípica da trajetória beriana: consideradas autonomamente, se classificam como composições polimorfas, mas instauram uma relação unívoca de leitura da multiplicidade presente nas *Sequenze* (obras em que as várias direcionalidades se destacam, quando apreciadas de forma independente).

de despertar no ouvinte uma nítida impressão de represa temática – tornaria impossível uma participação verdadeiramente ativa do público, ao contrário da complexidade das opções sonoras, estruturais e funcionais, fruto da abertura substancial da poética beriana.

Na verdade, o compositor valoriza as associações e dinâmicas de escuta imprevisíveis, que buscam correspondências com o material já apreendido. Tal multiplicidade é resultado de uma visão circular do desenvolvimento temporal, que se distancia da linearidade dos acontecimentos e, ao contrário, reforça a simultaneidade dos eventos. Berio assevera: “Fim e início perdem o significado habitual e a nossa memória percorre a continuidade indivisível do círculo formal, reinterpretando continuamente os limites aparentes, atendo-se às possibilidades infinitas da forma e do ser”¹³² (BERIO *apud* RESTAGNO, 1995, p. 14).

4.4.1 Citações, traduções e transcrições

Uma matriz de origem comum para as três técnicas compositivas - citação, tradução e transcrição - que integram o leque beriano e agem diretamente sobre a essência do material, pode ser encontrada na reflexão do compositor sobre o serialismo weberniano. A esse respeito, Berio salienta que a escolha de uma determinada série geradora por parte de Webern nunca é aleatória, mas sim justificada pela rede de relações estruturais das quais a série é impregnada e que são o gérmen de seu desenvolvimento. Para fundamentar sua concepção, o compositor alemão cita a *Metamorfose das plantas* de Wolfgang Goethe (1749-1832): “O caule já está contido na raiz, a folha no caule, e a flor, por sua vez, na folha: variações sobre uma mesma ideia”¹³³ (BERIO, 2006, p. 17). Do mesmo modo, o material da obra beriana caracteriza-se por uma riqueza de possibilidades que se realizam tanto na direção de expansão, adicionando elementos a uma ideia primária, como no sentido contrário, quando o autor, a partir de um conjunto heterogêneo de sons, passa a filtrar camadas e a desvelar o núcleo originário em um procedimento que lembra o conceito de *levare*¹³⁴ de Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

É nessa perspectiva que devemos abordar o uso da *citação* na obra beriana. Seja uma citação de estilo ou de um fragmento de uma obra anterior (do próprio Berio ou de outro autor), a prática amplia o horizonte do trabalho para territórios que se situam além dos esquemas preestabelecidos e

¹³² “Fine e principio perdono il significato abituale e la nostra memoria ripercorre la continuità indivisibile del cerchio formale, essa reinterpreta continuamente i limiti apparenti afferrando le possibilità infinite della forma e dell’essere”.

¹³³ “Lo stelo è già contenuto nella radice, la foglia nello stelo e il fiore a sua volta nella foglia: variazione su una stessa idea”.

¹³⁴ “Tirar” o excesso de mármore do bloco ainda intocado para “cavar” a escultura. Michelangelo acreditava que a obra de arte final já estava contida na matéria em seu estado natural; era preciso apenas que ela fosse trazida à luz pelas mãos do escultor. Berio (2006, p. 18) faz referência à expressão de Michelangelo em *Un ricordo al futuro*.

que, de toda forma, fogem da tradicional estrutura clássica, hierárquica e centralizadora. Por meio dessa rede de relações com referências externas à obra, seu nível de polivalência intrínseco é enaltecido.

Historicamente, a função da citação carrega uma série de problemas técnicos e conceituais, implicando inclusive a capacidade de se reconhecer o material citado no exercício da escuta. Como sabemos, o ato de identificar trechos cógnitos no interior de uma obra nova é uma das mais naturais e maiores fontes de prazer para o ouvinte, e essa é uma das principais razões pelas quais tal técnica era usada na música do passado, e isso já desde a música da Idade Média. Para tanto, é necessário que o autor e o público pertençam a um mesmo âmbito cultural. Porém, na música contemporânea, a função da citação situa-se muito além dessa satisfação primária; aliás, em muitos casos, o que se almeja não é tanto o reconhecimento do trecho, mas antes a ressignificação de materiais já utilizados em outras épocas ou obras, agora situados em um contexto renovado. É exatamente tal movimento de integração e releitura de uma citação no novo contexto que determina uma direcionalidade inédita da obra.

As diferentes vertentes sobre a citação não são objeto do nosso enfoque, mas nos parece relevante confrontar a posição de Berio com a atitude de Pierre Boulez. Como reporta Menezes (1993a, p. 158-159), o compositor francês acredita que uma citação eficaz só poderia ser plenamente realizada com a utilização de um trecho que apresentasse características de sua integralidade (para manter sua própria autonomia sintática, que lhe garanta a significação originária a ser recontextualizada) e, ao mesmo tempo, de anonimidade (para que possa ser integrado na nova criação). É sob tal ótica que Boulez afirma a propósito da colagem: “Se a colagem não resgata todos os elementos heterogêneos para conferir-lhes um novo significado, a absorção dos elementos díspares não tem êxito”¹³⁵ (BOULEZ *apud* STOIANOVA, 1985, p. 107). Isso posto, vemos que para Boulez fazer uma citação implica sempre, e necessariamente, uma contradição, salientando a inevitável descontextualização empobrecedora do material citado.

Berio, ao contrário, recorre à citação para transformar radicalmente as referências à obras do passado, utilizando-se de suas técnicas de escritura para refletir sobre a história a partir do material inserido no novo contexto. Nesse sentido, podemos detectar no panorâma beriano a utilização de materiais musicais de outras esferas musicais¹³⁶ (como o *jazz*, o folclore e as canções de sucesso popular), de melodias eruditas de procedência alheia (que em regra são facilmente reconhecíveis, para valorizar a obra à qual originalmente pertencem), de módulos rítmicos e métricos, e, por fim,

¹³⁵ “Si le collage ne reprend pas les éléments hétérogènes pour leur redonner un sens nouveau, l’absorption des éléments disparates n’est pas réussie”.

¹³⁶ Impossível não pensar aqui, além do terceiro movimento de *Sinfonia*, em *Folk songs*, por exemplo, ou em *Questo vuol dire che...*

de timbres e disposições polifônicas (que assumem a forma de citação estilística e se abrem a inúmeras interpretações).

Esses processos de citação resultam da concepção beriana da música enquanto instrumento de diálogo e de encontro com a alteridade. Longe de considerá-la uma linguagem universal (conceito que o compositor define como essencialmente utópico), para Berio a música é impregnada de tensão ética, e em seu tecido procurará exprimir seu humanismo pessoal, exaltando sua matriz progressista e mediterrânea que se baseia na dignidade humana, transcendendo os grupos e as culturas específicas. Aliás, a composição torna-se a ponte para formular novas relações entre o indivíduo e sua comunidade e entre os vários contextos sociais e as diferentes tradições: se a busca de elementos comuns entre as diversas realidades humanas e culturais não se realiza imediatamente no nível da partitura de sua obra, Berio cria uma miscelânea impregnada de alteridades e multiplicidades de variadas origens (servindo-se também de citações), do qual deriva o material compositivo.

Ao lado da citação, há também o fenômeno da *tradução*: a *tradução* da música implica um confronto natural com a versão verbal¹³⁷, a qual que se dá entre os idiomas. Berio utiliza esse termo de forma poética¹³⁸ e não literal, indicando com a palavra um processo complexo, que engloba operações de releitura, transcrição e criação *ex-novo*, e salientando ao mesmo tempo a centralidade do elemento verbal em suas concepções. Enquanto a língua pode ser tanto recurso prático para uma comunicação corriqueira como expressão de um conteúdo literário e poético, a música, ao contrário, prescinde do nível ordinário e se posiciona sempre na categoria estética da literatura. No que concerne as obras literárias do século XX (desde *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde¹³⁹, até, de forma mais evidente, *Le Livre*, de Mallarmé, ou *Finnegans Wake*, de Joyce¹⁴⁰), a tradução mais se assemelha a uma interpretação do texto do que com uma simples translação para outro idioma, agregando muitas vezes ao texto original – para compensar as inevitáveis perdas de toda tradução – sentidos plurais. Algo similar, com os mesmos riscos e a mesma problemática, acontece com a tentativa de “traduzir” de forma mecânica as composições contemporâneas: as criações, sejam literárias ou musicais, adquirem significado a partir do conjunto de elementos

¹³⁷ Apesar de existir uma associação de ideias segundo a qual cada tradução é uma traição parcial do texto original – *vide* o engenhoso lema histórico que era tão caro a Ezra Pound (1885-1972): “*Traduttore, traditore*” [“tradutor, traidor”] –, é interessante lembrar que a origem latina da palavra *tradução* (do verbo *trans-ducere*, ir além dos limites) não é a mesma da palavra *traição*, que deriva do verbo *tradere*, matriz também do termo *tradição*.

¹³⁸ Além disso, Berio utiliza a palavra como título de um capítulo de seu livro *Ricordo al futuro*: “Tradurre la musica”.

¹³⁹ A obra de Oscar Wilde (1854-1900) em português, por exemplo, é traduzida como *A importância de ser prudente*, perdendo a ambiguidade sugerida pela palavra *Earnest*: uma referência tanto ao nome do protagonista, Ernesto, como ao adjetivo “honesto”, termos que em inglês compartilham a mesma grafia e sonoridade.

¹⁴⁰ A última criação de Joyce foi traduzida parcialmente em apenas onze idiomas. As versões integrais encontram-se em francês, alemão, japonês e italiano (esta, impressa em 2017). A edição brasileira integral, que segue a tradução pioneira (dos anos 1960) de dezesseis fragmentos feita por Augusto (1931) e Haroldo (1929-2003) de Campos (intitulada *Panorama do Finnegans Wake*), foi realizada por Donaldo Schüller e publicada em 1999.

fônicos e acústicos e das relações entre eles, de modo que uma tradução *tout court* resultaria em uma destruição parcial da obra.

Além de ressaltar a conexão entre tradução, interpretação e compreensão, Berio salienta que a identificação frequente com os comportamentos musicais de culturas distantes do nosso âmbito de referências é uma ilusão superficial. O compositor critica a atitude ocidental, que tende a englobar e adaptar elementos de origem histórica e geograficamente longínqua ao nosso universo de escuta e ao sistema de escritura no pentagrama; para Berio, trata-se de um verdadeiro “colonialismo cultural cínico”¹⁴¹ (BERIO, 2006, p. 46). Apenas a abertura a novas maneiras de ouvir e de analisar os que parecem, à primeira vista, comportamentos musicais simplórios, sem a arrogância de uma suposta superioridade eurocêntrica, justifica a apropriação dessas tradições musicais distantes, que podem assim ser integradas a novas obras e novos gestos performáticos, como resultado de “um ato de conhecimento e respeito”¹⁴² (BERIO, 2006, p. 46).

O terceiro processo de destacada relevância na reflexão beriana sobre o material é a *transcrição* ou, ecoando os concretistas, a *transcrição*. Como se sabe, esse fenômeno desempenhou um papel fundamental na vida musical ao longo dos séculos: junto com a cópia, era o instrumento primário de aprendizagem para aspirantes a compositores. Assim foi no caso de Mozart (1756-1791), mas também de Beethoven, Brahms (1833-1897) e outros que estudavam estilo e técnicas compositivas copiando e transcrevendo obras passadas e coevas para diferentes conjuntos. Além disso, a transcrição era um meio importantíssimo de difusão de obras musicais em diferentes contextos quando não existiam aparelhos de gravação e reprodução de som, ou quando não se tinha à disposição todos os instrumentos necessários para fazer circular uma obra entre os membros de certa comunidade¹⁴³. Era comum, por exemplo, adaptar as principais árias das óperas que, depois de terem se tornado célebres nos teatros, ganhavam nova vida e dimensão artística por meio de fantasias virtuosísticas para piano.

Se essa última função perdeu sua importância originária, a transcrição continua sendo uma prática compositiva relevante, atuando como veículo de releitura e abordagem renovada de obras do passado. No caso de Berio, ela envolve vários processos evolutivos, de análise e de transformação da obra de referência. Em 1978, o compositor afirma a propósito de *Il ritorno degli Snovidenia*:

A transcrição me interessa apenas quando se relaciona dialeticamente com o passado (também o passado pessoal do compositor), ou com tradições culturais diferentes. Não para conservá-las, mas, ao contrário, para derivar delas esperanças. Uma transcrição que tente

¹⁴¹ “[...] cinico colonialismo culturale”.

¹⁴² “[...] un atto di conoscenza e rispetto”.

¹⁴³ Era prática comum do *Verein für musikalische Privataufführung*, [Sociedade de execuções musicais particulares] fundado por Schoenberg em Viena em 1918 (e que existiu até 1921), a transcrição para poucos instrumentos de inúmeras obras orquestrais.

desvendar outra face da verdade, que não seja mais transcrição, mas invenção consciente¹⁴⁴ (BERIO, 1977).

Destaca-se aqui a concepção de um material relativamente instável e com tendências rizomáticas que se integram em um novo contexto sonoro. Em vez de ser uma simples variação, a transcrição para Berio é uma escritura ulterior que analisa e desenvolve os elementos da ideia originária. Enquanto a macroestrutura da obra se conserva intacta de forma geral, a microestrutura passa por uma série de procedimentos que transformam os materiais e criam novos percursos semânticos. Apesar de ser ditada muitas vezes por razões práticas (por exemplo, a necessidade de executar uma determinada obra com um determinado conjunto instrumental, diferente do original), a transcrição que desperta o verdadeiro interesse do compositor italiano é aquela que se integra no projeto criativo inicial, demonstrando que uma única ideia musical pode se realizar por meio de trajetórias diferentes e, ao mesmo tempo, manter sua força e identidade originais.

Com certeza, junto com o terceiro movimento de *Sinfonia*, do qual já falamos, e as *Folk Songs*, os exemplos mais célebres de transcrição do repertório beriano são os *Chemins*, aos quais já nos reportamos: trata-se de composições para conjuntos de câmara com diferentes instrumentações que se baseiam no material de algumas das *Sequenze*, dilatadas na dimensão vertical e polifônica do contexto instrumental, criando, em profícuas bifurcações, uma sobreposição de texturas e timbres. O compositor salienta que, com os *Chemins*, almejava não tanto transcrever a parte solística da respectiva *Sequenza* – conservada, aliás, intacta em sua forma original –, mas antes realçar e desenvolver suas “virtualidades escondidas”¹⁴⁵ (BERIO *apud* STOIANOVA, 1985, p. 428).

Entre os oito *Chemins*¹⁴⁶, o exemplo de transcrição que nos diz respeito aqui é justamente a primeira composição da série, *Chemins I*, cujo material de origem é a *Sequenza II* para harpa. Em 1978, Berio comenta sobre a composição:

Chemins I (de 1965) é um comentário específico que inclui o objeto e o sujeito do comentário, *Sequenza II* para harpa solo (de 1963), escrita para Francis Pierre. *Chemins I* não é simplesmente um tecido orquestral em torno de *Sequenza II* ou o deslocamento de um *objet trouvé* para um contexto distinto. *Chemins I* é, antes de mais nada, a releitura das características estruturais inerentes à peça original – um pouco como o *organum* que se

¹⁴⁴ “La trascrizione mi interessa solamente quando si mette in relazione con il passato (anche il passato personale del compositore) o con tradizioni culturali differenti. Non per conservarle, ma piuttosto per trarne delle speranze. Una trascrizione che cerchi di svelare un altro volto della verità, e che non sia più trascrizione, ma invenzione cosciente”.

¹⁴⁵ “[...] les virtualités cachées”.

¹⁴⁶ É interessante lembrar que, dos oito *Chemins*, quatro são transcrições da *Sequenza VI* para viola e dois se baseiam na *Sequenza VII* para oboé. Ou seja, nesses casos o compositor se vale do material de uma mesma *Sequenza* para realizar obras distintas, em um processo cumulativo de metamorfoses.

construía na Idade Média, sobre um dado *tenor*...¹⁴⁷ (BERIO *apud* STOIANOVA, 1985, p. 429).

A obra apresenta uma instrumentação densa, com três harpas – das quais uma é a solista, que toca a parte original de *Sequenza II* – dispostas em posições diferentes dentro do conjunto, que é formado por um naipe de cordas muito rico, acompanhado de numerosos sopros – madeiras e metais, que, porém, integram a trama da peça apenas no final –, um cravo, uma celesta e um piano, mas nenhuma percussão. A disposição dos instrumentos segue um esquema preciso, especialmente para as harpas e os violinos, estes últimos divididos em três grupos: a harpa solista posiciona-se ao lado do regente, enquanto a segunda e a terceira são dispostas, respectivamente, no meio e na parte posterior da orquestra; o terceiro grupo de violinos também se coloca no fundo do conjunto, em uma única fila frontal¹⁴⁸. O compositor opta por manter a notação proporcional¹⁴⁹ para as partes das harpas, como em *Sequenza II*, enquanto para o restante da partitura para a orquestra emprega notação mensurada. A inserção de um material novo na parte das harpas II e III é antecedida por uma *fermata* e é escrita em notação rítmica, e a volta para o conteúdo original da *Sequenza* é assinalada com o retorno da notação proporcional.

De forma geral, nos momentos delegados somente às harpas – nos quais a principal toca a parte solística sem alterações –, as harpas II e III reelaboram a mesma textura, quase como se fossem contemporaneamente uma sombra e um espelho da harpa I; a interação triangular propõe uma amplificação e uma transparência da estrutura original, e isso mesmo em pontos mais densos e complexos da peça. A dinâmica da orquestra mantém-se mais delicada quando a harpa I apresenta a parte original, sublinhando a direcionalidade dos gestos e dos ataques – muitas vezes com *pizzicati* no *fortissimo* –, dialogando e abrindo espaço para novas maneiras de escuta. A presença progressiva dos acordes de sete notas, que emolduram a parte final da peça¹⁵⁰, representa a viagem harmônica paulatina do som ao ruído, pois, como Berio (2006, p. 36) mesmo afirma, “de fato a harpa é frequentemente transmutada em um gerador de ruídos: não evoca nunca as belas delicadezas da escola francesa, mas, ao contrário, os ruídos de uma improvável floresta”¹⁵¹.

¹⁴⁷ “*Chemins I* (1965) est un commentaire spécifique qui inclut l’objet et le sujet du commentaire, *Sequenza II* pour harpe solo (1963), écrite pour Francis Pierre. *Chemins I* n’est pas tout simplement tissage orchestral autour de *Sequenza II* ou déplacement d’un “objet trouvé” dans un contexte différent. *Chemins I* est plutôt la re-lecture des caractéristiques structurelles inhérentes à la pièce originale – un peu comme l’*organum* qu’on construisait au Moyen Age, sur un *tenor* donné...”

¹⁴⁸ Tal distribuição espacial distinta de três grupos de cordas será retomada na orquestração de *Sinfonia*.

¹⁴⁹ Saliente-se, nesse contexto, que foi o próprio Berio o primeiro a ter criado esse tipo de notação no contexto da Música Nova, quando compunha *Tempi concertati* (1958-59), para flauta, violino e quatro grupos instrumentais dispostos em torno da plateia, tendo-a utilizado pela primeira vez na totalidade de uma obra na primeira das *Sequenze*, para flauta, de 1958, que escreveu durante a composição de *Tempi concertati*.

¹⁵⁰ Vide a análise de *Sequenza II* no item 4.7.

¹⁵¹ “In effetti l’arpa è spesso tramutata in un generatore di rumori: non evoca mai le belle delicatezze della scuola francese, ma piuttosto, i rumori di un’improbabile foresta”.

4.5 O gesto musical, marca beriana

O gesto musical é, sem dúvida, um aspecto nuclear da poética de Berio: não apenas no sentido de uma conexão estrita com a corporeidade – que deriva da proximidade com as posições fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty¹⁵² –, mas, de forma mais abrangente, na acepção de breves unidades rítmicas, melódicas ou tímbricas claramente reconhecíveis e com uma evidente função de articulação, as quais determinam os graus e a percepção das fases formais da obra. Para o compositor, o gesto representa sempre a metáfora de uma realidade que existe previamente e que reúne códigos e comportamentos diferentes, englobando a história de quem o realiza e carregando uma pluralidade de sentidos, “como se fosse o segmento vertical de polifonias diversas”¹⁵³ (BERIO, 2013, p. 472).

É natural estabelecer uma comparação imediata do gesto com o signo verbal e a linguagem falada. Sobre isso, Berio destaca que o gesto é uma síntese de procedimentos e trajetórias – nem sempre passíveis de uma reconstrução precisa – que já aconteceram previamente. Uma dinâmica parecida se dá entre a ação da escritura e a linguagem, da qual a primeira é um marco visível. O compositor afirma: “Podemos fazer um gesto, mas não podemos inventá-lo”¹⁵⁴ (BERIO, 2013, p. 30), exatamente como não é possível forjar do nada um alfabeto, que, para cumprir sua função comunicativa, precisa ser previamente compartilhado entre os usuários do idioma.

A principal diferença entre signo verbal e gesto é, portanto, a maior concentração de significados e dimensões temporais do último: o gesto encarna uma série de camadas acumuladas e se imbuí de sentido, podendo-se assim associar o signo verbal à palavra de uso cotidiano, e o gesto, à expressão poética. Além disso, o signo verbal vive uma relação dialética com o contexto e as maneiras como é utilizado – pois sua expressividade deve ser sempre reestabelecida em cada situação –, enquanto a função do gesto é mais explícita e determinada pelos processos históricos que seu uso constantemente percorre. Nas palavras de Berio: “O signo [verbal] é sempre aquilo que pode eventualmente se tornar, o gesto é aquilo que já se tornou”¹⁵⁵ (BERIO, 2013, p. 61). Podemos afirmar que o gesto, considerado como ato linguístico decantado e depurado, descreve o aspecto expressivo de um signo, e que a partir das relações entre essas dimensões densas de significados nascem as diferentes linguagens e poéticas. Por depender das condições externas e ser fruto de convenções sociais, o gesto é também menos inovador, não pressupondo, portanto, uma aceitação incondicional por parte do receptor, como acontece com um ato absolutamente novo. É

¹⁵² Vide item 3.5.

¹⁵³ “[...] come fosse il segmento verticale di polifonie diverse”.

¹⁵⁴ “Un gesto lo si può fare, non lo si può inventare”.

¹⁵⁵ “[...] il segno è sempre ciò che può eventualmente divenire, il gesto è ciò che è già divenuto”.

também mais mutável, “vale sempre e somente pelo curto-circuito que institui com um contexto”¹⁵⁶ (BERIO, 2013, p. 472).

O principal interesse de Berio é que o gesto seja um elemento substancialmente eficaz no equilíbrio da obra e, para tanto, é necessário que não apresente qualquer resíduo de automatismo. Apesar de ser um elemento que significa a si mesmo, que realça as peculiaridades do contexto, o gesto deve poder ser utilizado mesmo fora de seu âmbito original. A respeito disso, o compositor afirma:

Damo-nos conta de que os gestos se tornam poética, expressão formativa, apenas se não considerarmos seus significados e suas tendências originárias como definitivos, se não os reduzirmos a um alfabeto de objetos completamente consumados, se não os utilizarmos em lugar de... e se não ignorarmos as suas cristalizações mitológicas, entrando, ao contrário, em conflito com elas¹⁵⁷ (BERIO, 2013, p. 34-35).

Mais uma vez, é a consciência, junto com uma bagagem cultural que permita interpretar as inúmeras camadas significativas, o cerne da poética beriana. Tais camadas impõem ao compositor e ao intérprete uma lucidez constante no uso dos meios expressivos e requerem do ouvinte uma profunda concentração, prazerosamente tomada pelos momentos gestuais, para desvendar as multiplicidades da obra. A profundidade do gesto é uma contradição fundamental: se de um lado não pode prescindir de uma trajetória – por vezes, conflitante – histórica, cultural e social, de outro, tanto quem o utiliza como quem o decifra deve se desvencilhar do contexto originário para garantir sua compreensão completa e sempre renovada.

Uma dimensão estritamente peculiar do gesto é sua possibilidade de ser repetido e de instaurar, assim, um ritual; qualquer forma de representação poética e artística baseia-se em distintas categorias de gestos, que permeiam nossa realidade e geram estruturas ritualizadas. Parece-nos significativo retomar a afirmação de James Joyce a propósito de sua prosa, densa e ao mesmo tempo lírica – e que tanto influenciou Berio –, segundo a qual o gesto é “a entelêquia primária, o ritmo estrutural”¹⁵⁸ (JOYCE *apud* RESTAGNO, 1995, p. 27). O compositor deve controlar as implicações que derivam das repetições de um gesto – junto com suas ramificações expressivas – para conseguir realizar as potencialidades musicais de cada situação, considerando em especial a extrema abertura na produção contemporânea, livre das antigas fronteiras formais da música

¹⁵⁶ “[...] vale sempre e solo per il corto circuito che istituisce con un contesto”.

¹⁵⁷ “Ci rendiamo conto che i gesti diventano poetica, espressione formativa solo a condizione di non dare per acquisiti i loro significati e le loro tendenze originarie, di non ridurli a un alfabeto di oggetti completamente fatti, di non impegarli al posto di... e di non ignorarne le cristallizzazioni mitologiche, ma al contrario di entrare in conflitto con esse”.

¹⁵⁸ “[...] the first entelechy, the structural rhythm”.

erudita. Berio salienta esse último aspecto e declara, parafraseando uma anedota de Roman Jakobson¹⁵⁹: “A face da música está por toda parte”¹⁶⁰ (BERIO, 2013, p. 60).

O âmbito em que é mais evidente a mescla entre gestos, comportamentos diferenciados e multidirecionais e intenções musicais é com certeza a voz humana, que apresenta o maior potencial articulatório como instrumento sonoro e, ao mesmo tempo, como meio de expressão cotidiana. E Berio é profundamente fascinado pelas possibilidades vocais; um de seus primeiros trabalhos como músico profissional é a correpetição ao piano na classe de canto do Conservatório de Milão, logo depois da Segunda Guerra Mundial, quando então conhece a *mezzosoprano* Cathy Berberian¹⁶¹, para quem dedica suas primeiras (e fundamentais) obras para voz, entre elas *Sequenza III*, de 1965.

O texto utilizado em *Sequenza III* é um poema de Markus Kutter (1925-2005), um conjunto de sete breves frases, caracterizadas por grandes aberturas e potencial associativo. Às palavras, Berio associa uma série de “classes de interação”¹⁶² (BERIO, 2013, p. 66), entre as quais a convencional combinação de sílabas e de uma linha vocal, modificações tímbricas dos sons (como é o caso do *bisbigliando*, *mormorando* ou dos sons nasais), sons executados sem o uso da boca (batidas de palmas ou dos pés), gestos vocais exteriores à linguagem verbal (tais como tossir, rir ou ofegar), ações das mãos na frente da boca, e, por último, movimentos do corpo que não produzem som (como deslocamentos da cantora no palco). Por fim, o compositor junta a essas possibilidades combinatórias alguns termos que implicam certas características psicológicas, tais como “desesperado”, “alegre”, “urgente”, “distante e sonhador”, os quais unem-se ao gesto vocal principal e o definem com maior precisão (por exemplo, a ação de rir torna-se uma “risada tensa”¹⁶³). Berio salienta, porém, que a intérprete não deve representar a dimensão psicológica da ação proposta, mas considerar a indicação como uma diretriz agógica ou dinâmica.

A estrutura de *Sequenza III* é constituída pelas duas séries dos comportamentos vocais e dos fragmentos de texto repetidas ciclicamente, que, tendo diferentes extensões, acabam por nunca replicar uma mesma combinação. A coerência expressiva de uma situação tão ampla e variegada é garantida pela reconstrução musical dos trechos textuais, antes esfacelados e depois reconstruídos em uma perspectiva sonora, e não puramente narrativa e discursiva. A relação entre os dois componentes – a saber, as proposições de Kutter, que, no contexto da peça de Berio, não

¹⁵⁹ Discutindo a problemática das prioridades das funções semânticas, Berio se refere aqui a um caso reportado por Jakobson, que tratava da pertinência da função poética; o linguista reporta o encontro de um missionário católico, que tentava convencer uma tribo africana de indígenas a utilizar roupas (deixando de viver completamente nus). Os indígenas respondem, indicando o rosto, que também o missionário está nu. “Mas trata-se apenas do meu rosto!”, argumenta o pregador; e os indígenas irrepreensivelmente replicam “Para nós, o rosto está em todo o corpo!” (BERIO, 2006, p. 41).

¹⁶⁰ “La faccia della musica è dappertutto”.

¹⁶¹ A cantora, estadunidense de origem armênia, foi casada com o compositor entre 1950 e 1964.

¹⁶² “[...] classi di interazione”.

¹⁶³ Todas as indicações são em inglês no original, aqui propostas em uma tradução nossa.

conquistam uma verdadeira autonomia linguística, e os gestos repetidos, que fazem parte do repertório cotidiano das utilizações da voz e do corpo – caracteriza-se por uma certa “alienação” do plano musical em relação ao plano verbal, convidando o ouvinte a passar de uma substancial indiferença (de caráter brechtiano) perante o texto a uma condição de necessária expressividade.

O uso do gesto vocal em *Sequenza III* permite-nos ressaltar o aspecto visual do gesto na obra beriana. Trata-se de um elemento absolutamente central, como afirma, em 1978, Edoardo Sanguineti, referindo-se à poética beriana:

Deveríamos falar muito mais de gestualidade musical que de música. Não para privilegiar a gestualidade ou a música gestual, mas para englobar o conjunto dos fenômenos musicais que opera, a meu ver, em pelo menos dois níveis simultaneamente. Portanto, a música é algo que se olha, não algo que *também* se olha. É para ser vista e escutada ao mesmo tempo. [...] Com exceção da difusão acusmática, não existe a possibilidade de conceber uma música sem que se a veja...¹⁶⁴ (SANGUINETI *apud* STOIANOVA, 1985, p. 159-161).

Para Berio, a música é sempre imbuída de uma atitude teatral e visual, alinhada com o conceito de *oratório*¹⁶⁵, a forma que sintetiza e enaltece a conjunção entre a dimensão auditiva e visual da expressão artística. Além disso, a gestualidade do intérprete é central na execução da obra, como acontece no caso de *Circles*, por exemplo, composta para voz feminina, harpa e percussão em 1960, quando Berio encontrava-se em plena reflexão sobre a poética da obra aberta. Além dos gestos vocais que atravessam a peça e dialogam com os gestos físicos dos instrumentistas, as partituras instrumentais apresentam uma notação que, longe de ser convencional, descreve a natureza geral da ação, deixando um amplo leque de possibilidades interpretativas. As escolhas dos músicos, por meio das quais é elaborado o significado da ação musical, também incitam o ouvinte a uma dimensão física e ativa, visando decodificar as camadas gestuais.

4.5.1 *O virtuosismo da inteligência*

Na introdução à segunda parte deste trabalho, ressaltamos o respeito que Berio sente pela prática instrumental e pelo desenvolvimento histórico de cada instrumento. Trata-se de uma evidência da centralidade da concretude e da pragmaticidade na personalidade do compositor. Para

¹⁶⁴ “On devrait parler beaucoup plus de gestualité musicale que de musique. Non pas pour donner le privilège à la gestualité ou à la musique gestuelle, mais pour englober l’ensemble des phénomènes musicaux qui opère, à mon avis, au moins sur deux niveaux simultanément. Donc, la musique est une chose à voir, je ne dirai pas *aussi* à voir. C’est à voir et à écouter en même temps. [...] Jusqu’à la diffusion acousmática, il n’y a pas de possibilité de concevoir une musique sans la voir...”

¹⁶⁵ Em várias entrevistas e depoimentos, Berio cita como referência para suas ações musicais o “teatro do ouvido” ou “teatro para os ouvidos” (*teatro dell’udito* ou *teatro per gli orecchi*) de Orazio Vecchi (1550-1605), madrigalista do Renascimento italiano e precursor do gênero do oratório, em particular com seu *Amfiparnaso* de 1597.

Berio, os instrumentos são constituídos por uma série de memórias musicais, conceituais e sociais, que interagem com seus percursos evolutivos e seus repertórios, definindo-os e condicionando-os. É esse conjunto de temas que caracteriza os estilos interpretativos, as técnicas e a riqueza da cor idiomática de cada instrumento. Além disso, a relação entre o intérprete do ideal beriano – que deve ser totalmente consciente do ponto de vista psicofisiológico – e seu instrumento gera uma *sequência* de gestos que inovam as modalidades tradicionais de emissão do som e revolucionam, por consequência, a noção de virtuosidade.

E o virtuosismo é exatamente um dos traços que está presente com maior evidência em todas as catorze *Sequenze* para instrumento solo. Berio salienta que sua origem vem de um conflito entre os diferentes elementos constitutivos da obra, fazendo referência a uma divergência entre a ideia musical e sua realização concreta. O compositor afirma:

Nas minhas *Sequenze*, tentei comentar a relação entre o virtuoso e seu instrumento e explorei com frequência alguns aspectos técnicos específicos, até desafiar, como no caso da *Sequenza II* para harpa, a própria noção convencional do instrumento¹⁶⁶ (BERIO, 1963).

No passado, o virtuosismo era o resultado de uma predominância da técnica ou do estilo interpretativo em face da ideia musical; ou decorria, ao contrário, de um pensamento musical que, extremamente complexo e inovador, obrigava o intérprete a encontrar novas soluções técnicas. Para Berio, o virtuoso de hoje deve ter o maior nível de consciência possível de todos os elementos – técnicos, musicais e conceituais – para estar apto a enfrentar os desafios da obra em uma perspectiva que esteja atenta ao processo histórico e que seja inovadora, ao mesmo tempo integrando capacidades tradicionais e estando em contínua evolução. Berio assevera: “A única forma de virtuosidade digna desse nome é a da inteligência, capaz de penetrar e representar mundos musicais diversos”¹⁶⁷ (BERIO, 2006, p. 54).

Essa condição é particularmente imperativa na performance das *Sequenze*: as peças configuram-se como exercícios gestuais de elevada dificuldade, quase como anagramas corporais¹⁶⁸. De um ponto de vista diacrônico, a presença de figuras muito aceleradas ou em dinâmicas e registros extremos – que requerem uma grande habilidade técnica – contrapõe-se à dificuldade de se conseguir expressar o sentido geral da obra, que se situa muito além da densidade

¹⁶⁶ “Nelle mie *Sequenze* ho cercato di commentare il rapporto tra il virtuoso e il proprio strumento e ho spesso esplorato alcuni aspetti tecnici, fino a sfidare, come nel caso di *Sequenza II* per arpa, la stessa nozione convenzionale dello strumento”.

¹⁶⁷ “L’única forma di virtuosismo degna di questo nome è il virtuosismo dell’intelligenza, capace di penetrare e di rendere mondi musicali diversi”.

¹⁶⁸ A figura retórica indica o resultado de uma permuta das letras de uma ou mais palavras para obter outras palavras ou frases de sentido diferente e completo. Usamos essa imagem aqui para ressaltar como nas *Sequenze* Berio prevê que os movimentos do intérprete, frequentemente inesperados e contrários às regras performáticas tradicionais, contribuam para a construção de novos percursos de interpretação e significação.

dos numerosos elementos concomitantes e justapostos em curtos espaços de tempo. Ao seu intérprete ideal, Berio demanda, além de um excepcional domínio da técnica instrumental específica, a capacidade de transcender as dificuldades da performance a fim de elevar o nível perceptivo do ouvinte, sempre priorizando a dimensão apreciativa no embate original com a obra e o concomitante enlevo artístico.

4.6 O pensamento musical e os elementos compositivos

Ao longo deste capítulo, traçamos um panorama dos conceitos que permeiam a poética de Berio em relação ao estruturalismo, à linguística e a distintos assuntos estéticos que nos servirão, junto com a análise da *Sequenza II*, para justificar a hipótese inicial do nosso trabalho, qual seja: a de que a presença da sistematização estrutural – característica tanto de Berio como de Menezes – é o elemento central que resulta na beleza de suas obras e no arrebatamento estético do ouvinte. Para sustentar o trabalho propriamente analítico, serão considerados, neste momento, os elementos efetivamente marcantes do processo compositivo beriano.

Vários aspectos podem ser realçados no tocante aos principais traços que definem a personalidade compositiva de Berio. Um deles é certamente o papel central do *artesanato* em seu trabalho: o pensamento musical e a maneira como é vertido em escritura revelam-se como matriz de qualquer ação, gesto e processo na concretização da obra em seu estado final. Porém, tal resultado é alcançado por meio de um controle perfeito das microarticulações e de todas as múltiplas direcionalidades das quais o trabalho é imbuído, e tais elementos acabam por veicular o conteúdo e a beleza de suas criações até mesmo para um público mais leigo. Além disso, o prazer fenomenológico diante das qualidades estéticas – e, diríamos, naturais – do som levam Berio a trabalhá-lo em sua máxima complexidade, sem jamais abrir mão de um domínio absoluto da dimensão agógica da composição. Sua criatividade particular, ilimitada, junta-se a uma mestria cheia de virtuosidade que percorre o material musical em todos os seus aspectos.

Na perspectiva beriana, o pensamento musical predomina sobre uma musicalidade “emocional” e se situa muito além de uma capacidade primária de criar melodias ou combinações harmônicas e rítmicas. Aliás, o compositor opera separadamente sobre esses processos, buscando instaurar uma interação entre eles e ressaltar uma polifonia de variáveis que se consubstancia em um gesto polimorfo, pleno de significações. Berio busca novas potencialidades em regiões musicais já exploradas por outros compositores e pensa funções inéditas que se encontram, implícitas, no mesmo contexto sonoro.

Em seu anseio compositivo, Berio cria uma densa rede de relações e contágios com a obra de colegas contemporâneos e com compositores do legado histórico. Para tanto, pratica sua grande capacidade de assimilação, com a qual parece imitar um modelo para, na realidade, transformá-lo em uma realidade distinta e abri-lo a novas possibilidades interpretativas. Seu catálogo infinito de referências, comportamentos e técnicas resulta na combinação polivalente e multidirecional do material musical, na experimentação com antigos e renovados tipos de virtuosismo – inovando o ritualismo do gesto musical e da performance ao vivo – e na abertura a problemáticas tradicionalmente alheias ao processo compositivo, qualificando o âmbito de produção e fruição da obra musical, enquanto experiência social e compartilhada, como um dos fatores da experiência estética.

Mas, acima de tudo, o compositor almeja a individuação de novas estruturas formais, em uma perspectiva que integra e supera a ótica lévi-straussiana e saussuriana. Como já observamos, o segundo pós-guerra é um momento de crítica às formas tradicionais, vistas como essencialmente problemáticas aos olhos dos protagonistas da vanguarda europeia, que almejava a ausência das funções sintáticas desempenhadas no passado tonal. Berio, ao mesmo tempo que compartilha essa visão, resgata os princípios que regulam os processos morfológicos clássicos, ressignificando o potencial comunicativo dos sistemas e os utilizando no bojo de suas exigências compositivas. A fim de alcançar uma nova independência da forma, ele postula que cada obra deve representar a criação de um esquema estrutural para que “o material escolhido e a forma se tornem uma única coisa”¹⁶⁹ (BERIO, 2008, p. 111), aderindo ao conceito de “estrutura ausente” proposto por Eco. São os próprios processos compositivos berianos que definem, pontualmente, a articulação formal exata de cada trabalho, convidando, assim, a uma participação necessária do ouvinte em sua interpretação das situações musicais propostas¹⁷⁰.

Com tais colocações, Berio associa-se também à poética do pintor suíço Paul Klee (1879-1940), cuja obra figurativa e reflexões estilísticas (em particular aquelas expostas em *Form- und Gestaltungslehre*¹⁷¹) influenciaram profundamente seu enfoque de análise - da mesma forma que a Pierre Boulez. Para o pintor, as formas são o resultado do movimento e da evolução, ou seja, da *formação*; ¹⁷² da mesma forma, Berio pensa nas configurações de suas obras como “as aparências da espontânea germinação sonora nas quais, como nas estruturas biológicas, os processos periféricos

¹⁶⁹ “[...] the chosen material and the form become as one”.

¹⁷⁰ Já foi ressaltada a influência, na poética de Berio, de Umberto Eco, com a formulação da estrutura ausente, e de Luigi Pareyson, com a teoria da formatividade e o conceito de *germe*. Segundo essa teoria, toda criação artística, imbuída do material escolhido e elaborado pelo artista, apresenta contemporaneamente a duplicidade entre presença e ausência da forma, que é perceptível apenas quando a obra é terminada. Consultar a nota de rodapé n. 17 (p. 25).

¹⁷¹ *Teoria da forma e da figuração*, em dois volumes, sem tradução em português.

¹⁷² É sintomático, nesse contexto, o título de uma das obras mais importantes de Berio para orquestra: *Formazioni* (1985-87), ou seja, *Formações*.

determinam e formam o órgão central”¹⁷³ (BERIO, 2008, p. 120). É evidente, ainda, a presença de conceitos da *Gestalttheorie*, com a qual Berio entra em contato já a partir dos anos 1950¹⁷⁴: o compositor está ciente de que a mente humana apresenta uma tendência natural a agrupar elementos similares e a apreender uma forma global a partir de uma totalidade de partes constituintes, as quais determinam, juntas, a articulação global da obra final.

Entrando no âmago dos elementos compositivos, podemos, com Flo Menezes (1993a, p. 228-231; 2013b, p. 1097-1101), afirmar com certeza que o intervalo de *terça menor* desempenha um papel central no horizonte de Berio; ele aparece com frequência na constituição de suas principais entidades harmônicas, nas direções melódicas e na abertura ou no final das obras do compositor (é o caso, inclusive, de *Sequenza II*), e representa o prosodema¹⁷⁵ idiomático de sua música. A razão de tal importância é atribuída à relevância da voz que, mesmo em obras puramente instrumentais, influencia profundamente a escritura de Berio. A *terça menor* representa, de fato, o intervalo fundamental na prática da fala; é o registro no qual se manifesta a maioria das palavras, e para o compositor se torna um elemento estrutural em numerosos trabalhos (MENEZES, 1993a, p. 228-231).

Um segundo elemento derivado da linguística e central no leque compositivo beriano é a *oposição binária* (MENEZES, 1993a, p. 186-187). Já ressaltamos a importância desse conceito para Roman Jakobson, que o classifica como um princípio estrutural e universal, e a relação estabelecida por Berio, a partir das reflexões jakobsonianas, entre a linguagem e o discurso musical, recusando, contudo, a possibilidade de instaurar paralelismos automáticos entre os dois domínios. O que é significativo nesse contexto é realçar na obra de Berio a correspondência existente entre vogais (que apresentam sons de altura determinada) e consoantes (nas quais predominam sons sem altura definida, os ruídos) na palavra, bem como a presença da oposição entre uníssonos (fenômeno musical que parece extremamente simples, mas que é de fato muito rico do ponto de vista das ressonâncias harmônicas e inarmônicas) e densos aglomerados cromáticos, que se comparam, respectivamente, com as vogais e as consoantes da fala¹⁷⁶. Novamente, podemos observar um

¹⁷³ “[...] le apparenze della spontanea germinazione sonora in cui, come nelle strutture biologiche, i processi periferici determinano e formano l’organo centrale”.

¹⁷⁴ Nos manuscritos referentes ao seu texto *Aspetti di un artigianato formale [Aspectos de um artesanato formal, sem tradução em português]*, de 1956, Berio (2008, p. 122) realça a leitura de obras de David Katz (1884-1953), Max Wertheimer (1880-1943) e Rupprecht Matthaer (1895-1976), todos representantes das teorias psicológicas da *Gestalttheorie*.

¹⁷⁵ Entendendo o prosodema, nesse contexto, como a menor unidade do discurso musical que apresenta um conteúdo autônomo (MENEZES, 1993a, p. 231).

¹⁷⁶ Como será ressaltado no item 4.7, a *Sequenza II* para harpa apresenta exatamente essa nítida direcionalidade, do uníssonos (que inicia a peça) até os acordes cromáticos de sete notas (da seção final). Mais um exemplo, portanto, da centralidade do binarismo e do vocalismo na obra beriana, mesmo quando se trata de composições instrumentais.

confronto com a concepção de Paul Klee: a obra do pintor suíço, na opinião de Berio, é um exemplo perfeito de reflexão poética e técnica sobre o binarismo,

[...] entre uma dimensão orgânica e uma dimensão geométrica, entre caracteres regulares e simétricos e caracteres descontínuos, entre contrações e distensões, entre leveza e peso. [...] [Klee] lembrou com convicção que pensar visual e musicalmente é antes de mais nada uma meditação e uma pesquisa sobre dados específicos e sobre as leis que os dados impõem. [...] A formação, e não a forma, deve ser predominante na nossa análise do mundo¹⁷⁷ (BERIO, 2013, p. 332-333).

No contexto das relações inarmônicas e da ressonância dos parciais, um terceiro fenômeno musical destaca-se dentro das ferramentas compositivas de Berio. Trata-se de acordes de extrema complexidade que Menezes define como uma espécie de *série inarmônica*¹⁷⁸, cuja utilização remonta aos frutos da pesquisa sobre os sons complexos – *Tongemische* (“misturas de sons”) – na música eletrônica dos anos 1950. O estudo dos espectros sonoros e do comportamento das ressonâncias, que antes era parcialmente limitado pelas possibilidades fisiológicas da escuta, ganha uma profundidade inédita com a análise proporcionada pelos novos equipamentos e recursos computacionais. Apesar de não representar uma descoberta completamente inesperada – por ter sido de certa forma prevista e estudada ao longo dos séculos –, foi a evolução tecnológica advinda com os estúdios de música concreta e eletrônica que permitiu investigar a composição da série harmônica natural¹⁷⁹ com o devido rigor e manipular os resultados obtidos nas novas vertentes compositivas. Em suas obras, Berio utiliza conjuntos sonoros excepcionalmente densos, novos para a época em que foram concebidos, e de certo modo imprevisíveis, que derivam, com desvios intervalares, do arquétipo da série harmônica natural, caracterizando-se pela ausência do som fundamental.

Além da presença acentuada dos sons de *ataque/ressonância* de ascendência stravinskyana (que foi uma influência marcante, tal como reconhece o próprio Berio quando se refere ao amado

¹⁷⁷ “[...] fra una dimensione organica e una dimensione geometrica, fra caratteri regolari e simmetrici e caratteri discontinui, tra contrazioni ed estensioni, tra leggerezza e pesantezza. [...] Ha tenacemente ricordato che pensare visualmente e musicalmente è innanzitutto una meditazione e una ricerca su dati specifici e sulle leggi che essi impongono. [...] La formazione, non la forma, deve mantenere il predominio nella nostra analisi del mondo”.

¹⁷⁸ Consultar os exemplos de análise de *Sinfonia* e *Il ritorno degli Snovidenia* em Menezes (2015b, p. 74; 2013b).

¹⁷⁹ Um som de altura definida produzido por um corpo em vibração nunca é puro; resulta, ao contrário, de um conjunto de vários sons – parciais –, mais agudos e menos intensos, além da fundamental, com a qual estão em uma relação matemática proporcional, baseada em números inteiros. Tais parciais são, por tal razão, denominados *harmônicos*. É a presença e a qualidade (intensidade individual) desses harmônicos, junto com seu comportamento dinâmico no tempo (sua morfologia), que determina o timbre de um instrumento. Os primeiros três harmônicos, respectivamente a fundamental (gerando o intervalo de uníssono), a oitava e a quinta, são conhecidos desde a Antiguidade e representam quase que um princípio cultural universal. Os harmônicos sucessivos, até o 16º, constituem a base física que origina a afinação natural, pois na extensão de quatro oitavas há todos os sons da escala natural – os harmônicos 7º, 11º, 13º, porém, são mais baixos em frequência (em “afinação”), e o 14º é mais alto em comparação com os respectivos sons do temperamento igual.

*père Igor*¹⁸⁰), um princípio compositivo suplementar – imprescindível na análise de *Sequenza II* – é a *complementaridade cromática*, tal como descrita por Menezes¹⁸¹. Mais uma vez, o compositor usa uma ferramenta musical derivada de um processo linguístico: como ilustra Menezes (1993a, p. 214-215) ao citar estudos de Roman Jakobson, o processo de *estratificação* traça um percurso estrutural de construção da linguagem, caracterizando o processo de aprendizagem do idioma nativo por parte da criança (enquanto assimila e reproduz as unidades fonológicas mínimas) e, no sentido contrário (de progressivo desmantelamento), a perda da faculdade da fala por parte do afásico. A mesma estratificação se delinea como uma norma sequencial em comum entre música e linguagem, e no domínio sonoro beriano ela será representada pela complementaridade cromática – um princípio estrutural pelo qual o compositor utiliza paulatinamente o conjunto das notas do sistema temperado em uma ordem peculiar sugerida pelo material gerador da obra, até completar o total cromático. Novamente, a presença de camadas compositivas e de múltiplos níveis de significação, que se desvelam nas repetidas ocasiões de escuta, impõe-se como uma constante na obra de Berio.

4.7 Análise de *Sequenza II*

O primeiro quesito a ser resolvido em uma análise é a escolha de uma perspectiva. Isso se faz particularmente importante quando o estudo se refere a uma obra de elevada complexidade não apenas conceitual, harmônica e rítmica, mas também gestual, como é o caso de *Sequenza II* para harpa. Desse ponto de vista, até aqui o principal trabalho sobre essa obra é *Rough Romance: Sequenza II for Harp as Study and Statement [Romance Áspero: Sequenza II para harpa como estudo e manifesto]*, de Kirsty Watley¹⁸², que, mesmo apresentando considerações sobre alguns dos centros harmônicos da peça, se concentra sobre a função do gesto e sobre a fisicalidade do intérprete. Tais aspectos constituem certamente uma novidade absoluta no repertório do instrumento quando *Sequenza II* é publicada, em 1963. Em nosso estudo, porém, apesar de sublinharmos algumas questões imprescindíveis inerentes aos gestos, abordaremos prevalentemente o princípio intervalar, harmônico e agógico da obra para sustentar nossa teoria inicial sobre a existência de uma estrutura implícita, veículo de expressão de sua beleza.

¹⁸⁰ Em ocasião do falecimento de Stravinsky, em 1971, Berio escreve em uma mensagem de condolências, curiosamente endereçada ao próprio Stravinsky: “Adieu, père Igor, et merci” (BERIO *apud* STEINBERG, 2013).

¹⁸¹ Menezes foi o primeiro a elaborar essa perspectiva analítica da obra de Berio, encontrando as ressaltadas correspondências com as regras fonológicas, tal como enunciadas por Roman Jakobson. O estudo foi objeto de sua tese de doutorado em 1992 e publicado nos livros *Luciano Berio et la Phonologie* e *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio [Um ensaio sobre a composição verbal eletrônica Visage de Luciano Berio]* (MENEZES, 1993a; 1993b).

¹⁸² Ver Halfyard (2007, p. 39-52).

A posição de Berio perante o processo analítico é muito clara: ele sustenta que a ferramenta essencial para a análise é a perspectiva poética de cada compositor, que se aplica mesmo quando este examina obras alheias. Esse é, por exemplo, o caso do célebre terceiro movimento de *Sinfonia*, que se baseia, em rigor, em uma “análise” aprofundada da obra de Mahler por parte de Berio. Já ressaltamos que um aspecto relevante, sublinhado pelo próprio compositor, é não estabelecer relações forçadas entre a micro e a macroestrutura de uma obra para conseguir instituir uma gramática musical, situação parcialmente possível apenas no contexto da forma clássica. Nas obras contemporâneas, essa tentativa maniqueísta deve ser evitada em prol de um estudo de âmbitos específicos. Aqui, novamente, o pintor Paul Klee (que era violinista e integrava a Orquestra Sinfônica de Berna) é uma referência para esse processo: sua maneira de analisar as formas e os objetos da natureza, que em seguida são transpostos para suas obras de maneira abstrata e com substancial originalidade, dialoga com as intenções de Berio, o qual examina os elementos musicais de modo direto e considerando suas redes de implicações. A visão do compositor compartilha com as artes visuais e o método científico a concepção do quadro geral que, em um segundo momento, será seccionado em seus aspectos particulares, denotando uma visão imbuída de direcionalidade e de influência fenomenológica: “A análise, como de resto a própria música, adquire um sentido apenas quando institui e celebra um diálogo permanente entre ouvido e mente¹⁸³” (BERIO, 2006, p. 104).

Um prisma da análise é também constituído pelas escolhas de utilização dos instrumentos musicais, por cujo desenvolvimento histórico Berio demonstra extremo respeito; estes refletem o lento e longo processo evolutivo das mudanças de estilo e de gosto estético, mas também da economia e do contexto social. Como o próprio compositor (2011, p. 99) salienta: “Um instrumento musical é por si só uma parte da linguagem musical. Tentar inventar um novo instrumento é tão fútil e patético quanto qualquer tentativa de inventar uma nova regra gramatical da nossa língua¹⁸⁴”. Pelo fato de impor um conflito entre a ideia musical e a técnica de execução, o compositor contribui para essa transformação, refletindo ativamente sobre a dinâmica que se instaura entre a obra e sua realização física por parte do intérprete. As novas técnicas de performance de uma dada época descrevem uma extensão das práticas até então tradicionais, com cujo papel histórico se confrontam, prolongando e ampliando o leque de possibilidades interpretativas.

No caso específico de Berio, a matéria que constitui o instrumento (como a madeira da harpa ou o metal da flauta) dialoga com o imaginário psicológico – conceito fundamental no caso

¹⁸³ “L’analisi, d’altronde come la musica stessa, ha un senso quando conferma e celebra un dialogo permanente fra l’orecchio e la mente”.

¹⁸⁴ “Uno strumento musicale è di per sé un pezzo di linguaggio musicale. Provare a inventarne uno è altrettanto futile e patetico di qualsiasi tentativo di inventare una nuova regola grammaticale nella nostra lingua”.

da *Sequenza* para harpa – e a autoimagem do instrumentista. As *Sequenze* representam um momento de provocação para o conjunto de sensações físicas, dos movimentos corporais de leitura e performance que compõem o âmbito tradicional de atuação do intérprete, e o impelem a atravessar os limites do que é histórica e socialmente aceito e conhecido como um comportamento *musical*. Os instrumentos nas *Sequenze* são frequentemente solicitados de forma inusitada, e os hábitos e os símbolos iconográficos clássicos são desmembrados para criar novas unidades sonoras (e, no caso de *Sequenza II*, também visuais).

Além das concepções inovadoras de gestualidade e da relação entre o instrumento e o intérprete, a marca que melhor caracteriza as *Sequenze*¹⁸⁵ dentro do repertório beriano é a presença de uma *polifonia latente*. Tal aspecto é tecnicamente mais evidente no caso das *Sequenze* para instrumento monódico, mas o compositor concebia esse traço de forma muito mais complexa do que um puro recurso compositivo; ao contrário, o que mais provocava seu interesse era a possibilidade de instituir uma *escuta polifônica*, buscando as múltiplas veredas heterofônicas¹⁸⁶ da melodia. Em 1979, falando desse aspecto em relação ao conjunto das *Sequenze*, Berio mesmo declara: “As *Sequenze* propõem uma escuta de tipo polifônico, parcialmente baseada na transição rápida entre caracteres diferentes e na interação simultânea entre eles¹⁸⁷” (BERIO *apud* STOIANOVA, 1985, p. 393). O modelo, que inspira o percurso das *Sequenze* de forma geral, são as *Partitas* para instrumento solo (especialmente para violino e para violoncelo) de Johann Sebastian Bach (1685-1750): além da dificuldade puramente virtuosística que essas peças impõem ao instrumentista, impulsionando para novas soluções técnicas e interpretativas, Berio as reconhece

¹⁸⁵ Vale lembrar a origem histórica do termo *sequenza*: quando surgiu na liturgia católica no século IX como uma composição poético-musical, a *sequentia* era um canto silábico que seguia a aleluia (*aleluia cum sequentia*). Sua popularidade foi enorme até o Concílio de Trento (1545-1563), que proibiu sua proliferação, permitindo apenas cinco sequências no rito eclesástico. Dentro da missa, essa forma representava o primeiro texto em rima, assumindo, portanto, uma posição central no processo de desenvolvimento dos estilos poéticos modernos; a maioria dos compositores da época clássica criou obras a partir das sequências remanescentes (*Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion Salvatorem*, *Stabat Mater*, *Dies irae*). Berio, adotando o termo, herda seu passado e o ressignifica, abrindo-o para as novas possibilidades de seu leque criativo pessoal. Ele afirma que o título, longe de se reconectar diretamente com uma estrutura histórica específica e preestabelecida, ressalta a centralidade da sucessão de campos harmônicos (um elemento comum a quase todas as obras dessa série instrumental), da qual derivam todas as outras funções musicais (BERIO, 2011, p. 107).

¹⁸⁶ Berio (2011, p. 107) utiliza o termo “heterofonia” com uma acepção bem distinta da definição filológica – como a de Gustav Reese (1899-1977), reportada por Menezes (2006, p. 234) –, pela qual a heterofonia é a execução de uma melodia por vozes distintas, sendo que a voz principal expõe o tema e as outras a complementam de formas variadas, utilizando o mesmo material musical com proposições de tempo muito diferentes, em uma substancial autonomia (ao contrário do que acontece na polifonia, em que as vozes se comportam de forma rigorosamente regrada, tanto entre elas como em relação ao parâmetro temporal). Parece-nos que, no matiz do sentido beriano, tanto a heterofonia como a polifonia se distanciam do significado que esses termos assumem no panorama de Pierre Boulez, para quem a heterofonia é uma sobreposição de uma mesma estrutura, com aspectos progressivamente modificados, enquanto a polifonia apresenta uma estrutura principal que gera as estruturas derivadas (MENEZES, 2006, p. 235). Para Berio, o aspecto mais relevante das *Sequenze* é a presença de campos harmônicos, cuja encadeação resulta na série das outras funções musicais, melódicas, rítmicas, de dinâmicas e de timbre.

¹⁸⁷ “Les Sequenzas proposent une écoute de type poliphonique, basée en partie sur la transition rapide entre différents caracteres et sur leur interaction simultanée”.

como o máximo exemplo de escuta polifônica na história da música, destacando como as melodias dos instrumentos monódicos se articulam em nítidas linhas contrapontísticas.

Da mesma maneira, nas *Sequenze* os diferentes elementos compositivos desenvolvem-se de modo interdependente dentro de uma forma estrutural onicompreensiva e geradora, que se realiza em camadas sobrepostas e multipolares¹⁸⁸. A polifonia se manifesta em diversos aspectos: pode ser uma escritura com várias vozes (delineando assim uma polifonia em sentido clássico), ou uma polifonia de tipo virtual, em que as repetições distanciadas dentro de um âmbito monódico, a reapresentação quase que regular de alturas fixas e a semelhança de estilemas ao longo da peça contribuem para desenhar um domínio de múltiplas direções coexistentes, corroboradas por um cuidadoso controle dos registros. Além disso, a polifonia pode se instaurar entre os diferentes níveis de eventos que constituem a peça; é o que acontece, por exemplo, com a presença de uma série de alturas ou dinâmicas que polarizam a atenção do ouvinte, ou com a combinação de alturas, traços expressivos e elaboração textual (como no caso de *Sequenza III*).

É evidente, mais uma vez, a centralidade de uma *escuta ativa* na poética de Berio: também no caso da polifonia, não é a presença de um material homogêneo, mas a capacidade de concentração e de comprometimento do público que lhe permite relacionar os diferentes parâmetros, os quais, previamente dissociados da ordem clássica, são reconstruídos em uma nova unidade musical. Como a estrutura não é preestabelecida, a memória não desempenha um papel de referência estável; o ouvinte deve procurar a nova forma a cada experiência de escuta, sem nunca poder reconhecê-la definitivamente. É a possibilidade de identificar com clareza os sistemas de derivações, desenvolvimentos e transformações, junto com o material que os engendra, que permite discernir a estrutura geradora.

Todas as *Sequenze* enfrentam também, mesmo que de modos diferentes, o problema do controle da densidade das notas e de seu percurso harmônico. No caso de *Sequenza II*, esse aspecto é particularmente controverso, porque questiona o âmago da prática técnica do instrumentista e a sua imagem tradicional. É o próprio Berio quem afirma:

O impressionismo francês deixou-nos uma imagem limitada desse instrumento [da harpa]: como se sua peculiaridade fosse aquela de se deixar tocar apenas por garotas seminuas com longos cabelos loiros e capazes de tirar somente glissandos sedutores. Mas a harpa tem

¹⁸⁸ Como já ressaltado nesse capítulo, a multipolaridade é uma das características marcantes do processo criativo de Berio, que destaca a importância de evitar a polarização de um setor específico da composição para que o ouvinte possa efetuar uma escolha formal e uma escuta consciente, e de transformar continuamente as características de um dado material musical (sua repetição torna-se assim uma produção de novo material). Nas palavras do próprio Berio: “Eu acho que na música alguns aspectos de objetividade permanente conservam, geralmente em todas as formas, um poder mais ou menos evidente. Um desses aspectos [...] é a possibilidade de aceitação multipolar dos aspectos sonoros” [“Penso che nella musica certi aspetti di permanente obiettività conservino, su tutte le forme in genere, il loro più o meno manifesto potere. Uno di questi aspetti è {...} la possibilità di accettazione multipolare degli aspetti sonori”] (BERIO, 2013, p. 248).

também outra face, mais dura e mais determinada, uma face que a escola moderna de Salzedo bem contribuiu para delinear. *Sequenza II* quer ressaltar algumas dessas faces e fazê-las aparecer simultaneamente: em alguns momentos deve soar como uma floresta golpeada pelo vento¹⁸⁹ (BERIO, 2011, p. 109).

Na execução de *Sequenza II*, o intérprete escancara seu alto nível de dificuldade: tudo o que tradicionalmente deve ser evitado, como o ruído na troca rápida dos pedais¹⁹⁰, a percussão da caixa do instrumento, o esbarramento das cordas, os *pizzicati* com as unhas, aqui são movimentos compulsórios, que integram a construção dos campos harmônicos. O estereótipo da harpa prescreve que a gestualidade seja delicada e angelical, mas aqui trata-se exatamente do contrário: Berio requer que o instrumentista revele sua força atlética e mental ao mesmo tempo que exalta o alto artesanato compositivo da obra a partir de sua condição de excelente concertista. Dessa maneira, as *Sequenze* são classificadas como um excelente exemplo de *ação musical (azione musicale)*¹⁹¹, em que o protagonista (o intérprete) é pressionado para ir muito além da execução da obra, apresentando uma espécie de autorretrato por meio de uma entrega pessoal total, como se se tratasse de um ritual¹⁹².

Entrando no âmago da análise da escritura de *Sequenza II*, parece-nos pertinente apresentar alguns traços detectáveis em outras obras berianas que incluem a harpa, especialmente as anteriores a 1963, ano de composição de *Sequenza II*. Considerando que a maioria dos compositores negligencia a harpa em seus primeiros trabalhos, o interesse de Berio pelo instrumento é precoce: data de 1951 (ainda que publicado apenas em 1970) o *Concertino*, para clarinete, violino, celesta, harpa e cordas. Apesar de totalmente tradicional – pois a parte da harpa apresenta apenas os efeitos típicos do instrumento (harmônicos, sons *près de la table*, glissandos com um ou dois dedos, sons homofônicos), em nada deixando prever a revolução empreendida em *Sequenza II* e, muito ao contrário, fazendo entrever uma absorção direta da lição de Maurice Ravel (1875-1937) e de outros

¹⁸⁹ “L’impressionismo francese ci ha lasciato di questo strumento un’immagine un po’ limitata: come se la sua peculiarità fosse quella di lasciarsi suonare solo da ragazze seminude con lunghi capelli biondi e capaci di cavarne solo seducenti glissandi. Ma l’arpa ha anche un altro volto, più duro, più forte e più determinato, un volto che la moderna scuola di Salzedo ha contribuito a precisare. *Sequenza II* vuole mettere in luce alcuni di questi volti e farli apparire anche simultaneamente: in certi momenti deve suonare come una foresta percossa dal vento”.

¹⁹⁰ Uma escolha estética parecida será observada em *...donde solo las plantas suenan...*, de Flo Menezes.

¹⁹¹ Pontuemos aqui que o termo de Berio distingue-se do *teatro instrumental* de Mauricio Kagel (1931-2008). Na ótica do compositor argentino, a música é resultado das técnicas necessárias para tocar os instrumentos e as ações físicas são diretamente responsáveis pela produção do som; a composição, portanto, não se baseia exclusivamente em uma ideia musical, mas deriva sobretudo da fisicidade das possibilidades performáticas, e os gestos instrumentais são escolhidos tanto por seu efeito visual como por seu resultado acústico. Nesse aspecto, a perspectiva de Berio é radicalmente oposta à de Kagel, já que os meios de expressão sempre são subordinados à mais definida concepção compositiva.

¹⁹² A esse propósito, gostaríamos de reportar uma experiência pessoal. Em 26 de janeiro de 2004, foi organizado, no teatro Carlo Felice de Gênova, o primeiro memorial europeu com a execução integral de todas as *Sequenze* em memória do compositor, que tinha falecido em maio de 2003. Junto com alguns dos intérpretes para quem as obras haviam sido originariamente dedicadas (como Carlo Chiarappa no caso de *Sequenza VIII* para violino ou Teodoro Anzellotti para *Sequenza XIII* para acordeão), foram convidados alguns jovens intérpretes e tivemos a honra de participar da execução de *Sequenza II*. Impossível esquecer a emoção daquela apresentação (na época transmitida ao vivo pela RAI/Radio Tre), intensificada pelo fato de que, segundos antes de começar, com o instrumentista pronto no palco, escutava-se na voz gravada de Berio o dístico que o poeta Edoardo Sanguineti havia composto para a respectiva *Sequenza*, como um viático para uma viagem inigualável.

compositores franceses que utilizam o instrumento no começo do século XX –, é interessante destacar a posição solística que Berio atribui à harpa já nessa obra.

Em *Chamber Music*, para voz feminina, clarinete, violoncelo e harpa, de 1953, a harpa perde a simples função de cor tímbrica para adquirir um papel mais rítmico. O texto é constituído por três poemas de James Joyce (“Strings in the Earth and Air”, “Monotone” e “Winds of May”), e a época de composição remonta aos anos em que Berio entra em contato com a obra polivalente e multidirecional do escritor irlandês, elaborando de forma altamente pessoal, ao mesmo tempo, os cânones do serialismo pelo prisma de Dallapiccola, Maderna ou de outros protagonistas dos Cursos de Verão de Darmstadt. Se no primeiro movimento de *Chamber Music* podemos diagnosticar uma escritura mais simples e vertical para a harpa, que desempenha uma clara função melódica, no segundo o compositor introduz alguns elementos de efeitos idiomáticos que serão assimilados posteriormente em *Sequenza II*: glissandos de pedais e glissandos com a chave de afinação em uma corda, com alturas definidas (Berio anota na partitura a importância de reproduzir as notas com precisão, ressaltando-as com a indicação *come scritto* [“como escrito”]). O terceiro movimento, por sua vez, apresenta um desenho em oitavas, de nítida demarcação rítmica, e um trinado lento, entre fá e mi♭, que também será um efeito presente em *Sequenza II*.

Porém é em *Circles*, de 1960, para voz feminina, dois percussionistas e harpa, que o instrumento protagonista de nossa análise é explorado com maior atenção pelo compositor e adquire pela primeira vez um papel central em sua obra. A peça, baseada em três poemas da série *Collected Poems* [*Seleção de Poemas*] (n. 25, 76 e 221) de e. e. cummings, apresenta cinco movimentos que se organizam em uma forma circular. O poema n. 25, “stinging gold swarms...”, é a base do primeiro e do quinto movimento da composição beriana; o poema n. 76, “riverly is a flower...”, aparece no segundo e no quarto, enquanto o terceiro movimento apresenta duas vezes o poema n. 221, “n(o)w the how dis(appeared cleverly) world”, em sentido normal e retrogradado. São dois os principais interesses musicais de Berio na realização dessa obra: em primeiro lugar, a elaboração de uma forma em que diferentes níveis de significação (enaltecidos pelo texto de cummings, riquíssimo em direcionalidades e sentidos múltiplos) interagem no mesmo plano com a ação vocal e instrumental, até mesmo em relação ao aspecto puramente fonético; em segundo lugar, o compositor procura ressaltar o lado teatral e gestual da interação entre voz e instrumentos. Estamos diante, novamente, de uma música de acentuado aspecto visual, na qual o gesto adquire um papel central e decorre da estrutura intrínseca da própria obra. Dedicada a Cathy Berberian¹⁹³ (na época casada com o compositor), *Circles* é caracterizada pela presença da voz extremamente flexível e

¹⁹³ Assim como *Thema (Omaggio a Joyce)*, de 1958; *Visage*, de 1961; *Sequenza III*, de 1965; *Folk Songs*, de 1964; e *Recital (for Cathy)*, de 1972.

complexa da cantora, que unia uma rara capacidade vocal e performática às pesquisas inovadoras das composições de Berio.

Sequenza II segue a evolução da escritura de Berio para harpa, assimilando e desenvolvendo as modalidades percussivas e introduzindo novos efeitos que passam a integrar o repertório das chamadas “técnicas estendidas”¹⁹⁴ para o instrumento. Podemos elencar – em uma primeira panorâmica – sons abafados singularmente, sons próximos à caixa harmônica, *pizzicato-Bartók*, *pizzicato* com a unha, glissando vertical sobre uma única corda, fricção de duas cordas, mudanças muito rápidas de pedais, *clusters* definidos com absoluta precisão, golpes com a palma da mão ou com os dedos na caixa harmônica, para falarmos apenas de alguns recursos de escritura aqui utilizados ou inventados.

De um ponto de vista técnico mais específico, a referência para Berio é a ótica de Carlos Salzedo: visando resgatar uma face menos delicada e mais moderna¹⁹⁵ do instrumento, o harpista, no começo do século XX, integra uma renovada visão estética e musical a estudos de fisiologia funcional. Nascido em Arcachon (França), Salzedo cursa o Conservatório Superior de Paris na classe de Henriette Renié (1875-1956), virtuosa do instrumento, compositora refinada e pedagoga que formou os maiores harpistas europeus. A mudança para os Estados Unidos e o sucesso que ali obtém – Salzedo foi solista da Metropolitan Opera House de Nova York a convite de Arturo Toscanini (1867-1957) –, associados a um problema de túnel carpal¹⁹⁶ no pulso direito, levam-no a elaborar uma série de normas técnicas, hoje conhecidas como o *Método Salzedo*, muito distintas da prática francesa da época.

Além de notáveis modificações na posição da mão e na altura dos cotovelos (para Salzedo, a mão direita adquire uma liberdade maior, sem a obrigação de manter o pulso apoiado na caixa harmônica da harpa, aliviando assim a pressão sobre as faixas de nervos do punho direito), o aspecto visual desempenha um papel fundamental na concepção do harpista e marca um distanciamento maior da escola francesa. Salzedo almeja um som de alta qualidade e de volume relevante, mas, acima de tudo, valoriza a presença de gestos expressivos. Sua amizade com o

¹⁹⁴ A utilização desse termo no âmbito da música contemporânea não pode prescindir de uma contextualização histórica; os movimentos e os efeitos que hoje integram o repertório clássico de um instrumento não deixam de ter sido, em alguma fase de sua evolução, uma descoberta (e, portanto, uma extensão da técnica coeva) por parte de compositores do passado.

¹⁹⁵ Em homenagem ao método Salzedo e às revoluções introduzidas pelo harpista na prática do instrumento, em 1925 a casa construtora de harpas Lyon & Healy lhe dedicou um modelo de harpa de concerto (Concert Grand Salzedo Harp).

¹⁹⁶ Síndrome do túnel carpal é o nome da doença que ocorre quando o nervo mediano, que passa pela região do punho chamada túnel do carpo, fica submetido a uma compressão. Apesar de ser uma patologia comum entre mulheres na faixa de 35 a 60 anos, é também uma das patologias mais frequentes entre os harpistas de todas as idades, especialmente no braço direito, pois normalmente deve-se ao estreitamento do canal de passagem do nervo por inflamação. As causas desse tipo de lesão são a exigência de flexão e extensão do punho. Neste caso, os tendões inflamados levam a uma compressão crônica e intermitente do nervo mediano que é a estrutura mais sensível do conjunto que compõe o túnel do carpo.

bailarino e coreógrafo Vaslav Nijinsky (1889-1950) inspira-o no sentido de definir uma técnica que realçasse o lado estético-corporal do ato de tocar a harpa. A experiência musical perfeita para Salzedo é alcançada apenas quando os aspectos técnicos e artísticos, em completo equilíbrio, propiciam um prazer tanto para a vista como para os ouvidos. O gesto do intérprete deve enaltecer e sublinhar o potencial expressivo das obras de uma forma quase teatral (Salzedo considera necessário, por exemplo, levantar os braços ao terminar uma execução, para adicionar-lhe uma carga dramática).

Berio identifica-se sobremaneira com a importância atribuída por Salzedo ao lado visual e gestual, assim como com o processo de renovação técnica do instrumento. Porém, cabe ressaltar que o compositor opta por dedicar sua *Sequenza II* a Francis Pierre, harpista expoente da mais refinada escola francesa de harpa, além de mencionar Marie-Claire Jamet (1933-), harpista e filha do também harpista Pierre Jamet (1893-1991) – que foi a referência de Claude Debussy na ocasião de suas composições para o instrumento¹⁹⁷ –, como um exemplo de intérprete moderna e marcante. Na nossa opinião, a obra beriana conjuga os dois aspectos aqui enfocados: de um lado, preza pela qualidade e pela beleza do som, objetivo de fundamental importância para o método francês; de outro lado, incorpora o aspecto gestual da vertente de Salzedo, elemento basilar para o compositor italiano no nível de organização formal de sua obra.

Como ressalta Menezes (1993a, p. 187), uma marca que caracteriza as *Sequenze* de forma geral é a oposição entre um elemento não direcional, imóvel, e um material que se constitui e se condensa progressivamente. No caso de *Sequenza II*, trata-se da presença inicial do sol bemol, pivô da primeira página, que, por meio de transformações substanciais e de uma verticalização dos eventos, gera gradualmente acordes de sete notas que saturam todo o espaço diatônico da parte final da obra¹⁹⁸. Mais uma vez, a natureza do material e a herança histórica do instrumento – Berio certamente considera o diatonismo da harpa um aspecto central do instrumento e exalta essa sua peculiaridade – são essenciais na edificação da estrutura da obra.

¹⁹⁷ As estreias das *Danses sacrée et profane*, para harpa e orquestra de cordas, e da *Sonate*, para flauta, viola e harpa, ambas obras de Debussy, foram interpretadas por Pierre Jamet. O harpista foi também fundador do Quintette Instrumental de Paris – formado por harpa, trio de cordas e flauta –, conjunto para o qual escreveram vários compositores do século XX.

¹⁹⁸ Essa nítida direcionalidade é interpretável pela tese de Menezes (2013b, p. 1097-1102), que considera como uma marca da composição de Berio o paralelismo da oposição binária entre uníssono e agregado como reflexo da oposição binária fundamental das línguas entre vogal e consoante, ressaltando como a vocalidade é um aspecto central de seu processo criativo, mesmo no caso de obras puramente instrumentais. Também o final de *Sequenza II*, com uma terça menor, reforça a centralidade da vocalidade na produção beriana; esse intervalo, que frequentemente é a base de constituição das agregações harmônicas, deriva sua importância do fato de ser o âmbito de variação máxima dos formantes das vogais (para que uma determinada vogal continue sendo percebida como tal), como analisa Menezes (2015b, p. 67-81).

De um ponto de vista formal¹⁹⁹, *Sequenza II* é constituída por quatro seções e uma *coda*: as subdivisões entre a primeira e a segunda seções e entre a segunda e a terceira seções são pontuadas pela presença respectiva de uma *fermata*, nos finais das páginas 1 e 2, enquanto a terceira seção ocupa as páginas 3 e 4 e a quarta se inicia com o *levare* do último compasso da página 4 para terminar no compasso 6 do quinto sistema da página 5; por fim, a *coda* aparece duas vezes, com algumas variações²⁰⁰. Se no âmbito linguístico a função mais corrente é a referencial²⁰¹, que permite definir o significado das palavras e o assunto a que se referem, concordamos com Menezes (1993a, p. 221) que, em uma obra musical contemporânea, ao contrário, a delimitação das partes constitutivas se revela como um elemento de grande importância, pois é o que permite o processo de compreensão formal da peça, uma vez que a estrutura não é estritamente predeterminada. Nessa perspectiva, o movimento com as duas mãos para abafar as cordas desempenha nitidamente a função delimitativa dentro das várias seções de *Sequenza II*. Ainda que muitas vezes o objetivo almejado não seja um silêncio absoluto (que Berio sabia ser inviável de um ponto de vista físico, pela própria natureza da harpa, com sua grande caixa de ressonância), o movimento das mãos em busca do silêncio, abafando as cordas, contribui para delinear um esqueleto estrutural da composição.

A escritura não é métrico-rítmica, mas – nos termos de Menezes (2013c)²⁰² – *durativa*, ou assenta-se, nos termos mais conhecidos da música contemporânea, na chamada *notação proporcional*: aquela notação em que o valor temporal das notas é proporcional ao espaço físico que elas ocupam nos compassos, para os quais, por via de regra, é indicada uma pulsação metronômica – que, no caso da *Sequenza II*, se torna progressivamente mais rápida ao longo da peça.

Como já mencionado, a primeira parte de *Sequenza II* é delimitada pela *fermata* com a qual termina a página 1. Notamos que se trata de uma textura essencialmente monódica (acentuada em certa medida pela uniformidade agógica, sendo que a passagem inteira é indicada com o pulso metronômico de 40 e que cada compasso deve ser executado com a duração de um impulso nesse andamento), com um exemplo da polifonia latente de matriz beriana exposta na oposição dos registros, das dinâmicas e nos âmbitos intervalares. Junto com a dimensão morfológica, a altura, a dinâmica e a duração constituem os quatro parâmetros que Berio (2011, p. 107) elege como chave de leitura também para sua *Sequenza I* para flauta: esses quatro fatores podem se apresentar em um

¹⁹⁹ Para nossa análise, utilizamos como referência a edição da Universal Edition, publicada em 1965.

²⁰⁰ Uma *fermata* entre o final da página 5 e a página 6 marca também uma cisão entre as duas partes que, juntas, constituem a *coda*.

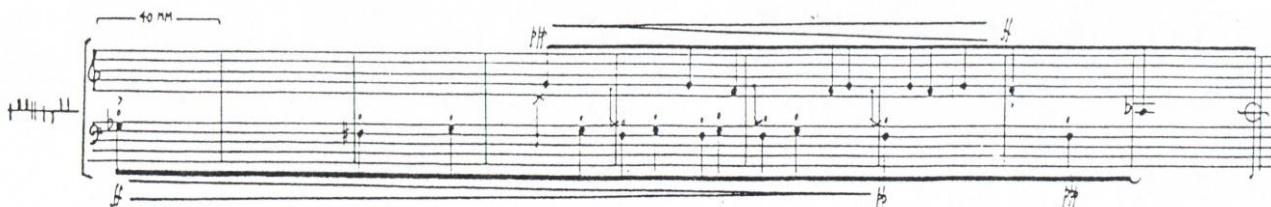
²⁰¹ Nos referimos aqui às funções da linguagem classificadas por Roman Jakobson, a saber, referencial, emotiva, conativa, fática, metalinguística e poética.

²⁰² Consultar sobretudo as páginas 179-187, em que o autor se reporta a uma escritura pautada principalmente em *durações*, e não em *ritmos*.

grau mínimo, médio e máximo de tensão, articulando os diferentes momentos da obra e constituindo, assim, um significativo viés para a análise e entendimento de *Sequenza II*.

Mas para além dessa potencial articulação múltipla dos parâmetros, já o início da peça constitui um momento de grande relevância pela densidade e direcionalidade. As duas mãos (imagem 1) desenham duas linhas de uníssonos: a mão esquerda começa *fortissimo*, com um harmônico no sol_b, traçando uma sucessão de harmônicos na mesma nota (alternando as notas fá_♯ com sol_b para ampliar ao máximo as possibilidades de ressonância do instrumento) e perfaz um *diminuendo* até o *pianississimo* do compasso 8 do primeiro sistema, enquanto a mão direita inicia um diálogo em *pianississimo* com as mesmas notas sol_b-fá_♯, escritas uma oitava acima da mão esquerda e portanto soando na *mesma* oitava (já que as notas da mão esquerda são tocadas como harmônicos e soam uma oitava acima do escrito²⁰³), criando assim um efeito de uníssono total com os harmônicos da linha inferior, com um *crescendo* até o *fortissimo* dos compassos 8 e 9. O primeiro sistema culmina no lá_b do compasso 9, que quebra de maneira surpreendente a uniformidade sonora estabelecida nos compassos iniciais. Interessante notar que a primeira oposição intervalar proposta por Berio é uma segunda maior, intervalo bastante recorrente como inflexão inicial melódica de suas obras²⁰⁴, instaurando assim uma nítida referência perceptiva para o ouvinte.

Imagem 1: Primeira linha de Sequenza II.



Luciano Berio, "Sequenza II"
© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
www.universaledition.com

A primeira frase, depois dos nove compassos iniciais, introduz alguns intervalos que se revelam marcas fundamentais da primeira seção: trata-se do trítono e da já mencionada segunda

²⁰³ Na harpa, um harmônico de oitava, tocado em corda solta, reproduz, de um ponto de vista estritamente fenomenológico, a mesma nota correspondente, porém à oitava superior da nota escrita.

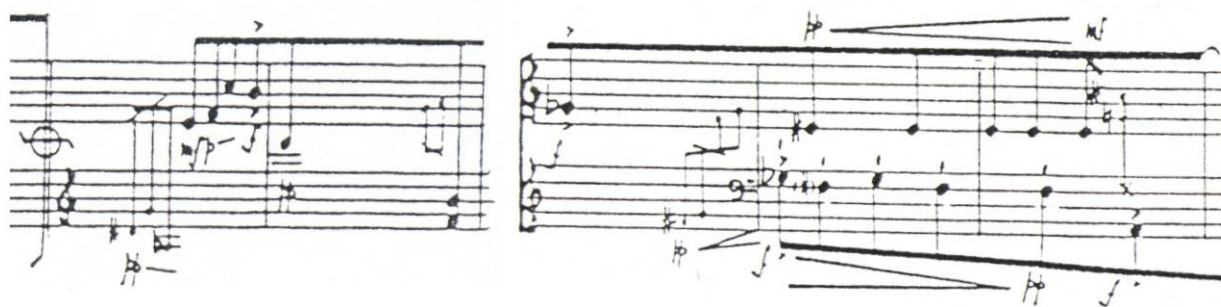
²⁰⁴ Segundo depoimento de Flo Menezes a esta autora, o intervalo de segunda maior desempenha, ao nível da inflexão melódica, importância semelhante ao intervalo de terça (maior e sobretudo menor) como constituição harmônica (sobretudo em aglomerações verticais, mas também como recurso melódico) nas obras de Berio. Muitas são, de fato, as obras que se utilizam da segunda maior como intervalo melódico preponderante ou mais importante, tais como *Sequenza VIII* para violino; o segundo movimento de *Sinfonia*; *O King* (que em seu material harmônico constituinte apresenta uma série preponderante de segundas maiores); ou também a quarta parte de *Circles*. A respeito da importância ímpar da terça menor na obra de Berio, consultar Menezes (1993a, p. 228-245).

maior. A estes se adicionam a terça menor (que já observamos ser característica da produção beriana), a quinta justa (utilizada na primeira seção para polarizar algumas notas) e, ao longo de toda a obra, o intervalo de quarta justa. Começa também, logo depois da introdução, o lento e progressivo movimento de expansão vertical que tomará conta da seção, abrindo paulatinamente o registro da escritura, que se ao seu início era circunscrito às terceira e quarta oitavas do instrumento – entre as quais se situa o dó central na harpa –, em seu final já se estende a áreas mais extremas, tanto no agudo como no grave. A segunda frase (que ocupa o último compasso do primeiro sistema e os compassos 1-2 da segunda linha) também é a única da primeira seção que não é delimitada por um movimento de *smorzato*, ou seja, pelo gesto de abafar as cordas com as duas mãos, que na peça desempenha uma função delimitativa em um nível microestrutural.

As quatro frases seguintes (realizadas na segunda e terceira linhas da página) repropõem os intervalos principais – a saber, trítono, segunda maior, quinta justa – e, de forma geral, apresentam uma polarização para o dó \sharp , que se destaca como nota de referência, formando um intervalo de quinta justa com o fá \sharp da introdução. Notamos que nessa primeira seção Berio utiliza efeitos simples de “técnicas estendidas”: além dos harmônicos, a primeira página apresenta sons abafados individualmente e sons perto da caixa harmônica, que são relativamente tradicionais; apenas o *tremolo* indeterminado que termina a primeira parte apresenta certa inovação, o que destaca, também nesse aspecto, o movimento de progressiva complexidade de toda a obra.

A sétima frase, que começa nos últimos dois compassos do terceiro sistema e se estende até o quarto compasso do quarto sistema (imagem 2), reapresenta, modificada e concentrada em apenas três compassos, a ideia da introdução. Mais uma vez, os harmônicos entre fá \sharp e sol \flat na mão esquerda, em um rápido *decrescendo* entre *fortissimo* e *pianissimo*, dialogam com a mão direita, que aqui toca em *crescendo* do *pianissimo* ao *fortissimo* um mi \sharp , formando com a mão esquerda, portanto, um intervalo de segunda menor. O trecho culmina novamente com o lá \flat na mão esquerda, portanto em intervalo de segunda maior com o sol \flat anterior, contraposto a um intervalo de trítono (sol natural-dó \sharp) na mão direita. Berio reforçará ulteriormente a carga referencial desses intervalos, que ao longo de *Sequenza II* apresentam um papel de pontuação e representam, assim, um dado perceptivo marcante, fornecendo ao ouvinte elementos para o reconhecimento formal da peça.

Imagem 2: Compassos 9-10 do terceiro sistema e 1-4 do quarto sistema (primeira seção) de Sequenza II.



Luciano Berio, "Sequenza II"
© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
www.universaledition.com

Na quinta linha (imagem 3) aparece uma breve frase que ocupa os quarto e quinto compassos. Trata-se de um episódio de interseção poética, tocado no *pianississimo* e com um único $d\sharp$ harmônico em dinâmica *mezzoforte*, que em razão do efeito técnico resulta em um som mais delicado. Mais uma vez, o $d\sharp$ é a nota polarizada, presente nos três arpejos lentos e espaçados; os dois compassos de pausa sucessivos ao trecho acentuam a ideia de suspensão, que logo em seguida é interrompida de forma brutal por uma série de breves figuras frenéticas, tocadas perto da caixa harmônica. Esse tipo de episódio de interrupção aparecerá também em outras seções de *Sequenza II* (na segunda e na terceira seção aparecem três breves trechos indicados a 30 pulsações de metrônomo por compasso, aos quais se sucedem momentos de intensa atividade gestual), contribuindo para definir a densidade do discurso musical e o fluxo global de energia da obra.

Imagem 3: Compassos 4-5 do quinto sistema (primeira seção) de Sequenza II.

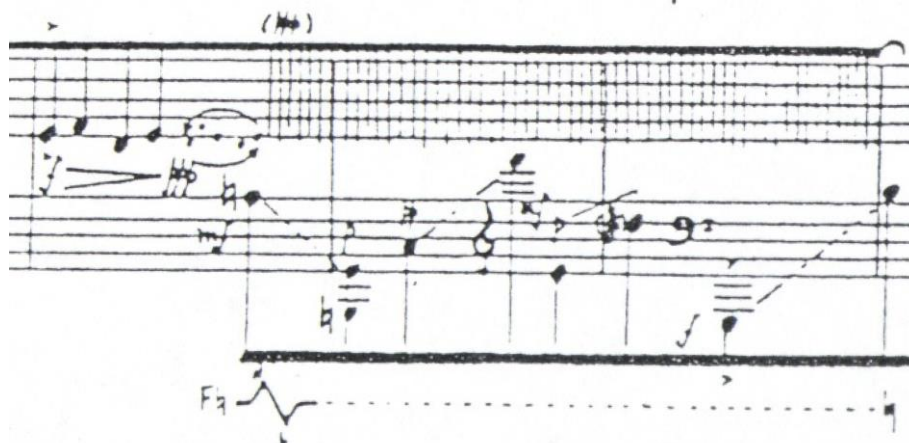


Luciano Berio, "Sequenza II"
© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
www.universaledition.com

Na última linha dessa primeira página, nos compassos 7-8-9 (imagem 4), apresenta-se um primeiro recurso de escritura de inovação substancial, a saber, um *tremolo* não mensurado entre três

notas na mão direita, com a sobreposição de glissandos entre notas definidas e com dinâmicas específicas tocados pela mão esquerda. Na técnica tradicional da harpa, a presença de um glissando interrompe o fluxo melódico para introduzir um efeito puramente idiomático; aqui, Berio acrescenta uma dificuldade, impondo ao intérprete a sincronização de dois movimentos totalmente distintos e de intencionalidades gestuais opostas (o *tremolo* é um elemento passivo, contínuo e estático no registro, enquanto os glissandos são mais ativos, definidos e móveis pela tessitura do instrumento). O pedal de fá, acionado nas suas três posições (natural, bemol e sustenido), acaba por acrescentar também um elemento ruidoso, pois altera constantemente o tom do glissando e introduz um componente de descontrole no equilíbrio do intérprete (enquanto o pé esquerdo mantém a posição normal)²⁰⁵.

Imagem 4: Compassos 7-8-9 do sexto sistema (primeira seção) de Sequenza II.



Luciano Berio, "Sequenza II"
 © Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
 London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
 www.universaledition.com

A segunda seção, que começa depois da *fermata* no final da página 1 e termina com a *fermata* ao final da página 2, contrasta nitidamente com a primeira seção; enquanto esta estabelece, logo de início, uma ruptura com o clichê tradicional do instrumento, realçando uma gestualidade mais vigorosa e incisiva, a segunda seção introduz uma cor evanescente que pertence, de um ponto de vista histórico, à paleta de nuances típica da música francesa para harpa. Observamos a função do gesto de *smorzato* na primeira seção, que contribui para definir uma intenção musical de verticalidade e assertividade; em contraposição, na segunda seção, a maioria das frases termina com o símbolo de *laissez vibrer*²⁰⁶, o que enaltece as características intrínsecas e naturais de ressonância

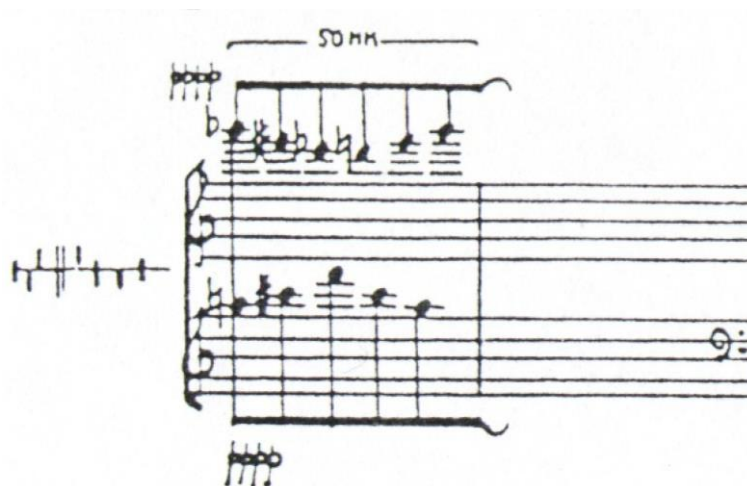
²⁰⁵ Esse aspecto de desequilíbrio e autoimagem do instrumentista será discutido na segunda seção a propósito do movimento duplo de pedais.

²⁰⁶ A expressão francesa significa "deixar ressoar", ou seja, no âmbito da técnica para harpa, indica o ato de não abafar as cordas e deixar que elas ressoem livremente. Vale ressaltar que o final da obra e todas as seções intermediárias

da harpa. É significativa também a indicação metronômica de 50 pulsações (novamente, cada compasso é tocado no intercorrer de uma pulsação nessa velocidade), que reforça aqui, em confronto com o andamento da primeira seção, um lento, porém constante, processo de intensificação da obra em seus vários parâmetros (agógico, harmônico, gestual).

A primeira frase (imagem 5) propõe um elemento novo do ponto de vista harmônico e gestual. Trata-se de uma figura de sete notas distintas no registro agudo da harpa e em dinâmica de *pianissississimo* (*pppp*), em uma disposição com grupos de seis notas repetidas da mão direita contra cinco notas da mão esquerda – transformando o movimento em uma rápida e ligeira nuvem sonora – em um âmbito de nona menor (lá natural-sib), sendo que seis das sete notas – com exceção, portanto, do fá natural – constituem intervalos de semitom entre si (sol \sharp -lá natural-sib, dó \sharp -ré natural-mib). Essa figura de sete notas será reproposta com diferentes intervalos ao longo dessa seção e metamorfoseada no decorrer de toda a *Sequenza II*, até estabelecer os acordes de sete notas que constituem a *coda* da obra. Logo em seguida, depois de um compasso de pausa – com clara função delimitativa, enfatizando a primeira figura por seu isolamento no tempo –, um harmônico no mi natural na quarta oitava do instrumento adquire função dupla: ao mesmo tempo que cita o gesto de abertura da peça (um harmônico no solb igualmente na quarta oitava), polariza a atenção do ouvinte para a nota mi, que constituirá nota fundamental da estrutura polifônica da obra.

Imagem 5: Primeira frase da segunda seção de Sequenza II.



Luciano Berio, "Sequenza II"
© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
www.universaledition.com

terminam com o símbolo de *laissez vibrer*. Com tal escolha, Berio demonstra mais uma vez que considera basilares as propriedades e o uso histórico do instrumento.

A polarização do mi é evidente nos primeiros quatro sistemas dessa segunda seção: ainda no primeiro sistema, no compasso 3; no sistema 2, nos compassos 2, 5 (fáb é a leitura enarmônica do mi natural), 7 e 9; e no quarto sistema, nos compassos 6 e 9. A essas notas em evidência (tocadas como som natural ou como harmônico) são entremeadas, em oposição, as figuras de sete notas distintas, que representam um elemento dinâmico, idiomático e fervilhante, de certo virtuosismo técnico. As duas mãos tocam as notas de forma rápida e em movimento contrário, dispostas em intervalos de quarta e terça (maior e menor). É a reinterpretação de um movimento que tradicionalmente integra o repertório tradicional do instrumento: inúmeras composições²⁰⁷ associam a harpa à água e representam esse elemento natural com uma sequência de arpejos repetidos. Berio absorve o gesto e o ressignifica com uma carga direcional de crucial importância: aqui, as sete notas não são um simples elemento “decorativo”²⁰⁸ repetido incansavelmente e que necessita de uma melodia para adquirir um sentido musical; bem ao contrário, definem a perspectiva a partir da qual o compositor elabora sua imagem do instrumento. De fato, do ponto de vista da resultante harmônica, o harpista fica sempre limitado a tocar, no máximo, sete sons diferentes (em suas diversas oitavas) a partir de uma determinada disposição dos pedais.

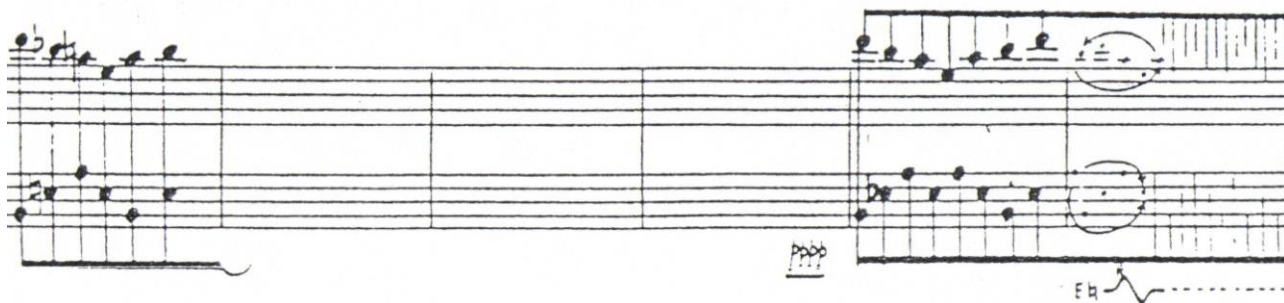
Como já mencionamos, aparecem no sistema 2 três compassos com a indicação de 30 pulsações de metrônomo e com uma textura muito mais transparente e diluída do que as figuras presentes até aqui. Trata-se de um momento de suspensão e de descanso, com uma nítida polarização do mi natural em que culmina a passagem lenta, cuja função é preparar o ouvinte para a intensidade do evento seguinte. No final do sistema 2, volta a indicação metronômica de 50 pulsações por compasso com uma breve ornamentação em dinâmica *pianissimo*, seguida por dois compassos de pausa. Aqui, Berio repropõe uma rápida figura de sete notas – com os já analisados intervalos de semitom, terça e quarta – como uma introdução para o gesto que começa depois de outros três compassos de pausa – de clara função delimitativa – no compasso 7 do sistema 3 (imagem 6). Nesse momento, o compositor utiliza o mesmo arpejo duplo das figuras anteriores como base para um movimento até então desconhecido na técnica do instrumento: o movimento rápido e continuado de pedais entre as três posições possíveis (bemol, natural e sustenido). A ação sugere um material musical novo, pois o ruído produzido pelos pés e pela mecânica do instrumento complementa o resultado sonoro dos arpejos, os quais, nesse meio tempo, são tocados pelas duas

²⁰⁷ Lembremo-nos, por exemplo, de *La source*, de Alphonse Hasselmans (1845-1912), ou de *Vers la source dans le bois*, de Marcel Tournier (1879-1951), duas obras clássicas do repertório para harpa e de pura exibição técnica. No repertório orquestral, impossível não evocar a parte das duas harpas na obra prima *La mer*, de Claude Debussy.

²⁰⁸ Parece-nos pertinente confrontar esse conceito com a ideia de *arabesco* presente na música de Claude Debussy. Para o compositor francês, o termo, que indica uma linha melódica em um movimento oscilante e frequentemente ondulatório, nunca indica um elemento supérfluo da composição, mas aponta para um motivo com um desenvolvimento mais fantasioso e sem uma ordem previsível ou preestabelecida.

mãos de modo repetido e frenético. Berio prescreve na página de explicações dos seus gestos: “Continuar tocando as notas indicadas o mais rapidamente possível²⁰⁹” (BERIO, 1965) – e, acrescentemos, quase de forma aleatória.

Imagem 6: Compassos 3-8 do sistema 3 (segunda seção) de Sequenza II.



Luciano Berio, “Sequenza II”
© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
www.universaledition.com

Nesse ponto, é necessário abrir um breve parêntesis sobre a concepção beriana de improvisação, que representa para o compositor uma espécie de oposição aos rígidos preceitos seriais. Na prática barroca, a improvisação se desenvolvia a partir de uma estrutura harmônica, rítmica e estilística clara e consensual, podendo ser quase considerada, portanto, uma forma de “composição não escrita”; já na música contemporânea, para Berio, o elemento aleatório dispõe o discurso musical em unidades demasiadamente simples de tipo físico-gestual, abrindo espaço, quando não está presente uma clara direcionalidade dos materiais, para o amadorismo. A esse propósito, Berio afirma: “Não acredito que uma ideia musical precise da improvisação para se manifestar plenamente; ela necessita de meios mais estáveis e redigíveis²¹⁰” (BERIO, 2011, p. 93). O valor do elemento aleatório, em Berio, circunscreve-se ao interesse pela pura exploração dos recursos instrumentais para que, em seguida, passem a integrar o repertório técnico e a constituir o material musical. Além disso, o momento de improvisação pode se tornar uma fase de libertação para o instrumentista, de distanciamento do padrão de movimentos historicamente permitidos e da autoimagem herdada pela tradição. Essa é com certeza a razão do recurso a breves trechos de improvisação em *Sequenza II*: na técnica tradicional, cada pé aciona um pedal de cada vez, com o respectivo calcanhar apoiado no chão (a fim de equilibrar o peso do instrumento apoiado no ombro direito e de fazer o menor ruído possível com a movimentação dos pés e o acionamento dos pedais). Já aqui, o movimento continuado e duplo dos pedais obriga o instrumentista a sair de seu eixo de

²⁰⁹ “Continuare a suonare le note indicate il più rapidamente possibile”.

²¹⁰ “Non credo che un pensiero musicale possa aver bisogno dell’improvvisazione per manifestarsi compiutamente; ha bisogno di mezzi più stabili e redigibili”.

equilíbrio, já que utiliza as duas mãos e os dois pés simultaneamente, ressaltando uma fisicalidade inovadora da performance; por outro lado, o ruído daí decorrente passa a integrar o material sonoro parcialmente aleatório das figuras arpejadas.

A partir do compasso 7 do quarto sistema, assistimos a uma intercalação das notas polarizadas: gradativamente, Berio contrapõe ao mi o ré natural, que é a nota protagonista da primeira frase do quinto sistema. Nesse trecho (imagem 7) é inserida a textura monódica da primeira seção, na qual Berio introduz pela primeira vez, justamente na nota ré, o efeito de *pizzicato-Bartók* – “tocar na extremidade inferior das cordas deixando deslizar de repente o dedo sobre a caixa do instrumento, com força²¹¹” (BERIO, 1965) no compasso 2 – e o ainda mais inovador efeito percussivo de “tocar *près de la table* e ao mesmo tempo abafar as notas na metade do seu comprimento²¹²” (BERIO, 1965) no compasso 5.

Imagem 7: Compassos 1-5 do quinto sistema (segunda seção) de Sequenza II.



Luciano Berio, “Sequenza II”
 © Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
 London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
 www.universaledition.com

A polarização do ré (natural e bemol) ocupa o final da seção (quinto sistema, compassos 2, 3, 4 e 5; sexto sistema, compassos 8 e 10). É interessante notar que a página termina com dois intervalos de terça menor (com o reb como nota superior) tocados com as unhas, um efeito que sela o caráter evanescente e leve dessa seção.

²¹¹ “Suonare all’estremità inferiore delle corde lasciando scivolare istantaneamente il dito sulla cassa dello strumento, con forza”.

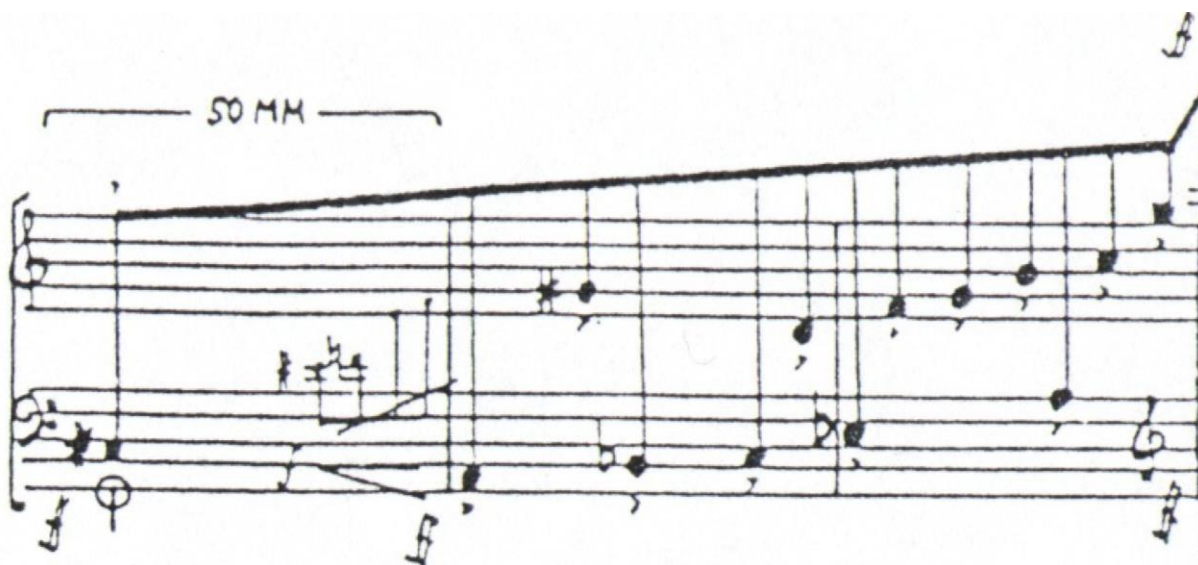
Historicamente, o efeito *pizzicato* é introduzido por Claudio Monteverdi (1567-1643) em 1638, em sua ópera *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, em que orientava os violinistas a “beliscar” a corda com dois dedos da mão direita. Uma sucessiva evolução é justamente o chamado *pizzicato-Bartók*, que o compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945) passa a utilizar de forma intensiva a partir de 1928 em seu *Quarto quarteto para cordas*; essa técnica estendida prevê que o intérprete toque o *pizzicato* com força suficiente para que a corda esbarre no corpo do instrumento, adicionando assim, ao som da nota determinada, o barulho do golpe na madeira. Na harpa, esse efeito se realiza de forma diferente (pois todos os sons são, a princípio, *pizzicati*): o instrumentista toca a corda perto da caixa harmônica e deixa deslizar o dedo instantaneamente, recriando com o dedo o característico golpe na madeira.

²¹² “Smorzare a metà delle corde indicate e suonare *à la table*”.

A terceira seção, que se desenvolve nas páginas 3 e 4, é a parte mais densa do ponto de vista das chamadas “técnicas estendidas”. Berio intercala trechos de elevada dificuldade e virtuosismo com episódios que evocam a textura essencialmente monódica da primeira seção, e os vários elementos que compõem o repertório de gestos tradicionais na harpa (arpejos, escalas, harmônicos) são combinados e reelaborados de forma bastante inovadora. Notemos também um ulterior aumento do andamento metronômico ao longo dessa seção com a alternância de distintas medidas de *tempi*: começando em 50 pulsações, alcança a velocidade de 72 e se estabiliza em 60, com duas breves interrupções lentas de 30 pulsações (com cada valor que determina a relativa duração de um compasso, tendo-se uma pulsação por compasso).

O gesto que inaugura a seção (imagem 8) é um *pizzicato-Bartók* em dinâmica *fortissimo* no dó# na quarta oitava (o mesmo registro no qual começa a obra): como um elemento gerador, de intenso impacto, abre para uma escala de cor tonal – poderíamos até conjecturar aqui a tonalidade de mi bemol maior –, desconstruída entre as duas mãos, que culmina em uma das já analisadas figuras arpejadas de sete notas, divididas entre as duas mãos em intervalos de segunda maior e terça menor. Uma semelhante figura de escala em tons-inteiros, realizada novamente em *fortissimo* com *pizzicati-Bartók* e subdividida entre as duas mãos, fica evidente nos compassos 8 e 9 do sistema 5. Quase reportando-se a um estilema tipicamente debussiano, Berio, de forma, diríamos, irônica, parece citar um traço harmônico do compositor francês para, na verdade, desmistificar a gestualidade delicada e estereotipada da harpa, instrumento francês²¹³ por excelência.

Imagem 8: Compassos 1-3 da primeira linha (terceira página) de Sequenza II.



Luciano Berio, “Sequenza II”
 © Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
 London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
 www.universaledition.com

²¹³ Ainda hoje a França é o país onde se encontra o maior número de harpistas e escolas dedicadas ao instrumento.

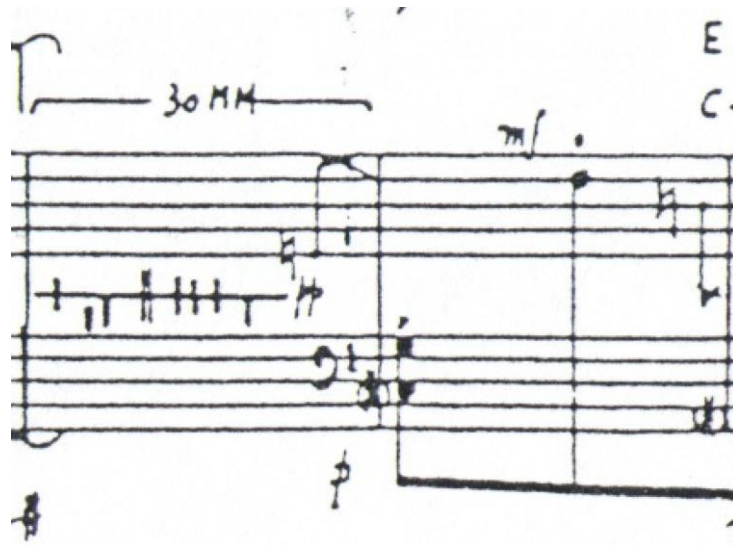
Notamos na primeira parte da página 3 uma polarização alternada entre a nota dó# e mi – em suas variações enarmônicas – (sistema 1, compassos 6-7; sistema 2, compassos 3-4, 5 e 9-10), enquanto em seguida o mi prevalece como nota principal (sistema 3, compassos 5-6-7-9; sistema 5, compassos 5-6). Também podemos remarcar a presença de vários elementos com função de *ataque/ressonância*²¹⁴ (como o próprio *pizzicato-Bartók* com o qual se inicia a página, o acorde cromático abafado do compasso 6 do primeiro sistema, o harmônico precedido por uma dupla *acciaccatura* em sons homofônicos do compasso 5 do sistema 3, do compasso 9 do sistema 6 e na página 4, sistema 1, compassos 7-8).

Ainda na terceira página, no compasso 6 do sistema 2, tem-se o primeiro exemplo de verticalização dos arpejos de sete notas: trata-se de um acorde de sete notas que se apresenta como desenvolvimento e conglomeração da textura até então arpejada. Nessa seção, junto com os acordes de seis notas (sistema 4, compasso 3; sistema 5, compassos 5-6-7, de evidente efeito percussivo), tal figura adquire uma função de pontuação que gradativamente prepara e elabora a estrutura final da obra. Podemos notar a mesma finalidade na página 4, por exemplo, no primeiro compasso do sistema 1 e no compasso 6 do sistema 2.

Sempre na página 3, no segundo sistema, a partir do compasso 8 até o compasso 3 do sistema seguinte, há novamente um breve trecho lento, indicado a 30 pulsações de metrônomo. Confrontando-o com o fragmento correspondente da segunda seção (e com o segmento do mesmo andamento da página 4, sistema 3, compasso 3), constatamos que Berio elege um estilema para introduzir o caráter poético de suspensão da passagem, a saber, uma rápida *acciaccatura* de duas notas seguida por um bicorde (imagem 9). Em dois dos casos, as notas da *acciaccatura* estão em intervalo de terça menor e as notas do bicorde representam um trítone; porém, o que mais nos parece relevante aqui é a textura, que contrasta com a cor do gesto de ataque/ressonância, constituído por um harmônico precedido por uma dupla *acciaccatura* em sons homofônicos (já observado nessa terceira página, mas presente também na primeira seção, sistema 4, compassos 1-2).

²¹⁴ O estilema revela a deferência de Berio para com a obra stravinskyana – lembremo-nos de *Les noces* e de como, nessa obra, os sons de percussão/ressonância adquirem significado tão especial.

Imagem 9: Compassos 8-9 do segundo sistema (terceira página) de Sequenza II.



Luciano Berio, "Sequenza II"
© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
www.universaledition.com

Do ponto de vista gestual, as três notas dos compassos do trecho lento da terceira página que correspondem ao sistema 2, compasso 10, e ao sistema 3, compassos 1-2, apresentam um efeito simples, mas que afeta de maneira impactante a visão estereotipada do instrumentista. Berio escreve no registro grave da harpa três notas, uma por compasso, até atingir o sol \sharp na sexta oitava; indica, porém, que todas elas sejam tocadas *près de la table*. Para realizar esse movimento, o intérprete é obrigado a sair do eixo de equilíbrio, quase apoiando o instrumento no chão, para depois voltar repentinamente à posição natural, dando seguimento ao trecho rápido e denso que começa no compasso 3 do sistema 3. Com esse único e singelo efeito, parece-nos que o compositor modifica profundamente a autoimagem do harpista, que por padrão representa uma figura elegante e, em geral, estática e impassível. O mesmo resultado é alcançado com os compassos de 4 a 8 do sistema 4, em que a mão esquerda deve tocar *pizzicati-Bartók* e *près de la table* no registro grave até alcançar o dó na sétima oitava (a última corda do instrumento), o que representa um desafio técnico considerável, uma vez que tocar com clareza nesse âmbito da harpa é extremamente difícil.

A esse respeito, é natural lembrar o dístico²¹⁵ que Edoardo Sanguineti escreveu para a *Sequenza II*. Entre 1994 e 1995, o poeta compôs um dístico para cada uma das *Sequenze* e dedicou, com certo humor pelo uso do latim, a série ao amigo Luciano Berio: “Incipit sequentia sequentiarum, quae est musica musicarum secundum Lucianum” [“Começa a sequência das

²¹⁵ Essa forma poética de dois versos era utilizada na métrica clássica da poesia elegíaca, na qual se associava um hexâmetro a um pentâmetro. Sanguineti, expoente da Neoavanguardia italiana – movimento literário dos anos 1960 que também tinha entre seus integrantes um jovem Umberto Eco e, entre os assuntos de reflexão, a poética da obra aberta –, reelabora a estrutura tradicional do dístico, introduzindo procedimentos modernos como o fonossimbolismo e uma forte presença da função conotativa.

Sequenze, que é a música de todas as músicas, segundo Luciano”] (SANGUINETI *apud* ARRUGA *in* RESTAGNO, 1995, p. 49). Sugerimos aqui uma tradução dos dois versos concebidos para a *Sequenza II*:

escutei cadeias de cores, muscularmente agressivas:
toquei os teus ríspidos ruídos rígidos:²¹⁶

O principal caráter semântico no texto de Sanguineti é a agressividade, que almeja desfigurar a imagem estereotipada da delicadeza do instrumento e do harpista. A aspereza sonora impõe-se com a predominância das consoantes /k/, /s/ e /t/, e a presença do advérbio “muscularmente” remete a um universo concreto, em que se destaca a corporeidade (nesse caso, do intérprete, que necessita de toda a sua força física para encarar a performance de *Sequenza II*). Os adjetivos que acompanham os “ruídos” do segundo verso (“ríspidos” e “rígidos”) reportam-se igualmente a uma dimensão física que implica dureza.

A sinestesia da primeira linha, que funde a sensação auditiva com a tátil, muito mais corpórea, representa um contraste penetrante entre a suavidade das “cores” e o peso da “cadeia”: quase como se a música tivesse o papel de quebrar os laços de servidão ao clichê tradicional do instrumento e de se abrir para novas possibilidades interpretativas. A harmonização entre as duas expressões artísticas (o dístico poético e a música de *Sequenza II*) é extremamente icástica e ao mesmo tempo polissêmica, e a significação profunda da obra musical é enaltecida pelo conteúdo fonológico e imagético do breve poema de Sanguineti.

Já apontamos como a presença das chamadas “técnicas estendidas” contribui para ressaltar o lado áspero e masculino da obra; com certeza é nessa terceira seção que tal parâmetro alcança seu apogeu, pois é onde se encontram todos os efeitos listados na introdução da partitura. Alguns deles são herdados da tradição, como é o caso da indicação *près de la table* (normalmente marcada com o acrônimo *p.d.l.t.*, e aqui representada simplesmente pela letra “T”, de *table*), do símbolo para tocar com as unhas, do *pizzicato-Bartók* ou da indicação para deixar soar as cordas. Porém, a maioria dos efeitos aparece pela primeira vez na própria *Sequenza II* e a partir de então passa a integrar o repertório de possibilidades técnicas do instrumento: é o caso dos golpes com a mão nas cordas graves ou na caixa de ressonância da harpa, das rápidas trocas dos pedais (já analisados no âmbito da segunda seção) e dos sons abafados *près de la table* ou na metade das cordas (e tocados

²¹⁶ “ho ascoltato catene di colori, muscolosamente aggressivi:
ho toccato i tuoi ruvidi rumori rigidi.”
(os caracteres tipográficos da impressão original são mantidos em nossa tradução).

respectivamente na metade das cordas ou *près de la table*), com evidente efeito percussivo e que sempre reúnem três cordas em intervalo cromático de semitom.

Um último tipo de recurso reinterpreta o mais clássico gesto harpístico, ou seja, o glissando, que tradicionalmente abrange as cordas do instrumento aproveitando as possibilidades enarmônicas da pedaleira da harpa. Berio apresenta o glissando em três versões, todas com uma modernidade e uma agressividade bem demarcadas. A primeira versão constitui um rápido glissando do segundo dedo da mão esquerda no registro grave do instrumento, entre notas indicadas, para que as cordas em vibração esbarrem umas nas outras e produzam um ruído metálico; o segundo tipo de glissando prevê que uma mão abafe as notas determinadas pelo símbolo na parte superior do instrumento (perto da cravelha), enquanto a outra realiza um glissando na região central das mesmas cordas, resultando em um gesto de expressiva força física e produzindo, assim, um efeito de percussão sem alturas perceptíveis; finalmente, o compositor introduz o glissando da mão esquerda em direção vertical no comprimento da própria corda (para cima ou para baixo, dependendo da direção indicada pela flecha), no registro grave do instrumento, resultando em um surpreendente som sibilante e estridente.

Todos esses efeitos estão presentes na página 4, em uma progressiva intensificação de ruído e do frenesi dos movimentos. O primeiro sistema pode parecer uma reminiscência da textura monódica da primeira seção, mas aqui essa textura é intercalada com a verticalidade e a veemência das técnicas estendidas, que rapidamente colapsam em uma multiplicidade fervilhante de gestos e direções musicais. Uma breve interrupção da impetuosidade ocorre nos compassos 2-3 do terceiro sistema, marcados com 30 pulsações de metrônomo – o já analisado momento de suspensão poética que aparece na obra pela última vez e que repentinamente precipita de novo no turbilhão de efeitos.

De modo geral, podemos notar que Berio delega à mão direita a construção de um tecido, em dinâmica *pianissimo*, contínuo e extremamente rápido (o trinado dos compassos 1-4 do sistema 2, ou as notas repetidas de maneira indeterminada do sistema 2, compassos 6-10; sistema 3, compassos 7-11; sistema 4, compassos 5-10; e sistema 5, compassos 1-3), enquanto a mão esquerda apresenta uma textura semelhante, porém de forma mais variada, em *pianissimo* e alternada com gestos contrastantes (como os harmônicos e os glissandos do sistema 2, compassos 1-4, ou como as ornamentações do compasso 6, sistema 4). Tais momentos, próprios de uma atividade que parece acontecer embaixo da superfície, são interrompidos por explosões de arpejos descendentes que atravessam, rapidamente, todos os registros do instrumento, varrendo-o até o grave, em *fortissimo* (imagem 10).

Imagem 10: Compassos 1-8 do terceiro sistema (quarta página) de Sequenza II.

Luciano Berio, "Sequenza II"
© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
www.universaledition.com

Nessa parte da performance, prevalentemente gestual, um elemento parece-nos relevante do ponto de vista intervalar: é o acorde de seis notas do compasso 7, sistema 3. Trata-se da sobreposição de quatro intervalos de quarta justa, com a adição de um trítono. Tocado em dinâmica *fortississimo* e *près de la table*, e logo seguido por uma nuvem sonora em *pianissississimo*, o acorde se destaca extraordinariamente no contexto e reafirma a centralidade desses intervalos na estrutura global da obra. Em nossa opinião, ele também representa um claro exemplo da estratégia e da honestidade intelectual de Berio: o resultado fenomenológico é o parâmetro fundamental de sua música, livre de qualquer obrigação falsamente inovadora e distanciada do serial integral (o acorde está de forma incontrovertida em tonalidade de dó maior).

O último sistema da página 4 é um momento de transição entre a terceira e a quarta seções, renovando a polarização da nota mi natural (que aparece enfatizada, depois dos dois compassos de pausa iniciais, pelo *pizzicato-Bartók* no compasso 3, pelo início na nota mi do primeiro glissando no compasso 4 e pela corda solta no compasso 5). Os cinco agregados abafados dos compassos 8, 9 e 10, em progressivo *rallentando*, realçam a sensação de espaçamento e dilatação e, ao mesmo tempo, acentuam novamente o mi natural, que é a nota central do grupo cromático (re#-mi natural-fá natural).

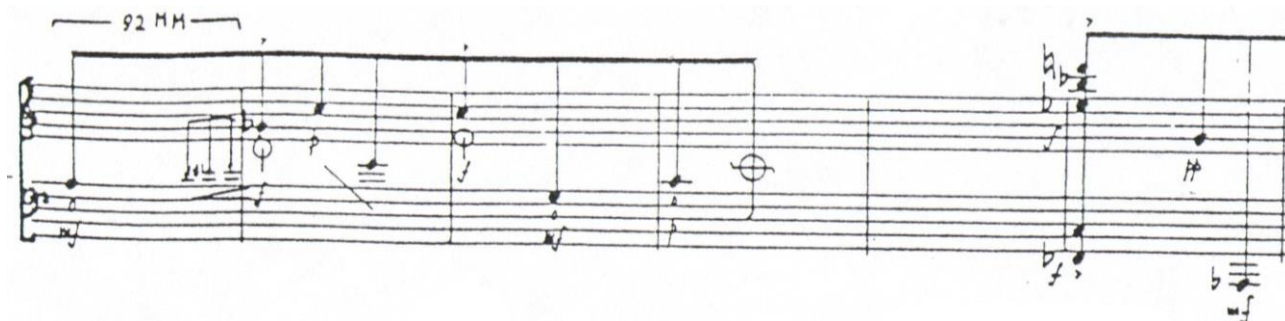
A quarta seção começa com o grupo de ornamentações do último compasso da página 4 e termina no compasso 7 do sistema 5, página 5. As técnicas estendidas desaparecem gradativamente (sobrando apenas os gestos tradicionais - glissandos, harmônicos e rápidas mudanças nos registros extremos da harpa) e deixam espaço para o ápice da construção estrutural, com os acordes de sete notas que se intercalam e se tornam o elemento principal na *coda*, em alternância com a polarização do mi natural.

O início da quarta seção apresenta também o clímax da velocidade, com o compasso marcado com 92 pulsações. Apesar de a escritura parecer visivelmente mais espaçada, o andamento

é frenético e continua de modo muito rápido e denso mesmo a partir do sistema 2, compasso 8, quando a indicação metronômica cai para 72 pulsações (mantendo-se nesse andamento até o final). Em nossa opinião, a presença dessas partes obriga o intérprete a tocar *Sequenza II* mnemonicamente, pois revela-se inviável executar a partitura acompanhando-a com sua leitura e, ao mesmo tempo, respeitando a efetiva duração desse trecho.

A primeira frase da seção (imagem 11), que ocupa os compassos de 1 a 4 do primeiro sistema da página 5, apresenta novamente a conhecida textura monódica da primeira seção e destaca a presença de duas notas, sol \flat e dó natural, portanto com o notório intervalo de trítono. Para sublinhar essa espécie de citação interna, a segunda frase apresenta no compasso 6 o mesmo intervalo que conclui a introdução (sol \flat -láb).

Imagem 11: Compassos 1-6 do primeiro sistema (quarta seção) de Sequenza II.



Luciano Berio, "Sequenza II"
© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
www.universaledition.com

Começa em seguida a inserção dos acordes de sete notas, que progressivamente se tornam mais presentes (sistema 1, compasso 9; sistema 2, compassos 3, 9 e 10; sistema 3, compassos 2 e 3; sistema 4, compassos 8 e 10; e sistema 5, compassos 2 e 5), até a saturação harmônica da *coda*, intercalada pela polifonia manifesta do mi natural. Contrapõem-se aos blocos de acordes dois fragmentos com o movimento duplo e continuado de pedais (sistema 2, compassos de 4 a 6; e sistema 3, compassos de 7 a 9), em que as mãos desenham duas linhas em intervalos que variam entre a quarta justa e o trítono. Podemos ainda observar que uma passagem cromática descendente de harmônicos de sol \flat até mi natural entremeia os acordes (sistema 2, compassos 9 e 10; e sistema 3, compassos 1 e 5), junto com as rápidas ornamentações a duas vozes, em intervalos de quinta e sétima (sistema 3, compassos 3, 4 e 6). O último trinado duplo (sistema 3, compasso 10; e sistema 4, compasso 1) também termina com um mi natural, enfatizando-o, e os sucessivos desenhos (sistema 4, compassos 6 e 7; e sistema 5, compassos 1 e 2) destacam, por contraposição, os acordes de sete notas e o mi natural como os dois elementos estruturais constitutivos e finais da

peça. Breves episódios de harmônicos (sistema 4, compasso 5; e sistema 5, compassos 3, 4 e 6) pontuam a transição e representam um elemento de suspensão poética, semelhantes aos trechos da segunda e terceira seções marcados com 30 pulsações de metrônomo, diante da preponderante verticalização estrutural da obra.

A *coda* é composta de duas partes, sendo que a primeira termina com a *fermata* da página 5. Em sua primeira versão, a obra findava nesse ponto. Berio decidiu, entretanto, adicionar os dois sistemas da página 6, que representam, assim, uma reelaboração posterior do material conclusivo.

Os dois trechos começam com o mesmo acorde em *fortissimo*, *près de la table*, com as sete notas na tonalidade de mi^b maior. Esse não é o único acorde que remete a uma tonalidade bem definida: na página 5, sistema 6, compasso 6, notamos um acorde em dó maior; no compasso 9, em sib maior; e o último acorde da página é novamente em dó maior, como também na página 6, sistema 2, compassos 4, 6 e 7; já no sistema 2 da sexta página, compasso 8, o último acorde é em sib maior. A primeira parte da *coda* apresenta treze acordes, que se repetem na segunda parte (com exceção do último acorde da página 5, que não é repetido no final efetivo, e da inserção dos dois acordes dos compassos 1 e 6, sistema 2, página 6 – o que significa que a segunda parte da *coda* é constituída por catorze acordes). Apenas o primeiro acorde comparece em disposição aberta; os restantes se alternam entre *clusters* (página 5, sistema 6, compasso 5; e página 6, sistema 2, compassos 1 e 6), intervalos de terça (página 5, sistema 6, compassos 2, 8 e 9) e quarta.

A nota mi natural, que se contrapõe à verticalidade dos acordes, se encontra em oposição dinâmica face os agregados verticais, em uma paleta de cores entre *pianissimo* e *mezzoforte*. Notemos como os compassos 9-10 do sistema 5 e o primeiro compasso do sistema 6, página 5, são rerepresentados nos compassos 2 e 3 do sistema 1, página 6 (imagem 12): trata-se do mesmo material (com o acréscimo do lá^b que inicia o compasso 3), cujo elemento central é o intervalo de trítono sol natural-dó[♯], mas da segunda vez a escritura é mais espaçada e menos frenética, sem *smorzato* e na dinâmica *piano*.

Imagem 12: Compassos 9-10 do sistema 5 e compassos 1-2 do sistema 6 (p. 5); compassos 2-3 do sistema 1 (p. 6) de Sequenza II.



Luciano Berio, "Sequenza II"
© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd.,
London, assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 18101
www.universaledition.com

Essa diferença pode ser constatada também nas cores dos acordes: se na primeira parte da *coda* apenas dois são em *piano* (e os restantes em *forte/fortissimo*), na segunda seção seis acordes contêm a indicação *piano/pianissimo*. De forma geral, podemos afirmar que a página 6 prepara o final altamente sugestivo da obra com um movimento de rarefação e suavização; os três últimos compassos da peça apresentam a dinâmica *pianissimo*, e *Sequenza II* termina, como muitas obras de Berio, com um intervalo de terça menor (ré \flat -fá \flat), do qual se origina um glissando em diminuendo ao *pianissississimo* e em *laissez vibrer*²¹⁷, que desaparece e deixa a floresta de sons em suspenso, à espera de novos ventos.

²¹⁷ É interessante notar que todas as seções de *Sequenza II* terminam com a indicação de *laissez vibrer*, marco delimitativo das seções formais.

5 FLO MENEZES E ...DONDE SOLO LAS PLANTAS SUENAN...

5.1 Concepções musicais e filosóficas

A trajetória humana e musical de Flo Menezes é marcada pelo cosmopolitismo e pelo amálgama de componentes culturais de procedências múltiplas. Nascido em São Paulo em 1962, resolve se dedicar à composição desde a adolescência, estudando a partir de 1980 com Willy Corrêa de Oliveira (1938-) na Universidade de São Paulo, para depois especializar-se com Hans Ulrich Humpert (1940-2010) no Studio für elektronische Musik de Colônia (Alemanha) e fazer cursos com Pierre Boulez, Luciano Berio, Brian Ferneyhough (1943-) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

Em fevereiro de 1992, defende seu doutorado na Universidade de Liège (Bélgica), realizado sob a orientação de Henri Pousseur, com uma tese sobre a obra de Berio e a influência da fonologia estrutural de Roman Jakobson na poética do compositor italiano. No mesmo ano, realiza seu pós-doutorado na Fundação Paul Sacher (Paul Sacher Stiftung, Basileia, Suíça), após indicação pessoal do compositor italiano.

Como compositor, recebe prêmios de numerosas instituições por suas obras eletroacústicas, as quais são regularmente interpretadas por *ensembles* internacionais; como teórico, seus ensaios especulativos são publicados em diferentes idiomas. Menezes foi agraciado por unanimidade com o primeiro prêmio em musicologia contemporânea por sua análise de *Visage*, de Luciano Berio, no I Concorso Internazionale di Musicologia, em Latina (Itália). Desde 1997 é professor de composição e música eletroacústica da Unesp e diretor do Studio PANaroma, por ele fundado em 1994 e fulcro de numerosos projetos, tais como o Cimesp (Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo) e a Bimesp (Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo).

5.1.1 Pensamento filosófico e legados musicais

Se fosse possível associar uma única palavra ao percurso compositivo de Flo Menezes, muito provavelmente tratar-se-ia do termo *maximalismo*, que ele mesmo criou em 1983. Em nítida oposição à corrente minimalista, que Menezes considera altamente previsível em suas elaborações – além de apresentar uma espantosa simplicidade técnica –, o maximalismo remete à poética da complexidade fenomenológica, uma vez que a concepção e o material musical se caracterizam por uma simultaneidade de informações. Ao mesmo tempo que reflete seus mestres de referência nas trilhas da elaboração da trama musical complexa – sobretudo Berio, Stockhausen, Pousseur e Boulez –, o maximalismo de Menezes traz à tona a defesa da complexidade mesmo antes que esta

se torne o lema da corrente encabeçada por Brian Ferneyhough que viria a ser conhecida por *new complexity* (ou *nova complexidade*), corrente da qual, entretanto, a poética de Menezes se distingue justamente pelas vias de uma *fenomenologia da escuta*. Junto com o aspecto emocional, que também é imprescindível na criação musical, a pluralidade de interpretações que uma obra pode sugerir é um dos parâmetros que anima seu processo compositivo. Como o próprio compositor sustenta: “A beleza está na complexidade” (MENEZES, 2013a) e é por meio desse critério que o ouvinte pode “esquecer do tempo, aproximando-se da velocidade da luz” (MENEZES, 2008b).

A *complexidade* é concebida não apenas em termos de abundância de possibilidades interpretativas – pela rede de conexões entre os elementos presentes nos materiais musicais e as sucessivas modificações às quais estes continuamente se submetem –, mas também em termos expressivos e emotivos. Longe de ser apenas um estratagema gratuito que dificulta a compreensão, a complexidade instaura um movimento duplo de tensão e atenção do intérprete perante a obra e do ouvinte em relação à performance, este último instigado a destrinchar a estrutura sonora e compositiva e estimulado a encontrar novas significações a cada nova ocasião de escuta.

Vários aspectos demarcam a importância da complexidade: às vezes, trata-se da intertextualidade, ou seja, das conexões que uma obra instaura com outras²¹⁸ em um diálogo evolutivo de estilo e conteúdos. Ela pode ainda ser encontrada no âmbito sonoro, na sequência de decomposição e recomposição, aspecto muito potencializado na música eletroacústica pelos processos de síntese e tratamento que contribuem para a constituição propriamente dita dos sons, naquilo que Menezes definirá como o *aspecto constitutivo* – e que se distingue daquele outro, *relacional* – dos materiais sonoros²¹⁹. Também podemos observar uma forma mais tradicional de condensação e heterogeneidade na polifonia e na verticalidade da estrutura musical, perante a qual o ouvinte é estimulado a perceber uma simultaneidade de eventos multidirecionais que evidenciam as relações de intersignificação recíproca entre elementos diferentes. A complexidade maximalista de Menezes nutre-se, assim, de sua convicção primeva acerca da necessidade de instituir planos *direcionais* na trama musical²²⁰, elaborando-os em planos simultâneos e correlatos.

²¹⁸ Cabe aqui antecipar a função da citação. Segundo Menezes, quando há a inserção de trechos musicais alheios, realiza-se um episódio de *metalinguagem*, com o resultado de uma distorção substancial que ocasionalmente fratura o fluxo temporal da obra. A citação cabe quando é integral ou em circunstâncias em que sua inserção seja a tal ponto elaborada que ela não seja percebida como um corpo estranho ao novo contexto, evitando-se, assim, sua drástica descontextualização. Utilizando, por vezes, a citação como recurso estrutural ou semântico, o compositor assume total responsabilidade pela função criativa, ao mesmo tempo que reconhece a inevitabilidade da referência a obras antecedentes no momento da produção. Como Menezes (2013c, p. 18) mesmo ressalta: “O próprio Novo é, em sua potencialidade máxima e desveladora, um Velho desdobrado. O prazer nutre-se da variação, não do absolutamente inaudito”.

²¹⁹ Em seu texto *A escritura ausente*, o compositor evidencia a natureza dupla do material no âmbito da música eletroacústica (MENEZES, 1998, p. 61).

²²⁰ Assim conclui Menezes (2002, p. 387) seu primeiro e paradigmático livro, *Apoteose de Schoenberg*: “Afinal, viver é percorrer direções”.

Portanto, se para Menezes é evidente que a complexidade caracteriza a criação de relevância artística, incentivando e quase tornando necessária a experiência de escuta reiterada – pela quantidade de possibilidades interpretativas e de referências imbuídas –, aliada a um arrebatamento emotivo e estético – imprescindível já desde a primeira audição da obra –, da mesma forma são claros os componentes que prejudicam o resultado de uma composição, a saber: a simplicidade, a previsibilidade e o conformismo, que estão ligados a uma crônica carência de inventividade. É também por essas razões que Menezes não incorpora em seu leque compositivo elementos típicos da música erudita brasileira. Além de se posicionar filosófica e ideologicamente contra o nacionalismo – que apenas atravanca os processos de crescimento e de comunicação naturais de qualquer panorama cultural –, ele sublinha que, no caso específico do Brasil, a tendência de exaltar sobremaneira a música de um Villa-Lobos (1887-1959), por exemplo – apenas por se tratar do primeiro compositor brasileiro com certo sucesso no exterior –, causou um atraso de oitenta anos na atual cena musical do país. Para Menezes, a presença de uma ou outra obra de inestimável valor não legitima a ausência de rigor escritural tal como presente na maioria das composições da vertente nacionalista, e será sempre necessário confrontar as realidades concomitantes em um patamar compositivo internacional de rigor e especulação. É em tal perspectiva internacionalista que se vislumbra uma constante na trajetória profissional de Menezes, que classifica sua própria obra como cosmopolita e, em certo sentido – relembrando as intenções de Stockhausen –, “cosmológica” (MENEZES, 2008a).

Da mesma maneira, o compositor distancia radicalmente sua produção da tradicional música popular brasileira (MPB). Apesar de reconhecer a importância desse gênero musical no patrimônio histórico e cultural do país, bem como sua diversidade e relativa riqueza, para Menezes toda música popular (mesmo a mais elaborada, como a que constituiu ou bebeu da fonte tropicalista) ignora um processo, longo pelo menos oito séculos, de condensação e progressiva simultaneidade, típico da música cunhada como “erudita”, que na música contemporânea alcança seu ápice com a evolução da tecnicidade da *escritura musical*.

Flo Menezes tampouco considera a possibilidade de compor música funcional, como é o caso das trilhas sonoras. Acredita que a música tem a vocação, única entre as expressões artísticas, de combinar o insondável universo das emoções humanas com a mais elevada capacidade especulativa; caso a música venha a exercer qualquer “função” (Menezes, informação verbal²²¹), que esta decorra, natural ou inevitavelmente, de seu mergulho radical na intrincada especulação escritural. Ainda que nutra interesse pelas intersecções com outras áreas do fazer artístico e não exclua a produção múltipla nesse sentido, considera a subordinação do discurso musical à imagem

²²¹ Em depoimento pessoal a esta autora em novembro de 2017.

uma espécie de diminuição do significado autêntico da composição – que, de novo, veicula a associação peculiar entre racionalidade, conhecimento e emoção. Além disso, constitui uma situação ideal, para o compositor, que o ouvinte se concentre apenas na criação musical, evitando o perigo de subestimá-la e relegá-la a um simplório “pano de fundo”²²².

Todas essas considerações e ressalvas evidenciam uma característica fundamental de Flo Menezes, humana e compositiva: a *radicalidade* (que prefere a *radicalismo*). Para sublinhar o significado originário da palavra, o compositor cita o filósofo alemão Karl Marx²²³ (1818-1883) – para quem o termo remete a uma imersão total e consequente na ação até a raiz das coisas, para que se alcancem os objetivos almejados, delineando, assim, uma autenticidade profunda nas escolhas. A atitude radical implica um processo contínuo de investigação e pesquisa não só em um nível acadêmico, mas também pessoal, na busca pela essência da realidade por um viés altamente especulativo. Ao mesmo tempo, a honestidade da postura radical e a convicção da busca pelo objetivo almejado (como é o caso da obra artística) não podem resultar na segregação ou no sectarismo, que, ao contrário, denotam uma tendência isolacionista e uma falta de autoanálise. Sobre isso, Menezes (2013a) proclama seu lema pessoal: “Tolerância, diferenças e radicalidade”.

Um outro aspecto parece-nos central no panorâma filosófico e conceitual do compositor brasileiro: trata-se de um marcado *enfoque estruturalista* em sua obra. Em 2013, afirma: “Minha música é impulsiva, emotiva, até latina²²⁴, mas extremamente organizada do ponto de vista estrutural” (MENEZES, 2013a). Portanto, se por um lado Menezes procura um arrebatamento estético e emocional, marcado já na primeira experiência de escuta da obra, por outro evidencia-se a importância da estruturação em seu processo compositivo. Podemos afirmar que essa característica também está ligada à complexidade e à multirreferencialidade de sua obra, pois Menezes menciona o movimento espiralar de memória lévi-straussiana para identificar a atividade de releitura e ressignificação, indispensável na elaboração e apreensão da produção artística. O compositor afirma em uma entrevista de 2011: “O ser humano move-se por espirais, e o mais gostoso da vida é poder ressignificar as coisas. Rerler [...], revisitare os afetos, rever suas convicções pelo prisma do já vivido, do ainda por viver, do já vivido por outras vidas” (MENEZES, 2011b, p. 5). A organização

²²² A esse propósito, é interessante lembrar uma colocação de Berio feita em 1972, na época em que estreava seu programa televisivo *C'è musica e musica* na RAI: “Todo tipo de comportamento humano pode se tornar música, pode ser avaliado e redescoberto pelo viés de uma dramaturgia musical, até mesmo um comportamento silencioso. A música não é jamais uma trilha sonora, mas sempre tem uma razão de ser concreta, ou seja, a música que se escuta é, ela também, um *objet trouvé* [“Ogni tipo di comportamento umano può diventare musica, può essere valutato e riscoperto alla luce di una dramaturgia musicale, anche un comportamento silenzioso. La musica non è mai colonna sonora, ma ha sempre una ragione d'essere concreta, la musica che si ascolta, cioè, è anch'essa un *objet trouvé*”] (BENEDICTIS, 2013, p. 5-6).

²²³ Ademais, como o próprio Menezes esclareceu a esta autora, essa referência foi usada constantemente por seu mestre em composição, o marxista Willy Corrêa de Oliveira.

²²⁴ O compositor se refere não tanto ao conceito de “latino-americano”, mas à ideia de “descendente da Roma antiga”, no sentido de que se reconhece como herdeiro da tradição greco-romana e mediterrânea, em geral.

sistêmica com certeza se encarna nos elementos musicais e nas técnicas compositivas, mas é nessa investigação e pesquisa constantes, na dinâmica evolutiva pela qual o conhecimento se carrega continuamente de novos matizes, que se manifesta a *estrutura*, seguindo o modelo de espiral que Lévi-Strauss tão bem ilustra na “Ouverture” de *O cru e o cozido*. Também podemos notar uma expressão estruturalista no movimento dialógico entre o extremo zelo especulativo sobre o elemento sonoro (que coloca Menezes em uma corrente de ascendência weberniana) e, ao mesmo tempo, a ideia global da obra antes da sua realização efetiva, que se revela tão fundamental para o compositor brasileiro a ponto de nem sequer iniciar o processo de escritura de uma obra sem antes estabelecer o título de sua nova criação.

Tal concepção geral de uma peça alinha-se, na ótica de Menezes, à centralidade da harmonia e da elaboração técnica, sobretudo dos intervalos. Esse último aspecto denota a influência que Henri Pousseur desempenhou no amadurecimento de seu percurso compositivo. Em particular, dois métodos utilizados por Pousseur em suas obras chegam a fazer parte, depois de uma profunda reflexão e reelaboração²²⁵, do arsenal de ferramentas de Menezes: as *permutações seriais cíclicas*²²⁶ e as *redes harmônicas*²²⁷, duas técnicas de admirável concepção que buscam integrar na harmonia contemporânea os elementos centrais da tradição tonal ocidental, ao mesmo tempo que se distanciam da rigidez ortodoxa do serialismo integral. O compositor belga sublinha a centralidade das relações de polaridade, atração e repulsão na construção dos intervalos e de suas sucessões, apropriando-se de elementos advindos tanto do sistema tonal como do serialismo integral dos anos 1950.

²²⁵ As técnicas compositivas de Menezes são analisadas detalhadamente no item 5.3.

²²⁶ A partir de uma série dodecafônica, Pousseur aplica uma transformação gradual sobre metade das notas da própria série. Assim, a parte inalterada assegura uma lembrança da versão original (denotando a atenção do compositor para a fenomenologia da escuta), enquanto as notas restantes se modificam com base em um mesmo parâmetro (pela transposição regida por um determinado intervalo). Conseqüentemente, a série cromática atinge paulatinamente uma constituição hexatônica para retornar, depois de doze permutações, à constituição cromática inicial. Para uma explicação completa, consultar Menezes (2002, p. 304-316). Essa técnica foi utilizada por Flo Menezes em uma de suas primeiras obras, *Tudo é relativo neste mundo onde nada mais que a mudança existe de permanente*, octeto de 1982-83.

²²⁷ As *redes harmônicas*, elaboradas ao longo da década de 1960 quando da composição de sua ópera *Votre Faust*, constituem a principal técnica de Henri Pousseur. A partir da importância histórica fundamental da tríade (maior) como constituinte da principal entidade da história da tonalidade, com seus intervalos de oitava, quinta e terça maior (considerando-se, para tanto, o dobramento de oitava da fundamental do acorde), Pousseur parte de um esquema tridimensional, dispondo três intervalos em três eixos do que seria uma “rede” de intervalos: por exemplo, com a oitava no eixo vertical, a quinta no horizontal e a terça maior no diagonal. Tal constituição em rede gera infinitos diagramas, devido à sua pontencial expansão nos três sentidos da rede. A partir daí, é possível projetar nessa rede um acorde (ou entidade harmônica) ou uma figura intervalar qualquer, definindo em que exato ponto da rede se coloca cada uma de suas notas. Uma vez que os intervalos da rede podem (e devem) ser alterados, o passo seguinte consistirá na localização daqueles mesmos pontos na nova constituição da rede alterada, o que terá como resultado a alteração intervalar das constituições originárias. Para uma explicação completa, consultar Menezes (2002, p. 415-421). As redes harmônicas foram utilizadas por Flo Menezes em *Profils écartelés*, obra para piano e sons eletroacústicos de 1988, escrita em homenagem aos sessenta anos de Pousseur em 1989, na qual Menezes inclusive expande as redes harmônicas e inventa uma *rede harmônica microtonal*, empregada para sons de síntese sonora.

Pousseur concebe a técnica das permutações cíclicas para o Prólogo de uma de suas principais obras, *Votre Faust*²²⁸, composta entre 1961 e 1968 em colaboração com o escritor Michel Butor, poeta e representante do *Nouveau Roman*; com o artigo “La musique, art réaliste: les paroles et la musique” [A música, arte realista: as palavras e a música] (BUTOR, 1960), Butor fomenta um retorno à capacidade perdida de representação da música, em um movimento de contracorrente perante a estética serial dos Cursos de Darmstadt, da qual o próprio Pousseur estava começando a se distanciar. O resultado é uma ampla rede de citações textuais e musicais que remetem às obras anteriores protagonizadas pela personagem de Fausto e apresentam uma variedade estilística de cinco séculos, cobrindo um vasto período que vai de Monteverdi a Boulez. Para conseguir conjugar tamanha heterogeneidade, Pousseur utiliza, no Prólogo, as permutações cíclicas, e, nas demais partes que compõem a ópera, as redes harmônicas, que lhe consentem encontrar uma ponte dialógica entre os sistemas diatônico e cromático que tipificam, respectivamente, a música do passado e do presente.

Ao mesmo tempo, porém, o compositor belga depara-se nessa obra com a problemática da citação *tout court* em âmbito musical. O obstáculo principal da citação em música, conforme ressalta Menezes (2002, p. 302), é a direcionalidade da sequência temporal: enquanto o leitor de uma obra literária controla seu próprio tempo de fruição de uma obra, podendo a qualquer momento demorar-se para entender e desfrutar de todas as referencialidades sugeridas por uma citação, integrando esses estímulos ao núcleo original da nova obra, na escuta de uma peça musical o ouvinte fica sujeito ao tempo inarrestável da performance, sem nenhuma oportunidade de absorver e interpretar de maneira autônoma e orgânica o conteúdo citado e veiculado pelo eventual mosaico constituinte do material musical. Tal ocorrência, que Berio chama de “descontextualização” (MENEZES, 2002, p. 302), e da qual, assim como Boulez, toma certa distância crítica²²⁹, é reelaborada por Menezes, que, servindo-se de referencialidades explícitas, faz do uso de elementos estruturais das obras, indo, as vezes, muito além da citação contextual e literal. Para o compositor brasileiro, ainda que outras soluções pontuais possam ter lugar, sobretudo duas condições justificam plenamente o recurso à citação literal em música: “A elaboração de um contexto musical que

²²⁸ Algumas características dessa ópera se inserem na poética da *obra aberta* (que era objeto de reflexões e debates na época, em especial entre Pousseur e seu amigo Umberto Eco): a partitura original, de quase mil páginas, apresenta material musical para quase sete horas de performance. Porém, apenas uma seleção (com duração de três horas e meia) é escolhida, tendo como base a votação do público, durante o espetáculo, para seu final. Embora os papéis centrais sejam interpretados por atores, os doze músicos do *ensemble* e os quatro cantores também atuam teatralmente ao longo da ópera, em um jogo de ricos intercâmbios.

²²⁹ Apesar de sua posição de distanciamento, Berio utilizou a citação de forma extraordinária em seu repertório criativo. É inevitável, aqui, citar algumas obras-primas do repertório beriano, entre elas o terceiro movimento de *Sinfonia* – na qual a citação do *Scherzo* da *II Sinfonia* de Mahler é integral, não fragmentada, e sobre a qual inserem-se outras citações com as quais Berio costura uma textura totalmente inovadora –, *Folk Songs* e *Recital I (for Cathy)* – na qual o compositor insere no monólogo da cantora/atriz trechos operísticos de Monteverdi, Schoenberg, Donizetti (1797-1848) e Meyerbeer (1791-1864), recriando um contexto renovado de gestos musicais e interpretativos de um recital de canto.

totalize um concerto inteiro e no qual a citação possa se fazer presente com função repertorial; e o uso da citação em sua totalidade, evitando seu uso fragmentado” (MENEZES, 2013c, p. 188). Uma realização dessas estratégias compositivas se dá em sua obra *Mahler in Transgress* (2002-03), para dois pianos e *live-electronics*, na qual o compositor utiliza sua técnica de *filtro harmônico*²³⁰ para inserir, no primeiro movimento da *IX Sinfonia* de Mahler (transcrito inteiramente por Menezes para os dois pianos), elementos estranhos ao texto original, redobrando sua duração e inserindo treze tipos de interferências técnicas e escriturais.

Outra solução encontrada por Menezes no âmbito da citação – e de grande coerência técnica e conceitual – é o uso das entidades harmônicas no tecido compositivo. O próprio compositor afirma:

Minha aversão à citação musical constituiu o principal motivo de distância que tomei tanto em relação à significativa obra de Willy Corrêa de Oliveira, totalmente baseada neste recurso de metalinguagem, quanto em relação à de Pousseur sob este específico ponto de vista (MENEZES, 2002, p. 303).

Conforme Menezes (2013c, p. 42), a *entidade harmônica* é uma “agregação intervalar – horizontal ou vertical – de mais de dois elementos que representa alguma singularidade constitutiva do ponto de vista de sua estruturação”. Trata-se, na maioria dos casos, de um acorde ou um arpejo que, repetido várias vezes em uma composição, passa a ser uma marca inconfundível da obra, constituindo sua “cor harmônica”. Querendo evitar a citação literal e os problemas dela decorrentes, mas, ao mesmo tempo, visando à referencialidade como recurso essencial do discurso musical, Menezes recorre à inserção de entidades harmônicas presentes em obras anteriores (suas e de outros), procedimento que lhe permite manipular elementos com uma função múltipla por meio de técnicas compositivas, como é o caso dos *módulos cíclicos*. Uma entidade harmônica que passe por um processo de absorção no repertório auditivo, integrando a cultura musical enquanto estrutura harmônica com seus intervalos específicos, torna-se um *arquétipo harmônico*. Para tanto, ela necessita de um *tempo de estabilização* desde sua primeira aparição e de uma persistência no meio da criação musical por meio de renovadas aparições em obras sucessivas e de marcante relevância (MENEZES, 2002, p. 332). Menezes confronta a ideia de arquétipo harmônico com a definição analítica de Gustav Jung, que individua no arquétipo as formas congênitas e universalmente compartilhadas por todo ser humano. No âmbito compositivo, é imprescindível o processo de reincidência da entidade em obras distintas para que ela seja nitidamente identificável, até sua completa assimilação no repertório musical. Menezes ressalta também a importância da

²³⁰ O recurso técnico tem como base oito entidades harmônicas que se inserem organicamente no tecido da citação mahleriana, permitindo o desenvolvimento do discurso harmônico e preservando ao mesmo tempo a textura original citada.

refuncionalização presente no processo de *arquetipação* de uma dada entidade harmônica, em que uma mesma figuração intervalar adquire novas funções ao longo de suas sucessivas aparições nas distintas obras musicais. Ele ressalta que esse processo pode ser verificado em diferentes maneiras de reelaborar os arquétipos harmônicos, inclusive pelo viés de uma citação literal, quando esta acontece, por exemplo, em uma obra coletiva que a consagra como referência arquetípica fundamental²³¹.

Se a produção de Pousseur influencia Menezes no tocante à centralidade da especulação harmônica – uma vez que a obra do compositor belga constitui, de certa forma, o ponto de partida para suas reelaborações técnicas –, com certeza outra referência fundamental é a obra de Karlheinz Stockhausen. Menezes entrou em contato com a música eletrônica do compositor alemão já na infância: aos cinco anos de idade, lembra que seu pai, o poeta concreto Florivaldo Menezes, escutava em casa discos bastante vanguardistas, com composições de Berio e do próprio Stockhausen, entre outros. Também decidiu logo na adolescência seguir os estudos de composição e aprender alemão para poder se aprofundar na vertente da música eletrônica na Europa nos anos seguintes. Ainda assim, será – excetuado o breve encontro da Escola Superior de Música de Colônia no final dos anos 1980, na ocasião de um concerto de Stockhausen – apenas em 1998 que Menezes travará contato pessoal com Stockhausen, frequentando seus cursos internacionais, em Kürten (Alemanha). A partir de 1999, o compositor brasileiro leciona, a convite pessoal de Stockhausen, “Análise da obra stockhauseniana” nos mesmos cursos (mais precisamente em 1999 e 2001), integrando o corpo docente até o início dos anos 2000. Em seguida, mesmo decidindo pessoalmente distanciar-se das atividades didáticas dos Stockhausen Kurse Kürten, manterá um contato próximo com o compositor alemão até seu falecimento, em 2007.

Os aspectos mais marcantes da produção de Menezes em que fica clara a influência de Stockhausen são, com certeza, o nítido rigor na definição do material sonoro e o primoroso cuidado, em seus mínimos detalhes, com a construção efetiva do som no nível instrumental e eletroacústico. Não se trata, obviamente, dos únicos pontos de identidade entre ambas as obras, sendo a criação de Stockhausen tão ampla e conceitualmente intensa; Menezes assimila e reelabora muitas outras perspectivas, como ele mesmo afirma:

²³¹ É o caso dos compassos iniciais de *...donde solo las plantas suenan...*, que apresentam uma quase-citação literal do início de *Orphée*, de Stravinsky. Esse mesmo trecho, porém, já havia sido objeto de uma citação literal na obra *Stravinsky au Futur* ou *L'Apothéose d'Orphée*, composição coletiva de 1971 realizada pelo Ensemble Musiques Nouvelles e dirigida por Pousseur, em homenagem ao falecimento do compositor russo, e que Flo Menezes julga como sendo uma das mais importantes realizações musicais do século XX. A citação literal, nessa circunstância de criação de grupo, acelera o processo de arquetipação, promovendo a passagem como uma autêntica entidade harmônica arquetípica do século XX (e por essa razão utilizada por Menezes em *...donde solo las plantas suenan...*). Menezes já havia se reportado a essa obra coletiva liderada por Pousseur em sua composição *TransFormantes I*, para orquestra de cordas com piano solista, de 1983.

Seu pioneirismo arrojado e a inventividade; sua sistematização rigorosa das estruturas musicais, aliada à liberdade necessária ao ato criativo; a importância inelutável que sua obra confere à espacialidade dos sons; a extensão temporal enquanto meio de percepção privilegiado dos espectros; suas pesquisas harmônicas e seu papel desbravador no terreno da música realizada em estúdio eletrônico (MENEZES, 2002, p. 296).

A extrema atenção aos desdobramentos do espectro sonoro e a especulação relativa à espacialidade correlacionam-se também à trajetória de Stockhausen no âmbito da música eletrônica. Depois de uma fase compositiva em estúdio eletrônico na qual se serve dos princípios do serialismo integral e apenas de sons senoidais, em 1955-56 o compositor alemão realiza *Gesang der Jünglinge* [*O cântico dos adolescentes*], que, além de sons eletrônicos puros, apresenta sons retrabalhados eletroacusticamente a partir da voz de um adolescente. Com essa obra central, integralmente serial e a princípio concebida para cinco canais de áudio – em seguida reduzidos a quatro –, Stockhausen inflama a polêmica da época, que contrapunha a vertente concreta francesa ao purismo da música eletrônica alemã, por ele encabeçada, abrindo caminho para uma nova fase de “hibridismo” que de certa forma delinea e orienta ainda hoje o panorama musical eletroacústico²³².

Desde sua formação, e em que pese sua identificação com o estruturalismo stockhauseniano, Menezes tende a um sincretismo entre ambas as vertentes. Apesar de se sentir próximo da corrente eletrônica – a tal ponto que resolveu aprofundar seus estudos e realizar seu mestrado no Studio für Elektronische Musik da Escola Superior de Música de Colônia, estúdio este que foi a continuação do pioneiro e lendário Estúdio da NWDR (Nordwestdeutscher Rundfunk) de Colônia, onde nasceu a música eletrônica em 1949 –, por suas propriedades estruturais e pela herança histórica pós-serial, Menezes não deixa, ao mesmo tempo, de reconhecer e apreciar as possibilidades de processamento sonoro próprias da vertente concreta de matriz schaefferiana – isso sem contar com as instigantes possibilidades de interpretação espacial no ato da difusão eletroacústica, tal como exercida pelos músicos “acusmáticos” (concretos). Nas palavras de Menezes (2005, p. 28): “Os elementos da composição interdependem dos meios, mas, na realidade, dizem respeito a elementos que não estão necessariamente condicionados pelos seus meios de realização”. Ou seja, o resultado fenomenológico e, sobretudo, o conteúdo conceitual de uma obra devem sempre ser os elementos norteadores do processo compositivo.

Esse *sincretismo* – que caracteriza inclusive o nome que dará ao seu estúdio privado em 1991, na região de Ferrara, Itália, e que depois carrega ao estúdio que fundará em 1993²³³ junto à

²³² Com essa obra, Stockhausen integra à composição eletrônica um elemento concreto: a voz humana. Desloca, portanto, a oposição acirrada entre a corrente concreta francesa – representada por Pierre Schaeffer e Pierre Henry (1927-2017), que baseava sua pesquisa no tratamento dos sons (extraídos da vida real) – e a vertente alemã, liderada pelo próprio Stockhausen, Herbert Eimert e pelo teórico Werner Meyer-Eppler (1913-1960), que pregava a utilização de sons sintetizados, ou seja, gerados exclusivamente por meios eletrônicos.

²³³ A fundação oficial do estudo de São Paulo remonta a julho de 1994.

Unesp: Studio PANaroma²³⁴ – é também o ponto de partida para sua pesquisa sobre a interação entre a escritura instrumental e a eletrônica. Mesmo respeitando e apreciando a evolução dos instrumentos (colocando-se, assim, em uma visão beriana da história da música), Menezes chegou, por longo tempo, a não mais acreditar no desenvolvimento duradouro e relevante de uma corrente musical que não contemplasse o contato entre os sons acústico-instrumentais – em todas as suas expressões clássicas e suas técnicas estendidas – e os eletrônicos, ainda que tal posicionamento encontre-se hoje relativizado, segundo afirma o próprio compositor²³⁵. De qualquer maneira, o compositor ressalta que historicamente o advento da música eletroacústica possibilitou uma série de conquistas especulativas – antes almejadas por Webern, Varèse (1983-1965) e outros, mas em uma época desprovida dos recursos tecnológicos necessários –, e, em especial no que diz respeito à obra weberniana e suas consequências, principalmente no tocante aos seguintes aspectos:

A atomização do som em seus constituintes mínimos; o apogeu dos procedimentos seriais determinando a estrutura dos próprios timbres (fenômeno tido como composição do som ou serialização do timbre); a autonomia do compositor ante o intérprete e as limitações do gesto instrumental, por meio da abolição do executante na concepção de obras para *tape* solo; o apogeu da própria escritura instrumental, realizando-a plenamente e com o máximo controle serial através dos meios eletrônicos (MENEZES, 1998, p. 14).

Ao mesmo tempo, ele supera a tradicional contraposição entre as vertentes concreta e eletrônica, ou entre o exclusivismo acusmático e a escrita para instrumentos, exaltando os lados positivos de cada linha de atuação da composição. Qualquer tipo de intransigência nesse âmbito resulta em um empobrecimento estético, pois as diversas realidades podem conviver e propiciar ricos frutos. Na opinião do compositor, a apresentação de obras do passado continuará a fazer parte da experiência auditiva, especialmente pela liberdade e pelas variações que caracterizam a performance instrumental (em oposição à extrema e definitiva determinação da música acusmática, que, de toda forma, ocupa um lugar de relevo na especulação e produção artística de Menezes). Por essa razão, um dos focos de seu trabalho é o desenvolvimento das técnicas de eletrônica em tempo real, que permitem um diálogo entre os instrumentos acústicos e os processamentos eletrônicos, vertente aberta a uma multiplicidade de direções musicais.

Cabe ressaltar também o papel central que Menezes atribui à *espacialidade sonora*²³⁶ desde o início de seu percurso criativo no âmbito eletroacústico, e já mesmo em suas primeiras

²³⁴ Vide página 148 deste estudo para a origem e a referencialidade do termo “PANaroma”.

²³⁵ Levado por circunstâncias concretas e por seu amor pelos instrumentos e pela voz humana, Menezes tem escrito cada vez mais obras puramente instrumentais, ao contrário do que caracterizou boa parte de sua produção dos anos 1990 e 2000. Certamente tal “reabertura” ao som puramente instrumental fez com que admitisse a possibilidade de que sua obra para harpa, aqui analisada, possa também ser executada, excepcionalmente, como peça para harpa solo, *sem* eletrônica.

²³⁶ A preocupação com o parâmetro espacial não é, obviamente, um tópico exclusivo da especulação musical do século XX. De fato, na música da Renascença o espaço desempenhava um papel relevante na composição, uma vez que as

composições puramente instrumentais. O compositor preza a difusão em oito canais (embora, por razões técnicas, algumas de suas obras sejam compostas para quatro canais; ainda assim, suas obras mais recentes tenderem à incorporação de um número maior de alto-falantes) e considera o espaço um efetivo parâmetro compositivo, que complementa a altura, a duração, o timbre e a intensidade. As possibilidades eletroacústicas ampliam os recursos compositivos de um ponto de vista técnico e estimulam a reflexão sobre os elos entre espaço, tempo e resultados fenomenológicos enquanto fenômenos interdependentes (ênfase particularmente evidente na composição em estúdio, em que as características do material sonoro comprovam como é impossível separar de forma mecânica os diversos aspectos que o compõem). Como Menezes mesmo afirma:

Na percepção da espacialidade dos sons, percebe-se que o ritual da performance ocupa todo o espaço; o nosso corpo toma parte de um tempo corrido e de um espaço percorrido, em permanente e caleidoscópica transformação. Por tal viés almejo a beleza, pelas vias de uma sublime abstração (MENEZES, 2011b, p. 3).

Portanto, constatamos uma complementaridade entre os legados de Pousseur e Stockhausen nos âmbitos harmônico e propriamente sonoro; remonta a Berio, contudo, o controle das direcionalidades formais e a excelência no artesanato compositivo que impregnam a poética exuberante de Menezes. O item 5.2 deste estudo dedica-se especificamente ao legado beriano na obra do compositor brasileiro e à relação entre os dois, mas parece-nos pertinente já sublinhar aqui alguns traços dessa aproximação para melhor descrever o universo musical de Menezes.

Provavelmente, o aspecto beriano mais perceptível e marcadamente presente na criação de Menezes é o *gesto*. Essa linha compositiva, que ressalta a origem histórica e analógica do fazer musical, também está ligada ao artesanato compositivo, a conhecer com precisão o funcionamento dos instrumentos, a saber resgatar suas almas e a manusear os aparelhos eletroacústicos²³⁷ para expressar as ideias por meio dos sons. Essa capacidade prática dialoga com a construção teleológica

obras eram executadas em igrejas, onde a reverberação dos edifícios influenciava profundamente o resultado da performance. Portanto, o compositor tinha de levar em conta o espaço no momento da criação, estruturando pertinentemente os andamentos e o desenvolvimento das linhas melódicas. Tais circunstâncias motivaram fortes especulações dos compositores quanto à elaboração da espacialidade sonora. Entretanto, a atenção a esse aspecto foi se perdendo na época barroca e foi se reduzindo ainda mais ao longo dos séculos seguintes. Será apenas com o advento da música eletroacústica, ao final dos anos 1940, que o espaço volta a constituir um parâmetro fundamental da composição (apenas para uma referência histórica, lembremo-nos de que em 1951 aparecem os primeiros gravadores de fita magnética e que remonta a 1955 o surgimento da estereofonia). Nesse contexto, o espaço, na música realizada em estúdio eletrônico, volta a integrar a estrutura da obra, pois um único som pode perambular pelos diferentes alto-falantes, superando as limitações da prática instrumental (em que o corpo do instrumento é a fonte inequívoca do som) e colocando, assim, o ouvinte no centro de um ambiente multipolar e polidirecional.

²³⁷ Menezes (2005, p. 33, por exemplo) cita os desafios que os antigos aparelhos com *tape* proporcionavam aos compositores, obrigados a resolver significativos problemas técnicos que hoje foram completamente superados com os instrumentos digitais modernos. Ao mesmo tempo, ele ressalta como esses obstáculos também impulsionavam o desenvolvimento de uma “manualidade” e de um artesanato gestual da produção sonora, que influenciavam diretamente, e quase que retroalimentavam, o percurso criativo.

da obra, uma marca de Berio que Menezes voluntariamente assimila e reelabora, transformando o material musical de inúmeras e surpreendentes maneiras.

Como o próprio compositor brasileiro ressalta, vários aspectos de sua poética têm origem na reflexão que faz sobre a obra de Berio (o que também promove o presente estudo). Em suas palavras:

Sua exuberância sonora de cunho monteverdiano; a direcionalidade fenomenológica de seu discurso formal; sua visão profética na constituição de obras nas quais uma determinada entidade harmônica assume o papel de “guia da escuta” e alicerce estrutural do todo; seu conceito de “gesto musical”, sua pesquisa prolífica e espantosamente diversificada das possibilidades da expressão vocal (MENEZES, 2002, p. 296).

Além disso, parece-nos interessante confrontar a experiência do Studio di Fonologia de Milão, no qual Berio trabalha junto com Maderna nos anos 1950, com a do Studio PANaroma, que Menezes funda em 1994 e do qual é diretor artístico até hoje. Mais uma vez, podemos constatar que a diretriz do *sincretismo* marca os dois laboratórios eletroacústicos: Berio colabora com muitos compositores da época e de tendências diversas, dentre os quais podemos citar o próprio Henri Pousseur, mas também John Cage, Luigi Nono (1924-1990) e Franco Donatoni (1927-2000), para encontrar uma linha de síntese entre a pesquisa eletrônica alemã, a vertente concreta parisiense e a *tape music* norte-americana. Da mesma forma, o cunho do PANaroma é norteado por uma certa “antropologia cultural”; o nome do estúdio é uma referência à tradução brasileira, realizada por Augusto e Haroldo de Campos, de fragmentos de *Finnegans Wake*²³⁸ de James Joyce, que remete a um patamar estrutural de comistão entre as correntes eletrônica e concreta, acusmática e instrumental. Na declaração a seguir, Menezes destaca a complexidade e a complementaridade das diversas posições, sustentadas especialmente no âmbito da escola de composição da qual o PANaroma é centro de gravitação:

O PANaroma se coloca numa linha de sincretismo entre as duas vertentes, [querendo] incitar a concepção plenamente responsável quanto à espacialidade dos eventos sonoros já na realização dos sons eletroacústicos gravados em suporte tecnológico e conscientizar o jovem compositor da relevância da “projeção espacial” dos sons quando da realização em concerto de suas composições, potencializando ainda mais o fator espacial já estruturado de suas obras, e fazendo que a responsabilidade seja assumida também perante o público não somente pela veiculação inanimada do suporte sobre o qual sua obra está registrada, mas também na transmutação de sua figura em intérprete dinâmico do espaço vital de sua música (MENEZES, 1998, p. 30).

²³⁸ Ver Augusto e Haroldo de Campos (1986).

5.1.2 *Fenomenologia da escuta e conscientização do ouvinte*

A dimensão eletrônica e acusmática da música é a ocasião para refletir com mais profundidade sobre o parâmetro temporal e o momento de escuta e compreensão de uma obra. Enquanto na execução instrumental podemos distinguir o aspecto rítmico – sendo que, como ressalta Adorno, o ouvido consegue identificar, no momento apreciativo, a presença distinta de uma linha melódico-expressiva e de uma escansão do espaço temporal (MENEZES, 1998, p. 37) –, na performance eletroacústica deparamo-nos, por via de regra, com uma maior propensão à percepção da duração, que aparece intimamente imbricada com o timbre e a altura dos sons. Nos termos de Menezes (2013c, p. 179-187), a percepção rítmica cede passo à percepção *durativa*.

A perspectiva fenomenológica da percepção, porém, realça um traço em comum entre o gênero instrumental e o eletroacústico: a apreensão e a reelaboração requerem uma extensão temporal, que dialoga continuamente com o passado, com nossa herança cultural e emotiva, e se abre para novas possibilidades de conexões cognitivas futuras. Menezes coloca-se novamente em um prisma estrutural lévi-straussiano, assimilando a noção pela qual a música consegue interromper o fluxo temporal que nos subjuga como ouvintes, proporcionando-nos um vislumbre da beleza e, talvez, da imortalidade. No entanto, isso se verifica apenas por meio de obras complexas que possam passar por um repetido processo de releitura e ressignificação, que levem o ouvinte a esquecer do tempo corrido e, *a posteriori*, lembrar da escuta como um momento extremamente intenso. “A música convida-nos à vivência de um espaço total, dinâmico porque inexoravelmente instável” (MENEZES, 2013c, p. 37): a concepção husserliana do presente, que muda constantemente e que é uma somatória da lembrança do passado e da expectativa do futuro, norteia seu percurso criativo. O momento deixa de existir enquanto ponto na linha do tempo para se tornar uma entidade em constante relação com as essências do transcorrido e do porvir.

Tal visão reverte-se na centralidade e pluralidade do momento perceptivo, que Menezes define como *fenomenologia da escuta*: para o compositor, uma obra deve despertar o interesse do ouvinte e se revelar arrebatadora desde a primeira audição; ao mesmo tempo, deve incitar a repetição de sua experiência apreciativa para que possa ser analisada e estimada em suas diferentes camadas. Para tanto, é imprescindível que o momento final da escuta seja considerado desde a fase compositiva inicial: a complexidade das estruturas constitutivas e das elaborações sonoras será, mesmo que de maneira inconsciente e em um nível interno e abscondito, o parâmetro que desperta e estimula a atenção do público. Nas palavras de Menezes:

O que se ouve, e cujo interesse se apresenta como quase indecifrável, ao mesmo tempo que arrebatador, é, se suficientemente complexo ao ponto de despertar a atenção da escuta,

derivado das e condicionado pelas estruturas inaudíveis que se escamoteiam por debaixo da superfície da composição (MENEZES, 2013c, p. 19).

Obviamente, essa é uma perspectiva crítica perante o serialismo integral e qualquer tipo de sistema ou excessivo cerebralismo que desconsidere a pura fruição de uma obra. Na visão de Menezes, a elaboração e a densidade informativa da obra devem dialogar e se equilibrar com a dimensão estética e perceptiva. Uma nova harmonia especulativa, para o compositor brasileiro, ao mesmo tempo que nega a previsibilidade própria do sistema tonal de outrora, resgata, com sua fértil e renovada exploração dos intervalos, a seleção das alturas e a polarização de certas notas, que adquirem um papel norteador e multipolar na composição. Verifica-se, portanto, aquela *audição seletiva*²³⁹, definida pelo teórico Edmond Costère (1905-?) como a escuta que prioriza uma certa frequência ou intervalo em um trecho musical. Também alimenta essa reflexão de Menezes a posição de Henri Pousseur, que se aparta de uma ortodoxia serial já desde seus primórdios, sem deixar, com isso, de ter sido um dos protagonistas do serialismo e de tê-lo expandido sobremaneira com suas especulações harmônicas. Já em 1959, o compositor belga afirmava:

Hoje em dia, achamos que o critério definitivo para todo pensamento musical é a percepção – o fato que podemos apreender uma estrutura em som. Se uma teoria reclama que seus predicados sejam corretos, ela precisa corresponder tão exatamente quanto possível à verdade da consciência direta. Nossos esforços necessitam inquestionavelmente ser dirigidos a uma teoria fenomenológica (POUSSEUR, 1959, p. 44-45 *apud* MENEZES, 2002, p. 311).

Nesse âmbito, porém, é relevante explicitar o papel que o inconsciente assume, junto com a ideia de aleatoriedade, no panorama de Menezes: o compositor brasileiro acredita no valor da intencionalidade e da responsabilidade artística. A criação musical não pode prescindir do propósito de controlar, em uma ótica pós-serial, todos os parâmetros sonoros, “tendo consciência de fenômenos de densidade, de direcionamento, de organização de intervalos, de organização de tempo” (MENEZES, 2005, p. 49), para assim atingir a audição em um máximo grau. O nível inconsciente não deixa de existir, pois é um elemento constitutivo de qualquer psique, subsidiando mesmo atos da consciência, mas ele jamais se manifesta como essência pura de uma ação estética, nem se projeta em primeiro plano, pois, se o faz, abdica de seu caráter inconsciente. Por tal viés, Menezes não se sente minimamente cativado pelas experimentações pictóricas ou mesmo literárias do surrealismo, da mesma forma como vê com reservas as vertentes de música aleatória. Se as primeiras erram justamente na tentativa de promover às instâncias superiores, conscientes da elaboração artística, as categorias subcutâneas do inconsciente – algo em si mesmo inviável –, as segundas acabam por se equiparar, pelo menos de um ponto de vista fenomenológico, aos

²³⁹ Sobre isso, ver Menezes (2002, p. 103).

resultados musicais do serialismo integral, nos quais a obrigatoriedade do controle absoluto de todos os parâmetros acabava por desvinculá-los uns dos outros e, conseqüentemente, fazer com que o resultado perceptivo se tornasse muito semelhante a eventos casuais ou randômicos.

A problemática da conscientização das partes envolvidas no percurso criativo (tanto o compositor como os intérpretes e os ouvintes) impõe uma reflexão sobre o público ideal a quem se destina a obra musical. A esse respeito, Menezes posiciona-se contra qualquer tendência superficial de “popularização”: o objetivo almejado é antes de mais nada o de edificar uma Obra com “O” maiúsculo, independentemente de quem seja o fruitor, porém com a esperança que o feito artístico alcance uma plateia capaz de refletir sobre e elaborar a produção cultural, e não apenas consumi-la, como de resto se caracteriza o consumo da (pseudo)arte nas sociedades mercadológicas tardo-capitalistas. Discutindo tais desdobramentos de cunho adorniano, sem fazer qualquer concessão, Menezes assevera:

Quanto mais elaborado o produto cultural, tanto menor a sua aceitação pela população envolta e ideologicamente estrangulada pelos modos de produção capitalista, de forma que, sendo menos procurados, tais objetos, vistos como mercadoria cultural especializada, acabam por ocasionar incômoda fissura entre sua essência e sua própria condição de mercadoria (MENEZES, 2011a, p. 2).

Para apreciar a complexidade, característica fundamental da música maximalista de Menezes, é necessário, muito além de erudição e conhecimento, *tempo* para estabelecer uma rede pessoal de significações dentre as que são propostas pela obra. E justamente o tempo acaba se revelando o item mais pernicioso no sistema social atual: o cidadão vende, geralmente para um empresário, períodos de sua própria vida (bem como suas capacidades implicadas em um determinado processo produtivo), a fim de obter alguma remuneração que lhe permita a vazia sobrevivência, privando-se assim do tempo para aprofundar a fruição estética.

A saturação das atividades e a impressão de velocidade, proporcionadas pelo predomínio da tecnologia e das contínuas opções de conexão (que dão a ideia fictícia de que temos acesso a qualquer tipo de informação em qualquer instante ou lugar), resultam em uma assustadora superficialidade, que em geral esvazia a etapa do aprendizado e do conhecimento reais. Essa tendência coletiva, que absorve parte do nosso tempo com ocupações superficiais ao alcance contínuo (afastando uma efetiva e aprofundada oportunidade de crescimento), nos conduz a um progressivo empobrecimento cultural e a uma brutalização individual e social.

Nesse contexto, ainda que reconhecendo os aspectos positivos das novas tecnologias e da própria internet, Menezes lança olhar crítico sobre o que classifica como fragmentação dos *hiperlinks*, um esfacelamento com a pretensa oferta de noções e competências que se situa na contramão do conhecimento, necessariamente analógico e extensivo. Opõe o tempo diferido da

reflexão ao tempo real da fragmentação moderna, e vê na atualidade uma atrativa, mas igualmente perigosa, *inversão das distâncias*: como afirma Menezes, a internet possibilita, para nosso bem, trazer para perto coisas muito distantes de nós, mas nos convida, para nosso mal, a arremessar para bem longe os afetos que estão à nossa volta²⁴⁰. E em meio a tal atomização, perde-se a noção da necessidade da extensão temporal, imprescindível para o conhecimento e a reflexão. Essa concepção evidencia também a diferença entre a precisão e as facilidades técnicas próprias dos suportes digitais atuais e o lado gestual dos maquinários analógicos mais obsoletos, cuja relativa demora, se comparada com a velocidade e facilidade de manuseio hodiernas, impõe, contudo, uma necessária abertura para a reflexão sobre as múltiplas direções conceituais e musicais.

“Apenas a duração vivida age contra o problemático fracionamento das coisas e do conhecimento” (MENEZES, 2011a, p. 6): essa é a análise de Menezes, que reclama a centralidade da conscientização de seu público; não *do* público, mas de *um* público, alcançável nas condições adversas do capitalismo moderno e tardio²⁴¹. Mesmo almejando uma apreciação de sua música por parte de uma plateia ampla²⁴², o compositor brasileiro reconhece, ao mesmo tempo, que as atuais condições sociais e culturais impedem um movimento extensivo de sua divulgação e fruição. Além disso, uma criação cultural que atinja as massas é, nas atuais conjunturas, necessariamente a expressão de uma rasa produção capitalista; portanto, ele sustenta a relativa (e, esperançosamente, temporária) existência de nichos de circulação para as obras mais complexas e relevantes, cujos participantes sejam capazes de compreender e elaborar as camadas de conteúdo compositivo a partir de sua educação e bagagem cultural, constituindo uma rede resistente em meio às tendências empobrecedoras das sociedades de consumo.

Embora critique e se oponha à perspectiva capitalista, pontuando com frequência seu anseio de matriz socialista por uma redistribuição das riquezas, dos recursos, dos direitos e da cultura, Menezes sustenta que, de toda forma, a arte não se consubstancia de forma mecânica com nenhuma ideologia específica e reivindica o reconhecimento de sua autonomia para perseguir seu sentido último. Para tanto, um dos papéis do artista postulado pelo compositor é aquele de educador do público: agir sem concessão, mas expandir como se possa o conhecimento, traduz-se em ação

²⁴⁰ Em seu ensaio “A inversão das distâncias”, Menezes (2014, p. 45) afirma: “[...] é ululante que uma compreensão dialética das potencialidades digitais revela-se como a estratégia mais inteligente. [...] Para tanto, contudo, não haveria de se pagar o alto preço da morte dos afetos, e mais, nem tampouco do amortecimento das pulsões pelas quais estes mesmos afetos nos movem, quer seja em relação a nossos amores, quer seja em relação aos nossos sons, que amamos igualmente. [...] Os afetos ocorrem em tempo real, pois são incapazes de se autorregular; já sua reflexão – o pensamento – fundamentalmente em tempo diferido, estendido, alargado, sujeito a interrupções, interposições, reflexões, suspensões, interpolações de toda ordem”.

²⁴¹ O compositor reflete sobre esse assunto em seu texto “As vanguardas e os públicos” (MENEZES, 2006, p. 435-442).

²⁴² E, nesse contexto, Flo Menezes ecoa mais uma vez Adorno, quando o cita na conclusão de seu texto “Adorno e o paradoxo da música radical”: “Até o discurso mais solitário do artista vive do paradoxo de falar aos homens” (ADORNO, 2002 *apud* MENEZES, 2011a, p. 42).

militante, política. Se nos dias de hoje, além dos poucos *experts* eruditos, apenas uma plateia de “bons ouvintes” (na assimilada classificação de Adorno) de extração econômica burguesa pode apreciar com certa profundidade uma produção cultural conceitualmente complexa, influenciando e definindo os rumos criativos com suas idiossincrasias e limitações, Menezes espera que no futuro qualquer pessoa possa fruir de obras mais elaboradas. Se é necessário que lutemos pelo direito ao exercício cultural por parte de todos, é igualmente imperativo que se reconheça a potencial sensibilidade de cada indivíduo, de cada pessoa. “Diante de algo bem feito, uma pessoa sensível se rende, se deixa penetrar pelas novas propostas, permite que a experiência nova lhe diga alguma coisa” (MENEZES, 2008a, p. 3), afirma o compositor; e, adicionamos, a sensibilidade humana se deixa arrebatada pela beleza.

5.2 Legado beriano no universo compositivo de Menezes

Muitos aspectos da poética compositiva de Luciano Berio podem ser encontrados também no panorama criativo de Flo Menezes. Os vieses possíveis para elaborar essa comparação são múltiplos, sendo, aliás, a própria multiplicidade uma das características mais marcantes na trajetória dos dois compositores. Decidimos, porém, iniciar essa análise citando um episódio pessoal que aproximou Menezes à música do compositor italiano já desde a primeira infância.

Em numerosas entrevistas, Menezes relembra como a casa de família nos anos 1960 era um dos pontos de encontro de um círculo de renomados intelectuais – entre eles os poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari, Paulo Leminski (1944-1989), Villari Hermann (1943), Ronaldo Azeredo (1937-2006), os compositores Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes (1922-2016) e os pintores Orlando Marcucci (?-2001), Alfredo Volpi (1896-1988), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Hermelindo Fiaminghi (1920-2004) – que se reuniam com o pai do compositor, o poeta Florivaldo Menezes. Nesse contexto, o jovem Flo Menezes se familiarizou de forma natural com diferentes vertentes culturais, também entrando em contato com a música contemporânea da época, que o pai introduzia em casa por meio de alguns raros discos de vinil. Um deles, particularmente presente na memória de Menezes, era um disco com a primeira gravação de *Visage*, de Berio: a voz de Cathy Berberian era, na imaginação do compositor brasileiro ainda criança, o solilóquio de uma mulher enlouquecida, perambulando em um planeta devastado (e, diga-se de passagem, a escuta da obra era um expediente que o pai utilizava na tentativa de conter as peripécias do filho peralta).

Anos mais tarde, prestes a entrar no curso de graduação em Composição da Universidade de São Paulo, Menezes resgata essa lembrança da infância e indaga o pai, o qual desvenda que “a peça apavoradora” deveria ser, provavelmente, *Visage*. Trata-se de uma revivência de extrema

intensidade para o jovem compositor, encantado, agora de forma mais consciente, pela *exuberância sonora* da obra beriana. Em suas palavras: “Não por acaso, uma primeira versão da análise [de *Visage*] verteu-se em meu mestrado em Colônia, na Alemanha, e, depois de eu entrevistar Berio sobre a obra, o cerne do meu doutorado em Liège, na Bélgica, nos idos dos anos 1980 e início dos anos 1990” (MENEZES, 2015b, p. 219), análise com a qual ganha por unanimidade também o primeiro lugar no Premio Internazionale Latina di Studi Musicali, na Itália, em 1990.

Essa exuberância sonora, característica do matiz compositivo de Berio, é um legado, por sua vez, da profunda admiração que o mestre italiano nutria pela obra de Claudio Monteverdi. Em uma declaração que o próprio Menezes presenciou²⁴³, Berio ressalta a importância do compositor barroco em sua trajetória criativa, que se verifica especialmente em relação à sua ideia de ação teatral. O prazer pelo lado sensorial e hedonista, que em Monteverdi se expressa na *seconda pratica* da teoria dos *afetos*²⁴⁴ – e que Berio recupera e traduz na sua sonoridade peculiarmente exuberante –, é um traço que Menezes reconhece também como próximo da cor e da luz das expressões musicais latinas²⁴⁵ e que acaba, de fato, por constituir uma característica de seu próprio universo especulativo e musical. Essa paleta de matizes é diametralmente oposta às nuances da vertente alemã, influenciada por Luigi Nono, como é possível perceber, por exemplo, na música de Helmut Lachenmann (1935-), com a qual Menezes afirma sentir “uma incompatibilidade de espírito” (MENEZES, 2015b, p. 221).

A centralidade do potencial emotivo no universo compositivo de Berio, que deriva de um resgate original dos *afetos*, resulta também no consenso geral do meio musical e no sucesso de público em relação às suas obras – apesar, talvez, de Stockhausen ter desempenhado um papel mais revolucionário no âmbito da especulação formal, tanto no contexto instrumental como no eletroacústico. O vínculo com o passado e sua reelaboração dialogam constantemente com a modernidade, tecendo uma rede pluridimensional. Explicitando mais um ponto em comum com a poética de Berio, Menezes acredita que a novidade total é impossível, porque o ser humano vive

²⁴³ No Festival de Salzburgo de 1989, Berio foi convidado como *composer in residence* e Menezes foi aceito pelo compositor italiano para acompanhá-lo em todas as suas atividades no referido festival: ensaios, entrevistas, concertos, momentos conviviais. Segundo Flo Menezes, durante um ensaio de obras para piano de sua autoria com jovens músicos que estavam frequentando o curso, Berio foi indagado subitamente por um deles sobre qual compositor o teria mais influenciado em sua vida, a que Berio respondeu sem titubear: “Monteverdi!”.

²⁴⁴ Monteverdi inaugura com seu estilo compositivo a chamada *seconda pratica*, diferente da *prima pratica* – da qual Gioseffo Zarlino era um dos maiores representantes –, em que a harmonia desempenhava o papel principal, a serviço dos afetos expressos pelo verbo. Com isso, Monteverdi intentou ressaltar o valor expressivo do texto, substituindo o rígido conjunto de regras musicais formais pela primazia da palavra em relação ao discurso musical. As principais paixões de Monteverdi são a Ira (que se expressa no *stile concitato*), a Temperança (*stile molle*) e a Humildade ou Súplica (*stile temperato*). Para conseguir traduzir os sentimentos, ou afetos, na composição, ele inventa uma série de artifícios de grande novidade do ponto de vista técnico, tais como o *tremolo*, os *pizzicati* e a repetição frenética de notas ou acordes (*stile concitato*). As estruturas musicais aproximam-se, portanto, da palavra e se tornam expressivas de uma forma inovadora.

²⁴⁵ Novamente, a referência aqui é à herança cultural greco-romana e mediterrânea.

imerso em uma realidade histórica e cultural que o permeia e condiciona. Um dos alicerces da veia criativa é a contínua redescoberta e releitura dos eventos por meio de novos vieses e novas perspectivas. Tal processo é recorrente na obra de Berio, que revisita os fatos e as regras do passado ressignificando-os e modificando-os de maneira irreversível, revogando a percepção a partir de prismas conceituais anteriores e propondo a sua reescuta por meio de perspectivas totalmente renovadas.

Sempre com uma atenção ao legado histórico, realçamos novamente a posição crítica que os dois compositores assumem em relação ao serialismo integral: tanto Berio como Menezes sustentam a primazia de uma atitude compositiva essencialmente fenomenológica, na qual se vê destacada a nítida intenção de arrebatá-lo o ouvinte com a beleza sonora intrínseca à obra, processo este, de toda forma, aliado a uma rigorosa estruturação e controle dos materiais musicais. Menezes ilustra com precisão esse aspecto – e, em nossa opinião, as palavras que o compositor brasileiro usa para descrever as criações berianas também podem ser aplicadas à sua própria produção:

A música de Berio tem a capacidade de arrebatá-lo o ouvinte pela sua beleza, independentemente de suas referências, mas se quisermos procurar, acharemos muitas coisas lá dentro. E esse tipo de preocupação fenomenológica, de que a música aconteça e funcione por si só, mas que, ao mesmo tempo, se você refletir e procurar, descobrirá muitas coisas dentro dela, ouvindo-a de uma maneira totalmente transformada, é típica da poética beriana e bem caracteriza o que podemos chamar de transtextualidade. [...] A decifração das referências irá depender de nossa bagagem, de nosso dia, de nosso conhecimento das línguas em uso e de condições concretas de escuta que nos possibilitem o reconhecimento desses elementos (MENEZES, 2015b, p. 86-87).

O conceito de *transtextualidade*²⁴⁶, prisma através do qual Menezes examina a obra de Berio, concerne justamente esse complexo de referencialidades presentes nas partituras do compositor italiano. É o caso, por exemplo, de *Sinfonia*, que Menezes analisa ressaltando como a declarada homenagem ao líder afro-americano Martin Luther King (1929-1968) – a quem Berio dedica o segundo movimento de sua obra – dialoga com sua própria estruturação harmônica e formal, implícita, de uma trajetória de morte e ressurreição de uma espécie de herói, constituindo assim uma autêntica referência ao gênero musical da Paixão; esta é, segundo Menezes, delineada por Berio ao longo dos cinco movimentos da obra, resgatando entidades harmônicas de grande

²⁴⁶ O termo remete à vertente estruturalista e foi definido pelo crítico e escritor francês Gérard Genette (1930-) – que colaborou com Roland Barthes e Lévi-Strauss – em sua obra *Palimpsestes (Palimpsestos)*, de 1982. Nesse ensaio, Genette subdivide a *transtextualidade* em cinco categorias: a *intertextualidade* (ou seja, a presença de um texto em outro texto, como é o caso da citação ou da alusão), a *paratextualidade* (que inclui o estudo de elementos que acompanham o texto, tais como título, prefácio, conclusões, notas marginais e de rodapé), a *metatextualidade* (os textos críticos, que comentam outra produção literária), a *arquitextualidade* (as discussões sobre os gêneros literários e os tipos de discursos) e a *hipertextualidade* (que define a relação entre dois textos). Genette considera a transtextualidade, portanto, como um termo que elucida qualquer relação entre distintos textos e distintas tipologias textuais. Realça também que as diferentes categorias interagem e contribuem mutuamente para a realização da comunicação, pois um texto transcende seu conteúdo exclusivo e se reporta constantemente a outros escritos.

pregnância, como o acorde de dó menor com sétima maior, presente tanto na conclusão da *Paixão Segundo São Matheus*, de Johann Sebastian Bach, como no último movimento (“Der Abschied”) de *Das Lied von der Erde*, de Gustav Mahler. Se tal ótica, revelando ser a *Sinfonia* uma espécie de Paixão, revela-se ela mesma de extrema originalidade, constatamos por tal viés que é justamente por meio dessa densidade de elementos musicais e semânticos que a obra de Berio se concretiza em sua multirreferencialidade, apontando para uma contínua ressignificação que prescinde, em muito, dos mecanismos de automação típicos da sistematização serial mais ortodoxa. Menezes coloca-se na mesma linha de pensamento, salientando a importância de reler e repetir a experiência de escuta para aprofundar progressivamente a compreensão das diversas camadas sedimentadas no tecido compositivo e que remetem a distintos universos conceituais.

Característica do processo criativo beriano – e constitutiva, de forma ainda mais sistemática, também das elaborações de Menezes – é a *centralidade da entidade harmônica* que define a “cor harmônica” de uma determinada obra. Para o compositor brasileiro, trata-se de um dos legados compositivos mais importantes de Berio e que influenciaram, a seu ver, também Pierre Boulez, quando este, a partir da década de 1980, elabora suas composições com base em uma única harmonia predominante²⁴⁷. Aqui também podemos observar a autonomia de Berio em relação à vertente serial: a utilização desse recurso compositivo resgata uma tendência evidente no tonalismo, ou seja, a polarização e aglutinação de zonas harmônicas, enfatizando a direcionalidade de seu discurso musical.

Menezes desenvolve tal processo de modo consequente, refletindo sobre a função fulcral da entidade harmônica no âmbito compositivo pós-tonal. Já abordamos o mecanismo de *arquetipação*²⁴⁸ pelo qual algumas entidades passam quando são repropostas, depois de uma primeira aparição, em obras sucessivas de relevância, tornando-se assim constituições intervalares específicas da harmonia. Já em seu primeiro tratado, *Apoteose de Schoenberg: ensaio sobre as entidades harmônicas*, Flo Menezes discorre sobre as possíveis origens de uma determinada entidade harmônica: pode ser ela tanto de proveniência *coletiva* – uma vez que ocorre em diferentes

²⁴⁷ Esse é o caso de *...explosante-fixe...*, como ressalta Menezes (2015b, p. 227): a obra, originalmente escrita em homenagem a Stravinsky no ano de seu falecimento (1971), foi reelaborada várias vezes até 1993, em sua versão definitiva para flauta solista com *live-electronics*, duas posteriores flautas solistas e grupo de câmara. O título deriva do romance *L'amour fou* [*O amor louco*], do escritor surrealista André Breton (1896-1966). Menezes observa que Boulez estruturava suas obras anteriores por meio de diferentes constituições harmônicas, mas que a partir de *Répons* (de 1981, baseada em cinco acordes que costuram a obra) e sobretudo de *...explosante-fixe...*, o compositor francês absorve, de certo modo, a postura de Berio e procura edificar a obra a partir de uma única entidade harmônica.

²⁴⁸ Vide páginas 143-144 do presente estudo.

obras de uma mesma época e circunstância cultural – como de origem *específica* – caso apareça em uma obra específica de um único autor²⁴⁹.

Uma entidade harmônica é caracterizada ainda por sua *qualidade transpositora*, que Menezes (2013c, p. 45) define como “sua capacidade de locomoção ou transposição no registro das alturas sonoras sem que perca, com isso, sua identidade”. Em outras palavras, a possibilidade de reconhecer a dita entidade enquanto agregação intervalar independente de suas notas específicas (ou seja, em outras transposições ou, no caso do sistema tonal, tonalidades ou funções dentro do contexto harmônico) a qualifica como *móvel* (e esse é o caso da maioria das entidades tonais) ou *estática* (como acontece com boa parte das entidades de obras pós-tonais ou nas quais o registro específico das alturas desempenha um papel central). As modalidades de variação e proliferação às quais se submetem as entidades harmônicas constituem, assim, algumas das técnicas compositivas mais interessantes elaboradas por Menezes (cuja invenção constitui o grande legado da sua obra no terreno de uma nova harmonia especulativa): os *módulos cíclicos* e as *projeções proporcionais*, que serão analisadas no próximo item.

De toda maneira, se a referência às entidades harmônicas pode ancorar a nova obra nos lastros intertextuais de obras do passado, a posição central por elas ocupada nas obras tanto de Berio como de Menezes encontra compensação em uma autêntica veia criativa. No caso específico de Menezes, vemos que o caminho foi trilhado no sentido da edificação de *novas* técnicas da harmonia. Mas mesmo quanto a Berio, o próprio Menezes ressalta: “Quando não faz recurso à referencialidade, Berio inventa de forma a não fazer qualquer concessão” (MENEZES, 2015b, p. 119). Do mesmo modo que o mestre italiano, vemos que também o compositor brasileiro apresenta em seu trabalho uma intensa inventividade.

Tal característica remete ainda a uma tendência ao ecletismo, que oscila entre uma trajetória lógica e uma percepção rigorosamente inovadora e desafiadora, que o próprio Menezes classifica como *radicalidade*, um rigorosíssimo aprofundamento especulativo, guiado pela maior honestidade intelectual, ética e estética possível. O músico brasileiro se autodefine como um compositor radical, enxerga a mesma atitude na conduta de Berio, sublinhando uma tendência de pesquisa contínua, cujo espírito é o de encontrar as matrizes dos elementos da maneira mais consequente possível.

²⁴⁹ É o que ocorre com o acorde do *ostinato* no início do segundo quadro da *Sagração da primavera*, de Igor Stravinsky (*Les augures printaniers*), ou com o acorde de Tristão em *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner. Este último, embora tenha ocorrido em inúmeras obras da história da música e constitua, em rigor, um dos acordes mais comuns da tonalidade, adquire na ópera do compositor alemão, por sua enorme incidência já em seu prelúdio e pelo fato de constituir logo o primeiro acorde da ópera, uma autonomia incontestável, sendo imediatamente reportado à obra wagneriana. O estudo dessa entidade harmônica em especial mostra-se quase uma obsessão teórica para Flo Menezes, a ponto de ele ter redigido um ensaio analítico substancial sobre o acorde: “Música especulativa: harmonia especulativa” (MENEZES, 2006, p. 31-134).

Nessa trajetória, obviamente, abre-se espaço para o risco e o erro, pois trata-se muitas vezes de trilhar caminhos desconhecidos. De toda forma, Menezes sustenta a necessidade desse caráter imprevisível e acrescenta também a diferença que uma atitude radical comportaria, por exemplo, nos domínios científico e artístico: se na ciência uma falha pode acidentalmente levar a novas descobertas (mas, na maior parte das vezes, representa uma perda de tempo e de recursos), na arte é indispensável a abertura às imperfeições, às irregularidades, ou seja, ao inesperado. Ainda que reconheça na arte o campo em que o criador procura exercer o maior controle possível sobre os materiais, e ainda que aí se oponha às correntes surrealistas, Flo Menezes reconhece, mesmo assim, que em meio ao mais rigoroso controle é que emergirá, inevitavelmente, o elemento surpresa ou imprevisível. O imponderável constitui, portanto, um dos elementos tipificadores da criação artística, ainda que o artista não necessite – e não deva – promovê-lo a instância suprema da invenção artística.

Nesse aspecto, Menezes reconhece também aqui, em certa medida, ter sido influenciado por Berio, que, por sua vez, se alinha com a heterogeneidade própria de um Igor Stravinsky. E é muito poética a correspondência entre as diferentes ramagens musicais – das quais Berio extrai seu material compositivo – e as árvores do jardim de sua propriedade em Radicondoli (Siena, Itália), provenientes do mundo inteiro. Menezes compara o posicionamento do compositor italiano com uma característica intrínseca da brasilidade: a *antropofagia*²⁵⁰. Em suas próprias palavras:

Creio que há algo interessantíssimo em Berio: sua impureza, uma das coisas mais salutares de sua obra, que Berio traz inclusive como aporte ideológico. Trata-se da impureza do mundo. [...] No Brasil somos habitados pelo espírito antropofágico, porque fomos colonizados pelos europeus e misturados com o que tinha por aqui, numa verdadeira bagunça, extremamente interessante e peculiar do Brasil, numa antropofagia que se torna realmente visceral para nós (MENEZES, 2015b, p. 225).

Fundamental, porém, é especificarmos o termo: a radicalidade também entra nessa definição, delimitando o campo de atuação. Apenas os elementos justificados por uma escolha poética precisa integram o leque dos recursos musicais. Esse procedimento exclui qualquer arbitrariedade (e nesse aspecto Berio é muito claro, declarando-se contrário a qualquer dado aleatório que subtraia parcialmente a responsabilidade do compositor e, ao mesmo tempo, desnorteie o ouvinte, incapaz de analisar as camadas da obra), mas se traduz antes em uma profícua abertura para a procedência dos materiais que constituem a obra. É novamente a consciência, tanto

²⁵⁰ É clara aqui a referência ao Movimento Antropofágico, manifestação artística brasileira da década de 1920 fundada e teorizada pelo poeta paulista Oswald de Andrade (1890-1954), principal agitador cultural do início do modernismo no Brasil. O *Manifesto antropófago*, redigido por Oswald e Mário de Andrade (1893-1945), reafirma os valores da corrente de poesia Pau-Brasil, pregando o uso de uma linguagem liberta – após uma reelaboração autêntica – dos elementos dos colonizadores (tanto os europeus como os norte-americanos) e se aproximando conceitualmente das ideias de Marx, Rousseau e do surrealismo de André Breton.

do público como do autor, o dado de maior orientação no processo compositivo: os diferentes elementos são escolhidos, com suas várias origens, para recriar um diálogo arriscado e inovador (na melhor marca stravinskyana), mas sempre fértil.

Outro aspecto de ordem técnica aproxima sobremaneira as obras de Berio e de Menezes: um elaborado *artesanato compositivo*, expresso pelo domínio absoluto dos meandros da escritura musical. Isso deriva de um amor primordial dos dois compositores pela música instrumental, que os coloca em uma relação de confronto com a história da composição, remetendo às obras-primas de Monteverdi, Bach e Vivaldi (1678-1741) (no caso específico de Flo Menezes, em expressas referências inclusive a compositores de épocas anteriores, como Guillaume de Machaut [1305-1377], Josquin Desprez [1450-1521] e outros) até os ápices do século XX, como é o caso de Stravinsky, Stockhausen ou, no caso de Berio (e aqui distanciando-se do posicionamento de Menezes), da escrita versátil de Kurt Weill (1900-1950). Esse tipo de postura denota um conhecimento profundo da técnica composicional do passado e uma atitude de apreço respeitoso pelas mais significativas realizações do legado histórico, conjugada com um enfoque pragmático, típico do músico prático²⁵¹. “A aparência do belo esporádico não o interessava, a demonstração do sólido artesanato o conquistava²⁵²” (ZURLETTI, 2003, p. 50): com essas palavras, o crítico musical Zurletti (1937-) relembra Berio no dia de seu falecimento. Tal interesse, compartilhado por Menezes, contribui para determinar o efeito arrebatador de suas obras.

O “amor inabalável pelos instrumentos” (MENEZES, 2015b, p. 162), que Menezes reconhece como um traço em comum com Berio, é alargado e expandido, por sua vez, pela rica experiência da música eletroacústica, que acaba também por permear, no nível dos estilemas da escritura, o contexto instrumental. Mas justamente aqui é que se entrevê uma evidente e imediata diferença entre os dois compositores: enquanto o catálogo de obras de Menezes conta, na época da redação destas linhas, com dezessete obras puramente acusmáticas – sendo a primeira de 1986-87, *Phantom-Wortquelle; Words in transgress* (para quatro canais), e a mais recente de 2016, *Fonds d’erreur* (para dezesseis canais) – e a maior parte de seus trabalhos prevê a interação dos sons e recursos eletrônicos com instrumentos ou vozes, a trajetória compositiva de Berio (pelo menos em termos numéricos) parece mais ligada ao mundo acústico, instrumental e sobretudo vocal.

Já ressaltamos como Menezes considera a espacialização do som um parâmetro central de seu trabalho, tanto acusmático – gênero que ele pratica desde o início de sua carreira – como acústico, interagindo ou não com a eletrônica. Essa tendência pode ser averiguada também na obra

²⁵¹ O diálogo de Berio com os instrumentistas, que se vislumbra claramente em suas dedicatórias das *Sequenze*, é um reflexo dessa atitude, que resulta em uma troca profícua e constante entre compositor e intérprete quanto aos aspectos técnicos e performáticos específicos de cada instrumento.

²⁵² “L’apparenza del bello saltuario non lo interessava, la dimostrazione del solido artigianato lo conquistava”.

de Berio, vertente que ele absorve e reelabora em seus trabalhos instrumentais e vocais. O parâmetro espacial se destaca como um dado nuclear no âmbito da música eletroacústica e acaba influenciando a escritura instrumental; os processos e as modalidades da música de estúdio e da sua difusão em concerto abrem as portas para novos espaços acústicos, não convencionais, flexibilizando os ambientes tradicionais, fechados e ligados a uma fruição historicamente consolidada. Como evidencia Menezes:

A música acusmática propicia ao ouvinte uma experiência sinestésica e estimula uma escuta imagética. [...] Se na música instrumental a audição localiza o som e sua proveniência física de modo quase que inconsciente, a potencialidade aberta pela música eletroacústica [...] inverte a situação: os sons, de extrema mobilidade espacial, acabam por fazer que o ouvinte se localize a si próprio em meio ao espaço no qual se dá a escuta (MENEZES, 1998, p. 99).

Berio demonstra-se essencialmente interessado em explorar as relações que se instauram entre as mudanças no pensamento musical e as possibilidades trazidas pelos sons eletroacústicos. Os novos meios têm como função principal expandir conceitos com base em uma concepção que visa ao equilíbrio entre música e tecnologia, entre invenção sonora, experimentação e projeto musical. Pensemos, por exemplo, em seus trabalhos acusmáticos, que se tornaram referência para o gênero: *Thema (Omaggio a Joyce)* – elaboração eletroacústica que se utiliza, entre outras, da voz de Cathy Berberian – e *Visage* – monumento eletroacústico baseado em sons eletrônicos e na voz de Berberian –, ou ainda em *Chants parallèles* – sons eletrônicos baseados em ressíntese de espectros vocálicos que remontam ao canto siciliano. Muito além dos procedimentos técnicos utilizados, Berio evidencia o desejo de superar as divisões entre sons acústicos e eletrônicos. A tecnologia torna-se, em sua trajetória compositiva, um instrumento diferenciado, mas sempre funcional, que expressa seu pensamento musical em completa sintonia criativa e mesmo ética, fazendo conjugar com naturalidade os universos sonoro e semântico – contrariamente, portanto, ao que ocorre com a perigosa cisão dualística que procura separar categoricamente música de significação.

Um fértil ponto de síntese e equilíbrio nesse aspecto pode ser visto em composições para instrumentos ou vozes e sons eletroacústicos gravados ou com processamentos eletroacústicos em tempo real (estes últimos conhecidos como *live-electronics*, ou “eletrônica em tempo real”). Berio utiliza-os em duas de suas composições: *Ofanim*, de 1988 – para dois corais de crianças, dois conjuntos instrumentais, voz feminina e *live-electronics* –, e *Altra voce*, de 1999 – para flauta em sol, *mezzosoprano* e *live-electronics*. O catálogo de Menezes, por sua vez, conta com numerosas obras que apresentam tal combinação de sons: até aqui, nada menos que vinte e sete obras são escritas para vários instrumentos solo, conjuntos instrumentais ou vocais e sons eletroacústicos ou *live-electronics*.

Essa vertente compositiva é a mais profícua e inovadora para o compositor brasileiro, e ele mesmo ressalta o crescente interesse de Berio pelo assunto, relatando um encontro pessoal e uma troca de cartas²⁵³ com o maestro italiano: em 1997, Menezes é convidado pelo Groupe de Recherches Musicales (GRM) de Paris para realizar um concerto com sua obra *Parcours de l'Entité*²⁵⁴ na Salle Olivier Messiaen, em Paris, no qual é responsável da difusão eletroacústica da peça (interpretada ao palco por Isabelle Hureau, nas flautas, e Thierry Miroglio, na percussão); na ocasião, que contou com a presença dos dois compositores, também é executada a peça acusmática *Chants parallèles*²⁵⁵ de Berio (sendo a difusão eletroacústica assumida por um músico da equipe do GRM). Algumas semanas mais tarde, Berio parabeniza Menezes por sua obra com uma carta pessoal, perguntando-lhe se não teria interesse em se aprofundar no uso de *live-electronics* e revelando sua total atenção por tais recursos; no entanto, o compositor brasileiro, já de volta a São Paulo, ainda não tinha acesso a tais recursos tecnológicos, àquela época ainda restritos a centros muito específicos de criação musical (tais como o Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique [Ircam] parisiense)²⁵⁶.

Discutimos – não apenas neste item, mas ao longo de toda a segunda parte deste trabalho – os vários pontos de comunhão e identidade entre as obras dos dois compositores e a influência que a obra de Berio exercera na obra de Menezes. Entretanto, não podemos, nesse contexto, deixar de ressaltar duas (parciais) divergências de interesses. A primeira é relativa ao elemento popular, que os dois compositores consideram de forma diametralmente oposta. Berio absorve e reelabora melodias, ritmos e canções da tradição popular em diferentes obras (tenhamos em mente *Folk Songs*, mas também *Coro*, *Questo vuol dire che...*, *Voci*, *Naturale*, *Chants parallèles* etc.), expressando toda a sua veia de arranjador e “tradutor”, capaz de trazer para o universo erudito as sugestões das mais variadas procedências e nutrindo interesse até mesmo pela música comercial. Menezes não se aproxima dessa vertente; ao contrário, remove de seu leque compositivo qualquer inspiração de matriz popular ou que diga respeito à música de mercado, distanciando-se

²⁵³ Para mais detalhes, consultar Menezes (2015b, p. 162).

²⁵⁴ A obra de 1994, para um flautista – que toca flauta em dó, flauta baixa em dó e flauta em sol –, um percussionista e sons eletroacústicos em dois canais, foi premiada no Prix Ars Electronica de Linz (Áustria).

²⁵⁵ Menezes (2015b, p. 162) afirma: “Uma prova do interesse permanente de Berio pelo universo eletroacústico é ter aceitado a encomenda do GRM e ter composto *Chants parallèles* em época bem posterior às atividades do Studio di Fonologia Musicale de Milão”.

²⁵⁶ Nesse sentido, é ainda mais notável o prêmio recebido pela obra *Parcours de l'Entité*, cuja parte de sons eletrônicos fora criada com meios técnicos ainda relativamente “tradicionalis” de música eletroacústica. Na realização de parte dos sons que compõem a obra, Flo Menezes utilizou um clássico programa computacional, o *Music V* (com o qual trabalhou durante sua estadia como compositor convidado do Centro di Sonologia Computazionale da Universidade de Pádua, na Itália, em 1991), bem como um gravador de oito pistas, o Tascam TSR-8, e um *sampler* Akai S-1100 (MENEZES, 2005, p. 35-36). Ainda que tais recursos fossem profissionais, eles não apresentavam um número elevado de possibilidades, e o compositor não dispunha, tampouco, da tecnologia para *live-electronics*; mesmo assim, a obra foi agraciada com o mais importante prêmio internacional de tecnologia musical da época: o Prix Ars Electronica de Linz (Áustria), em 1995.

principalmente da corrente brasileira nacionalista, que ele considera fechada, anacrônica e até mesmo reacionária.

Um segundo elemento de distância pode ser encontrado na atitude dos dois musicistas perante a sistematização dos conceitos, sejam eles especulativos de forma geral (filosóficos, históricos, linguísticos etc.), sejam eles puramente musicais. Enquanto Menezes considera fundamental o processo de organização e ordenação de suas reflexões, como uma urgência estética pessoal – função na qual se expressa também todo seu enfoque de cunho estruturalista –, Berio não viu necessidade em uma metodização sistemática, nem tampouco se dedicou a uma divulgação metódica de seus instrumentos compositivos; muitos de seus livros – em particular *Un ricordo al futuro* – recolhem suas posições sobre os procedimentos musicais, mas de forma rapsódica, não detalhadamente planejada. Nesse sentido, Flo Menezes aproxima-se muito mais de compositores como Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez.

Tal fato também se reflete na relação dos dois compositores com a atividade de ensino. Menezes implementou no Brasil, a partir de 1992, as primeiras disciplinas específicas de composição eletroacústica (junto à Unesp, em São Paulo) e sua atividade é de grande relevância no panorama brasileiro e latino-americano, onde é tido como uma referência internacional. Da mesma forma, podemos afirmar que ao redor do Studio PANaroma, do qual é idealizador, fundador e diretor, gravita uma escola de jovens compositores. A abertura ao Outro e a singular generosidade intelectual de Menezes se traduzem na vontade de transmitir conceitos compositivos e teóricos para as novas gerações de músicos a partir de uma organização metodológica rigorosa. É interessante ressaltar, porém, que o ensino para Menezes é uma derivação de sua crença no conhecimento compartilhado, por meio do qual divide com os alunos seu pensamento; o principal objetivo da atividade de sistematização dos conceitos é seu próprio processo criativo, que para se concretizar necessita de uma organização extremamente precisa das ideias, além de suporte institucional.

Já quanto a Berio, apesar de ter exercido ocasionalmente, e com grande relevância, a carreira de professor de composição (no Mills College, em Oakland, e na Julliard School, em Nova York, ambos nos Estados Unidos, nos anos 1960), ele não instituiu propriamente um círculo de alunos. Uma ulterior demonstração disso é o contato que Menezes teve com Berio em 1989: desejando aprofundar seus estudos com o maestro italiano, Menezes, aconselhado por seu orientador de doutorado Henri Pousseur, procurou se inscrever no curso de verão do Mozarteum (Festival de Salzburgo, Áustria), onde Berio, porém, não iria ministrar aulas, mas atuar antes como compositor em residência. Berio, informado do interesse do jovem compositor brasileiro, manifestou-se favoravelmente à direção do festival para que Menezes o acompanhasse em todas as suas atividades durante o evento (ensaios, concertos, entrevistas), e Menezes ressalta em muitos depoimentos

pessoais como essa vivência, apesar de seu caráter aparentemente improvisado, foi uma de suas mais ricas experiências profissionais, tendo sido extremamente marcante para seu aprendizado musical e para seu desenvolvimento pessoal, graças à espontaneidade e generosidade de Berio e ao intenso convívio com o mestre italiano durante aqueles dias²⁵⁷.

E é exatamente o lado propriamente humano ou humanista, muito além dos elementos que Menezes identifica como um legado de Berio em sua obra – aspectos relativos especificamente à vocalidade, ao tratamento das entidades harmônicas, à gestualidade, à direcionalidade, às filtragens e transformações do material musical por meio de distintas e múltiplas camadas (MENEZES, 2015b, p. 229) – o que parece constituir a linha substancial que une o trabalho e a pesquisa dos dois compositores: uma simbiose similar entre, de um lado, criatividade, inventividade e emotividade, e, de outro, estruturação rigorosa, meticulosidade e artesanato, almejando a experiência do arrebatamento estético a partir da elaboração estrutural de suas obras.

5.3 Fundamentos conceituais e técnicas de composição

O fulcro do sistema compositivo de Menezes é com certeza a dimensão harmônica, dada a pregnância de significações e a pluridirecionalidade que reveste esse domínio musical em sua obra. É no plano harmônico, de fato, que se dão as múltiplas relações (em sentido horizontal/diacrônico, vertical/sincrônico ou até em direção diagonal no decorrer da obra) entre as notas de uma estrutura musical. Nesse contexto, sobressai uma constituição estrutural fundamental na especulação do compositor, qual seja, a da *entidade harmônica*²⁵⁸: trata-se de uma formação intervalar (um elemento melódico ou um acorde específico) com peculiaridades próprias e que se destaca dentro do contexto musical, caracterizada por seu valor estrutural determinante em relação às demais figurações da obra em questão. Já analisamos o processo de arquetipação, conforme ilustra Menezes²⁵⁹ ao descrever o movimento pelo qual uma entidade, que passou a integrar o repertório e a memória auditiva coletiva, torna-se um arquétipo, o que ocorre após um indispensável período de tempo de estabilização, necessário para que a entidade se distinga em sua primeira aparição e se consolide no universo compositivo à medida que emerge em obras sucessivas.

A entidade harmônica desempenha um papel relevante no sistema tonal, em que o conjunto de regras de condução da harmonia – consolidado ao longo dos séculos – garante sua percepção

²⁵⁷ Foi inclusive durante aqueles dias que Flo Menezes realizou com Berio, em francês (tendo em vista seu doutorado em curso sobre a obra do compositor italiano), a entrevista sobre *Visage*, que acaba de ser publicada em italiano pelo selo Einaudi (BERIO, 2017).

²⁵⁸ Vide itens 5.1. e 5.2 do presente estudo.

²⁵⁹ Para mais detalhes, consultar Menezes (2013c, p. 43; 2002), em que o compositor analisa numerosas entidades harmônicas do século XX que se tornaram arquétipos compositivos.

nítida e seus possíveis percursos de tensão e resolutividade dentro do próprio modelo tonal, seja na diacronia (com a resolução da entidade em outra, sendo esse o caso mais clássico) ou na sincronia (quando dentro da mesma entidade há um fenômeno de polarização, em que uma nota específica da própria entidade atrai as outras notas, definindo-se como a nota de resolução da entidade). Como ressalta Menezes (2013c, p. 47), a tríade (à qual se moldam todas as sucessivas estruturas harmônicas, mais complexas) representa a constituição intervalar fundamental da tonalidade e está relacionada à definição do potencial de resolução – ou seja, a direcionalidade – de uma determinada entidade em um contexto substancialmente estável, tal qual se configura o sistema tonal.

No entanto, é em um contexto atonal ou pós-tonal que a presença da entidade harmônica assume uma função ainda mais importante, pois passa a representar um dos elementos de amparo perceptivo por excelência – junto com o *perfil* das constituições harmônico-intervalares²⁶⁰, o “contorno ou desenvolvimento dinâmico das estruturas, figuras ou gestos musicais” (MENEZES, 2013c, p. 48) –, de basilar orientação no novo contexto, marcado pela ambiguidade das propensões resolutivas da harmonia. Nesse âmbito, instaura-se uma tensão entre a estrutura intervalar da entidade e o seu desenvolvimento diacrônico; a partir de um enfoque renovador, Flo Menezes irá discutir teoricamente os desdobramentos do que designa por *propensão harmônica* das entidades, independentemente do sistema de referência da harmonia, e tal teorização irá tecer uma densa trama dialética com seu próprio fazer musical²⁶¹. E por tal prisma pode-se de fato entender a maior dificuldade que o ouvinte tem para perceber o dado harmônico nas constituições acordais em contraposição às constituições melódicas, mais “fáceis” de serem apreendidas - já que a complexidade das entidades harmônicas no domínio pós-tonal é, por exemplo, enaltecida quando sua propensão harmônica (resolutiva ou não) se manifesta na dimensão sincrônica. Conforme bem salienta Flo Menezes:

O fato simultâneo, que não faz uso do tempo diacrônico, exige maior atenção e até mesmo treino por parte do ouvinte, uma vez que organiza todo o seu potencial intervalar no átomo da instantaneidade. A percepção efetiva da polarização de dada nota dentro de um mesmo agregado será sempre condicionada pelo contexto musical, que pode ou não favorecer o fenômeno de polarização, da mesma forma que, na propensão harmônica não resolutiva sincrônica (em que a entidade [acórdica] se torna mais densa), a escuta deflagra-se com um maior número de informações simultâneas, se compararmos a entidade expandida verticalmente com a entidade de partida (MENEZES, 2013c, p. 55).

Junto com a formulação da entidade harmônica e de sua direcionalidade, Menezes individua no texto musical diferentes camadas que o constituem em um processo de sobreposições recíprocas: o nível mais neutro é dado pela *textura*, formada por uma série ininterrupta de microarticulações

²⁶⁰ Para a análise da função do perfil, *vide* página 176 do presente estudo.

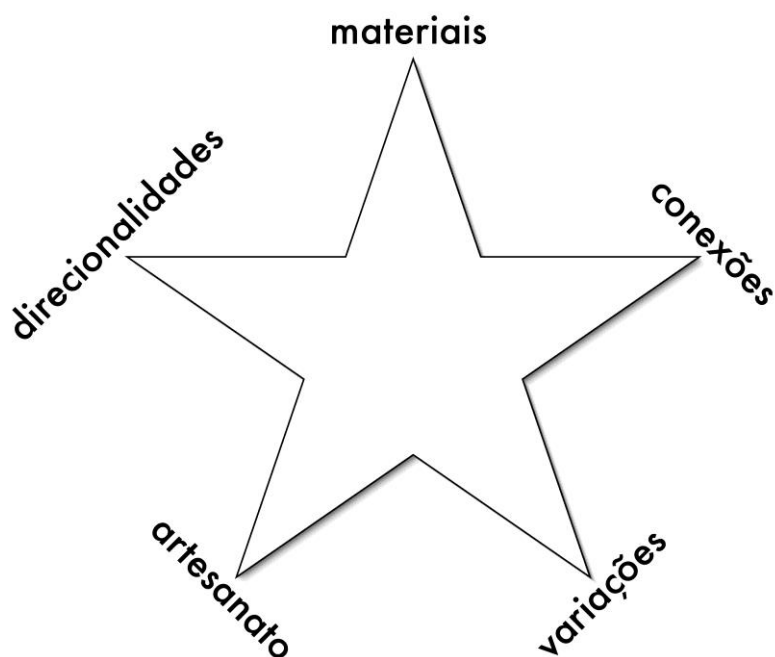
²⁶¹ *Vide* a esse respeito seu texto “Música Especulativa, Harmonia Especulativa” (MENEZES, 2006, p. 31-134).

que criam um pano de fundo extremamente elaborado, mas sem a presença de uma figura destacada. Aliás, é a repetição continuada de um mesmo elemento – que em outro contexto poderia ser evidente e, portanto, figural – que recria o tecido textural, sendo as singularidades e as sobressalências suprimidas em favor de uma trama de caráter mais homogêneo ou uniforme. Em contraste com a textura, a *figura* caracteriza-se justamente por ser um elemento mais ostensivo, que se destaca do fundo de forma mais autônoma e singular, e por conter um intervalo de tempo bem delimitado. A figura especifica também o perfil, que é seu desenvolvimento dinâmico pelo registro das alturas e o delineamento dos intervalos constituintes da ideia musical. A evolução histórica da figura e sua sedimentação repertorial (sua criação e suas sucessivas aparições, claramente identificadas) resulta no que podemos designar por *gesto* musical: como Berio (2013, p. 30) bem observa²⁶², o gesto não pode ser inventado, pois é o resultado das sucessivas significações que a figura adquire. Menezes (2013c, p. 65) ressalta uma contraposição entre o potencial inventivo da figura – que integra o repertório musical e se transforma em gesto passando por um tempo transitório de instabilidade – e o caráter convencional (e, de certa forma, “pacificador”) do gesto, que, ao relembrar as trajetórias históricas da figura, instaura um diálogo com as possibilidades de sua significação em determinada obra.

Essas configurações estão na base de uma série de conceitos essenciais da composição que Menezes (2013c, p. 69) estrutura com nitidez na forma de uma estrela com cinco pontas, por ele denominada *estrela da composição* (imagem 13), em que tais elementos encontram-se intrinsecamente inter-relacionados.

²⁶² Vide o item 4.5 do presente estudo.

Imagem 13: A estrela da composição de Flo Menezes.



O primeiro tópico refere-se aos *materiais*, vértice conceitual da essência compositiva. Por tal termo, Menezes entende qualquer elemento ou ideia musical, em sua conotação mínima, que estabeleça relações estruturais com o contexto em que está inserido. Na composição instrumental, especialmente na época clássica, o material correspondia tipicamente ao motivo (melódico e/ou rítmico), ao tema, ou seja, aos elementos estruturais de base que integravam o desenho ou estruturação temático-formal, impregnando-se de propriedades históricas. No âmbito eletroacústico, o conceito continua abrangendo essa definição, que Menezes (1998, p. 43-61) define como sendo de aspecto eminentemente *relacional*, mas acaba por envolver igualmente a própria constituição espectral dos sons utilizados, que o compositor pode elaborar e/ou processar e que se tornam o ponto de partida de seu trabalho, uma vez que, no estúdio, o compositor não mais simplesmente compõe *com* os sons, mas antes compõe *os próprios* sons. Segundo Menezes, o material passa então, a partir do advento das poéticas eletroacústicas, a possuir uma dupla faceta, caracterizando-se por ambos os aspectos: *relacional*, pelos elos estruturais gerados no decorrer da composição; e *constitutivo*, no tocante à criação e manipulação da própria constituição espectral sonora.

Na segunda²⁶³ ponta da estrela compositiva está o conceito de *variação*. As variações dialogam com o material, pois dele decorrem, e em uma obra é sempre possível individuar os elementos estruturais que constituem os materiais em suas alterações parciais, ou entender

²⁶³ Tecnicamente trata-se da terceira ponta da estrela, considerada em sentido horário; porém o compositor entrelaça os itens em uma ordem conceitualmente diferente, ordem que resolvemos seguir em nossa análise.

elementos das variações como novos dados ligados ao mesmo esqueleto de base do qual provêm. Menezes destaca ainda que as variações, na sua forma arquetípica *tema e variações*, consistem na única forma musical que perdura no curso da história da música e se estabelecem, de alguma maneira, também na contemporaneidade, inclusive na música eletroacústica pelo viés de seus materiais constitutivos: “*Tema e variações*, forma que em nossa era é transplantada ao par *materiais/variações*” (MENEZES, 2013c, p. 73, grifos do autor).

O processo de variação pode se dar com base na inversão de um perfil melódico, na retrogradação dos intervalos que compõem um dado motivo, em sua ampliação ou ainda de infindáveis maneiras. De qualquer modo, todas essas metamorfoses dos estados dos materiais mantêm, em geral, intacta sua estrutura geradora e se articulam em texturas que a impregnam, como que “contagiando” a estrutura principal com a proliferação de um de seus mínimos aspectos. No mais, fica evidente o papel relevante desempenhado pelas variações no momento perceptivo, já que são propensas a evitar um desenvolvimento previsível da ideia musical, estimulando a memória, as expectativas e as emoções do ouvinte.

A *direcionalidade* é o terceiro conceito compositivo da estrela de Menezes. É um dos traços essenciais de sua poética, de nítida ascendência beriana. A direcionalidade demarca o momento em que é possível descortinar o processo compositivo e representa também a articulação estratégica de conjunto entre os materiais e suas variações. Ela é o vetor transformacional dos materiais, e como tal institui uma propensão de desenvolvimento temporal, mas em regra sua qualificação se potencializa com planos de simultaneidade, ou seja, pela coexistência temporal, múltipla, de processos direcionais simultâneos, fato que impregna e tipifica até mesmo – em contraposição à música popular – a música erudita. As transformações e as diferenças do material, confrontadas permanentemente com seus elementos estruturais que perduram ao longo da obra, instauram veredas complexas, que se tornam guias de escuta para o ouvinte. É nessa fase primordial da criação que Menezes se conscientiza e procura controlar ou ao menos implementar, *ante litteram*, todos os vetores direcionais constitutivos da obra em gestação. Para o compositor brasileiro, após a eleição dos materiais, elaborar conscientemente as direcionalidades dos planos distintos, nos sentidos diacrônico e sincrônico, é o ato primário e fundamental da composição. Desse modo, as direcionalidades acabam por vezes a nortear o próprio curso das variações.

Os meios em que se expressa a direcionalidade são vários. Além do domínio intervalar – em que Menezes se vale sobretudo de suas *projeções proporcionais*, que instituem âmbitos diversos de projeções dos espaços intervalares, sempre cuidadosamente articuladas por claros vetores direcionais –, a direcionalidade pode se edificar tendo como parâmetro o registro, o timbre, a

tessitura, as dinâmicas, a agógica, entre outros aspectos²⁶⁴. E, em analogia ao que pronunciara Henri Pousseur em seu paradigmático texto “Pour une périodicité généralisée²⁶⁵”, a direcionalidade pode ser representada graficamente por vetores com diferentes formas, semelhantes às formas de onda da música eletrônica (ondas em dentes de serra, ondas quadradas, triangulares, senoidais). O dado interessante é a presença contínua, em qualquer que seja o parâmetro direcional considerado, de uma transformação paulatina de um estado a outro dos materiais: há um afastamento progressivo das características fundamentais do material inicial, que ao longo do processo será impregnado de novas significações, adquirindo novas propriedades constitutivas.

A noção de história também se insere nessa visão, de cunho estruturalista lévi-straussiano, pela qual o decorrer dos eventos não é concebido como um progresso, mas assume, ao contrário, uma configuração espiralar – denominada por Menezes de *transgresso* –, resgatando a multiplicidade de direções envolvidas nas releituras e ressignificações contínuas dos acontecimentos. Nesse sentido – e em que pese sua distância crítica de índole beriana –, o serialismo adquire inestimável valor para Menezes, enquanto corrente que enaltece o trabalho de controle absoluto e simultâneo do maior número possível de parâmetros da composição, demonstrando, ainda, que a direcionalidade pode prescindir da melodia ou da harmonia no sentido clássico, pois mesmo em obras essencialmente afigurais do serialismo integral nos defrontamos com exemplos de aspectos claramente direcionais. Aliás, é nas obras complexas que a direcionalidade se define como a estratégia fundamental para “estruturar a música de forma a ela propiciar e incitar mesmo à sua reescuta, a uma sua redescoberta contínua, a um constante desvencilhar de seus itinerários labirínticos” (MENEZES, 2013c, p. 165).

Por conseguinte, o tempo revela-se claramente como um parâmetro de extrema importância na organização musical, e de novo Menezes destaca a centralidade da consciência plena do compositor e do ouvinte, ainda mais diante desse aspecto. Isso porque as metamorfoses progressivas dos materiais, nas quais concretizam-se as variações por vetores direcionais, despertam o interesse do ouvinte²⁶⁶: se a atenção do público é cativada pela multiplicidade direcional das diversas camadas compositivas, a percepção do próprio do tempo deixa de ser relevante

²⁶⁴ Podemos citar também, no âmbito da direcionalidade, a alternância entre periodicidade e aperiodicidade, a densidade crescente e decrescente das figuras, os processos de filtragem e a organização espacial dos sons eletroacústicos, tal como esses parâmetros são organizados nas obras de Flo Menezes (e às vezes em simultaneidade, como no solo final de *ATLAS FOLISIPELIS* [1996-97], paradigmático quanto a esse fenômeno). Além disso, pode também ser claramente direcional uma das estratégias fundamentais da poética de Menezes, presente em suas obras para instrumentos e sons eletroacústicos, a saber: a intenção de fazer o ouvinte duvidar da origem dos sons (com a hipótese de que sejam sons ao vivo, sons compostos em estúdio ou ainda decorrentes de *live-electronics*). Por tal viés, Menezes alcança uma verdadeira e salutar (con)fusão entre os domínios instrumental e eletroacústico (a exemplo do que anuncia, sintomaticamente, o título de uma de suas obras para orquestra e sons eletroacústicos: *Crise* [2005-06]).

²⁶⁵ “Por uma periodicidade generalizada”, na tradução de Flo Menezes (POUSSEUR, 2008, p. 111-170).

²⁶⁶ Curioso o título que o pianista e regente Daniel Barenboim (1942-) escolheu para seu livro *A música desperta o tempo*, de 2012, em que discute a mesma qualidade de estiramento e densidade do tempo proposta por Menezes.

(diferentemente de quando a obra não apresenta elementos que despertem o interesse da escuta, em que o ouvinte, entediado, desloca sua própria atenção para o tempo que não passa). Nas palavras do compositor brasileiro:

No ato em si de compor, quanto mais cômico o compositor está do tempo, tanto mais terá propensão a dominar sua obra; mas na percepção do já composto, entretanto, quanto mais o tempo atira para si a atenção, tanto menos “resolvida” parece a composição. O aparente paradoxo revela-se, assim, como adequada receita à composição bem-sucedida: se no ato da composição a consciência do tempo é fundamental, na sua escuta o tempo deve ser percebido de modo inconsciente (MENEZES, 1998, p. 40).

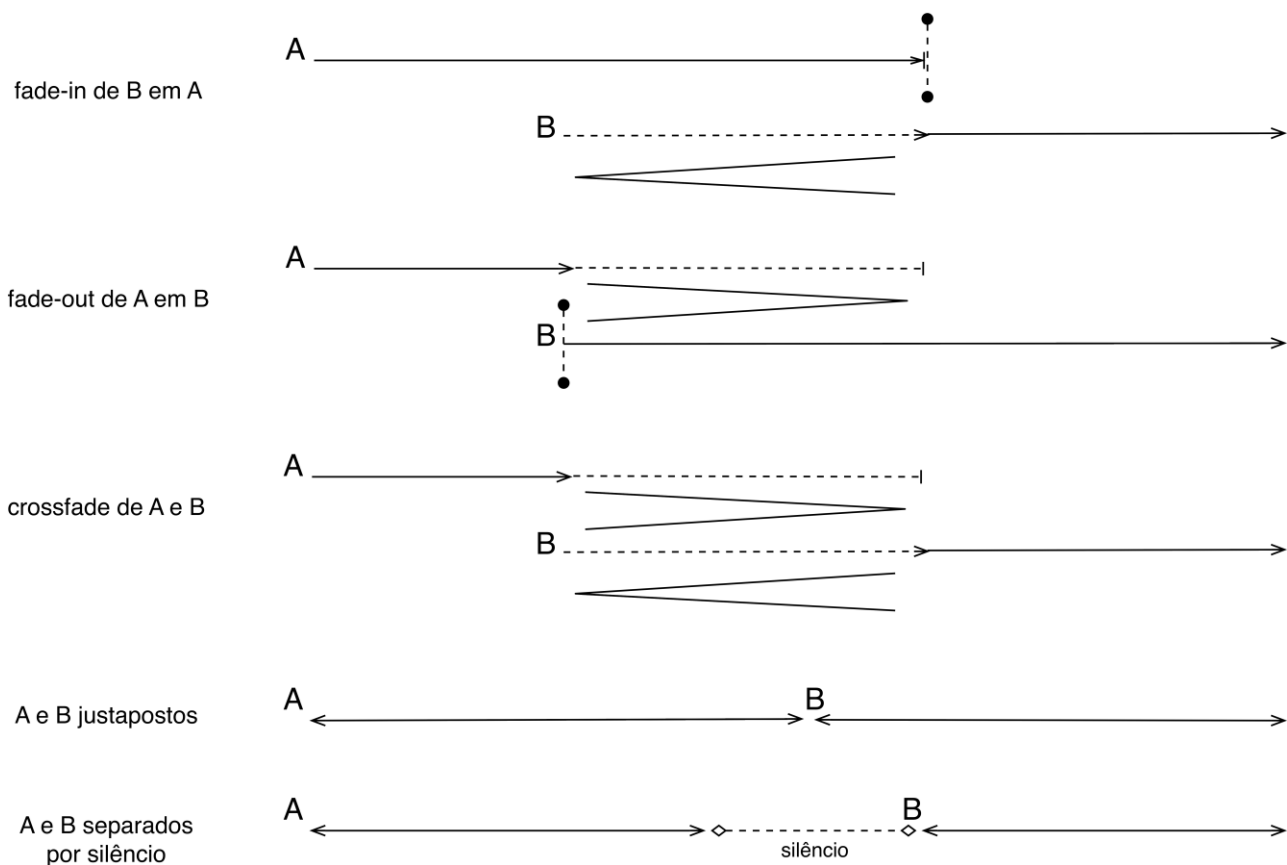
Menezes compõe almejando a experiência de uma escuta reiterada, fazendo uso estratégico, para tanto, da simultaneidade e da direcionalidade das estruturas musicais: a influência recíproca entre os aspectos compositivos e suas relações com a atenção e com as habilidades perceptivas do ouvinte abrem terreno a inesgotáveis possibilidades de reescuta e ressignificação de suas obras.

O tempo também desempenha um papel importante na articulação da quarta ponta da estrela da composição de Menezes, na qual se encontra o conceito relativo às *conexões*. De fato, é apenas no decorrer diacrônico de uma obra que podemos perceber os meios pelos quais se realizam, inclusive em planos de sincronicidade, os processos musicais geradores de sentidos. As conexões entre os diversos componentes constitutivos (os materiais e suas variações projetadas pelos vetores direcionais) são fundamentais para a constituição dos elos que unem as ideias e estruturas. Na definição de Menezes, trata-se das “antecipações de elementos vindouros ou ressonâncias de estruturas musicais já vivenciadas [...] que entrelaçam ideias musicais no tempo real da composição” (MENEZES, 2013c, p. 76). É interessante ressaltar que a relação de conexão é sempre de tipo binário, apenas entre duas ideias musicais; estas se articulam sucessivamente, ou mesmo simultaneamente, em estruturas mais complexas por meio de estratificações progressivas, muito semelhantes ao complexo esquema do binarismo jakobsoniano, com o qual tanto se identifica o pensamento de Flo Menezes²⁶⁷.

As maneiras de estabelecer uma conexão entre diferentes estruturas ou partes são incalculáveis, pois dependem da criatividade e da habilidade escritural do compositor. Entretanto, de um ponto de vista esquemático, Menezes procurou recentemente, em um de seus cursos de pós-graduação, sistematizar os possíveis tipos de conectividade entre duas ideias, chegando à conclusão de que seriam apenas cinco os tipos de conexão entre uma ideia ou estrutura A e uma ideia e estrutura B, conforme o esquema a seguir (imagem 14).

²⁶⁷ Sobre isso, ver Menezes (1993a; 2015b, p. 67-92).

Imagem 14: Tipos de conexão entre duas estruturas (A e B).



Por tal viés, segundo Menezes, é possível até mesmo compreender determinadas linhas de força da composição no tocante ao agenciamento temporal das estruturas, identificando ainda certa proeminência de um demarcado tipo com a produção musical típica de uma cultura musical específica. Assim é que os compositores franceses, por exemplo, prezam historicamente uma estruturação das obras por blocos justapostos, subdivididos em movimentos e seções, enquanto os alemães seguem um pensamento que se desenvolve de forma mais contínua (processo este conhecido pelo termo *Durchkomposition*²⁶⁸). Se na corrente alemã a noção de conexão é particularmente evidente, nem por isso a vertente francesa, com seu proceder das ideias em agrupamentos justapostos, dispensa os conceitos de direcionalidade e mesmo de conexão, circunstanciando-os, contudo, no âmbito de uma textura mais fragmentária. De maneira geral, porém, podemos afirmar que a conexão mais eficaz, mas nem por isso mais simples, se dá quando a

²⁶⁸ Menezes (2013c, p. 77) traduz o termo para o português com o neologismo *transcomposição*, citando a *Sonata em si menor* de Franz Liszt, em um único movimento, mas também o método das *variações continuadas* magistralmente utilizado por Johannes Brahms e enaltecido por Schoenberg, como exemplos em que as ideias musicais se metamorfoseiam em continuidade.

conclusão de uma ideia musical se vê entrosada com início da ideia seguinte, sem uma fragmentação do discurso musical como um todo.

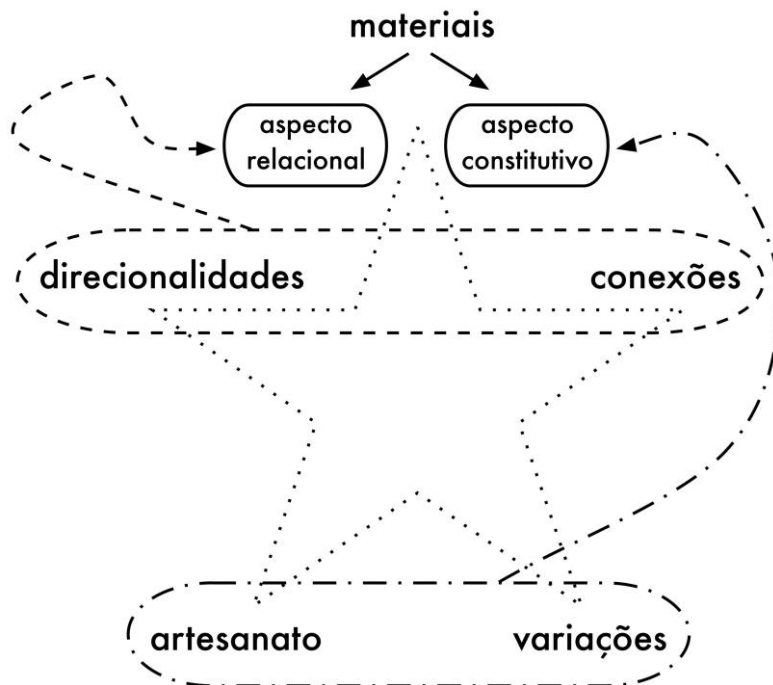
Para que isso (junto com muitos outros procedimentos de escritura) se verifique de forma orgânica, é necessário citar o quinto e último elemento do guia compositivo de Menezes: o *artesanato*. Trata-se do item mais facilmente perceptível a partir de uma primeira escuta, mas ao mesmo tempo de definição mais complexa. Retomando as palavras do compositor brasileiro, o artesanato é a “elaboração meticulosa da aparência dos materiais” (MENEZES, 2013c, p. 84), sendo, portanto, um aspecto constitutivo da obra: o recurso remete ao nível mais refinado de acabamento e detalhamento das configurações e é uma das causas diretas do arrebatamento estético autêntico. Representa o ápice da mestria escritural por parte do compositor, que nessa fase elabora os materiais manifestando sua criatividade e habilidade em exercer um controle absoluto sobre todos os detalhes de sua obra.

O artesanato está inseparavelmente vinculado ao timbre, um aspecto da composição relativamente secundário do ponto de vista histórico, já que a escritura musical se organizou em torno da primazia das alturas e da organização rítmica (recorrendo ao uso de palavras e indicações de matriz linguística para definir o timbre, as quais, de toda forma, não o determinam com precisão absoluta). Historicamente, Claude Debussy abriu as portas para uma concepção de som mais puro, mais liberto dos parâmetros tradicionais da harmonia e da melodia. Em sua obra, cada som adquire um valor em si mesmo, não funcionando apenas como elemento em relação ao restante do material sonoro; torna-se, assim, um microuniverso ao qual o compositor pode impingir toda a sua atenção compositiva, ponto de partida para explorações sonoras totalmente inéditas. Cabe ressaltar que justamente no esmero desse componente artesanal se destacam o ofício e a perícia do compositor, capaz de imbuir no timbre uma valência conectiva, e não apenas de mera apresentação das ideias musicais. A sofisticação do timbre – articulado em gestos musicais, ornamentações, densificações, acelerações e esticamentos do discurso musical de inúmeras maneiras –, muito além de ser apenas um elemento de “enfeite” na composição, é efetivamente o meio para se expressarem as varrições, as direcionalidades e as conexões da obra; configura-se, portanto, como uma característica essencial do processo compositivo, perfazendo o ciclo que faz dos materiais foco inicial e final do processo compositivo.

Desse modo, a estrela da composição se estabelece com implacável coerência estruturalista, e por tal viés é possível compreender de forma substancial a própria poética do compositor, que, procurando diagnosticar as energias irradiadas pelos materiais aos demais elementos essenciais da composição e constituintes das outras pontas da estrela, constata um elo natural desses elementos ora com o aspecto *constitutivo* (como ocorre entre materiais, variações e artesanato), ora com o

aspecto *relacional* dos materiais (no caso do vínculo entre materiais, conexões e direcionalidades) (imagem 15).

Imagem 15: Os aspectos relacional e constitutivo dos materiais na estrela da composição de Menezes.



O estruturalismo nítido e implícito na estrela da composição de Menezes se expressa também em suas técnicas compositivas. Desde sua juventude, o compositor brasileiro almeja instituir uma poética muito pessoal, protagonizada por suas especulações no domínio da harmonia; essa busca o leva, em seu percurso de pesquisa e criação, a formular uma técnica compositiva inovadora baseada nos intervalos e chamada de *módulos cíclicos*.

Ao longo do século XX, poucos compositores se dedicaram a esse tipo de pesquisa, focando-se em um alicerce intervalar e harmônico – ou ao menos poucos puderam edificar suas próprias técnicas intervalares. Mesmo o serialismo, que de certa maneira pretendeu criar um “substituto” do sistema de referência comum da harmonia em que consistia a tonalidade, não logrou esse lugar histórico. De fato, o sistema serial não se configura como um sistema harmônico-intervalar, mas antes como uma metodologia harmonicamente neutra (a despeito de sua única prerrogativa: a utilização do total cromático, da qual decorre justamente sua neutralidade). Na ótica de Menezes, apenas Olivier Messiaen (1908-1992) e Henri Pousseur teriam realmente se aprofundado em especulações que tiveram como resultado três técnicas compositivas específicas, a saber: no caso de Messiaen, os *modos de transposições limitadas*²⁶⁹ e as *permutações simétricas*²⁷⁰;

²⁶⁹ Conforme retrata Menezes (2002, p. 349-353), Messiaen classifica sete modos distintos de transposições limitadas, cuja peculiaridade comum é a possibilidade limitada de transposições a outras alturas: após um certo número possível

e, no de Pousseur, as *redes harmônicas*²⁷¹. De toda forma, a técnica dos módulos cíclicos, ainda que resultado das reflexões de Menezes sobre as metodologias de Messiaen e Pousseur, resta como um “achado único, de rebatimento e desdobramento da estrutura em cima dela mesma, fazendo que se crie uma unidade estilística na obra, e que resulta no reconhecimento da própria estrutura por parte do ouvinte” (MENEZES, informação verbal)²⁷².

Os módulos cíclicos delineiam-se como “um campo intervalar cíclico e expansivo derivado de uma entidade harmônica” (MENEZES, 2013c, p. 95), ou ainda como

entidades harmônicas complexas, senão pela simples proliferação, via transposição num mesmo todo, de uma mesma entidade harmônica básica [...], mas também por possíveis relações multiarquetípicas contidas nesta nova expansão intervalar (MENEZES, 2002, p. 355).

Ponderando sobre os modos de transposições limitadas de Messiaen, Menezes se vale de duas de suas características: a possibilidade de inserir na entidade considerada qualquer tipo de intervalo; e a ciclicidade. Dessa forma, abre mão da norma serial que evita a repetição de uma nota até completar o total cromático e consegue desenvolver as entidades em direção diacrônica e de forma cíclica, contendo sua própria estrutura intervalar como fundamento.

de transposições, mantendo invariados os intervalos, as mesmas notas se apresentam novamente. Cada modo consiste em uma sucessão regular e própria de intervalos; por exemplo, o modo I é uma sucessão de tons-inteiros (muito utilizada por Debussy); o modo II é caracterizado pela sequência “tom + meio-tom”; o modo III apresenta a sequência “tom + meio-tom + meio-tom” etc. Em geral, quanto menor o âmbito ocupado pela estrutura mínima constitutiva de cada modo, menor o número possível de transposições; ou seja, no caso do modo I, de tons inteiros, cujo intervalo mínimo é uma segunda maior – apresentando-se, portanto, seis vezes dentro do total cromático –, é possível apenas uma transposição. A fim de calcular quantas transposições são possíveis para cada modo, basta dividir o número doze do total cromático pelo número de células estruturais básicas (estruturas mínimas) presentes nesse modo (no exemplo do modo I, doze dividido por seis resulta em duas transposições possíveis). Os modos de Messiaen se diferenciam dos modos medievais pela presença, em alguns deles, de intervalos maiores do que o grau conjunto (típico dos modos medievais) e pelo fato de que cada modo encerra em si mesmo uma ciclicidade. Porém, como os modos medievais, também os modos de Messiaen se definem como excludentes, isto é, apresentam determinadas notas e excluem outras da gama cromática. Além disso, cada uma de suas notas aparece uma única vez, evitando categoricamente a repetição. Em certa medida, esse traço faz uma ponte com o método serial, apesar de os modos de Messiaen jamais abarcarem o total cromático.

²⁷⁰ Presentes sobretudo em *Chronochromie* (1959-1960), as *permutações simétricas* consistem em um sistema que une as durações e sua ordem de aparição na obra, fazendo que estas se sucedam em uma certa ordem e que sejam relidas sempre a partir da ordem inicial. Menezes (2002, p. 403-406) ilustra a série que Messiaen utiliza em “Strophe I” de *Chronochromie*, mas salienta como essa técnica, originalmente pensada para as durações, também pode ser aplicada aos intervalos, como o próprio Messiaen parece ter demonstrado, pelo que sugere Menezes, na composição de *Le Merle Noir* (1952), para flauta e piano. Menezes explora essa técnica em sua obra *TransFormantes II* (1995) para clarinete em si bemol e piano: depois de ter constituído um perfil (a partir da imbricação de dois módulos cíclicos baseados em entidades harmônicas presentes em *Formazioni* e *Sinfonia*, de Luciano Berio), o compositor aplica uma variação paulatina, regrada pelo esquema das permutações simétricas, que ao longo de vinte e quatro etapas metamorfoseia, direcionalmente, o perfil original em uma progressão do grave ao agudo das notas utilizadas. Em meio a tal estruturação, acaba inventando um processo específico de *interpolação de perfis*, em que um perfil melódico intermediário é gerado entre dois outros perfis, com a presença do conteúdo harmônico de um (a ordem de suas notas) e do perfil propriamente dito do outro (a curva de envelope dos intervalos pelo registro das alturas).

²⁷¹ Vide nota de rodapé n. 227 (p. 142) e Menezes (2002, p. 415-421).

²⁷² Consideração expressa durante uma conversa particular com o compositor em setembro de 2017.

Um módulo cíclico é construído da seguinte maneira: considerada uma determinada entidade harmônica, ela representará a estrutura intervalar de base da proliferação engendrada pela técnica. Caso se trate originalmente de um acorde, este será entendido como um campo de ressonância que se propaga como o espectro de uma série harmônica, considerando suas notas na ordem da mais grave à mais aguda. Caso se trate de um perfil melódico, a figura será entendida como uma propagação temporal, da primeira à última nota. Isso posto, projetam-se os intervalos entre suas notas a partir da última nota da entidade (a mais aguda para as entidades acórdicas, a última para os perfis), denominada nota-pivô, para assim reproduzir uma nova sucessão de notas com os mesmos intervalos da entidade de base a partir daquela determinada transposição – que, por se tratar de uma transposição a partir de uma nota da própria entidade, é por isso denominada *retrotransposição*. Depois de um certo número de retrotransposições²⁷³, recai-se nas mesmas notas da entidade inicial, gerando assim um fenômeno cíclico. Cada nota-pivô exerce dupla função: atua como última nota de uma retrotransposição e primeira da retrotransposição seguinte. Portanto, o número total das notas do módulo cíclico é derivado da multiplicação do número das retrotransposições pelo número de notas da entidade de base, subtraindo-se desse resultado o próprio número das retrotransposições possíveis (pois do contrário cada nota-pivô seria contada duas vezes).

No mais, pode-se medir a qualidade de uma entidade por seu nível de complexidade, comprovada – ao contrário do que ocorre com as entidades banais ou de estruturação intervalar muito simplória – por uma propriedade peculiar e muito interessante, advinda de seu respectivo módulo cíclico; em geral, uma entidade complexa entoa o total cromático ao longo do módulo cíclico, mas o total cromático só se completa em duas circunstâncias bastante especiais: ou com a última nota-pivô, ou com a última nota do módulo antes de sua ciclicidade.

O aspecto mais relevante desse método ou técnica harmônica é justamente a constituição do campo intervalar cíclico, que, proliferando a estrutura de base da entidade, amplia as potencialidades da própria entidade (seja arquetípica ou não) em sua essência. Constitui-se assim uma complexa e extensa rede²⁷⁴ de intervalos que o autor utiliza de forma livre, conjugados com

²⁷³ O número das retrotransposições é facilmente determinável antes da constituição do módulo cíclico, bastando para isso considerar o intervalo, comprimido dentro de uma oitava, entre as notas extremas da entidade (entre a mais grave e a mais aguda para os acordes; entre a primeira e a última notas para os perfis). Para tanto, verifica-se em quantas partes iguais tal intervalo divide a oitava. No caso, por exemplo, de um intervalo de terça menor entre as duas notas extremas, que divide a oitava em quatro intervalos iguais, ter-se-ão, pois, quatro retrotransposições da entidade. Cabe ressaltar que potencialmente qualquer entidade origina um módulo cíclico, e a ciclicidade das notas constituirá um evento central do ponto de vista fenomenológico da escuta.

²⁷⁴ Além do nítido caráter estrutural dessa técnica – já que, a partir da constituição de um módulo cíclico, outras técnicas podem ser aplicadas, como escansões, filtragens, projeções etc. –, Menezes (2002, p. 364) faz um paralelo com uma concepção de René Descartes, para quem “a essência da matéria é sua extensão”, salientando como uma análise profunda só pode ser realizada em um estiramento multidimensional da realidade.

outras técnicas e especulações compositivas. Além disso, o módulo cíclico é uma forma de não se recorrer a uma citação literal de obras de outros compositores, mas, ao mesmo tempo, manter o eixo que une o ato compositivo à sua função referencial, por vezes utilizando – para a constituição dos módulos – entidades harmônicas já existentes, que impregnam a nova criação com sua cor harmônica característica²⁷⁵ e radicalizam o momento de escuta.

Menezes empreende, logo depois da invenção dos módulos cíclicos, a criação de outra técnica compositiva, que também remonta ao começo de sua carreira (década de 1980): falamos aqui das *projeções proporcionais*²⁷⁶. Originalmente preocupado com as questões de compressão e dilatação do tempo, Flo Menezes dedica-se a aplicar os mesmos parâmetros de permutação temporal também em âmbito intervalar, pesquisando a possibilidade de projetar uma mesma entidade harmônica em um espaço microtonal mais comprimido ou mais dilatado do que a sua ocupação original no registro das alturas, mantendo, porém, a proporção original de seus intervalos. O propósito principal dessa técnica não é o de manter intactas para o ouvinte as peculiaridades harmônicas da entidade de base (a *qualidade* de seus intervalos originais), pois nas expansões e concreções o campo harmônico originário pode ser modificado substancialmente (traço este que os módulos cíclicos não possuem, já que apenas ampliam em sentido temporal e diacrônico o desenvolvimento harmônico da entidade considerada). Do ponto de vista fenomenológico, entretanto, o compositor procura sempre estabelecer claros elos perceptivos dos novos espaços em relação à constituição original da entidade de partida, de tal modo que estratégias regidas por direcionalidades revelam-se de suma importância.

A projeção proporcional, que em regra projeta os intervalos de uma entidade temperada em âmbito não temperado, é baseada em um cálculo logarítmico: considera-se o número de semitons presentes no intervalo entre a nota mais grave e a nota mais aguda da entidade de base (que se torna o expoente da raiz do cálculo, tanto em sentido expansivo como contrativo) e a razão do âmbito total das frequências – o resultado da subdivisão entre o valor em Hertz da nota mais aguda e o valor em Hertz da nota mais grave – da projeção almejada (que se converte na razão intervalar do cálculo logarítmico). O resultado dessa operação torna-se o fator correspondente ao semitom da

²⁷⁵ É evidente nesse aspecto a influência das poéticas de Schoenberg, com o terceiro movimento das *Cinco Peças para orquestra op. 16*, e, obviamente, de Berio, com a já ressaltada centralidade da entidade harmônica. De todo modo, a originalidade de Menezes reside justamente na elaboração e invenção estrutural *a partir* da entidade harmônica.

²⁷⁶ O Ircam de Paris chegou a elaborar tal possibilidade técnica dentro de uma das bibliotecas (*libraries*) do programa Patchwork (mais tarde, convertida para o programa OpenMusic), porém apenas na década seguinte. Assim, uma das bibliotecas do pacote “Profile” realiza compressões e dilatações proporcionais de intervalos como uma das possibilidades matemáticas derivadas da manipulação. De toda forma, ressaltamos que essa elaboração posterior não se norteou por uma escolha estética, além de a invenção de Flo Menezes ser pioneira e integrar as projeções proporcionais dentro de sua poética, articulando as respectivas manipulações de intervalo sempre a partir de critérios regidos pela própria composição (direcionalidades etc.).

entidade original e, portanto, determina a distância (sempre medida em Hertz) entre os intervalos da projeção, que respeitam, na concreção ou na dilatação, as distâncias originais.

É evidente, pois, que as concreções ou dilatações em âmbitos intervalares distintos do temperamento originarão espaços microtonais. Como afirma Menezes:

As projeções proporcionais permitem que eu comprima ou expanda o espaço harmônico das entidades, projetando tais estruturas em espaços não temperados, ainda que mantendo intactas suas proporções intervalares originais. Por tal feito, tal método se adapta bem ao universo eletroacústico (MENEZES, 2002, p. 376).

É também clara a ligação dessas duas técnicas compositivas – os módulos cíclicos e as projeções proporcionais – ao conceito de *perfil*, ou seja, à linha desenhada pela disposição nos registros das notas de uma entidade ou figura diacrônica (que outrora podia ser chamada de melodia). O reconhecimento do perfil por parte do ouvinte é um dos recursos mais fundamentais do ponto de vista fenomenológico para se garantir a apreciação das camadas primárias da obra e suas transformações. Ciente disso já desde a época da invenção dessas duas técnicas²⁷⁷, Menezes chega a elaborar ainda outra técnica, que designará por *interpolação de perfis* – à qual já fizemos alusão –, que pode ser realizada em dois sentidos: dados dois perfis determinados, o compositor cria um perfil intermediário no qual este adota o envelope do primeiro perfil e o conteúdo (notas propriamente ditas) do segundo – notas deslocadas, portanto, nas oitavas, conforme a linha do primeiro perfil; ou, de modo contrário, com o perfil intermediário assumindo as notas do primeiro perfil, mas o envelope do segundo perfil²⁷⁸. Dessa forma, ocorre uma transmutação progressiva entre figuras diferentes – porém com o mesmo número de notas – de elevado potencial direcional, criando um equilíbrio na percepção entre o conteúdo intervalar e harmônico e a curva de envelope dos intervalos (elementos que, em sua essência, tendem a entrar em conflito entre si: se os intervalos são muito relevantes, podem neutralizar o perfil; se o perfil sobressai, pode-se alterar a informação intervalar).

Em direção divergente, outra invenção compositiva elaborada por Menezes que não enaltece a centralidade do perfil, nem prioriza a inteligibilidade dos elementos constitutivos em sua essência original, é a *forma-pronúncia*. Trata-se certamente de uma estratégia inventiva que se origina nos estudos do compositor brasileiro sobre a linguagem, o que, mais tarde, resultará em seu aprofundamento acerca da fonética e da fonologia, e em especial da obra teórica de Roman Jakobson. Já nos concentramos nas reflexões e releituras de Menezes dos conceitos linguísticos

²⁷⁷ Basta evocarmos, aqui, o título de uma de suas mais importantes realizações junto ao Studio für elektronische Musik de Colônia: sua peça *Profils écaterlés* (1988), ou seja, *Perfis esquartejados* (ou *dilacerados*), para piano e sons eletroacústicos.

²⁷⁸ É o que ocorre em *TransFormantes II* (1995), para clarinete e piano.

jakobsonianos em relação à obra de Berio; aqui, gostaríamos de ressaltar como tal interesse pela linguagem verbal se articula de forma concreta nas obras²⁷⁹ do compositor brasileiro por meio dessa técnica formal específica.

O século XX foi extremamente fértil do ponto de vista inventivo no âmbito verbal e vocal, e Berio foi um dos principais mestres dessa vertente²⁸⁰. Mas a forma-pronúncia, elaborada e apresentada por Menezes já nos anos 1980, e por ele desenvolvida nas décadas seguintes, completa o panorama em torno da voz e da verbalidade, pois pela primeira vez a estrutura fonêmica das palavras é utilizada como elemento de constituição formal da obra musical, resgatando, de certo modo, a necessidade e a profunda motivação existente entre *significante* e *significado* verbais (um dos fulcros da reflexão de Jakobson, Benveniste e outros, em oposição às tendências saussurianas que proclamam a arbitrariedade do signo linguístico).

Concretamente, a forma-pronúncia consiste na extensão radical do tempo da sonoridade – do significante – de uma determinada palavra, que se mostra central na construção da obra. Os fonemas e sua existência cronológica na constituição de uma dada palavra, radicalmente dilatados no tempo, e preservando a proporcionalidade temporal entre eles (a proporção entre suas respectivas durações), constituem o timbre predominante das seções de uma nova forma musical, a qual nada mais é que a “pronúncia figurada”, distendida ao extremo, daquela palavra²⁸¹.

Isso pode ocorrer ocasionalmente por meio de um intérprete que pronuncia a palavra de forma muito espaçada, mas tal situação é, na verdade, marginal. Em geral, será por meio de sons eletroacústicos, “imitando” um estiramento da matéria verbal ora de modo concreto (com sons derivados do tratamento da própria voz humana), ora de maneira mais ilusória e figurada (a partir de materiais distintos da própria voz), que Menezes edificará suas formas-pronúncia. Essa técnica compositiva ressalta também a contiguidade entre os domínios linguístico e musical: o protagonista dessa ponte não é mais um texto inteiro, mas apenas uma palavra, que se destaca tanto em sua

²⁷⁹ Já em 1995, em *TransFormantes II* para clarinete em si bemol e piano, que acabamos de mencionar, Menezes utiliza como ideia norteadora o conceito de *formante*, de evidente origem linguística, fazendo, por sua vez, referência a esse uso inovador em uma de suas obras de juventude: *TransFormantes I* (1983), para orquestra de cordas e piano. Conforme esclarece o compositor, por *formante* “se entende a parte revelada na análise espectral de um som na qual se tem uma maior ressonância da energia do espectro (maior amplitude dos harmônicos ou parciais) diferenciando-se das regiões frequenciais restantes e contribuindo enormemente para a caracterização do timbre propriamente dito do mesmo som” (MENEZES, 2002, p. 319-321). Como se sabe, a existência dos formantes é o que permite o reconhecimento e a inteligibilidade das vogais. Na série dos *TransFormantes*, Menezes absorve e reelabora o conceito de formante, assimilando-o a pequenas “áreas de perturbação”, identificadas, por exemplo, em figuras insólitas (rápidas e frenéticas ou estáticas e repetidas, no caso de *TransFormantes II*), sempre extremamente diferenciadas do tecido musical restante, e, portanto, muito salientes do ponto de vista perceptivo.

²⁸⁰ Flo Menezes é, nesse aspecto, categórico: considera Berio o maior compositor para a voz do século XX (MENEZES, 2015b, p. 67; 2002, p. 296).

²⁸¹ A proporcionalidade das durações dos fonemas, projetadas em um tempo muito mais extenso, ecoa, em certo sentido, a manutenção da proporcionalidade dos intervalos de uma entidade harmônica quando de uma extensão radical ocorrida em uma projeção proporcional.

presença – estirada no tempo, determinando com seus fonemas a cor tímbrica e a estrutura formal da obra – como em sua ausência – devido à inviabilidade, em decorrência de sua radical expansão temporal, de sua compreensão enquanto palavra.

Com a forma-pronúncia, abre-se mão, pois, da inteligibilidade da palavra, a qual, na realidade, requer um lapso de tempo muito breve para ser pronunciada e entendida. No quarto movimento de sua obra *PAN*, de 1985-86, no qual conjuga grande orquestra e sons eletroacústicos, Menezes emprega a forma-pronúncia a partir da palavra “P-A-N”, esticando-a em uma duração de 7’40”²⁸²: ao dilacerar os momentos fonológicos da palavra e aprofundar suas estruturas fonêmicas, cria-se um gesto musical/temporal de grande carga expressiva. Nas palavras de Menezes (2013c, p 120): “O gesto verbal se torna textura [...], o Verbo verte-se em música impura”.

A extensão dos fonemas acontece respeitando a proporcionalidade das durações e a sequência dos fonemas originais, o que resulta em uma imersão no âmago expressivo da palavra, que preserva suas cores fonêmicas: justamente para sublinhar esse prisma, Henri Pousseur chamou essa invenção formal de Flo Menezes de *Klangfarbendauernproportionen* (“proporções de durações de timbres”), em analogia à *Klangfarbenmelodie* (“melodia de timbres”), de ascendência schoenbergiana. Dessa maneira, salienta-se uma concepção do tempo enquanto conjunto de durações tímbricas, definição particularmente apropriada para as obras de Menezes, nas quais o tempo se caracteriza pelas dimensões fenomenológicas distintas (e pelo complexo de protensões e retenções) do momento presente.

O conceito de duração é também o cerne da chamada *escritura durativa*, que o compositor brasileiro classifica como um método de escritura e não como uma técnica de composição propriamente dita. Em analogia às *quasi-scores* da Alta Idade Média e da Renascença, Menezes considera tal recurso uma preciosa estratégia para veicular sua poética, baseada justamente em um pensamento orientado mais às *durações* do que aos *ritmos*. É, de fato, no bojo dessa atitude mais atenta aos fenômenos durativos que métricos que se compreende como o compositor lê, de forma polivalente, uma sequência de intervalos ou uma linha melódica enquanto sequência de durações, livre de um domínio métrico estrito e com um forte destaque para o gesto figural do discurso musical. As principais características da escritura durativa são, nas palavras do próprio compositor, “ausência de figurações rítmicas prescritas pela notação tradicional, e ao invés disso, campos de durações nos quais se articulam, quase em notação proporcional, as energias figurais, inscritas em espaços métricos precisos” (MENEZES, 2013c, p. 181).

²⁸² Os sons eletroacústicos desse movimento podem ser executados autonomamente, como peça acusmática: *PAN: Laceramento della parola (Omaggio a Trotskji)*, cuja versão definitiva, realizada no Estúdio de Colônia, data de 1987-88.

É apenas em uma segunda etapa do trabalho de composição que essas figuras são interpretadas e transcritas em valores da escritura tradicional, com espaços durativos que se traduzem em valores rítmicos. Esse percurso evidencia a distância de Menezes em relação a procedimentos seriais estritos voltados à manipulação de valores rítmicos – nos quais a elaboração segundo regras preestabelecidas resulta, parcialmente, em um gesto musical engessado e sem direcionalidade – e destaca, ao contrário, a importância em sua obra da liberdade compositiva e da apreciação estética e fenomenológica.

Menezes articula os conceitos de tempo e duração em outras duas técnicas compositivas que completam o quadro de suas estratégias: a *dinamização de densidade harmônica* e as *rotações rítmicas*. A primeira instaura uma permutação entre a densidade interna e a duração temporal dos agrupamentos figurais de uma dada estrutura intervalar. Conforme ilustra o compositor:

A dinamização de densidade harmônica permitiu edificar em minhas obras exatamente o conteúdo de sua designação: campos harmônicos locais variam, pela alteração do número de notas dos agrupamentos, em densidade, ao mesmo tempo que variam seu próprio conteúdo intervalar a cada variação, porém de tal forma que a “leitura” do módulo cíclico permanece intacta, flexionado-o sempre diversamente, alterando suas figuras e gestos, dinamizando suas configurações (MENEZES, 2013c, p. 112-113).

Em termos concretos, por meio de uma tabela na qual cada linha representa uma aparição da figuração intervalar original (do perfil do módulo cíclico, passível de ser submetido a uma projeção proporcional) e cada algarismo descreve o número de notas de cada agrupamento de notas, o compositor relaciona esses dados com a duração em segundos de cada grupo e organiza livremente seu número de notas. Nas linhas seguintes, ao mesmo tempo que preserva a ordem das notas (ainda que estas possam se submeter a variações determinadas pelas projeções proporcionais), perfaz um deslocamento do número de notas de cada agrupamento que não coincida com o deslocamento das durações em segundo; com isso, obtém uma extrema flexibilidade na relação *densidade dos grupos/durações desses grupos*, ou seja, em termos de números de notas de cada figura e de densidade de suas durações. É como se houvesse uma dinamização durativa e da densidade das figuras de uma estrutura intervalar de base.

Existem pontos de encontro entre a dinamização de densidade harmônica e as rotações rítmicas, tanto que Menezes acaba utilizando, por vezes, ambas as técnicas simultaneamente. É o que ocorre em *O Farfalhar das Folhas*, para flauta, clarinete, piano, violino, violoncelo e eletrônica em tempo real, obra baseada no poema visual “O Inseto”, do irmão Philadelpho Menezes (1960-2000), e escrita em 2010 na ocasião dos dez anos de seu falecimento. As rotações rítmicas implementam, no âmbito rítmico, manipulações parecidas às que os módulos cíclicos realizam em domínio intervalar, e conseguem produzir “arritmias e irregularidades, de modo a enaltecer as

divergências durativas das figurações” (MENEZES, 2013c, p. 113). Utilizada pela primeira vez em 1996-97 na obra *ATLAS FOLISIPELIS* – para um oboísta, percussões de pele (tocadas por dois percussionistas) e eletrônica –, as rotações rítmicas deslocam um determinado número de valores dentro de sua lista original (na obra citada, por exemplo, em uma das aplicações da técnica, os quatro últimos valores vão para o início da lista, forçando todos os restantes para quatro posições na frente da lista) e permitem criar uma enorme variedade e flexibilidade do ponto de vista das articulações rítmicas²⁸³.

O estudo dessas técnicas compositivas formuladas de modo original por Flo Menezes – de indubitável caráter estrutural e, ao mesmo tempo, sempre elaboradas pelo viés da escuta fenomenológica e do aprazimento estético – constitui o viés para analisarmos *...donde solo las plantas suenan...*, no próximo item.

5.4 Análise de *...donde solo las plantas suenan...*

...donde solo las plantas suenan... é uma obra para harpa e eletrônica e se destaca como a primeira do catálogo de Menezes em que a harpa é designada como solista. Foi composta em 2015 no Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) de Morélia (México), depois que o compositor havia sido agraciado com o prêmio internacional do Programa Ibermúsicas (Organización de los Estados Iberoamericanos) em 2014. Na verdade, Menezes já havia inserido o instrumento em outras de suas obras de orquestra anteriores – como em *Pulsares*, de 1998-2000, para um pianista, orquestra de câmara e eletrônica, ou em *Crise*, de 2005-2006, para grande orquestra e eletrônica, ou ainda em suas composições mais recentes para orquestra, como *laçoentreloço*, de 2013, e *TransLieder*, de 2016-2017, para soprano, contralto e orquestra –, mas ainda não havia contemplado a harpa com uma de suas obras de música de câmara.

A escritura para harpa nas obras orquestrais citadas respeita os cânones tradicionais do instrumento; cabe sublinhar uma elevada dificuldade, mas o compositor se vale da escritura clássica, não apresentando efeitos técnicos inovadores e inserindo o timbre da harpa dentro de um contexto mais amplo. Diferente da trajetória de Berio (que lidou com a harpa desde as suas primeiras obras, para em seguida compor *Circles* e *Sequenza II*), podemos afirmar que Menezes não concebeu peças preparatórias para então se defrontar com a escritura de *...donde solo las plantas suenan...*. Ao contrário, enfrentou a composição dessa obra tendo utilizado o instrumento apenas em contextos orquestrais, em que este era coadjuvante. No entanto, valeu-se de um estudo teórico

²⁸³ Em depoimento pessoal a esta autora, Flo Menezes salienta que talvez o primeiro exemplo de rotação rítmica esteja na variação *Sur la dynamique*, de *Apostrophe et Six Réflexions* (1964-66), para piano, de Henri Pousseur, obra que o compositor brasileiro muito admira e costuma analisar em suas aulas.

aprofundado com base nos manuais hoje disponíveis – procedimento metódico que, aliás, costuma adotar também quando escreve para outros instrumentos, e isso mesmo quando já possui considerável familiaridade com o instrumento em questão. Assim sendo, adquiriu profundo conhecimento tanto em relação ao funcionamento preciso da pedaleira da harpa como em relação às assim denominadas *técnicas estendidas* (tais compêndios específicos não existiam quando Berio escreveu suas composições para harpa, obrigando-o a aprimorar sua escrita no confronto empírico com os intérpretes de suas obras).

A motivação para o título da peça surge da lembrança da leitura de um ensaio de Walter Benjamin (“Über die Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen” [Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem], sem tradução em português) sobre a origem da linguagem, no qual o filósofo alemão, em formulação de alto teor poético, afirma que (em tradução do próprio Flo Menezes) “[...] onde apenas as plantas murmuram, sempre ressoa uma lamúria. Porque a natureza é muda, ela se entristece”²⁸⁴ (BENJAMIN, 2002, p. 80). Em depoimento pessoal do compositor, este nos revela que foi ao se defrontar “com os infindáveis e maravilhosos monumentos mudos e hoje inabitados das civilizações maia e asteca do México, que transparecem a força de povos ancestrais, mas ao mesmo tempo seu esvaecimento diante do Tempo” (MENEZES, informação verbal), que se lembrou da formulação de Benjamin; porém, ainda que diante da constatação de certa tristeza em face do vazio humano daquelas arquiteturas, o músico brasileiro permaneceu “em dúvida sobre a afirmação de Benjamin sobre a inexorável necessidade da linguagem humana para que da natureza se abatesse toda tristeza” (MENEZES, informação verbal). Pois ali apenas ouvia-se o murmurar das folhas, sem resquício de qualquer linguagem verbal, e, no entanto, a imagem e a sensação eram de uma profunda paz. Foi a partir de tal fato que decidiu apropriar-se apenas do início da formulação de Benjamin como título de sua obra.

E, a nosso ver, essa referência à natureza representa de fato a chave de leitura da obra como um todo²⁸⁵. A primeira página, por exemplo, é uma metáfora da lenta, mas inexorável mudança dos elementos naturais, que o ser humano percebe em um lapso maior de tempo: não podemos acompanhar o crescimento de uma planta a olho nu, porém percebemos sua evolução ao longo dos

²⁸⁴ “[...] wo auch nur Pflanzen rauschen, klingt immer eine Klage mit. Weil sie stumm ist, trauert die Natur”. A tradução em espanhol da primeira metade da frase para o título da obra se deve ao fato de ter sido concebida no México, país de língua espanhola. A obra pode igualmente levar o título em alemão: ...*wo auch nur Pflanzen rauschen*....

²⁸⁵ Parece-nos que a natureza seja um conceito determinante também com relação ao tempo da obra musical, como acontece com as criações de Debussy, nas quais a referência à natureza vai muito além de um superficial – e decorativo – “naturalismo”; muito ao contrário, a natureza é ali contemplada em sua essência, enquanto algo imprevisível e flexível. O compositor francês, recusando um desenvolvimento temporal com escansões formais pré-fixadas, enaltece, de maneira original, o fluxo de consciência e a ausência de esquematismos que caracterizam os desdobramentos de suas obras. Tais concepções, presentes igualmente na peça de Menezes, delineiam-se, ao que nos parece, quase como reminiscências de Debussy, mestre por excelência da cor francesa e que explorou de modo paradigmático as nuances da harpa.

dias. Da mesma forma, é muito difícil perceber o lento e gradual *accelerando* ao qual é submetida a primeira formulação da peça, que parece estática em seu início – tal como a silenciosa expansão da natureza –, mas é evidente a mudança de andamento quando começa a segunda página da obra.

A lista das técnicas estendidas é muito ampla²⁸⁶: inclui efeitos mais tradicionais, tais como os sons com as unhas, *pizzicato-Bartók* e *près de la table*, até recursos altamente inusitados, como o esfregamento de uma concha nas cordas, os golpes com uma baqueta de percussão nas cordas graves da harpa, os *tremoli* com a parte metálica da chave de afinação ou ainda os glissandos realizados com a mão direita e instantaneamente abafados com a mão esquerda. Durante a gravação da peça, em 2017, foi adicionado o uso de um artifício para o já previsto efeito no último sistema da obra, em que os breves glissandos passaram a ser produzidos com um *slide* de aço para violão.

Além disso, *...donde solo las plantas suenan...* conta com quatro momentos de improvisação realizados pelo intérprete, ao longo da seção B, que interagem com a eletrônica. Com exceção da terceira improvisação, que consiste na entidade harmônica principal da obra tocada com sons xilofônicos, as demais são constituídas de ruídos variados, descritos ao final das instruções da partitura²⁸⁷: mudanças frenéticas dos pedais, fricção de uma folha de papel ou da concha sobre as cordas, glissandos com as unhas ou com um plectro, golpes na madeira da caixa de ressonância da harpa e também a pronúncia de fonemas fricativos e sibilantes por parte do intérprete.

A presença das improvisações – que abrem espaço para o elemento aleatório, ao mesmo tempo que são parcialmente dirigidas – é com certeza um aspecto de particular interesse e está ligada ao plano dos sons eletroacústicos, que consiste em 27 camadas octofônicas pré-compostas e em eletrônica em tempo real (*live-electronics*). No decorrer da primeira seção da obra (A), em concomitância com a aparição de algumas notas tocadas pelo harpista, são disparados oito eventos eletroacústicos que “colecionam” as oito notas constituintes da entidade harmônica principal da peça, sendo os primeiros quatro eventos caracterizados por um ataque estridente, que se sobressai no tecido musical. Automaticamente, todos esses quatro eventos iniciais são programados para surgir uma segunda e última vez – cada um com um retardo diferente entre a primeira e a segunda vez em que eclodem, ou seja, com distintos intervalos de tempo no *delay* entre os respectivos fim de sua primeira aparição e início de sua segunda aparição –, e os inícios estridentes desses quatro primeiros eventos adquirem a função de *sinais* em meio à textura sonora: a repetição desses quatro eventos acarreta a aparição simultânea de outros quatro eventos eletroacústicos de caráter ruidoso e elevada complexidade textural (numerados como eventos de 9 a 12). Além disso, quando regressam os primeiros quatro eventos, o harpista e o músico que opera a difusão dos sons eletroacústicos e a

²⁸⁶ Vide a introdução de *...donde solo las plantas suenan...* (MENEZES, 2015a, p. C-E).

²⁸⁷ Vide páginas G-H, na introdução da partitura (MENEZES, 2015a).

eletrônica, ao ouvirem de novo cada um dos quatro ataques estridentes, interrompem instantaneamente a execução da partitura e passam a executar, respectivamente, as improvisações e as camadas de *live-electronics*, que se sobrepõem às camadas de sons eletroacústicos pré-compostos de 9 a 12, cujas reproduções se sobrepõem, portanto, à continuação dos quatro primeiros eventos repetidos, criando assim uma estrutura ainda mais complexa²⁸⁸. Toda a transparência inicial da harpa (e do universo sonoro *tout court* ao qual o instrumento é comumente associado) é aqui suspensa diante de uma condensação de eventos inaudita, e se Berio procurou relativizar o delicado universo da harpa em *Sequenza II* com momentos de pronunciada atividade, Flo Menezes o faz, aqui, por meio de uma alta densidade textural.

Como é impossível saber exatamente quando se dão esses momentos de intervenção das quatro improvisações (uma vez que dependem do instante exato em que o harpista tocou determinadas notas da seção A), há na performance uma interação efetiva dos dois planos (acústico e eletroacústico), instaurando certa “instabilidade” entre intérprete e eletrônica que dinamiza sobremaneira o uso da eletrônica em tempo real, como no caso de uma autêntica música de câmara. A função das improvisações é, pois, a de suspender drasticamente a partitura, fazendo com que se abram e fechem janelas que dão para espaços radicalmente diferentes²⁸⁹: tanto assim que o término de cada momento de improvisação/*live-electronics* é sinalizado, simbolicamente, pelo ruído de uma porta fechada nos sons eletroacústicos (que, sempre tratados, derivam de uma porta de um hotel na Ciudad de México), demarcando então a volta à execução da partitura, por parte do intérprete, exatamente a partir do ponto em que havia sido interrompida²⁹⁰.

Uma série suplementar de sete processamentos em tempo real dos sons da harpa (*live-electronics*, realizados em Max/MSP e numerados na partitura como “Live 5” a “Live 11”) enriquece ainda mais as distintas seções da obra²⁹¹. O primeiro deles (Live 5) é disparado no

²⁸⁸ Em resumo, o primeiro evento eletroacústico se repete, gerando ao mesmo tempo o evento número nove, o primeiro *live-electronics* e a primeira improvisação do harpista. O mesmo acontece com o segundo evento repetido, que surge em concomitância com o décimo evento, o segundo *live-electronics* e a segunda improvisação, e assim por diante com os terceiro e quarto eventos. Trata-se, portanto, de quatro passagens com quatro camadas de sons simultâneas, que se somam ainda à ressonância das demais camadas acumuladas até ali.

²⁸⁹ Nesse sentido, estabelecem-se aqui íntimas correlações entre esses momentos de “abertura” de *...donde solo las plantas suenan...* e as três janelas de *TransScriptio* (2013), para violino e eletrônica em tempo real. Ambas as maneiras de elaborar a eletrônica em tempo real, criando clara instabilidade e sobretudo *retroação* entre performance e eletrônica, constituem uma estratégia fundamental de investigação na linguagem do compositor brasileiro, semelhante – como ele mesmo reconhece – à noção de *partition virtuelle* (“partitura virtual”), tal como elaborada pelo compositor francês Philippe Manoury (1952-).

²⁹⁰ Precisamos sublinhar uma exceção a essa indicação no caso da quarta improvisação: enquanto as primeiras três têm, respectivamente, a mesma duração dos eventos de 9 a 12 e dos *live-electronics* (disparados em concomitância), a quarta improvisação (com seu *live-electronics*) dura apenas 34”, enquanto o respectivo evento 12, 1’13” (muito mais, portanto, que a improvisação que o acompanha). Logo, quando da última improvisação, o intérprete retorna à execução da partitura antes de o evento 12 terminar.

²⁹¹ Em um depoimento em outubro de 2017 no Studio PANaroma, o próprio compositor elucidou esta autora sobre a precisa realização desses eventos de eletrônica em tempo real. A programação desses processamentos contou com a

compasso 39, quando aparece pela primeira vez a entidade harmônica principal; baseia-se justamente em um processo de “congelamento” de tipo granular (definido como *moving freeze* pelo compositor) a partir da captação da dita entidade e que vai aos poucos deslocando o alvo de sua captação de acordo com a performance ao vivo. Como há grande probabilidade de o momento de improvisação 4 já ocorrer em meio a esse processamento, os ruídos provenientes desta última improvisação serão provável objeto de *freezing* granular, em uma concomitância de dois processamentos em tempo real: este e o que acompanha a própria improvisação 4. Com o retorno à partitura após esta última improvisação, o processamento passa a reincorporar as notas da escritura tais como na partitura, concluindo-se após um *fade out* na cabeça do compasso 70, quando a seção B culmina na polarização do $d\sharp$ grave, ocasionando o evento 13 octofônico.

O Live 6, que apresenta multiplicações randômicas de alturas pelo tempo e espaço (como um *pêndulo* que distribuísse alturas), coincide com início da seção D, no compasso 82, e termina no compasso 93. Ele “rima”, por assim dizer, com os eventos 17, 19, 21, 23 e 25 (intercalados por outros tipos de sonoridades dos eventos 18, 20, 22 e 24), mas institui com esses eventos ímpares uma *defasagem*, pois começa e termina *antes* do início e do fim desses eventos.

Para o Live 7, disparado no primeiro compasso (compasso 98) da seção E – que consiste em acordes frenéticos em diferentes registros, formando a seção de maior densidade vertical da peça –, o compositor idealizou uma transposição radical de alturas (*pitch shift*) que repropõe os mesmos acordes tocados na harpa duas oitavas acima e com um leve *delay*, em rápidas trajetórias entre os alto-falantes da região de trás do teatro. Esse processamento é abruptamente interrompido no compasso 106, quando então se inicia o Live 8, de caráter completamente distinto, formado por um trinado de mi-fá natural de quarta oitava²⁹², realizado como *ressíntese* a partir de sons originais de harpa e que se prolonga até o compasso 113, onde se realiza um *fade out* em sincronia com o mesmo trinado realizado pelo harpista - o qual é, no mais, precedido pelo trinado do compasso 108.

O Live 9 é disparado com o último acorde (um quase-*cluster*) antes do trinado que se inicia no compasso 111; consiste em sons de síntese que têm igualmente por base sons de harpa e possuem as mesmas frequências do acorde do compasso 127, que por sua vez decorre da escritura da própria seção F e ao qual a harpa pouco a pouco se direciona nessa seção.

Ao Live 9 sobrepõe-se o Live 10, que ocupa toda a seção F (compassos 114-128, quando se encerra automaticamente) e consiste em uma radical extensão temporal (*time stretching*), transposta ao agudo, das notas executadas pela harpa no início dessa seção.

preciosa colaboração de seu Assistente ou Realizador de Informática Musical (RIM), André Perrotta, físico brasileiro e professor da Universidade Católica do Porto, em Portugal.

²⁹² Acabamos de nos referir a esse trinado, cuja importância será logo destacada com relação à estruturação da peça.

O último Live (Live 11) tem início no compasso 153 e se estende pelo último sistema da obra (que constitui também a seção H) até o fim da peça; consiste em frequências multiplicadas randomicamente em diversas camadas que criam uma “nuvem” de sons sintetizados, derivados das notas tocadas na harpa, as quais, como veremos, decorrem do módulo cíclico em seu perfil originário.

Todos esses processamentos em tempo real atuam espacialmente na região de trás do teatro, confinando-se (cada qual com um determinado “desenho” espacial) aos alto-falantes de 5 a 8²⁹³. A espacialidade é um parâmetro de fundamental importância na poética do compositor, e a estratégia na definição dessas trajetórias tem por objetivo uma contraposição espacial entre a harpa ao vivo (que é amplificada nos alto-falantes de 1 a 6, mas não nos alto-falantes situados totalmente atrás – alto-falantes 7 e 8) e seus tratamentos multiplicativos em tempo real, que apesar de decorrerem diretamente da própria harpa, ocasionam, espacialmente, certo “espelhamento” do instrumento no espaço total de escuta do público.

Quanto à espacialidade dos eventos octofônicos pré-compostos, esta ocupa todo o espaço de projeção espacial dos sons, fazendo com que as camadas eletroacústicas octofônicas atuem como uma espécie de “argamassa do espaço”, unindo a dimensão espacial da harpa ao vivo (especializada mais à frente) e os seus processamentos em tempo real (especializados nos alto-falantes posteriores). Essas estruturas eletroacústicas pré-compostas, conforme mencionamos, articulam-se em 27 eventos (eventos de 1 a 27), e têm como material constitutivo inicial de seus espectros, em sua esmagadora maioria, sons da própria harpa, obtidos a partir de gravações de sons do instrumento e de ruídos de objetos diversos friccionados no corpo harmônico da harpa em seção de gravação prévia realizada com esta autora junto ao Studio PANaroma. A opção de Menezes em procurar derivar os sons eletroacústicos, por mais que seus timbres sejam radicalmente transformados, dos sons da própria harpa revela uma estratégia por ele perseguida em muitas de suas obras mistas: um certo “elo genético” entre os sons favorece um amálgama espectral, criando uma notável unidade tímbrica na obra.

O compositor concebeu a peça como se fosse um verdadeiro trio, com uma interação total entre a harpa, os sons eletroacústicos pré-compostos e os sons do *live-electronics*. Nesse aspecto, manifesta-se a importância central que a espacialidade desempenha na composição de Menezes: o instrumento principal é uma harpa dilatada pela amplificação, cujos sons são expandidos nos alto-falantes situados na região frontal da escuta, sendo percebidos pelo ouvinte como claramente provenientes do intérprete. Mantém-se, assim, a dimensão performática ligada ao gesto interpretativo, ao mesmo tempo que se institui certa antifonia, pois os sons dos *live-electronics* são

²⁹³ Vide página B, na introdução da partitura (MENEZES, 2015a).

elaborados a partir dos sons da harpa e dialogam o tempo inteiro com o instrumento, porém em uma antítese espacial que é intermediada pelas camadas eletroacústicas pré-compostas. Como afirma Menezes (informação verbal)²⁹⁴, “a sala de concerto torna-se um templo, e seu espaço é um lugar multiplicativo e interativo em relação à harpa, proporcional à complexidade da composição”.

Já pontuamos a presença de uma entidade harmônica principal que impregna a cor harmônica da obra: trata-se de uma entidade que o compositor idealizou em maio de 2015 especificamente para *...donde solo las plantas suenan...*, imbuída de múltiplas potencialidades e direções. Como podemos observar pela imagem 16, ela é constituída simetricamente a partir de um intervalo de segunda menor (mi-fá), do qual se desdobram, tanto em direção ao agudo como em direção ao grave, uma quarta justa, uma terça menor²⁹⁵ (ou segunda aumentada) e outra quarta justa.

Imagem 16: Entidade harmônica principal de *...donde solo las plantas suenan...*



A partir dessa entidade, é derivado um módulo cíclico²⁹⁶ de 28 notas (imagem 17), dispostas em fases de onda quadrada e triangular, cuja direcionalidade é projetada três vezes e meia e constitui o envelope dinâmico para a interpolação dos perfis ao longo da peça.

²⁹⁴ Consideração expressa durante uma conversa particular com o compositor em outubro de 2017.

²⁹⁵ Ou segunda aumentada, conforme a leitura enarmônica dos intervalos (respetivamente, si bemol-ré bemol ou si bemol-dó suspenido na clave de sol e si natural-sol suspenido ou si natural-lá bemol na clave de fá).

²⁹⁶ Conforme explicado no item 5.3, o módulo cíclico é formado multiplicando-se o número de notas da entidade (oito, nesse caso) pelo número de retrotransposições possíveis (quatro, pois entre as duas notas extremas da entidade, ré# e fá#, temos uma terça menor, dividindo a oitava em quatro partes, o que nos dá quatro retrotransposições), subtraindo em seguida o próprio número das retrotransposições (já que ao final de cada uma das retrotransposições uma nota-pivô serve também como nota final da retrotransposição passada e inicial da seguinte). Portanto, temos: $(8 \times 4) - 4 = 28$.

Imagem 17: Módulo cíclico da entidade harmônica de ...donde solo las plantas suenan...

Também a partir da mesma entidade harmônica são elaboradas seis projeções proporcionais (imagem 18), quatro em sentido expansivo e duas em sentido compressivo; seus âmbitos respectivos são as notas internas da entidade principal projetadas em oitavações para além de seu registro originário²⁹⁷ (por exemplo, para a quarta projeção, temos, no grave, láb e, no agudo, dó#; para a segunda projeção, temos respectivamente si natural e sib; para a primeira, mi e fá naturais). No caso da terceira projeção, as notas extremas da entidade são deslocadas, respectivamente, uma oitava abaixo e acima de sua posição originária. Já quanto às compressões, elas se dão no âmbito interno da entidade (a quinta projeção entre láb e dó#; e a sexta, entre si natural e sib). Completa o ciclo uma compressão tão radical que o resultado é apenas um trinado entre mi natural e fá natural (as duas notas centrais da entidade).

²⁹⁷ Vale notar que essa ideia de projetar as notas centrais em direção oposta nos registros extremos para além do âmbito da entidade original tece íntima relação com a técnica intervalar que Flo Menezes inventará em novembro daquele mesmo ano de 2015, a qual designará por *reversões cíclicas*. Menezes empregará essa técnica apenas posteriormente, em *TransLieder* (2016-17).

Imagem 18: Projeções proporcionais de ...donde solo las plantas suenan...

The image displays a musical score for Harp (Hp.) in two systems. The upper system, labeled 'Entidade Principal', features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of chords and melodic lines, with a section of four measures labeled '4 Expansões' enclosed in a box. The lower system, labeled '2 Compressões' and '1 Trinado', shows a continuation of the musical material with a trill (tr) indicated above a note. The score is written on two staves, with the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef.

A peça apresenta um perfil secundário que articula a primeira seção (A): trata-se de uma reminiscência de um modo frígio eclesiástico (ou dórico-grego), que Menezes considera impregnado de lirismo e de dramaticidade (pois seu característico figurativismo descendente relembra a descida ao inferno que o herói grego Orfeu protagoniza para tentar salvar a amada Eurídice). A direcionalidade desse modo também preconiza uma direcionalidade mais global de estruturação da obra, a qual percorre, em linhas gerais, o registro da harpa em sentido descendente até polarizar o dó# no extremo grave do registro²⁹⁸.

O início da peça é também uma explícita referência (quase uma citação) aos primeiros compassos de *Orphée*, de Igor Stravinsky – porém já variados, pois em *...donde solo las plantas suenan...* o compositor brasileiro escolhe iniciar pelo fá#, enquanto Stravinsky começa sua obra pelo mi natural. Cabe ressaltar que Menezes não cita literalmente os acordes da obra stravinskyana²⁹⁹, mas antes apenas a linha melódica, evocando um aspecto gestual presente em *Orphée*. Na verdade, aqui o compositor não buscava absolutamente resgatar o aspecto neoclássico de *Orphée*, mas sim destacar uma obra que marcou seu gosto, desde a adolescência, pela música contemporânea: *Stravinsky au futur* ou *L'Apothéose d'Orphée*.

²⁹⁸ Esta tendência em “desvendar” paulatinamente o registro do instrumento e direcionar a escritura, em geral, ao âmbito grave do instrumento é um traço tipificador de algumas obras de Flo Menezes, tais como, exemplarmente, *Scriptio* e *TransScriptio*, ambas de 2013, ou, ainda antes, *Pulsares*, de 1998-2000, que, aliás, culmina sua direcionalidade em direção ao extremo grave igualmente em um dó#, nota que, de resto, é já a polarização principal (aí, contudo, principalmente no centro do registro instrumental) de *Profils écartelés* (1988). Tais correlações enaltecem o claro teor *intertextual* que percorre diversas obras do compositor.

²⁹⁹ Esses compassos da obra de Stravinsky e seus acordes foram referenciados também em obras da primeira fase de Menezes, tais como *TransFormantes I*, para piano e orquestra de cordas, de 1983, ou mesmo *Bagatela Expressiva – Meditações sobre a Segunda Bagatela Op. 9 de Webern*, de 1982.

Composto em 1971 – para homenagear Stravinsky, falecido naquele ano – e elaborado a partir de improvisações dirigidas e de citações de várias obras do mestre russo -, o trabalho é um dos bons exemplos da força da composição coletiva, quando realizada por músicos de alto nível: foi realizado pelo Ensemble Musiques Nouvelles e liderado por Pierre Bartholomé (1937-), Philippe Boesmans (1936-) e sobretudo por Henri Pousseur. *Stravinsky au futur* é impregnado de inúmeras referências, recursos metalinguísticos e refinados desenvolvimentos espectrais com a interferência da eletrônica, comprovando a importância da colaboração entre grandes instrumentistas em uma ação de composição coletiva (e não de mera improvisação, que Menezes considera, em sintonia mais uma vez com Berio, ser uma operação de escasso interesse conceitual³⁰⁰). O modo frígido emerge em *Stravinsky au futur* como uma citação literal da peça de Stravinsky para pouco a pouco ser estilhaçado no registro, resultando em uma figuração (ou antifulguração) essencialmente pontilhística que nos remete ao universo weberniano, e é justamente a esse processo que Menezes faz referência – ainda que de modo totalmente diverso – no início de sua peça, resgatando esse gesto na primeira seção de *...donde solo las plantas suenan...*

A figuração inicial, de outra parte, é constituída por uma oposição dinâmica entre notas em *pianississimo* e as notas em *sforzato*. Tal oposição transparece a terceira referência presente nessa primeira seção da peça, ainda que de modo bem menos evidente (por se tratar, sobretudo, de uma solução de textura): *O King*, a obra de Luciano Berio originalmente para *mezzosoprano* e cinco instrumentos, composta em 1968 e em seguida orquestrada pelo autor como segundo movimento de sua *Sinfonia*. A simultaneidade de planos temporais totalmente distintos, em que a mesma estrutura intervalar de 21 notas percorre um tempo mais rápido com notas em *pianississimo*, e um outro, muito mais dilatado, com notas em *sforzato*, perfazendo-se, pois, a mesma série de notas em dois níveis temporais distintos (um microtemporal, outro macrotemporal), inspira Menezes. Mas também aqui as estratégias de escritura do compositor brasileiro optam por outros caminhos: ao longo da seção A, afunila-se a oposição das dinâmicas, que progressivamente se aproximam. Essa ideia de que uma mesma estrutura é responsável por dois planos distintos (nessa seção, planos dinâmicos e temporais) pode ser encontrada em toda a peça de Menezes também na relação entre o nível acústico da harpa e o nível eletroacústico, em constante contraposição, ainda que simbiótica, de espaços e de timbres.

³⁰⁰ Lembremo-nos da significativa definição depreciativa de Berio quanto à improvisação, quando comparada à composição propriamente dita: “A improvisação segmenta o espaço musical em maneira diferente, mais grosseira. No máximo, tende a uma segmentação em ‘sílabas’ e não, como na música escrita, em ‘fonemas’: ou seja, em unidades primárias e de tipo psicomotório e não em unidades derivadas e evolutivas” [“L’improvvisazione segmenta lo spazio musicale in maniera diversa, in maniera più grossolana. Tende, al massimo, a una segmentazione in ‘sillabe’ e non, come nella musica scritta, in ‘fonemi’: cioè in unità primarie e di natura psicomotoria e non invece in unità derivate e evolutive”] (BERIO, 2011, p. 90).

Nessa primeira seção de *...donde solo las plantas suenan...*, Menezes introduz, no mais, dois recursos das técnicas estendidas³⁰¹, a saber, os sons com plectro e os sons *près de la table*. Ao longo das interpolações de perfis que ocupam a seção A (na página 1), os sons com plectro, que no primeiro perfil apenas destacavam com um *sforzato* as notas do tetracorde frígio (fá♯, mi natural, ré natural, dó♯), lembrando o processo beriano de acentuação de *O King* (enquanto o restante das notas era tocado *pianississimo* e *près de la table*), passam gradativamente a assumir quase a totalidade das notas, até que na última interpolação (compassos 21-24) apenas cinco notas executadas *près de la table*, pontilhadas no perfil, interrompem a predominância de notas tocadas com o plectro. Trata-se, aqui, de uma *polarização de timbre*, em que os sons de plectro vão pouco a pouco tomando o lugar dos demais timbres³⁰². No decorrer da seção, a partir do compasso 5, também assistimos a um gradual *accelerando*, que leva a semínima de 58 a 78 pulsações de metrônomo (andamento com o qual começa a seção B, que será também, como veremos, submetida a outro *accelerando*). Constatamos, portanto, vários níveis de direcionalidades simultâneas governando parâmetros diversos da escritura, traço este típico da complexidade escritural de Flo Menezes.

Mencionamos a utilização da técnica de interpolação de perfis; de fato, na seção A, assistimos a uma transformação progressiva do perfil secundário (denominado “perfil *à la Orphée*”), que, mantendo sua direcionalidade, passa a assumir gradualmente as notas da entidade harmônica principal³⁰³ ao longo de quatro etapas. Antes da interpolação, o perfil inicial é proposto três vezes: a harpa toca-o duas vezes e a partir da terceira vez são acrescentados os sons eletroacústicos (eventos 1-8), que “colecionam” as oito notas da entidade harmônica principal em uma sucessão específica, denominada sequência das ressonâncias, conforme ilustrado na imagem 19 (podemos reconhecer as notas da entidade, numeradas de 1 a 8, na ordem da nota mais grave à mais aguda). Se o primeiro evento é disparado juntamente ao fá susinado (nota presente tanto no perfil *à la Orphée*, quanto na entidade harmônica principal), os eventos eletroacústicos numerados de 2 a 8 são disparados quando acontecem algumas das interpolações de perfil, em concomitância com a introdução gradativa das notas da entidade harmônica principal no perfil *à la Orphée*.

³⁰¹ É preciso salientar nesse contexto, contudo, que Menezes nutre certa desconfiança em relação ao termo “técnica estendida”, pois considera que a maneira como os instrumentos são tocados sempre sofreu evolução e expansão a partir de especulações por parte dos compositores e mesmo dos intérpretes ao longo de toda a história da música, o que inclusive acarretou o desenvolvimento técnico na construção dos próprios instrumentos. Com tal ressalva, referimo-nos a “técnicas estendidas”, a despeito das reservas do compositor em relação ao termo, para nos reportarmos a maneiras pouco ou menos usuais de se tocar a harpa.

³⁰² A plena consciência do compositor na estruturação direcional de parâmetros outros que o das alturas é evidenciada desde cedo com sua análise direcional das *Sechs Bagatellen* Op. 9 de Anton Webern (*vide* “Micro-Macrodirecionalidade em WEBERGER” em Menezes [2006, p. 135-192]). Nesse ensaio paradigmático, Menezes examina como podemos ouvir direcionalidades em Webern com relação a aspectos como registro, timbres e outros parâmetros da composição. O texto é, assim, uma chave para a compreensão de sua própria poética musical.

³⁰³ As etapas de interpolação são marcadas com as cifras romanas de II a V nos compassos 9, 13, 17 e 21.

Imagem 19: Perfil das ressonâncias, em concomitância com as quais são disparados os eventos eletroacústicos 1-8, na seção A de ...donde solo las plantas suenan...



O perfil das ressonâncias adquire um papel particularmente relevante, pois articula a exata ordem das projeções proporcionais. Se numerarmos as ditas projeções de 1 a 8 (considerando como oitava projeção aquela de registro mais amplo e como primeira projeção a que seria relativa ao trinado, incluindo na quarta posição a entidade em seu âmbito original) e depois as ordenamos conforme as notas da entidade original tal como aparecem no perfil das notas/ressonâncias concomitantes dos eventos eletroacústicos da seção A (imagem 19), obteremos uma nova ordem das projeções proporcionais, que Menezes utiliza para estruturar as alturas da obra (imagem 20).

Imagem 20: Estruturas das alturas de ...donde solo las plantas suenan...



Portanto, as projeções proporcionais são dispostas na seguinte ordem: número 1, número 2, entidade harmônica principal, número 3, número 6, trinado, número 4 e número 5. As projeções proporcionais são interpoladas com alguns acordes, totalizando vinte e um acordes (número da série de Fibonacci³⁰⁴, um elemento marcante no processo criativo de Menezes), que para sua constituição seguem a direcionalidade expansiva ou compressiva existente entre as projeções. Considerando-se a configuração estrutural final da ordem das projeções proporcionais, incluindo a entidade original e o trinado ao qual já nos referimos anteriormente, e que aqui chamaremos de *perfil das projeções (proporcionais)* e reproduzimos a seguir, observamos a inserção em passos regidos pela série de Fibonacci do número de acordes que estabelecem interpolações entre as distintas projeções em si (contando com a entidade e o trinado). Observemos a imagem 21, que ilustra essa organização:

Imagem 21: Perfil das projeções (proporcionais) de ...donde solo las plantas suenan...

Interpolação de Acordes: total de 21 acordes por interpolação

³⁰⁴ Em termos matemáticos, a série de Fibonacci é uma sucessão de números inteiros positivos em que cada número é a somatória dos dois números precedentes. Iniciando-se por 0, temos então: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 etc. O matemático italiano Leonardo Fibonacci (1175-1235) deu o nome à série depois de ter introduzido os instrumentos de cálculo de origem árabe na Europa da Idade Média (inclusive apresentando pela primeira vez as nove cifras – de origem indiana, mas já utilizadas pelos árabes – e o zero) e de tê-los combinado com as noções de geometria euclidiana. As razões entre os números adjacentes da série de Fibonacci – utilizada por inúmeros compositores ao longo da história da música – apresentam a curiosa propriedade de se aproximarem sobremaneira da seção áurea (1,618), cada vez mais conforme a série avança, entretanto, sem nunca atingi-la.

Vemos que, entre a primeira e a segunda projeções utilizadas no perfil das projeções, temos três acordes que progressivamente reduzem o âmbito de seu registro (denominados 1a, 2a, 3a) (imagem 22); entre a segunda projeção e a entidade principal, temos cinco acordes também com direcionalidade compressiva (denominados 1b, 2b, 3b, 4b, 5b) (imagem 23); dois acordes ampliam o registro entre a entidade principal e a terceira projeção (1c, 2c) (imagem 24); entre a terceira e a quarta projeções, estão presentes oito acordes que reduzem o âmbito do registro (1d, 2d, 3d, 4d, 5d, 6d, 7d, 8d) (imagem 25); nesse ponto, ocorre o trinado; e, por fim, ocorre a compressão entre a quinta e a sexta projeções por meio de três acordes (1e, 2e, 3e) (imagem 26).

Imagem 22: Três acordes entre a primeira e a segunda projeções proporcionais.

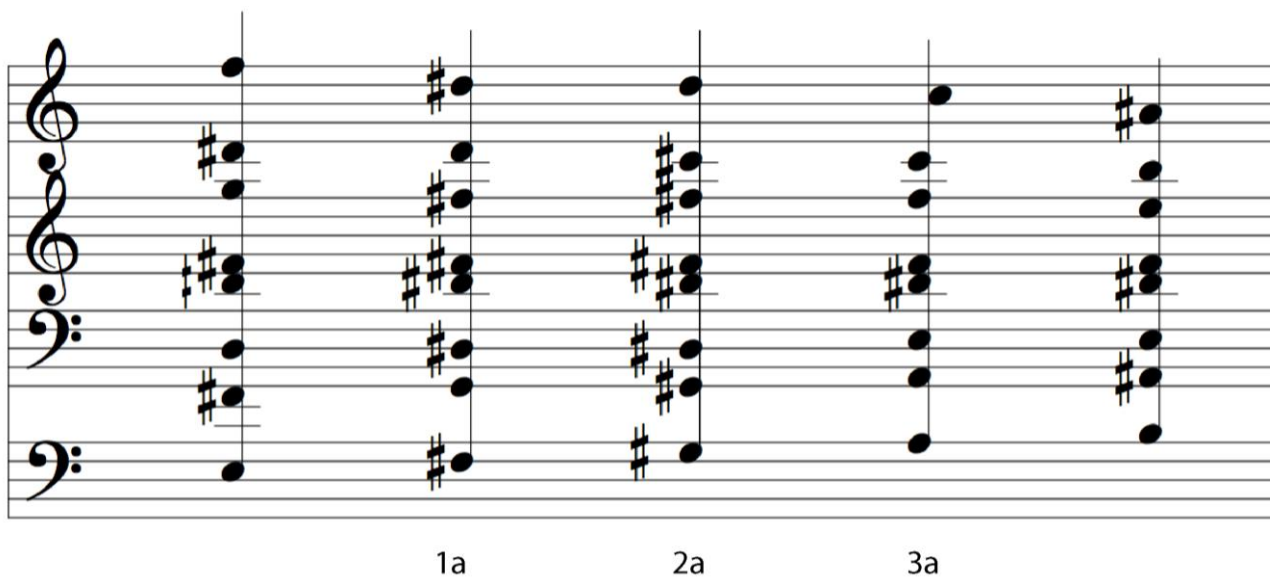


Imagem 23: Cinco acordes entre a segunda projeção proporcional e a entidade principal.

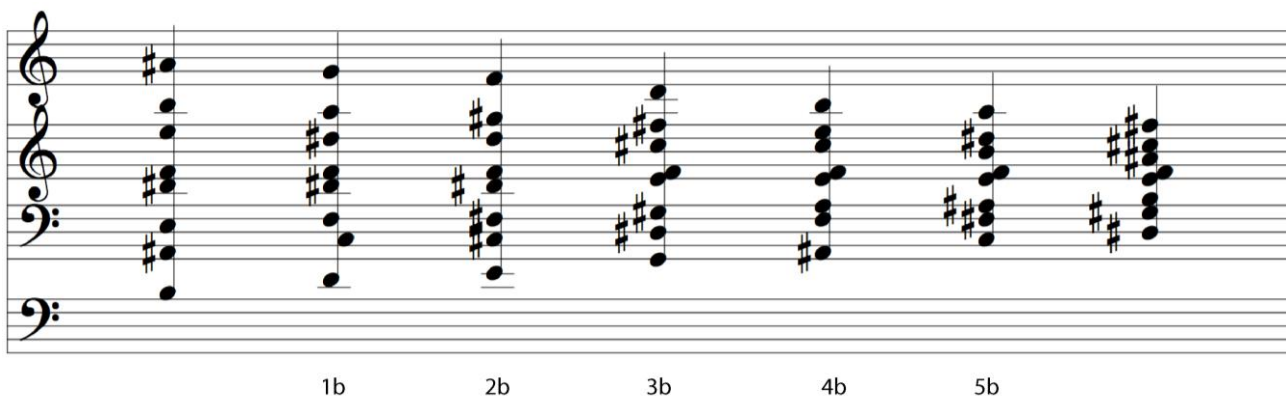


Imagem 24: Dois acordes entre a entidade principal e a terceira projeção proporcional.

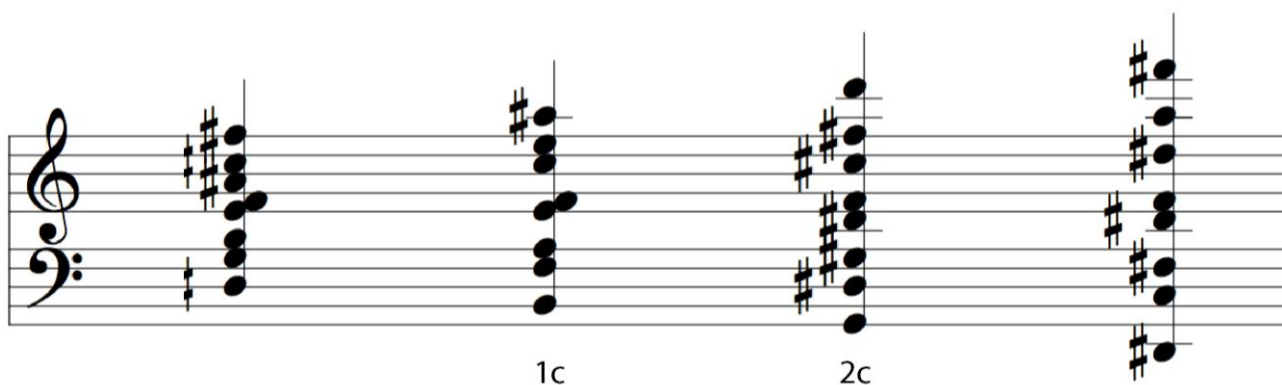


Imagem 25: Oito acordes entre a terceira e a quarta projeções proporcionais.

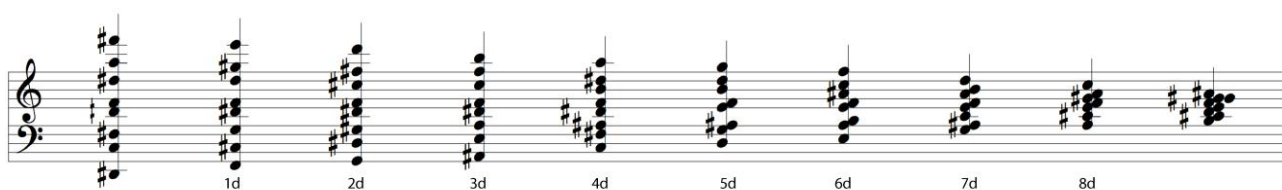
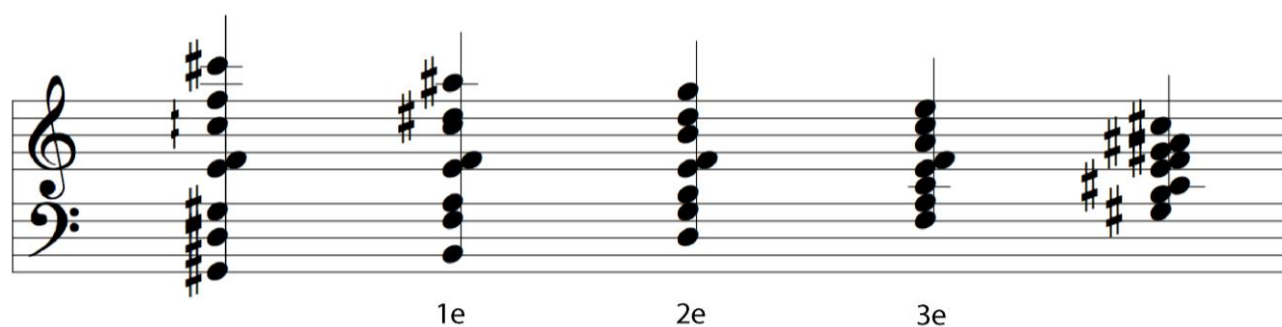


Imagem 26: Três acordes entre a quarta e a quinta projeções proporcionais.



Obviamente, em alguns casos, conforme a constituição das projeções proporcionais³⁰⁵, o número em Hertz (resultado do cálculo logarítmico) se traduz em microintervalos que não fazem parte do sistema temperado. Tratando-se de uma peça para harpa (notoriamente, o instrumento não pode tocar microintervalos, a não ser por meio de uma *scordatura* prévia de uma determinada corda), tais eventos microtonais foram arredondados, para o agudo ou para o grave, ao semitom temperado mais próximo³⁰⁶.

Ainda seguindo o mesmo perfil de estrutura das alturas, cabe aqui ressaltar que são as frequências da primeira projeção proporcional no que consistem as frequências do primeiro *live-*

³⁰⁵ Consultar Menezes (2013c, 98-103) e página 175 do presente estudo.

³⁰⁶ Da mesma maneira que Flo Menezes procedeu quando compôs com projeções proporcionais para piano, como no caso de *Profils écartelés*, de 1988.

electronics (simultâneo à primeira improvisação); as frequências da segunda projeção proporcional servem às frequências do segundo *live-electronics*; a própria entidade principal fornece as frequências do terceiro *live-electronics*; e, por fim, o quarto *live-electronics* se vale das frequências da terceira projeção proporcional. Essas frequências, geradas por modulação de frequência em sutis glissandos de uma para outra, constituem o campo de alturas em que os sons (e mesmo os ruídos: esfregamento de papel ou concha nas cordas, ruído de acionamento dos pedais, golpes na madeira do instrumento etc.), que o intérprete produz durante a respectiva improvisação, efetuam uma convolução³⁰⁷. Os espectros dos sons produzidos nas improvisações interagem com os espectros dos glissandos entre as frequências geradas em tempo real, e quando há coincidência entre os parciais são excitados os parciais eletroacústicos correspondentes aos dos espectros provenientes da improvisação (o que resulta na extrema flexibilidade do material do *live-electronics*).

Depois da primeira seção, em que o perfil *à la Orphée* manteve sua direcionalidade original, adquirindo, porém, as notas da entidade harmônica principal, ocorre mais uma transformação das notas a partir da seção B, conservando o mesmo perfil inicial³⁰⁸. Paulatinamente, ao longo de sete etapas, as notas da entidade principal se convertem nas notas do módulo cíclico (*vide* imagem 17). Tal transformação começa pelas notas centrais do perfil (como vemos já na primeira etapa, as notas da entidade principal começam a se metamorfosear: por exemplo, o si natural do compasso 33 é uma nota do módulo cíclico que substitui o mi bemol do perfil *à la Orphée*) até alcançar as notas iniciais e finais do perfil. Além disso, nos pontos de fratura da direcionalidade do perfil (em sentido ascendente e descendente), começam a ser inseridos os materiais constitutivos dos acordes de interpolação das projeções proporcionais. Por exemplo, notamos que no compasso 25 a figura rápida apresenta as notas da primeira projeção proporcional, enquanto a figura em semicolcheias seguinte, no compasso 27, utiliza o material do primeiro acorde de interpolação (1a) entre as projeções proporcionais 1 e 2 (conforme marcado na imagem 22); na figura do compasso 29 reconhecemos o material do segundo acorde (2a), enquanto a figura do compasso 31 utiliza o material do terceiro acorde (3a).

³⁰⁷ A convolução é uma operação matemática que integra o resultado da multiplicação de uma função por outra, sendo esta última deslocada, no espaço ou no tempo, segundo um determinado valor. No caso desse procedimento em música eletroacústica, e especificamente no caso dessa peça de Menezes, os espectros dos sons da harpa interagem por convolução com as frequências de síntese em pequenos glissandos, excitando por simpatia determinadas ressonâncias dos espectros gerados em tempo real.

³⁰⁸ Novamente, as etapas desse desenvolvimento estrutural são pontuadas na partitura com cifras romanas, de VI a XI, nos compassos 25, 32, 40, 47, 56 e 64. A partitura da obra, constatamos, apresenta de modo transparente e até mesmo didático sua própria organização estrutural, o que nos remete a algumas partituras de Olivier Messiaen.

A partir dessa seção, assistimos a um processo de verticalização³⁰⁹: as notas isoladas da primeira seção se abrem para uma múltipla simultaneidade entre os eventos e as estruturas que se interseccionam até culminar na seção E, a parte mais complexa da obra – ao menos do ponto de vista da densidade da escritura para a harpa, de extremo virtuosismo e complexidade performática –, em que a linha se interrompe e é resgatada apenas sob a forma de trinado; uma figuração de timbre, portanto.

É interessante ressaltar também a contraposição rítmica e agógica entre o perfil da entidade principal – que, como na seção A, é enunciado em valores de semínima, em gradual aceleração de 78 pulsações até 120 do compasso 56 – e as figuras com o material dos acordes de interpolação, que se delineiam como aglutinações do pensamento temporal, cuja velocidade quebra a regularidade do tecido musical e o torna flexível. Tais figurações desempenham um papel parecido com o dos formantes, que são as regiões frequenciais de maior ressonância destacadas em uma análise espectral dos sons de altura definida e que permitem reconhecer as vogais em âmbito linguístico ou os timbres instrumentais e as cores harmônicas peculiares em âmbito musical. Menezes já recorreu a esse conceito em outras obras³¹⁰, e nessa seção de *...donde solo las plantas suenan...* a presença de figuras rápidas e frenéticas perturba o andamento constante da textura musical, tornando-se extremamente saliente para a percepção do ouvinte e destacando o aparecimento de um novo material sonoro.

De forma geral, nas seções A, B e E deparamo-nos com compassos de métrica tradicional, nos quais as figuras rítmicas devem ser tocadas com o maior grau de precisão possível, mas – como ressalta Menezes (2015a, p. C) nas instruções da partitura – “com uma predominância de seu potencial gestual, em detrimento da excessiva precisão rítmica”. Tal observação condiz plenamente com a poética *durativa* do compositor: mesmo quando em presença de elaboradas estruturas rítmicas, será sobretudo em relação às *energias figurais* que o intérprete (e o ouvinte) deverá dirigir sua atenção. E esse aspecto faz com que, em suas obras, Menezes recorra diversas vezes à presença de distintos tipos de notação sem que haja conflito entre elas. Por tal viés, observamos que, nessa peça, também existem compassos escritos em notação proporcional, os quais apresentam uma duração aproximativa total em segundos, marcada entre flechas colocadas em cima do trecho em questão: esse é o caso das seções C, D, F e H. A penúltima seção da peça (seção G) traz, por sua vez, uma combinação dos dois tipos de notação: a métrica e a proporcional.

³⁰⁹ Cabe dizer que essa direcionalidade vertical não é linear, pois é interrompida pelas seções C e D. Vale ressaltar, aqui, a estratégia multidirecional na escritura de Flo Menezes, que muito embora elabore o percurso direcional de determinadas transformações, toma o cuidado de evitar a previsibilidade dos processos e de introduzir certas “quebras” na tendência geral das direções por eles percorridas.

³¹⁰ Como é o caso de *TransFormantes I*, de 1983, para piano e orquestra de cordas (*vide* a nota de rodapé n. 279, na página 178 deste estudo) e de toda a série dos *TransFormantes* que se seguiu a essa primeira realização.

Prosseguindo a análise da seção B, notamos que as semicolcheias do compasso 32 correspondem à segunda projeção proporcional e que as figuras rápidas entre os compassos 32 e 37 baseiam-se nos cinco acordes de interpolação que concatenam a segunda projeção proporcional e a entidade original³¹¹. Mais especificamente, o acorde que encerra o compasso 32 e a figura em semicolcheias do compasso 34 se valem das notas do primeiro acorde (1b); a tercina do início do compasso 35 apresenta as notas do segundo acorde (2b); e, depois do lá bemol (que integra o perfil da entidade principal), o restante do compasso 35 é representado pelas notas do terceiro acorde de interpolação (3b). Nas semicolcheias do compasso 36, reconhecemos, ainda, o material do quarto acorde (4b), e nas semicolcheias que concluem o compasso 37 está presente o quinto e último acorde de interpolação (5b).

Nesse ponto (compasso 39)³¹², faltam apenas três notas para que se complete a segunda etapa de transformação do perfil, em transição entre as notas da entidade principal e as notas do módulo cíclico; aqui, Menezes apresenta, subitamente e pela primeira vez, a entidade principal em forma de arpejo (imagem 27).

Imagem 27: Compasso 39, em que a entidade principal é apresentada na forma de arpejo.



Um dos estilemas do compositor brasileiro é a enunciação da entidade harmônica com um arpejo ascendente, que, no caso dessa obra (para harpa), é também uma figuração altamente idiomática; porém, não podemos deixar de sublinhar a presença desse gesto ascendente em diversas obras de Pierre Boulez, como em *Répons* ou em *...explosante-fixe...*. A direcionalidade ascendente da entidade harmônica no contexto de *...donde solo las plantas suenan...* instaura também um diálogo de contraposição com a linha descendente do perfil do modo frígido e das figuras anteriores. O contraste cria uma onda de tipo triangular (ou seja, em que se tem uma “fase de onda” descendente e outra ascendente), que lembra o arquétipo geométrico da harpa e também os

³¹¹ Conforme ilustrado na imagem 23 (p. 194).

³¹² Nesse ponto é disparado o quinto *live-electronics*, descrito nas páginas 183-184.

glissandos em *fortississimo* do compasso 73, cume dramático de todo esse desenvolvimento logo antes da imponente polarização do dó# grave.

Nas duas etapas seguintes de transformação do perfil (compassos 40-55), a entidade harmônica principal surge nos pontos de ruptura da linha de interpolação dos perfis. A cada aparição, trata-se sempre de uma figura rápida, em um tempo frenético que quebra a continuidade do *accelerando* geral (bem diferente do andamento lento do perfil *à la Orphée*), e com contínuas diferenças em sua agógica, na ordem das notas, na dinâmica e na técnica de emissão do som (às vezes, são pedidos sons com unhas, *pizzicato-Bartók* etc). As duas etapas sucessivas (compassos 56-72) completam o ciclo de transformação do perfil – que, portanto, apresenta as notas do módulo cíclico com a direcionalidade originária do perfil *à la Orphée* – e são caracterizadas por uma extensão no registro inteiro da harpa: tanto a entidade harmônica principal (que aparece sempre em figuras velozes e repentinas e mantém sua função de interrupção do perfil em delineamento) como o perfil do módulo cíclico alcançam os âmbitos extremos do instrumento, varrendo-o em sua inteireza. Essa estratégia demonstra-se fundamental na poética de Flo Menezes: uma consciência absoluta do papel desempenhado pelo registro total do instrumento em meio às suas estruturações, em que o compositor elabora um gradual “descobrimento” de seu espaço harmônico – tal como ocorre, por exemplo, em algumas de suas obras recentes: *Scriptio* (2013), para violino solo, e *TransScriptio* (2013), para violino e eletrônica em tempo real (e conforme se observa em várias obras de períodos anteriores).

Tal percurso é concomitante, como já observamos, às camadas de sons eletroacústicos e aos momentos de interação entre improvisação na harpa e *live-electronics*. O ápice é atingido no compasso 71, quando o intérprete toca nos registros extremos da harpa, em dinâmica *fortississimo*, até alcançar com um gesto altamente direcional o dó# na sétima oitava, a última corda do instrumento, momento em que é disparado o evento eletroacústico de número 13³¹³. Esse evento eletroacústico grave, polarizando o dó#, servirá mais tarde, variado, de “pedal” conclusivo da obra.

A polarização dessa nota é de grande relevância, pois gera um grande número de harmônicos e apresenta uma riquíssima qualidade espectral, vasculhando o espaço total de escuta no teatro. Como observamos há pouco, o dó# no registro grave passa por processo semelhante, como acontece em *Pulsares*, de 1998-2000, para um pianista, orquestra de câmara, sons eletroacústicos e *live-electronics*, e *Profils Écartelés*, de 1988, para piano e sons eletroacústicos: parece-nos interessante esse elemento de paralelismo entre *...donde solo las plantas suenan...* e justamente as obras para piano, instrumento ao qual a harpa mais se aproxima.

³¹³ Mais uma vez, vemos que um número da série de Fibonacci é associado a um evento de relevância na estruturação da obra.

A seção C, em sua primeira parte (compassos 73-78), apresenta um longo momento de polarização do $\text{d}\sharp$ grave por meio de algumas técnicas estendidas. Conforme já pontuamos, o compositor se vale aqui da notação proporcional, com a indicação em segundos de cada evento. O glissando em *fortississimo* que inicia a seção, abraçando todo o registro do instrumento, gradativamente se metamorfoseia em um glissando de unhas (muito menos forte do ponto de vista dinâmico, portanto); já no compasso 74 uma *appoggiatura* no $\text{d}\sharp$ grave abre para um glissando realizado apenas com as unhas, lento (pois o compositor estabelece sua duração em 5"); este culmina novamente no $\text{d}\sharp$ grave, no compasso 75, que deve ser tocado com força suficiente para a corda esbarrar nas cordas próximas, incorporando à nota definida um complexo ruído metálico, do qual começam a se desprender sons cada vez menos definidos em altura.

Segue-se um golpe nas cordas do registro grave (presente também em *Sequenza II*) e um *bisbigliando* de dois compassos (com uma duração total de 10"), sempre no mesmo $\text{d}\sharp$ de sétima oitava. Tal efeito demanda ao intérprete solucionar um problema de ordem física, pois a maioria das pessoas não alcança com os dois braços essa região da harpa (considerando que o corpo do instrumento fica apoiado no ombro direito de quem o toca). Normalmente, apenas a mão esquerda toca no registro extremo grave, mas, para realizar um *tremolo* ou um *bisbigliando*, é inevitável que se utilizem as *duas* mãos; eis a necessidade de deslocar totalmente o eixo de equilíbrio do instrumento e passar a tocar com as duas mãos pelo lado esquerdo do instrumento, quase que apoiando a harpa no chão e imitando a técnica utilizada na cítara japonesa horizontal, o *koto*. Ou seja, após o "desvendamento" do grande pedal harmônico da peça (o $\text{d}\sharp$ grave), emancipam-se não apenas os ruídos, mas a própria relação corporal do harpista com seu instrumento.

A segunda parte da seção C é composta de apenas dois compassos, porém com uma extensa duração total de 1'23"³¹⁴. Em ambos, é apresentada a entidade harmônica principal, realizada por meio de duas técnicas estendidas específicas que relativizam sobremaneira a clara percepção de suas alturas. A passagem tem uma cor de timbre própria e está ligada mais à percepção de ruídos, dialogando em contraposição com a seção seguinte (D), na qual veremos prevalecer um desenvolvimento intervalar. Trata-se de uma espécie de "fresta ruidosa", espectralmente estendida, da própria entidade principal.

Para o compasso 79 (imagem 28), o compositor requer a utilização da parte metálica da chave de afinação do instrumento (na gravação, foram utilizadas duas chaves de fenda, uma por cada mão, que se alternam nos deslocamentos de registro) para que seja tocado um *tremolo*; este destaca as notas da entidade harmônica em diversos âmbitos do instrumento (o *tremolo* ocorre

³¹⁴ Novamente, notamos aqui as primeiras três cifras da série de Fibonacci.

sempre entre as notas da entidade e a nota inferior ou superior), com um evidente timbre metálico e uma frenética alternância de dinâmicas, com rápidos *crescendi* e *diminuendi*.

Imagem 28: Compasso 79, as notas entidade harmônica tocadas com a chave de afinação da harpa.

ca. 1'23"

* T ← use the shank (not the handle)

Hp.

79

8th #

pp poco

PPP

PPP

ff

PPP

G^b

A[#]

f

PP subito

poco

Ev_15 [at ca. 30" of Ev_13 (not of Ev_14!)]

[1'17"557ms]

* T = with the tuning key between the strings.

take the shell

ppp < p > pp molto ff

Ev_16 [at ca. 20" of Ev_15, totally independent of the harpist]

[1'02"778ms]

O compasso 80 prevê o uso de uma concha, com a qual o intérprete deve friccionar as notas da entidade harmônica principal para realizar de novo um efeito de *tremolo*, produzindo uma mudança contínua de dinâmicas – mas aqui com um timbre absolutamente *sui generis*, que remete a um universo concreto e muito distante do imaginário estereotipado da harpa (imagem 29). O efeito é extremamente inovador e também rompe com o repertório gestual tradicional do intérprete; para realizar essa técnica, é necessário um movimento do braço muito rápido e prolongado, que normalmente não ocorre nas performances³¹⁵. Podemos notar ainda que a presença da entidade harmônica principal resulta, de um ponto de vista fenomenológico, em uma escuta escamoteada pelas técnicas estendidas utilizadas, e suas notas são de difícil reconhecimento por parte do ouvinte. Ainda assim, a entidade-mãe continua impingindo sua cor harmônica a todo o trecho.

³¹⁵ Ao contrário, a técnica do instrumento prevê uma alternância constante entre pressão das cordas (com um elevado grau de tensão nos dedos) e relaxamento da mão, logo depois de ter soltado a corda. Mesmo quando se executa um trecho rápido, é fundamental a presença dessas duas fases para que o som seja ao mesmo tempo preciso, limpo e com timbre. Aqui é pedido exatamente o oposto, com uma sustentação da tensão por um período de tempo relativamente longo, resultando em um elevado esforço muscular do braço.

Imagem 29: Compasso 80, as notas da entidade harmônica tocadas com uma concha.

* shell = irregular scrapes with a shell over the designated isolated strings.

A seção D prossegue e conjuga as duas vertentes do emprego dos acordes de interpolação – que ressaltamos na seção B (até o compasso 37) – e das técnicas estendidas³¹⁶. Nessa passagem, Menezes vale-se do material harmônico de dois acordes que gravitam ao redor da entidade harmônica principal: o último dos cinco acordes entre a segunda projeção proporcional e a entidade principal (5b) e o primeiro dos dois acordes entre a própria entidade principal e a terceira projeção proporcional (1c). Trata-se, como podemos constatar pelas imagens 23 e 24, de dois acordes com notas parecidas e próximas do ponto de vista intervalar; isso porque o primeiro acorde é o último de uma interpolação contrativa (entre a segunda projeção, que é muito dilatada no registro, e a entidade) e o segundo acorde é o primeiro de uma interpolação expansiva (entre a entidade e a terceira projeção, que também ocupa um registro mais amplo). Nesse contexto, a entidade funciona como um pivô entre tais acordes.

Mais especificamente, podemos observar a presença da entidade principal nas figuras dos compassos 82, 84, 88 e 90. No compasso 86, reconhecemos as notas do acorde 5b, enquanto as duas figuras dos compassos 92 e 96 se valem das notas dos dois acordes 5b e 1c, livremente intercaladas.

O compasso 94 apresenta pela primeira vez na obra o trinado entre mi e fá, que, como acenamos anteriormente, marca a sétima projeção proporcional da entidade principal (o grau de máxima compressão, anulando todo e qualquer perfil e resumindo-se a um trinado de meio-tom) e

³¹⁶ Nesse ponto é disparado o sexto *live-electronics*, descrito na página 184.

se situa exatamente nas notas centrais do instrumento (entre a terceira e quarta oitavas). Para ressaltar a passagem, Menezes escolhe o efeito de *tremolo* irregular com a concha por uma duração de 28” e com uma intensa variação de dinâmicas. Esse compasso dialoga com os compassos 79-80 da seção C, aludindo ao caráter peculiar de ruído; isso também é confirmado pelo timbre do evento eletroacústico 24, concomitante ao compasso 94, que apresenta um aspecto ruidoso – exatamente como os eventos 15 e 16, que acompanham os compassos 79-80. Mais ainda, trata-se do único compasso da seção D que não mostra as figurações com efeito de sons xilofônicos; desse modo, representa uma espécie de “janela” de introjeção das texturas imediatamente anteriores, os compassos 79 e 80, em meio às texturas intervalares, pontuais e multiplicativas da seção D. De toda forma, cada compasso dessa passagem marca uma articulação diferente das dinâmicas e de aglutinações e espaçamentos no pensamento temporal, em combinações que nunca se repetem e que conferem ao tecido musical grande riqueza e flexibilidade.

Além disso, cada compasso da seção D é alternado ora com um momento de silêncio (de extensões diversas), ora com a inserção de sons assobiados (*whistling sounds*, produzidos com uma rápida fricção da unha em uma corda grave em metal, no sentido do comprimento, e que são sempre acompanhados por eventos eletroacústicos semelhantes), ou ainda com golpes delicadíssimos nas cordas graves efetuados com uma baqueta para tímpano (e que produzem um som metálico, de altura quase indefinida, parecido com o de um tam-tam). Com tais sons graves de extrema delicadeza, instituem-se crassos contrastes com o fortíssimo som grave de altura definida do dó# polarizado no começo da seção C, conferindo à peça, também aqui, um amplo espectro de variação colorística. A presença dos efêmeros eventos ruidosos da seção D (compassos 87, 89, 91 e 95) também dialoga com a introjeção da seção ruidosa C em meio a essa passagem com o compasso 94, e em sua totalidade (compassos 73-97), todo esse episódio se configura como um grande parêntese de interrupção na direcionalidade geral que culminará na seção E, de maior verticalização da obra. No mais, nota-se – enriquecendo ainda mais a seção D – uma *defasagem* entre os eventos eletroacústicos: o *live-electronics* 6 inicia-se antes dos eventos eletroacústicos octofônicos de 17 a 25 (que vão do compasso 86 ao 96), mas termina antes (mais precisamente no compasso 93, antes da “janela ruidosa” do compasso 94).

A seção E é o ponto de aglutinação extrema e de maior dificuldade da obra³¹⁷: a conjunção entre a quantidade considerável de troca de pedais, os saltos entre os intervalos dos acordes e a velocidade com que a passagem deve ser executada impõe uma execução de cor, tarefa bastante complexa quando levamos em conta o alto número de detalhes de execução (em combinações sempre diferentes ao longo do trecho). A despeito do alto nível de exigência performática da obra

³¹⁷ No primeiro compasso da seção E é disparado o sétimo *live-electronics*, descrito na página 184.

como um todo, trata-se aqui, indubitavelmente, de uma das mais difíceis páginas jamais escritas para a harpa. Nessa seção, o registro inteiro do instrumento é condensado em uma notável multiplicação na direção vertical. Por causa disso, o primeiro *live-electronics* dessa seção, que abrange os compassos de 98 a 105, necessariamente extrapola o registro do instrumento, já saturado, e apresenta os acordes duas oitavas para cima e em rápidos movimentos espaciais na parte de trás do teatro.

Nesse contexto, há uma “infração” voluntária a uma regra clássica da performance: a de fazer com que as trocas de pedais não sejam percebidas na execução. Tradicionalmente, as cordas devem ser abafadas antes da troca do pedal correspondente (para evitar a mudança de tom em uma mesma vibração) e os movimentos dos pés devem ser efetuados o mais discretamente possível. Aqui, ao contrário, o compositor ressalta o ruído dos pés (semelhantemente ao que já ocorria em certas passagens de *Sequenza II*) durante os frenéticos movimentos de troca dos pedais, como em um sapateado virtuoso, e também a distorção da vibração das cordas, incorporando esses rumores às complexas camadas harmônicas dos acordes.

Do ponto de vista harmônico, para constituir os acordes e os glissandos, o compositor usa as notas da entidade principal, os acordes de interpolação 1c e 2c, a terceira projeção proporcional, os acordes 1d, 2d, 3d, 4d, 5d, 6d, 7d e 8d, a sexta projeção proporcional, o já mencionado trinado de mi-fá de quarta oitava, a quarta projeção proporcional, os acordes 1e, 2e e 3e, e, por fim, a quinta projeção proporcional – seguindo, portanto, a estrutura das alturas realizadas na base das ressonâncias disparadas nos sons eletroacústicos. Acompanhando a partitura, notamos que a utilização do material sonoro dos acordes e das projeções proporcionais segue uma lógica clara, ainda que não rigidamente sistemática; no geral, a sucessão das diversas entidades é respeitada, mas a realização é livre e a passagem entre elas resulta organicamente integrada, sendo o aspecto perceptivo e fenomenológico sempre norteador do processo compositivo.

Ademais, podemos notar uma diferença de duração substancial entre as figurações que derivam seu material sonoro dos diferentes acordes examinados. Por exemplo, no compasso 98, reconhecemos na primeira figura a presença da entidade principal e do acorde 1c, enquanto o acorde 2c é realizado na segunda figura do compasso e ao longo de todo o compasso 99. A terceira projeção proporcional é reconhecível nos compassos 100 e 101, enquanto o acorde 1d pode ser detectado a partir da segunda semicolcheia do compasso 102 e se estende até o terceiro acorde do compasso seguinte, o 103, no qual encontramos em seguida o material do acorde 2d, que impregna a cor dos rápidos glissandos. O compasso 104 tem início com o aparecimento do acorde 3d, ao qual se intercala o material dos acordes 2d (quinta e sexta semicolcheias) e da terceira projeção proporcional (segundo e terceiro glissandos do compasso). As últimas duas fusas do compasso já

enunciam o material do acorde 4d, que no compasso 105 é interposto a uma volta do acorde 1d (respectivamente, na primeira, segunda e sexta semicolcheias). No compasso 106³¹⁸, a partir da segunda semicolcheia, notamos a presença do acorde 5d, e no compasso 107 constatamos o material do acorde 4d na terceira fusa, o do acorde 2d na quarta fusa e o do acorde 6d na quinta fusa. Com a *fermata*, que ressalta o trinado mi-fá de quarta oitava (que corresponde, como já vimos, à máxima compressão da entidade harmônica), destaca-se o material do acorde 6d (que embasa o compasso 108 também). O compasso 109 vale-se do acorde 7d até as últimas duas semicolcheias, momento em que entra o acorde 8d, completando o ciclo dos acordes de interpolação entre a terceira e a sexta projeções proporcionais. Os compassos 110 e 111 apresentam uma rápida e frenética sucessão – esse ponto é o ápice da velocidade na execução da seção como um todo – de todos os acordes de interpolação da imagem 25³¹⁹, que colidem na última figura³²⁰ do compasso 111; trata-se aqui de um gradativo *rallentando*, que coincide com as notas da sexta projeção proporcional e termina em um longo trinado de 13³²¹, novamente com o trinado mi-fá de quarta oitava, constituindo a ponte para a seção F.

O esquema métrico da seção E, depois da notação proporcional das seções C e D, volta para a notação métrico-rítmica; no entanto, ciente da extrema dificuldade dessa passagem, Menezes marca uma duração total da seção (estabelecida entre 40” e no máximo 55”, com colcheia idealmente a 55 – cifra da série de Fibonacci), que norteia o intérprete. Mais do que nunca, destaca-se aqui – como em toda a obra de Flo Menezes – a importância da direcionalidade e do gesto musical, que devem prevalecer sobre a excessiva precisão rítmica das figuras (de toda forma, uma condição pressuposta da performance). Distingue-se nessa seção a complexidade das articulações rítmicas: analisando os manuscritos do compositor (imagens 30 e 31), é possível observar uma relação em uma série numérica (2, 3, 5, 8, 5, 3, 2, 1, repetida uma vez) que serve para definir as unidades de base, as subdivisões rítmicas aplicadas a tais unidades (Menezes subdivide as unidades em grupos de 5, 8 e 13 notas, todos números pertencentes à série de Fibonacci e que são dispostos em ordem crescente, reproduzindo uma “onda quadrada” que se repete mais duas vezes) e uma sucessão de valores rítmicos (que delineiam uma forma triangular de onda direcional, do valor mais lento ao mais rápido e vice-versa, repetida uma vez).

³¹⁸ Nesse ponto é disparado o oitavo *live-electronics*, descrito na página 184.

³¹⁹ Mais precisamente, nas treze fusas do compasso 110, podemos notar o material dos seguintes acordes: 4d, 2d, 3d, 5d, 5d, 4d, 6d, 8d, 5d, 2d, 4d, 6d, 7d.

³²⁰ Nesse ponto é disparado o nono *live-electronics*, descrito na página 184, cujo *fade out* acontece apenas no compasso conclusivo da seção F (sobrepondo-se assim ao décimo *live-electronics*).

³²¹ Novamente uma cifra da série de Fibonacci.

Imagem 30: Manuscrito de Flo Menezes em que é possível observar as combinações de unidades de base, subdivisões e valores rítmicos da seção E.

Handwritten musical manuscript page 30. The top part shows a sequence of numbers: 2, 3, 5, 8, 5, 3, 2, 1. Below these are ratios: 5(4), 8(6), 13(10), 13, 8, 5, 5(4), 1/8. Arrows point from these ratios to rhythmic values represented by notes and stems. A central section is circled in purple and contains a diagram with numbers 8, 5, 2, 5 and arrows indicating relationships. Annotations include "SACRIFICAR: pagar 13 valores de 13 (tempo)", "manipular critérios de seleção de dados!", and "quase a parte do aquilo!! (a-pa similitudine)". A box on the left contains the text: "ESCRITURA RÍTMICA para estudo dos 'trixos chords' (Lovers)". At the bottom right, there is a calculation: $144 = 12 \times 12$ and a circled letter 'A'.

Imagem 31: Manuscrito de Flo Menezes em que é possível observar as articulações rítmicas finais da seção E.

Handwritten musical manuscript page 31. The top part shows rhythmic patterns with ratios: 5:4, 3:2, 8:6, 13:10, 13:8, 8:10, 5:3, 8:5, and $(= 2 \times F)$. A central section is circled in purple and contains a diagram with numbers 2, 8, 5, 76 and arrows. Annotations include "desafio de 80% do tempo da unidade anterior", "detonar a expressão!", "SACRIFICAR", and "com um tempo de 1 por cada 8 de tempo do final no final!!". At the bottom right, there is a circled letter 'B'.

O sistema tão claramente constituído gerava, porém, uma desaceleração excessiva, dada a concordância de fases entre as ondas. Para evitar esse resultado, que fenomenologicamente não seria condizente com o conteúdo da passagem, o compositor decidiu sacrificar as articulações decorrentes da concordância de fases e optou por repetir duas figuras rítmicas de compassos anteriores (respectivamente, no compasso 106 há a primeira figura do compasso 98 e no compasso 107 vemos a figura do compasso 99). Como já destacamos nesta análise, aparece no compasso 107 o trinado de mi-fá de quarta oitava, que ocupa sozinho as últimas duas semicolcheias da figura de treze subdivisões. Menezes ressalta ainda mais essa compressão máxima da entidade harmônica principal, adicionando uma *fermata* em cima do trinado. A fim de compensar a distensão temporal no trinado, o compositor insere um compasso de $\frac{1}{8}$, com a mesma subdivisão dos compassos 98 e 106, que retoma o fluxo do discurso musical.

A notação proporcional volta na seção F; a duração total dessa seção é definida em 1'10", e o caráter, *quasi contemplativo*, contrasta com o frenético trecho anterior e com diversas passagens de grande dramaticidade que antecederam esse momento quase introspectivo. Aqui, Menezes intercala substancialmente cada compasso que possui uma figura acórdica (cujas notas são filtradas com um movimento que abafa uma corda a cada vez, ou tradicionalmente com os dedos, ou com as unhas, produzindo um leve ruído adicional) com um compasso de harmônicos, deixando a indicação *laissez vibrer* e a função de prolongar ao máximo as vibrações.

Todo esse trecho consiste em um momento de grande sutileza musical, com uma deliciosa expansão das ressonâncias e do timbre que encontra eco na radical e delicada expansão espectral operada pela eletrônica³²², representando um descanso tanto para o intérprete como para o ouvinte após a intensa concentração conceitual e gestual da seção E. Nessa passagem, a harpa assume uma cor timbrística muito distinta, aproximando-se do tom de um “piano preparado”, em que se destaca seu caráter onírico, rico em harmônicos. Paralelamente ao *time stretching* (expansão temporal dos espectros da harpa) que constitui o décimo *live-electronics*, o nono *live-electronics* dispara, em concomitância com o último acorde do compasso 111, um “tapete” de sons de síntese, baseados nos sons de harpa e nas alturas do compasso 127 (que a harpa descortina paulatinamente a partir do compasso 123), que recheiam o ambiente harmônico, instituindo direcionalmente uma fusão entre eletrônica e harpa (consolidada com o último acorde dessa seção, precisamente no compasso 127).

O compositor, nessa seção, completa o ciclo dos acordes de interpolação entre as projeções proporcionais e se vale dos três acordes que conectam a quarta e a quinta projeções, em uma gradual compressão da entidade harmônica principal. Assim, identificamos a quarta projeção proporcional nos compassos 114, 115, 116 e 117 (este último repropõe o conhecido trinado em mi-

³²² No primeiro compasso da seção F (114) é disparado o décimo *live-electronics*, descrito na página 184.

fá de quarta oitava, que de toda forma varre a seção inteira seja no nível acústico, seja no plano do *live-electronics*, uma vez que faz parte do “acorde sintético” que permeia a seção); já quanto ao acorde 1e, ele está presente nos compassos 118, 119, 120 e 121.

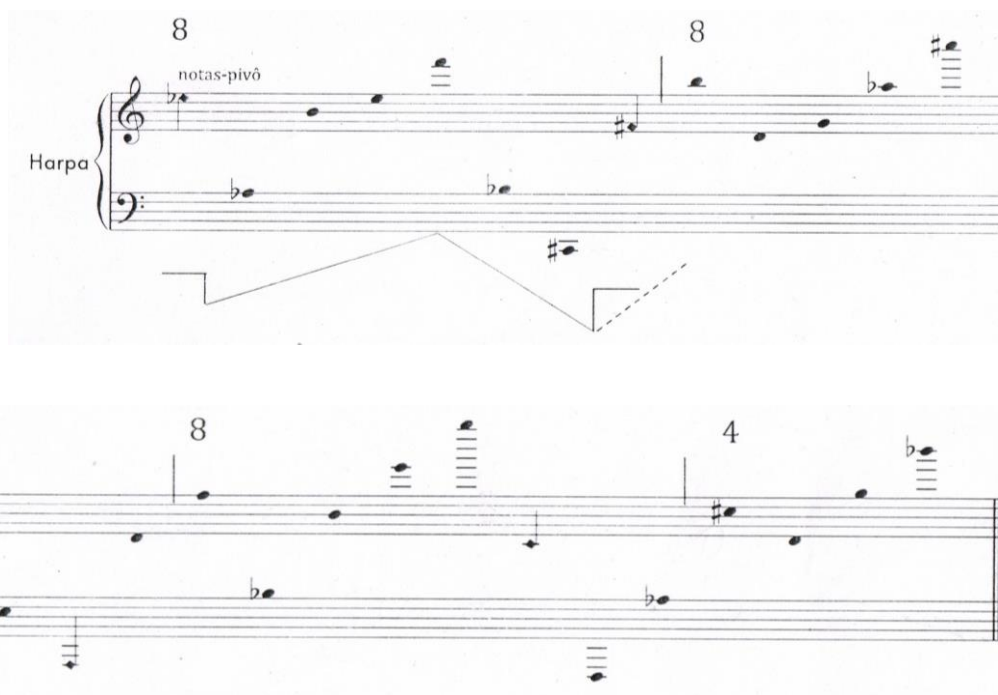
Nos compassos 122 e 124, reconhecemos o acorde 2e. Na gênese da obra, também o acorde do compasso 123 era derivado do acorde 2e, mas o compositor escolheu privilegiar a riqueza das camadas harmônicas e sacrificou tanto esse acorde como o do compasso 125, que originariamente derivava do acorde 3e, em suas sutis revisões da peça (em outubro de 2016 e outubro de 2017³²³). Na verdade, em razão da progressiva compressão da entidade, os acordes 2e e 3e resultavam em constituições extremamente tonais e remetiam a um panorama sonoro bem distante do que impregna a obra como um todo, tendo motivado o compositor a excluí-los em suas revisões. Por tal razão, nos compassos 123 e 125, Menezes resolveu se servir do material sonoro da quinta projeção proporcional e do acorde 1e, inclusive utilizando tais alturas para os referidos sons de síntese (do *live-electronics* 9), cujas configurações foram igualmente definidas por completo (como sempre ocorre com processos de eletrônica em tempo real) apenas no momento de gravação da peça, em 2017; a quinta projeção também toma conta dos dois compassos conclusivos da seção, o 127 e o 128.

A seção G é marcada pela volta do módulo cíclico originário, com a mesma direcionalidade em dente de serra descendente do perfil secundário *à la Orphée*, tal como havia sido exposto no final da seção B (compassos 64-72, porém lá intercalado com as notas derivadas dos acordes de interpolação), ou seja, com a retomada do perfil inicial da obra, mas com grande ocupação de registro do instrumento. É evidente, portanto, uma ciclicidade substancial do próprio módulo cíclico, que amarra a estrutura da obra inteira e que ao longo da peça se impregna de múltiplas camadas de significado. A linearidade inicial perpassa todo o registro da harpa, com uma espacialização muito nítida. No decorrer das sete etapas dessa seção conclusiva³²⁴, a direcionalidade do perfil secundário se metamorfoseia – a partir do centro, em direção às suas extremidades – até assumir a direcionalidade do perfil principal, que por sua vez deriva o envelope de suas notas da direcionalidade da entidade harmônica principal, projetada quatro vezes e meia nas notas do módulo cíclico (imagem 32).

³²³ As revisões, ainda que possuam alterações de considerável importância como a descrita, não instituem mudanças tão substanciais na estrutura e concepção da peça, a ponto de o compositor ter deixado de considerar o ano de 2015 como o de composição e mesmo de “conclusão” da obra.

³²⁴ As etapas de transformação do perfil nessa seção são indicadas com as letras de A a G nos compassos 129, 133, 137, 141, 145, 149 e 153.

Imagem 32: Módulo cíclico da entidade harmônica de ...donde solo las plantas sueñan..., com a direcionalidade do perfil principal (assim como apresentado na seção H).



Toda a seção G é igualmente caracterizada por um manifesto *rallentando*: a primeira enunciação do perfil (compassos 129-132) é muito rápida, marcada com a indicação “molto agitato, quasi presto” a 88 pulsações de metrônomo, mas já a partir do compasso 133 tem início o *rubato* e a distensão temporal (até o final do trecho, as pulsações de metrônomo diminuem para 66). Os compassos apresentam a métrica tradicional, porém, a partir do compasso 141, o compositor também indica a duração integral dos dois trechos nos quais o final da obra é subdividido (respectivamente 25” para os compassos 141-147 e 2’25” para o compasso 148 e seguintes, até o fim)³²⁵.

Como se se tratasse de uma passagem de recapitulação e de uma coda, rapidamente (e em contraposição à dimensão agógica) o timbre se modifica de forma radical. O compasso 141 sinaliza o regresso na utilização de algumas técnicas estendidas: *muffled glissandos*, sons xilofônicos, sons e glissandos com as unhas, glissandos com plectro. A esse propósito, realçamos que a dificuldade interpretativa da seção não reside nas notas (que se repetem, mesmo que em registros diferentes) ou no andamento (cujo progressivo *rallentando* facilita a execução), mas nos numerosíssimos detalhes de dinâmica e de técnicas estendidas, que nunca são reiteradas em suas articulações. Os timbres distintos esfacelam os espectros ao mesmo tempo que o espaçamento do tempo esfacela as figuras.

³²⁵ A subdivisão do final em duas partes e o *rallentando* lembram também, curiosamente, o final de *Sequenza II*.

Outro elemento que regressa nessa seção da obra é a polarização do dó# na sétima oitava, presente em cinco das sete etapas de transformação do perfil, sempre com a dinâmica *sforzatisimo*. É como se ambos os processos – o direcional dos perfis e o de polarização do dó# grave – se aglutinassem aqui em poucos compassos, em um processo de concentração informativa derradeira. A última aparição do dó#, no compasso 148, é concomitante ao último evento octofônico de sons eletroacústicos (evento 27) e também demarca o início da passagem conclusiva (que, como apontamos, tem uma duração total de 2’25”). A sexta e última interpolação dos perfis nos compassos 149-152 desempenha a função de ponte aos últimos quatro compassos, com uma progressiva atenuação das dinâmicas e do andamento (o compositor prescreve “rallentando di più, *ad libitum*, fino alla fine” e “ogni volta più lento e irregolare, moltissimo rubato”), convidando o ouvinte a acompanhar o esvaecimento do som e introduzindo a seção H.

A seção H³²⁶, por sua vez, continua o radical estiramento temporal com as indicações “ogni volta più lento, e sempre molto irregolare e rubato” e “rallentando ancora di più, sempre, fino a un Tempo molto lento alla fine!”. A passagem é composta de um único sistema, que finalmente apresenta o módulo cíclico da entidade harmônica principal em seu perfil principal, no máximo grau de espacialização e esfacelamento no registro do instrumento. O intérprete toca-o uma primeira vez, com uma reuniformização do timbre, e depois passa a repeti-lo em um gradual *diminuendo* (até a dinâmica quase inaudível de *pianissississimo*), dissimulando paulatinamente as próprias alturas do módulo e inserindo algumas notas de breves glissandos ascendentes e descendentes, realizados com um *slide* de aço para guitarra. As repetições não são predefinidas; o intérprete deve tocar e repetir o sistema até o total desaparecimento do evento eletroacústico 27 (disparado na *fermata* do compasso 148, com o último dó# mais grave da harpa), sendo que a execução pode se encerrar com qualquer nota da entidade, no momento em que o intérprete percebe a extinção total dos sons eletroacústicos. A obra se conclui, assim, com esse gesto aberto e poético.

³²⁶ No compasso 153, que inicia a seção, é disparado o décimo-primeiro e último *live-electronics*, descrito nas páginas 185; a fase de *fade in* tem uma duração de 13”, mas perdura até o final da peça.

**PARTE III – REFLEXÕES FINAIS, REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS, APÊNDICE E ANEXOS**

REFLEXÕES FINAIS

A pergunta que animou esta pesquisa, sabemos, é destinada a ficar sem uma resposta unívoca e concludente; é impossível definir a Beleza, ou a Arte, como qualquer outra categoria, mesmo restringindo o foco do nosso estudo a dois autores específicos, analisando suas poéticas e duas de suas obras com abundância de detalhes e ressaltando as ligações e as vertentes em comum entre eles. Na verdade, a inviabilidade dessa resposta era não apenas prevista, mas auspiciosa: a música de Berio e Menezes é extraordinariamente viva, impossível de ser enquadrada em uma única forma, sempre desassossegada na sua modernidade e conseqüente capacidade de proporcionar inúmeras chaves de interpretação do conhecimento e das nossas vivências.

Em uma entrevista com András Varga, Berio sustenta:

Acho que na música, a busca constante de uma resposta a algo que se desloca continuamente, a busca de uma unidade profunda, seja talvez o aspecto mais empolgante, o mais profundamente experimental e o menos funcional. Por isso, às vezes, podemos receber e dar a música como um presente. O presente de estarmos conscientes das perguntas às quais é possível responder com outras perguntas³²⁷ (BERIO, 1985, p. 167).

Se a beleza da música foge, portanto, de uma definição absoluta e sua motivação intrínseca permanece uma pergunta sem uma única resposta, ao mesmo tempo esse encanto é indiscutível: na arte de Berio e Menezes, é nítido o deleite do material sonoro em sua essência, que, junto com uma extraordinária habilidade do ofício da composição, resulta em uma apreciação imediata de suas criações, também por parte de um público de não adeptos. Enquanto obras de arte autênticas, levam-nos a contemplar os sons em si mesmos, em um estado de completa presença, orientando-nos a um equilíbrio entre os diversos domínios da nossa vida. A *segreta simmetria* que dá título à nossa pesquisa, portanto, muito além das questões relativas às poéticas e às técnicas compositivas, se manifesta na incontestável existência do Belo, de declarada matriz estruturalista, nas obras dos dois compositores.

Tudo isso nos parece ser expressão de uma cultura de matriz greco-latina, em que o Belo é inato e encarna o valor ético: volta o conceito de καλοκαγαθία³²⁸ (*kalokagatía*), que para os gregos

³²⁷ “Penso che nella musica, la ricerca costante di una risposta a qualcosa che si sposta continuamente, la ricerca di un’unità profonda, è forse l’aspetto più eccitante, il più profondamente sperimentale e il meno funzionale. Per questo a volte possiamo ricevere e donare la musica come un regalo. Il regalo di essere coscienti delle domande a cui si può rispondere con altre domande”.

³²⁸ O termo resulta da união dos adjetivos καλὸς καὶ ἀγαθός (“kalòs” “kai” “agathòs”), “o belo e o bom”. Originalmente, era utilizado nos poemas homéricos e denotava a beleza e a coragem bélica dos heróis, valores que os guerreiros recebiam diretamente das divindades. Já na Atenas do século V a.C, a palavra passa a indicar os indivíduos com destacados princípios de justiça e virtude moral. É interessante ressaltar aqui como essa antiga ideia de estrita ligação entre a dimensão ética e o aspecto exterior tenha permeado – embora de forma inconsciente – os parâmetros estéticos ocidentais.

representava a perfeição estética e moral. Sem querer forçar uma leitura ideológica e superficial, reafirma-se aqui o papel que Berio atribuía à música, e que Menezes compartilha com suas convicções trotskistas: a arte deve ser um fator de progresso e civilização, no sentido de abrir o indivíduo para o Outro, em um convívio social marcado pelos valores inegociáveis da liberdade, justiça e igualdade, mesmo sabendo que essa finalidade é uma utopia, uma *promesse du bonheur* que não terá uma realização imediata e concreta.

Em 1904, Debussy (1904, p. 422 *apud* FUBINI, 2007, p. 31) afirmava: “É necessário que a beleza seja perceptível, que nos proporcione um prazer imediato, que prevaleça e que penetre em nós sem esforço para ser enxergada”³²⁹. E a beleza da música de Berio e Menezes nos atinge e transpassa – como analisamos e tentamos demonstrar no curso deste estudo – porque propalada pela Estrutura, mesmo quando não estamos conscientes de sua presença. Trata-se de uma Estrutura contemporânea, de aparência esfacelada e frequentemente ausente, livre de integralismos especulativos e conteudísticos, veiculadora de múltiplas significações, de elevação estética e espiritual. A Estrutura representa um legado da memória de quem nos antecedeu, e os dois compositores foram capazes de absorver a riqueza de suas raízes, libertando-as e organizando-as em uma poética de inúmeras reelaborações.

Contudo, acreditamos que para apreciar o Belo seja necessário, de toda forma, uma mente aberta, sensível, curiosa; podemos até não ter plena consciência dos meios técnicos pelos quais a beleza nos conquista (e, mesmo nesse caso, a Estrutura possibilita o momento perceptivo), mas um brilho intelectual e humano é imprescindível, na nossa opinião, para que se realize o entendimento estético. É essencial uma disponibilidade autêntica, sem reservas, para aprender e metabolizar o novo leque de noções e emoções proporcionadas pelo feito artístico: a dedicação do ouvinte se manifesta também na entrega à inquietação e ao improviso que derivam de uma apreciação verdadeira e total. Consideramos que tal comprometimento seja a chave para enxergar a beleza além de cânones tradicionais, para entender com maior profundidade a arte do nosso tempo e para tentar interpretar de forma mais lúcida e coerente a realidade.

³²⁹ “Bisogna che la bellezza sia sensibile, che ci procuri un godimento immediato, che si imponga e che si insinui in noi senza che dobbiamo fare nessuno sforzo per coglierla”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Dissonanze*. Milão: Edizioni Feltrinelli, 1974.

_____. *Filosofia della musica moderna*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2002.

_____. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Unesp, 2009.

ARRUGA, Lorenzo. Per ascoltare Berio [1989]. In: RESTAGNO, Enzo (Org.). *Berio*. Turim: EDT, 1995. p. 31-50.

BARTHES, Roland. *Elementi di semiologia*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2002.

_____. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1975.

_____. Rasch. 1985. In: *L'ovvio e l'ottuso*. Saggi critici III. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2001.

BENJAMIN, Walter. Über die Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen. In: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. p. 67-82.

BENEDICTIS, Angela Ida de (Org.). *Una polifonia di immagini e suoni*. Milano: Feltrinelli, 2013

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Éditions Gallimard, 1966. v. 1.

BERIO, Luciano. Eco in ascolto: depoimento [1986]. Entrevista concedida a Umberto Eco. In: RESTAGNO, Enzo (Org.). *Berio*. Turim: EDT, 1995. p. 53-61.

_____. *Intervista sulla musica*. Bari: Editori Laterza, 2011.

_____. *Il ritorno degli Snovidenia* (nota dell'autore), 1977. Centro Studi Luciano Berio. Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/node/1451>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

_____. *Note introduttive del programma di sala*, 1996. Disponível em: <<http://www.operamanager.com/cgi-bin/process.cgi?azione=ricerca&tipo=OP&id=1483>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

_____. *Nuove Prospettive. New Perspectives*. A cura di Angela Ida de Benedictis. Florença: Leo S. Olski Casa Editrice, 2008.

_____. *Scritti sulla musica*. A cura di Angela Ida de Benedictis. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2013.

_____. *Sequenza II* (nota dell'autore), 1963. Centro Studi Luciano Berio. Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/node/1457?1061607852=1>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. *Two interviews with Rossanna Dalmonte e Bálint András Varga*. Nova York/Londres: Editions Marion Boyars, 1985.

_____. *Un ricordo al futuro*. Lezioni americane. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2006.

BERIO, Luciano; ECO, Umberto. *Phonologia*. Omaggio a Joyce. Milão: Radio Program, 1959. 1 CD (44 min).

BERTRAND, Denis. *Basi di semiotica letteraria*. Roma: Meltemi, 2002. Disponível em: <www.ec-aiss.it/biblioteca/pdf/22_bertrand_semiotica_letteraria/bertrand_introduzione.pdf>. Acesso em: 26 out. 2016.

BOULEZ, Pierre. *Note di apprendistato*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1968.

BRECHT, Bertolt. Interviste impossibili: oggi ci è venuto a trovare il fantasma di Bertold Brecht: depoimento. *Cinque Colonne Magazine*. Publicado por Giorgio Moio em 10/3/2017. Disponível em <www.cinquecolonne.it/interviste-impossibili-oggi-ci-e-venuto-a-trovare-il-fantasma-di-bertolt-brecht.html>. Acesso em 12 abr. 2018.

BUTOR, Michel. La musique, art réaliste: les paroles et la musique. *Esprit*, jan. 1960. Disponível em: <www.esprit.presse.fr/article/butor-michel/la-musique-art-realiste-les-paroles-et-la-musique-16451>. Acesso em 22 out. 2017.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CAROTENUTO, Aldo. *Diario di una segreta simmetria*. Roma: Casa Editrice Astrolabio, 1999.

COSSO, Laura. “Un re in ascolto”: Berio, Calvino e altri. In: RESTAGNO, Enzo (Org.). *Berio*. Turim: EDT, 1995. p. 113-134.

DAHLHAUS, Carl. *Fondamenti di storiografia musicale*. Fiesole: Discanto Edizioni, 1980.

DEBUSSY, Claude. L'état actuel de la musique française. *La revue bleue*, Paris, 2 abr. 1904.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. Il contributo di Jakobson alla semiotica. In: *Roman Jakobson*. Roma: Editori Riuniti, 1990. p. 287-302.

_____. *La struttura assente*. La ricerca semiotica e il metodo strutturale. Milão: Tascabili Bompiani, 2008.

_____. *Opera aperta*. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Milão: Tascabili Bompiani, 2009.

_____. *Trattato di semiotica generale*. Milão: Studi Bompiani, 2013.

ECO, Umberto; MOLINO, Jean; NATTIEZ, Jean-Jacques; RUWET, Nicolas. *Semiologia da música*. Lisboa: Vega Editora, 1985.

FUBINI, Enrico. *Estetica della musica*. Bolonha: Il Mulino, 2003.

_____. *Il pensiero musicale del Novecento*. Pisa: Edizioni ETS, 2007.

_____. *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1973.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique: Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*. Tomo 1. Paris: Hachette, 1979.

HALFYARD, Janet. *Berio's Sequenzas. Essay on Performance, Composition and Analysis*. Hampshire/Burlington: Ashgate Publishing, 2007.

HOLENSTEIN, Elmar. Jakobson phenomenologue? In: *Roman Jakobson – Sémiologie, poétique, épistémologie*. Paris: l'Arc, 1990.

HUME, David. Do padrão do gosto. In: DUARTE, Rodrigo. (Org.) *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 89-114.

JAKOBSON, Roman. *Saggi di linguistica generale*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2012.

JAUSS, Hans Robert. *Apologia dell'esperienza estetica*. Torino: Einaudi, 1985.

JOYCE, James. *Ulisse*. Roma: Newton Compton Editore, 2012.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. In: DUARTE, Rodrigo. (Org.) *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 115-148.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia strutturale*. Milão: Il Saggiatore Tascabili, 2009.

_____. *Il crudo e il cotto*. Milão: Il Saggiatore Tascabili, 2008.

MANOSSO, Radamés. *Fonemas da língua portuguesa brasileira*. Publicado em: 29 set. 2013. Disponível em: <<http://radames.manosso.nom.br/linguagem/gramatica/fonetica/fonemas-da-lingua-portuguesa-brasileira/#more-220>>. Acesso em: 26 out. 2016.

MENEZES, Flo. A música de Flo Menezes: depoimento. [9 mai. 2008a]. *Blog do Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia*. Entrevista concedida a Nina Gazire. Disponível em: <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_sergiomotta.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. *A inversão das distâncias: do Som do Corpo ao Corpo do Som*. *Música Hodie*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 39-48, 2014.

_____. Adorno e o paradoxo da música radical. In: ADORNO, Theodor. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011a. p. 13-43. Disponível em: <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_adorno.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. *Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as Entidades Harmônicas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. *....donde solo las plantas suenan...* São Paulo: Flopan, 2015a. 1 partitura (p. 18). Harpa e eletrônica.

_____. Dos ouvidos para cima. *Concerto*, São Paulo, ano XIII, n. 142, p. 21, ago. 2008b. Disponível em:

<http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_dos_ouvidos_para_cima.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. Flo Menezes: antologia pessoal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, Cultura D12, 23 jan. 2005. Disponível em:

<http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_antologia_pessoal.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. Música para ouvir (e ver). +*SOMA*, São Paulo, n. 23, p. 58-65, mai. 2011b. Disponível em: <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_maissoma_023_review.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. Flo Menezes: um músico maximalista. *UnespCiência*, São Paulo, p. 6-11, set. 2013a. Disponível em:

<http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_unespciencia_sept_2013.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. Luciano Berio. In: DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent (Dir. científica). *Théories de la Composition Musicale au XX. Siècle*. Lyon: Symétrie, 2013b. v2. p. 1095-1120.

_____. *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Unesp, 2015b.

_____. *Luciano Berio et la phonologie. Une approche jakobsonienne de son œuvre*. Frankfurt/Mainz: Peter Lang, 1993a.

_____. *Matemática dos afetos: tratado de (re)composição musical*. São Paulo: Edusp, 2013c.

_____. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

_____. *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio*. Modena: Mucchi Editore, 1993b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2006.

OTTOMANO, Vincenzina Caterina (Org.). *Interviste e colloqui*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2017.

PAREYSON, Luigi. *Teoria della formatività*. Milão: Bompiani, 2002.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Unesp, 2008.

_____. Outline of a Method. In: *Die Reihe 3: Musical Craftmanship*. Londres/Viena/Zurique/Mainz: Theodor Presser Company/Universal Edition, 1959. p. 44-88.

PROPP, Vladimir Jakovlevich. *Morfologia della fiaba*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2000.

RESTAGNO, Enzo (Org.). *Berio*. Turim: EDT, 1995.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1922. Trad. it.: *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro. Roma-Bari: Laterza, 1967.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. São Paulo: Unesp, 2001.

_____. O mundo como vontade e representação. In: DUARTE, Rodrigo. (Org.) *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 203-226.

STEINBERG, Michael. Stravinsky's Ear-Stretching, Joy-Living Legacy. Publicado em 28 mai. 2013. Disponível em: <<https://www.sfsymphony.org/Watch-Listen-Learn/Read-Program-Notes/Articles-Interviews/Stravinsky%E2%80%99s-Ear-Stretching,-Joy-Giving-Legacy.aspx>>. Acesso em 18 mai. 2017.

STOIANOVA, Ivanka. (Org.). *Luciano Berio: chemins en musique*. Paris: La Revue Musicale, 1985.

ZURLETTI, Michelangelo. Un protagonista del Novecento. *La Repubblica*, Roma, p. 50-51, 28 mai. 2003.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Il fido maestro sostituto: studi sulla comunicazione della musica*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1969.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: edições 70, 2008.
- BARTHES, Roland. Ascolto. In: *L'ovvio e l'ottuso*. Saggi critici III. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2001.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. Luciano Berio: un formidabile artista aperto a mille passioni. *La Repubblica*, Roma, p. 50-51, 28 mai. 2003.
- BERIO, Luciano. *Entretiens avec Rossanna Dalmonte*. Ecrits chiosis. Genebra: Contrechamps Editions, 2010.
- _____. Per questo programma ho esorcizzato la TV. *Radiocorriere*, p. 87, 22 fev. 1972.
- BERNSTEIN, Leonard. *O mundo da música*. Lisboa: Livros do Brasil, 1954.
- BOULEZ, Pierre. *Pensare la musica oggi*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1979.
- BRAGA, Breno. *Introdução à análise musical*. São Paulo: Musicália, 1975.
- CALVINO, Italo. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 2002.
- COSTA, Vincenzo. *Il metodo fenomenologico*. Milão: Editrice La Scuola, 2014.
- DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la musica*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- DAVERIO, Philippe. *Il secolo spezzato delle avanguardie*. Milão: RCS Libri Spa, 2014.
- DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale de Darmstadt à l'Ircam*. Contribution historiographique à une musicologie critique. Sprimont: Pierre Mardaga Éditeur, 2003.
- DUARTE, Rodrigo. (Org.) *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- ECO, Umberto. Il mio addio a Luciano Berio, che musicò il nostro tempo. *La Repubblica*, Roma, p. 50-51, 28 mai. 2003.
- FAGLIONI, Felipe. *A Harpa de pedais no século XVIII e as influências de suas características sobre seu repertório e escrita idiomática*. Publicado em jul. 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/131849>>. Acesso em: 14 jan. 2017.
- FRONZI, Giacomo. *In-canto*. Omaggio a Berio. Publicado em maio 2013. Disponível em: <<http://ilrasoiodioccam-micromega.blogautore.espresso.repubblica.it/files/2013/09/G.-Fronzi-In-canto.-Omaggio-a-Berio-1.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2017.
- GODEL, Robert. *Les sources manuscrites Du Cours de Linguistique Générale de F. de Saussure*. Genebra: Droz/Minard, 1957.

GRANT, Morag Josephine. *Serial Music, Serial Aesthetics*. Nova York: Cambridge University Press, 2005.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Breve storia della musica occidentale*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2007.

_____. Luciano Berio, composer of mind and heart. *21st-century music*, Nova York, v. 10, n. 7, p. 1-2, jul. 2003.

_____. *Modern music and after*. Nova York: Oxford University Press, 2010.

HEADLAM, Dave. *The music after Alban Berg*. Nova Heaven/Londres: Yale University Press, 1996.

HOLENSTEIN, Elmar. Le radici filosofiche di Jakobson. In: *Roman Jakobson*. Roma: Editori Riuniti, 1990. p. 19-37.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. Retrospectiva sulla teoria saussuriana. In: *Roman Jakobson*. Roma: Editori Riuniti, 1990. p. 374-417.

JOYCE, James. *Dublinenses*. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. *Giacomo Joyce*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Música de câmara*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. *Ritratto dell'artista quando giovane*. Milão: BUR Grandi Romanzi, 2012.

JONES, Timothy. *Beethoven*. The "Moonlight" and other sonatas, op. 27 and op. 31. Cambridge: Cambridge University Press: 1999.

KUNDERA, Milan. *La lentezza*. Milão: Adelphi Edizioni, 1995.

LANGER, Susanne. *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1941.

LENTINI, Domenica (Org.). *La musica e le emozioni: percorsi nell'estetica analítica*. Milão/Udine: Mimesis Edizioni, 2014.

MACÉ, Pierre-Yves. Sequenze. *Accents*, Paris, n. 42, p. 16-17, set.-dez. 2010.

MASI, Domenico de. *O ócio criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. Gilberto, persona gratíssima. In: II FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA, Campinas, mai. 2015. *Anais*. Campinas, 2015. p. 57-63. Disponível em: <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_anais_II_FMCB.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. Música de palavras: Entrevista a Flo Menezes: depoimento. [ago. 2004a]. Lima: *Distancia Crítica*, ano 1, n. 2, p. 30-32. Entrevista concedida a Jaime Eduardo Oliver. Disponível em: <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_entrevista_lima.pdf>. Acesso em: 16 set. 2017.

_____. *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009.

_____. Uma conversa com o compositor: depoimento. [ago. 2004b]. In: DONADIO, Vera Lúcia (Org.). *Música contemporânea brasileira: Flo Menezes e Edson Zampronha*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. p. 11-15. Entrevista concedida ao Centro Cultural São Paulo. Disponível em: <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_CCSP_2004.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017.

_____. Une poétique phénoménologique et structurale: Le rapport texte/musique chez Luciano Berio. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Basileia, n. 7, p. 34-37, 1994. Disponível em <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes-mitteilungen_der_paul_pacher_sacher_stiftung_7-april_1994.pdf>. Acesso em: 22 out. 2017.

MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MILA, Massimo. *Breve storia della musica*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1993.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

OSMOND-SMITH, David. *Suonare le parole*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 1994.

_____. *Berio*. Oxford/Nova York: Oxford University Press, 1991.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del ventesimo secolo*. Milão: Angelo Guerini Edizioni, 2009.

PICCHIO STEGANO, Luciana. *Breve storia della letteratura brasiliana*. Gênova: Il nuovo melangolo s.r.l, 2005.

POUSSEUR, Henri. (Org). *La musica elettronica*. Testi scelti e commentati da Henri Pousseur. Milão: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1976.

RATTALINO, Piero. *Federico Chopin*. Gênova: Industria Grafica CMC, 1979. 1 partitura

RENSCH, Roslyn. *Harps and Harpists*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

ROMINA, Daniele. *Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta: un'analisi di Thema (Omaggio a Joyce) di Luciano Berio*. Vicenza: Edizioni RDM Records, 2011.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. Nova York/Londres: W. W. Norton & Company Inc, 1988.

ROSS, Alex. *O resto é ruído*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SABBADINI, Francesco. Luciano Berio e la verità della musica. *Rassegna musicale italiana*, Roma, ano 7, n. 24, p. 5-7, 2003.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

- SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 1999.
- SCHONBERG, Harold. *Vida dos grandes compositores*. São Paulo: Novo Século Editora, 2010.
- SCIMECA, Maria Giulia. *L'arpa nella storia*. Bari: Pasquale di Canosa Editore, 1938.
- SEGRE, Cesare. Jakobson e Benveniste. In: *Roman Jakobson*. Roma: Editori Riuniti, 1990. p. 43-55.
- TODOROV, Tzvetan. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- _____. *A beleza salvará o mundo*. Wilde, Rilke, Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.
- VITA, Mirella. *L'arpa: – perfilo storico e repertorio*. Udine: Pizzicato Edizioni Musicali, 1991.

APÊNDICE A – AMARCORD: FLO MENEZES RECORDA-SE DE LUCIANO BERIO

Flo recorda-se de Luciano: entrevista³³⁰ com Flo Menezes, que esclarece sua poética e comenta seus contatos pessoais com Luciano Berio, ressaltando as possíveis comparações entre seu universo conceitual e as posições do compositor italiano.

Paola Baron: Você já se lembrou em diferentes ocasiões de como entrou precocemente em contato com a obra de Luciano Berio: ainda criança, seu pai, o poeta concreto Florivaldo Menezes, punha na vitrola um dos primeiros discos de vinil da música eletrônica e concreta, possível de ser encontrado em São Paulo, uma coletânea de música eletroacústica que incluía *Visage*. Essa mesma peça, anos mais tarde, se tornaria objeto de uma detalhada análise na tese de doutorado que você desenvolveu em Liège (Bélgica), tendo como orientador o grande compositor Henri Pousseur, amigo íntimo de Berio. Você consegue quantificar o impacto que teve essa primeira escuta em idade infantil e quais as suas repercussões na criação de sua vocação musical?

Flo Menezes: Com certeza teve um impacto muito grande! Algumas obras musicais marcaram profundamente minha infância e constituem uma espécie de “trilha sonora” das lembranças daquela época: posso citar, entre elas, o primeiro movimento da *Sinfonia Clássica*³³¹ de Sergei Prokofiev [1891-1953], a *Canção da terra* e a *Nona Sinfonia*³³² de Gustav Mahler. Remontam também aos anos 1960 os primeiros contatos de meu pai com os irmãos Campos (Haroldo e Augusto), Décio Pignatari e com outros poetas da corrente concretista de São Paulo, assim como com os compositores Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes³³³, com os quais se instaurou um convívio frequente em casa. No meio desse ambiente rico e diversificado do ponto de vista intelectual, tipicamente paulistano, uma peça do Berio destacava-se para mim: trata-se de *Visage*, obra da qual meu pai tinha um dos primeiros discos de vinil e que ele colocava na vitrola quando eu me tornava incontrolável (quando criança, eu era muito “levado”), ameaçando-me e

³³⁰ A entrevista foi realizada em duas etapas: a primeira se deu em Itapeverica da Serra (São Paulo, SP), na chácara do compositor brasileiro, em agosto de 2016; a segunda, no Studio PANaroma (São Paulo, SP), em março de 2018. A partir da compilação dessas duas entrevistas, o texto final foi revisado pelo compositor e ampliado para sua versão escrita em abril de 2018. A versão parcial do vídeo da segunda entrevista está disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=mRkOwSf98Yc>>.

³³¹ A *Sinfonia Clássica* era vinheta musical dos programas da rádio que a família Menezes escutava nos finais de semana quando estava em viagem rumo a Santos, nos anos 1960, onde possuía um pequeno apartamento na rua Princesa Isabel, na divisa entre Santos e São Vicente.

³³² O pai do compositor costumava colocar os discos destas obras de Mahler durante a infância de Flo Menezes. O compositor manteve fortes vínculos de interesse e paixão pela *Nona Sinfonia* de Mahler, tendo-a tornado objeto de uma transcrição (inacabada) para octeto e, ao início deste século, tendo-a transcrita para dois pianos e utilizado esta transcrição como material de base de sua obra *Mahler in Transgress*, de 2002-2003, para dois pianos e *live-electronics*.

³³³ Menezes tornou-se aluno de Willy Corrêa de Oliveira e de Gilberto Mendes ao início dos anos 1980, quando frequentava o Bacharelado em Composição da USP.

dizendo que iria colocar “a música da mulher louca”. A voz de Cathy Berberian causava-me certo espanto e ao mesmo tempo encanto, parecendo-me a última sobrevivente de um planeta dizimado, sem outros seres humanos, enlouquecida, soltando fonemas e ruídos aparentemente desconexos. Claro que naquela época não sabia reconhecer o virtuosismo eletrônico do estilhaçamento dos sons, belíssimos em sua multiplicidade de angulações, que resultam no esquecimento do tempo e até mesmo da morte por meio do processo de absorção da atenção do ouvinte. Mas tudo era natural para mim: desde a minha infância, eu não percebia nenhuma divisão estética entre um Berio, um Mahler ou um Prokofiev, e a brincadeira de meu pai ajudou-me a absorver a música contemporânea de forma absolutamente natural, sem preconceitos.

PB: Em 1989, aconteceu seu primeiro encontro pessoal com Luciano Berio, nos cursos de verão do Mozarteum, em Salzburgo (Áustria). Naquela ocasião, você teve um contato direto com o compositor italiano, tendo acesso a todas as atividades do festival presenciadas pelo maestro. O que mais o impressionou do ponto de vista musical? Em que aspectos você detectou uma genialidade em sua personalidade? Se houve, quais elementos eventualmente o decepcionaram?

FM: Na verdade, o primeiro encontro que tive com Berio aconteceu no inverno de 1988-1989, em Paris. Berio estava assistindo a um concerto do Ensemble InterContemporain, regido por Pierre Boulez, no Théâtre du Châtelet, no qual era apresentada sua obra *Il Ritorno degli Snovidenia e Pulcinella*, de Stravinsky. Berio e Boulez participaram de um debate prévio, inesquecível, no qual Berio inclusive mencionou o fato de que compusera o célebre terceiro movimento de sua *Sinfonia* em questão de poucos dias, ao quê reagiu o público, estupefato, com algumas risadas... Naquela ocasião, aguardei Berio na saída do teatro, na parte dos fundos, apenas para lhe entregar em mãos a primeira versão, em alemão, de minha análise de *Visage*³³⁴, e ele ficou bastante surpreendido com o fato de que, mesmo com meios – tecnologicamente falando – bem simples, a análise incluía a transcrição de todos os fonemas presentes na obra. Ainda que esse encontro tenha sido muito breve, Berio demonstrou-se muito receptivo, agradecido e interessado, e, folheando meu trabalho, mesmo sem entender o texto em alemão, exclamou, ao suspender seus óculos (tinha forte miopia) para aproximar bem seus olhos e poder ler a minha audiopartitura: “Ma come? Tutti i fonemi...!” [“Mas

³³⁴ *Visage* foi objeto do doutorado já mencionado de Menezes, defendido junto à Université de l'État de Liège em fevereiro de 1992, e sua análise desta obra de Berio lhe rendeu por unanimidade o primeiro prêmio em musicologia contemporânea do I Premio Latina di Studi Musicali (o primeiro concurso do gênero no mundo), em Latina, Itália. A primeira versão de sua análise, bem mais curta, já havia sido objeto de seu Diploma em Elektronische Komposition em 1989 junto ao Studio für elektronische Musik da Escola Superior de Música de Colônia (Alemanha), sob o título *Ein Ansatz zur elektronischen Sprachkomposition Visage von Luciano Berio*, apresentada junto com seis obras eletroacústicas que realizara no estúdio alemão entre 1986 e 1989, e foi esta versão que Menezes entregou pessoalmente a Berio neste breve primeiro encontro entre os dois. Ademais, na sua banca final em Colônia estiveram presentes Hans Ulrich Humpert (seu professor), Johannes Fritsch, Hans-Werner Henze e Maurício Kagel.

como assim? Todos os fonemas...!"]]. Completou dizendo-me que não lia alemão, mas que iria pedir a alguém que traduzisse para ele o que eu havia escrito.

Particpei do Festival de Salzburgo no verão europeu de 1989 por sugestão do meu orientador na época, Henri Pousseur, que me repassou algumas informações sobre o festival. Porém, depois de uma troca de cartas com a organização, fui informado de que Berio, para minha decepção (e ao contrário do que acreditava Pousseur), não ministraria aulas de composição naquele festival. Apesar disso, o próprio Berio, informado pela secretaria do festival sobre meu interesse e ciente de que eu fazia um doutorado sobre sua obra com orientação de seu grande amigo Pousseur, convidou-me para que eu acompanhasse todas as suas atividades musicais como *composer in residence*. E foram muitas, e muito interessantes! Ele orientava os músicos, assistia aos ensaios de suas obras com solistas e orquestra, encontrava jornalistas em conferências de imprensa. Pude participar de todas as suas atividades, presenciar suas conversas sobre diversos assuntos e, também, realizar uma entrevista sobre a gênese e a concepção de *Visage*, na qual me revelou coisas que não havia ainda dito a ninguém³³⁵.

PB: Você concorda com a definição de Berio segundo a qual “a música é tudo o que escutamos com a intenção de escutar música”?

FM: Não totalmente. Eu considero como música qualquer fenômeno de expressão sonora, realizado pelo ser humano, que se manifesta artisticamente por meio de códigos sonoros específicos. Já a *composição*, exercício específico de elaboração da linguagem musical, é a maneira de segmentar aspectos do som e, em seguida, reorganizar esses elementos. Portanto, é um processo que nasce com a escrita – que primariamente proporciona signos para as alturas e para as durações – e remonta historicamente à *Ars Nova*, do século XIV ou mesmo antes. Na definição genérica que Berio propõe, o conceito de *composição* em si – que, para mim, implica processos de *decomposição* dos materiais sonoros em parâmetros a serem reelaborados por meio de uma gramática da *recomposição*, constituindo tais etapas – *decomposição* e *recomposição* –, portanto, fases fundamentais e imprescindíveis do fenômeno musical a que podemos dar o nome de *escritura* – me parece um pouco desconsiderado.

PB: Poderia descrever o momento de gênese de uma obra sua?

FM: Uma obra nasce de uma preocupação intelectual ou, em termos gerais, de um ideário. Mas, dependendo do campo (gênero) no qual atuo, tal método de abordar a escritura pode variar: na área da música eletroacústica, permanece o conceito geral de ideário, mas se alia a isso uma certa intenção de busca pelo som puro, um gosto por determinadas classes sonoras, por determinados

³³⁵ A entrevista, de notória repercussão no meio musicológico desde sua publicação em 1993, acaba de ter sua versão em italiano lançada no livro póstumo de Berio com todas as suas mais significativas entrevistas e conversas: *Interviste e colloqui*, organizado por Vincenzina Caterina Ottomano e publicado pela editora Einaudi.

tipos de evento, que devem de alguma maneira se interconectar com o ideário que me motiva. O que estou chamando aqui de *ideário* – e isso preside tanto a música eletroacústica quanto a música instrumental – é uma *poética* a ser construída a partir de uma preocupação principal. Quando lido com a questão da voz e do texto, por exemplo, existe uma explicitação de seu nível semântico; então, uma peça eletroacústica tal como *O Livro do Ver(e)dito* (2004), para darmos um exemplo, gira em torno da questão da *verdade*, e tem toda uma coleção de textos sobre o universo deste conceito que constrói um itinerário, estrutural, que será, por sua vez, a base para as sonoridades. Nessa obra, passo a ideia de que a verdade inexistente, numa sobreposição de textos e de processamentos das vozes que faz com que a inteligibilidade das definições citadas seja fortemente – e propositalmente – comprometida, pois será apenas ao final da obra que o texto é plenamente inteligível, quando então emerge um excerto não da filosofia, mas da poesia – de Goethe –, com toda a sua ambiguidade polissêmica: “*An der Wahrheit verzweifle ich nicht mehr*” – que pode ser traduzido ou como: “Diante da verdade não me desespero mais”; ou como: “Diante da verdade não mais duvido”. Roland Barthes havia genialmente definido, em *Le Plaisir du Texte*, a polissemia como o “estádio rudimentar da escritura”. Pois bem, torno o texto plenamente inteligível apenas quando seu significado se bifurca, e isto sem falar de minha própria definição quanto ao conceito, enaltecendo sua constante fase de “vir a ser e nunca se tornar de fato” e, ao mesmo tempo, a dor “pânica” que podemos sentir diante da verdade: “Verdade é ver-dor”. Eis o que faço com a verdade...

Já no caso de uma peça mista, como *Retrato Falado das Paixões* (2007-08), para 32 vozes e eletrônica em tempo real, todo o ideário se assenta na questão das *paixões*: como elas são lidas e interpretadas, como foram defendidas ou censuradas, o que significam as paixões em relação ao tempo e às suas dimensões – em relação ao presente, ao passado e ao futuro. E sempre procuro dar o meu viés, a minha interpretação “filosófica”, como compositor, da problemática que abordo. No caso desta última obra, por exemplo, elaboro um denso tecido pelo qual se entrevê a predominância de paixões distintas para os tempos distintos: a *angústia* relaciona-se mais ao passado; o *prazer*, ao presente; e a *esperança*, ao futuro.

No caso do *labORAtorio*³³⁶ (1991; 1995; 2003), uma obra mista de grande porte, além das mil referências (está presente inclusive uma referência a *Laborintus II*, de Berio), a questão do relato verbal era a minha preocupação principal: de que forma o relato verbal se constitui no tempo. E, sob tal viés, pode ser constatada uma direcionalidade global – que forma o arco da obra – baseada em uma *apologia do canto*, um tema do qual me ocupo desde a adolescência e que já tinha sido o lema inicial e formal de minha primeira realização eletroacústica em Colônia, *Phantom-*

³³⁶ A obra mista é para soprano, coro, grande orquestra, sons eletroacústicos e *live-electronics*.

Wortquelle; Words in Transgress (1986-87), quando utilizo a frase de Guido d'Arezzo extraída de seu *Micrologus*: “Que tudo o que é falado se deixe levar ao canto”³³⁷. *labORAtorio* é quase um manifesto meu pessoal para que as palavras deixem de ser palavras e virem... canto! Ou seja, exatamente o contrário do que estou fazendo aqui... [risos].

A presença do ideário é evidente quando se trata de assuntos abstratos e muito conceituais, ligados ou claramente ancorados em determinadas formulações verbais da filosofia, da poesia, da psicanálise. Porém, a obra puramente instrumental também contém e parte de seu ideário. Nesse domínio, entra em jogo não só um eventual conteúdo extramusical – que de resto creio que exista em toda obra, pelo menos em toda obra que eu procuro criar, e que acaba se manifestando na forma de uma intenção, de uma postura ou atitude através do som e da música em relação ao mundo, à existência –, mas está presente também o que podemos chamar de *intertexto*, isto é, a maneira pela qual entendemos a música como um *Testo* – com “T” maiúsculo, como Berio falava com tanta propriedade, conceito que, na verdade, provém de Roland Barthes (do *Plaisir du Texte* que citei acima) e de outros linguistas –, estabelecendo diálogo constante com os outros textos pelo viés da *intertextualidade* ou *transtextualidade*. Desta feita, costura-se a obra e seu sentido na história da música, tanto em relação a quem ouve como em relação à propensão futura e aos vetores que a nova obra abre ao mundo, que é no que consiste a proposição intrínseca da obra. Portanto, nesse sentido, o intertexto aproxima a trama instrumental de uma acepção mais bouleziana, remetendo à ideia de se adentrar a “cozinha” da própria música e instaurar um diálogo com os materiais a partir dessa elaboração artesanal, eminentemente *técnica*, da escritura. Nesse caso, a trama se distancia um pouco mais de uma postura stockhauseniana, mais cosmológica e extramusical. No meu trabalho, procuro realizar um sincretismo dessas duas vertentes; sempre estou pensando numa ideia muito densa de significados e norteadora, num ideário geral, que extrapola o domínio da “mera” tecnicidade musical, de modo que aquela obra represente uma postura de vida, existencial, relativa ao meu momento de vida e à forma como me coloco diante da existência. Mas, ao mesmo tempo, estou o tempo todo trabalhando minuciosamente os materiais, as técnicas que representam a base do intertexto e que estabelecem os fundamentos de sua trama, da costura de seu tecido no sentido da linguagem musical propriamente dita, dentro do que Roman Jakobson tão bem definira certa vez de *semiosis introversiva*.

PB: Berio sustentava que “a tradição italiana é empírica”³³⁸, afirmando que ele não sabia falar da música; para você, qual seu objetivo, no ato da composição?

³³⁷ Em *Phantom-Wortquelle; Words in Transgress*, a frase de Guido d'Arezzo emerge em alemão: “*Dass sich alles in Gesang bringen lässt, was gesprochen wird*”.

³³⁸ “La tradizione italiana è empirica, non sappiamo parlare di musica” (BERIO in OTTOMANO, 2017, p. 243).

FM: O meu objetivo principal é o prazer total e pessoal; para mim, fazer música é uma necessidade existencial e não desvinculo jamais meu ser do compositor que sou. *Penso, logo componho*. Trata-se de um prazer e de uma necessidade orgânica mesma de construção, provinda do maravilhamento perante à ação de conceber todas essas interconexões, de estar criando sons e os trans-formar, de deixar-me entreter pela trama de minhas teias, de estar inventando o Novo, alcançando o Belo, de o Belo me ser aclarado, aqui e acolá, por soluções de distintas diante de materiais ou de sonoridades. Mas me preocupo muito também com a beleza semântica de uma obra...

PB: Há um elo, uma ligação, entre os seus diversos trabalhos?

FM: Certamente meus trabalhos se falam e se interligam de inúmeras maneiras. Existe tanto uma intertextualidade em relação às obras de outros compositores quanto em relação às minhas próprias obras. E isso se manifesta até no plano da harmonia, na forma de determinadas polarizações que são mais recorrentes do que outras: por exemplo, o dó sustenido é uma altura polarizada em várias obras minhas, em *labORAtorio*, *Profils Écartelés* (1988), *...donde solo las plantas suenan...* (2015), *Pulsares* (1998-2000), *Gefäss des Geistes* (2011), entre outras.

É óbvio que a presença, em uma determinada obra, de uma dada polarização ou de algum outro processo motiva o dito jogo de intertextualidade e instiga a retomada desse elemento em outra obra. Ademais, há ainda as entidades harmônicas, que são recorrentes, os diversos arquétipos harmônicos que vou criando; ou seja, entidades harmônicas que tendem a se tornar arquetípicas pela sua recorrência em minhas próprias obras, pelo viés do que denomino de *processo de arquetipação*. Claro que o fenômeno se verifica apenas se o ouvinte toma contato com várias de minhas obras; caso contrário, não entenderá a “conversão” de uma entidade em arquétipo...

É nesse contexto que se manifesta a problemática interação entre os atos de um compositor e as pessoas que podem ser por eles atingidas em uma sociedade que se demonstra totalmente avessa a qualquer comunicabilidade de algum conceito mais especulativo e elaborado. Nós da *intelligentsia* sentimo-nos totalmente represados entre uma grande população inculta e judiada pelo capitalismo brasileiro, que abrange camadas que vão do proletariado e das classes mais desfavorecidas à pequena burguesia, e uma burguesia das mais estúpidas do planeta. No Brasil, os intelectuais, os cientistas e os artistas sofrem uma espécie velada de repressão: são sistematicamente isolados, tentando trabalhar das poucas maneiras que lhes são possíveis, dentro de áreas de atuação importantíssimas socialmente – tais como as artes e as ciências –, que acabam influenciando, mesmo que por osmose, toda a sociedade, mas que encontram-se confinadas a uma torre de marfim – gostemos ou não dessa torre. Eu, particularmente, gosto; a rigor, não tenho, nas atuais condições,

nada contra a torre de marfim. Aliás, numa sociedade tardo-capitalista como esta, acho que ser muito popular é um indício de que as coisas vão mal...

PB: Você acha que nas últimas décadas, nesta situação social, os rituais de escuta e o público mudaram? Ou seja, estamos numa crise? Ou a ideia de crise é uma constante do universo erudito?

FM: *Omnia mutantur, nihil interit; nihil est toto, quod perstet, in orbe (Tudo mudo, nada morre; no mundo inteiro nada há de estável)*, como escreveria um Ovídio. Mas hoje a coisa está mudando para pior...

PB: Mas, pensando especificamente no meio musical, na sua experiência de cerca de quarenta anos como compositor...

FM: De um ponto de vista social, a situação está cada vez pior. A lentidão que caracterizou o século XX continua e se acirra ainda mais no século XXI. Lembro-me de uma afirmação genial de Pierre Boulez, numa entrevista; o jornalista pergunta sua opinião sobre o século XX e sobre a rapidez que o caracteriza, e Boulez contesta a pergunta, sustentando que o século XX é um dos mais lentos de toda a história. Apesar das revoluções, das guerras e das constantes renovações tecnológicas, do ponto de vista do entendimento a situação continua estagnada, quase que congelada à situação do começo do século. Para ilustrar isso, Boulez sublinha que uma obra como *Erwartung* de Arnold Schoenberg, composta em 1909, ainda continua incompreendida pela maioria das pessoas (a entrevista remonta à década de 1980, mas a afirmação permanece válida até nossos dias), e isto mesmo referindo-se às pessoas que chegaram a ter contato com a peça de Schoenberg. Creio que Boulez tinha toda a razão, e a lentidão do século XX se espalha no século XXI. Enquanto nós não tivermos uma solução socioeconômica que possibilite às pessoas a reflexão, o exercício do ócio – como defendido tão sabiamente por Domenico De Masi (1938-) –, não haverá mudanças substanciais. O tempo da reflexão, da estética, da ciência, da especulação, do saber artístico é o tempo do ócio especulativo; não é um momento ativo, dedicado às atividades econômico-sociais de produção da sociedade de consumo; é próprio de outro tipo de sociedade, que ainda não existe.

PB: Talvez o tempo livre de atividades seja agora, em termos gerais, desfrutado sob a forma de um entorpecimento...

FM: Certamente! Como, aliás, sustentava a Escola de Frankfurt e notadamente Adorno.

PB: Então você não acredita em uma crise atual da escuta, mas enxerga uma tendência problemática que vem de longe?

FM: O pior que eu vejo hoje é uma ausência de crise. A crise aconteceu e não se resolveu, e me refiro nesse contexto à crise da indústria cultural no século XX. Tal crise continua como um amortecimento e hoje presenciamos uma pasmaceira, que impregna o fazer artístico e sua recepção.

O mesmo acontece – e para mim isso é ainda mais grave – com as próprias ações políticas, pois assistimos a uma morte das utopias. Não existem mais sonhos: como uma juventude que não pensa que seja possível transformar radicalmente o mundo vai projetar e construir uma vida diferente e uma nova sociedade? Dessa forma, não haverá transformação social, continuarão os mesmos problemas. Instaure-se uma banalização da vida, acostume-se com a barbárie, começa a existir uma convivência com a miséria, tropeça-se em mendigos sem que isto agrida nossos espíritos... Os movimentos de direita e separatistas na Europa e nos EUA começam a emergir com força, e no Brasil tomam corpo as forças conservadoras e reacionárias... É uma situação muito grave, fruto do golpe mortal às utopias, da ausência de uma direção revolucionária.

Ademais, vivemos no Brasil um momento muito grave que decorre de outro fenômeno não menos problemático: uma *imantização* das esquerdas pelo fenômeno do lulismo, que poderia ter transformado o Brasil, mas que não conseguiu fazê-lo porque não era da índole do próprio lulismo a busca de uma transformação radical da sociedade. O lulismo revelou-se como um projeto tipicamente reformista, e, portanto, de alcance limitado, pois foram atingidos determinados patamares de avanço social, os quais devem inegavelmente ser defendidos, mas a corrupção também foi incentivada, com uma espantosa corja de corruptos gravitando em torno de um partido que deveria ter representado os anseios dos trabalhadores, e jamais dos capitalistas! Vivemos, agora, as consequências da chamada “governabilidade”: sinônimo de conluio com bandidos e agentes do capitalismo mais nefasto. Tudo isso faz do momento atual brasileiro algo de muito grave, no qual as esquerdas sentem-se presas ao ímã exercido pela personalidade de Lula, como se a solução fosse denunciar uma perseguição ao lulismo, quando na realidade o lulismo fez e faz parte do mesmo sistema de fortalecimento do próprio capitalismo, ainda que com matizes claramente progressistas.

PB: Nessa difícil situação social, você acha que a música e o compositor desempenham algum papel? Sua música tem uma função sociológica?

FM: Qualquer expressão musical adquire necessariamente uma função social; o problema é que a maioria dessas funções é de escassa relevância de um ponto de vista estético e compositivo, da mesma forma como as proposições estéticas são de escassa relevância do ponto de vista social. Este é o lado perverso do capital: ou abandona-se o barco e naufraga-se, ou rema-se contra as marés; navegar conforme as ondas é um tipo ainda mais nefasto de naufrágio. E nisto reside uma atitude eminentemente *ética*, que se reflete tanto em arte quanto em política. Há uma ética das esquerdas que não pode ser jamais ultrapassada, sob pena de nos corrompermos (e foi isto justamente que ocorreu com o lulismo). E o mesmo ocorre com o saber humano, exercício do fazer artístico e científico. Minha música aponta para uma atitude de prazer e para um culto da

profundidade e da densidade que a faz, como proposição estética, “autossuficiente”, com toda a relativização que o termo encerra. Ela assume, no mundo em que sou obrigado a viver, um papel de resistência, e aponta para a utopia. Mas se ela é socialmente utópica, ao mesmo tempo, pertencendo ao domínio da Arte, institui um *topos* muito bem definido: o lugar de sua existência, quando soa, é um lugar que não pode ser dilacerado pelo embrutecimento social reinante. E nesse sentido, ser um artista radical significa elaborar utopias e topias, ou ainda *utopias tópicas*: a própria Obra (com ou sem O maiúsculo). Em suma: minha música é tão utópica quanto minha orientação política trotskista, substancialmente isolada nesse momento histórico, mas nem por isso menos substancial. Institui um horizonte e ao mesmo tempo uma planície. E ser deste modo é inevitável para mim; mais que isso, é desejável, e é isto que persigo, obstinadamente. Penso, aliás, que Trotsky tenha sido um dos intelectuais mais modernos e inteligentes do século XX, do ponto de vista social, político e, também, artístico. Seu legado permanece atual.

Os artistas e os cientistas correm em paralelo no que diz respeito à situação histórica e social, e eu diria que contribuímos de uma maneira ética à medida que não fazemos concessão. Eu acho que essa é a postura correta: não fazer concessão em suas atitudes individuais, como homem e como artista. Berio colocava-se de forma parecida, com sua filiação comunista, mas ao mesmo tempo afirmando, em um dos textos que cita em *Sinfonia*, que “a música não pode abaixar o preço do pão”. E ele tinha razão, a música não vai abaixar o preço do pão, não vai fazer a revolução. Para isso, há outros meios, mais eficazes.

Por outro lado, aquela música que se direcionou a posicionamentos mais panfletários acabou resultando sempre em obras de qualidade muito questionável e não alcançou metas artísticas relevantes: nem fez a revolução, nem contribuiu para reflexões sobre a essência dos sons, da linguagem musical, ou do próprio significado da música para os homens. A arte do período stalinista, jdanovista, foi uma das piores que já existiram em toda a história da humanidade.

PB: E qual a relação entre o momento compositivo e aquele da fruição, para o músico Flo Menezes? Existe um público ideal para a sua música, segundo a concepção adorniana?

FM: O público ideal de todo tipo de música seria, nos termos de Adorno, o ouvinte especializado. Ainda mais no caso da música erudita, o anseio é de que todos os ouvintes fossem especialistas na escuta e nos meandros da música e de sua tecnicidade. O fim almejado na fruição não é o entretenimento, sensação rasa que aplaca os cérebros, mas uma *intertensão* racional e estética, um intenso prazer em que sensação e fruição intelectual sempre interagem. Essa situação é obviamente utópica, ainda mais em uma sociedade capitalista. Hoje o ser humano está longe de se dedicar aos ritos do saber, e os dogmas (inclusive culturais) tomaram o lugar dos ritos.

PB: Berio declarava-se distante e escassamente influenciado pela *Generazione dell'80*, formada pelos compositores italianos Alfredo Casella (1883-1947), Ildebrando Pizzetti (1880-1968), Franco Alfano (1875-1954), Ottorino Respighi (1879-1936) e Gian Francesco Malipiero (1882-1973), desprezando o caráter retrógrado e rígido do movimento. Qual é a sua relação com os seus predecessores brasileiros e com o ambiente atual da música contemporânea no país?

FM: No Brasil, está presente uma vasta corrente de música nacionalista, com a qual eu absolutamente não me identifico. Sinto-me vivendo em um outro planeta, muito distante do que habitam esses compositores.

PB: Fala-se que Berio tinha um prazer, uma proximidade com o elemento popular, mas eu diria que ele apreciava mais o componente folclórico, ligado às raízes da música autenticamente popular. Qual é sua posição a esse respeito?

FM: Mas Berio se aproximou do *pop* também, como no caso dos Beatles!

PB: Como testemunha a admiração que Paul McCartney tinha por ele...

FM: Acho que Berio era um sujeito muito mais “aberto” que eu. Navegava livremente com uma autenticidade e uma seriedade inquestionáveis e gostava de fato de outros domínios musicais. Porque “navegar” também significa gostar dos mares por onde seu navio está indo... Eu não gosto de algumas realidades musicais; realmente me sinto incomodado com determinadas limitações em relação ao sonoro. E por mais que me deixe levar pela beleza de certas experiências com a canção popular, quando delas não consigo me desviar (sempre me desviaria, se possível fosse), e por mais que eu não deixe mesmo de reconhecer o valor de criações muito autênticas e oriundas de circunstâncias sociais muito desfavoráveis, tais situações jamais são, para mim, totalmente plenas, tais como as que vivencio com o estudo e a escuta de obras que perfazem o complexo itinerário histórico da escritura musical. Por isso não consigo fazer as concessões que Berio fez.

PB: Voltando à questão das estruturas musicais, dos aspectos técnicos, você gostaria de falar sobre a função da harmonia e do contraponto em sua obra?

FM: A harmonia é a ciência-mãe da música, principalmente da música instrumental. No domínio eletroacústico, a harmonia necessariamente se relativiza, porque a música eletroacústica situa-se em um âmbito de pronunciada *inarmonicidade*, em que os sons não são necessariamente de altura definida. Aliás, eu diria que, nesse terreno, a maioria dos sons se situa dentro de uma gama de inarmonicidade, pois se trata de variados ruídos e de importantes gradações de sons complexos, e, em tais espectros, observamos uma ausência de relações calcadas nos números inteiros de seus parciais adjacentes. Há, aí, uma riqueza espectral que excede a percepção clara das alturas, ou do “tom”. Contudo, as estratégias harmônicas que permitem ouvir determinadas polarizações, o controle de registros e mesmo a presença de algumas cores de altura claramente definível

constituem elementos, ainda que raros, que podem estar presentes dentro do contexto eletroacústico; e, quando bem construídos, contribuem para estruturar uma obra extraordinária. Afirmando isso principalmente em relação à música acusmática, que consiste em obras eletroacústicas difundidas apenas por alto-falantes.

Quando temos a presença de um instrumento, temos de compor pensando no intervalo. Existe um modismo, europeu sobretudo, de um enaltecimento do ruído – um elemento, aliás, com o qual o compositor eletroacústico lida continuamente. É óbvio que perceber, no âmbito instrumental, ruídos tradicionalmente descartados ou desconsiderados e que estão de toda forma presentes nos sons instrumentais é uma experiência muito enriquecedora. Quando escrevo uma peça para violino solo, como no caso de *Scriptio* (2013), estou consciente do resultado sonoro e ruidoso de cada movimento de arco que determino. Mas a dimensão do intervalo continua sendo o componente preponderante da música instrumental.

Em termos gerais, os epígonos de Helmut Lachenmann desconsideram os intervalos. Considero a obra de Lachenmann muito interessante, mas problemática, assim como o trabalho de Cage: as composições de Lachenmann são bem estruturadas e fruto de escolhas coerentes e autênticas, mas a produção de seus alunos e epígonos me parece de escassa originalidade e sem qualquer relevância. Essa tendência é muito comum na Europa. Entre os compositores da minha geração, encontram-se muitos seguidores de Lachenmann, que imitam sua música sem que as obras tenham a mesma expressividade.

Contudo, sempre existem as posições que permitem evitar um mal menor; entre, por exemplo, uma obra de um epígono de Lachenmann, de Ferneyhough ou de Cage e uma obra minimalista, eu com certeza fico com a primeira opção. O “mestre” do minimalismo, Philip Glass (1937-), não tem a menor capacidade de presidir uma corrente artística que tenha qualquer consistência, pois sua música é insignificante, totalmente decrépita. Na maioria dos casos, escreveu peças baseadas em dois acordes tonais, em uma relação evidente entre eles; ou seja, sua obra é de uma banalidade irritante, que aposta na estupidez humana. Não à toa, em 1983 denominei minha música de *música maximalista* e até hoje acho que esse termo diz bastante sobre que penso.

PB: A propósito do tratamento dos instrumentos, especialmente nas *Sequenze*, Berio, em várias ocasiões, afirmou respeitar muito a história que cada um deles carrega. Qual a sua atitude diante desse aspecto? Em especial durante a composição de *...donde solo las plantas suenan...*, que dedicou a mim, você passou por uma reelaboração da sua concepção de harpa?

FM: Concordo de novo inteiramente com as afirmações de Berio. Se o intervalo musical já carrega em si mesmo inúmeras referencialidades e existem aí significados que se acumulam – pensemos, por exemplo, no intervalo de quinta, que está ligado à ideia de morte em *Wozzeck* de

Alban Berg, que, em certo sentido, trata da morte do próprio sistema tonal –, no caso de um instrumento, todo o seu repertório constitui um legado histórico, conceitual, estético. Com certeza, *Sequenza II* aborda de forma radical o potencial tímbrico da harpa e nessa obra Berio reelabora as potencialidades do instrumento às avessas, considerando tudo o que o instrumento pode deixar de ser e revisitando sua história, digamos, ao contrário.

Em *...donde solo las plantas suenan...*, apresento uma metamorfose profunda do ponto de vista dos materiais; mas, sorrateiramente e de forma subentendida, faz-se presente ali toda a música grega³³⁹, com uma clara alusão ao *Orfeu* de Stravinsky. Há também uma referência, por esse mesmo viés, ao início de *Stravinsky au futur*, um dos mais geniais trabalhos musicais do século passado, liderado por Pousseur quando da morte de Stravinsky em 1971, e que começa justamente com o mesmo *modo frígio* do início de *Orfeu*. Trata-se de uma referência ao mesmo tempo linguística e emotiva, pois a descoberta dessa obra coletiva foi decisiva em minha juventude.

PB: Poderia comentar sua ideia de virtuosismo? Em *...donde solo las plantas suenan...* você explora consideravelmente essa dimensão, mas eu diria que em todas as suas peças instrumentais trata-se de um aspecto bem marcante.

FM: Não é um aspecto artificioso, no sentido de que eu procurei a todo custo fazer uma música difícil. O virtuosismo constitui um elemento natural que provém de minhas reflexões e elaborações estruturais. Decorre de um pensamento especulativo, do desejo de deflorar o material, e com isso, conseqüentemente, ocorre uma profunda investigação acerca do gesto. Eu concordo com Berio quando ele afirma que o virtuosismo institui um curto-circuito de gestos; com isso, ele queria sublinhar a emergência de uma necessidade expressiva, correspondente a determinada especulação sobre os materiais, que se manifesta de maneira mais rápida e imediata. E se retornarmos à questão sobre o minimalismo, vemos que, nesse sentido, acontece ali exatamente o oposto, pois o que se exercita numa peça minimalista é uma habilidade motora trivial, “digital”, em que o controle, devido a uma pequena e progressiva defasagem dos elementos, aparentemente sutil mas a rigor de evidente banalidade, favorece uma espécie de hipnose, que o minimalista nada mais faz que incentivar. O intérprete de uma peça minimalista deve prestar muita atenção no que toca e despende aí enorme energia e concentração para fazer, no entanto, o óbvio. Seus esforços revelam-se sempre desproporcionais aos resultados de sua performance. Remete-nos à definição muito pertinente de Ligeti acerca do intervalo de oitava: até a repetição cíclica das notas em outro registro, é de todos o intervalo que maior esforço exige para que se chegue, no entanto, praticamente no mesmo lugar. O maximalismo de Berio apresenta justamente o contrário: quase que deixa aflorar uma gestualidade

³³⁹ Que remete às origens da harpa, com referência aos mitos de Apolo e da invenção da lira.

natural para dar lugar ao complexo. E acho que a minha música vai nesse sentido. Nesse aspecto, sou um assumido aprendiz de um Berio ou de um Stockhausen.

Evoquei aqui Stockhausen por me lembrar de certas figurações de sua última fase que aparentemente são simples, mas que soam com grande expressividade, revelando minúcias muito significativas. Pois às vezes a complexidade não está em figurações muito rebuscadas do ponto de vista das articulações. Aliás, eu não gosto da palavra *simples*, porque para mim *nada é simples*. Blaise Pascal (1623-1662) já afirmava tão bem: “*Rien n’est simple de ce qui s’offre à l’âme*”, ou seja, “nada é simples daquilo que se oferece à alma”. A simplicidade não existe. A apologia do simples é superficial. O que deveríamos procurar é uma apologia do complexo, porque a vida é complexa e, por isso mesmo, interessantíssima. E às vezes um gesto que é esvaziado de muitas filigranas apresenta uma complexidade interna, na expressão, na micro-articulação, como é o caso de alguns sons estirados em obras de Stockhausen. Essa é também uma manifestação da complexidade.

PB: A riqueza do timbre...

FM: Claro, a sustentação, a duração do som, o convite a uma introjeção da percepção para dentro do evento sonoro.

PB: Essa sua consideração sobre a relação entre gesto e complexidade é muito interessante. Ontem toquei *Sequenza II* em um recital e, no final do concerto uma pessoa do público me perguntou como Berio descreveu na partitura os gestos, que resultam da execução da peça, especialmente nas partes em que está presente a maior concentração de técnicas estendidas. Eu respondi que há uma página introdutória à obra com explicações precisas relativas aos gestos. Acrescentei que, por exemplo, sua obra *...donde solo las plantas suenan...* apresenta ainda mais páginas de explicações (são oito páginas no total), por ser muito mais complexa nesse sentido. Mas concordo inteiramente com a sua afirmação: a complexidade da escritura liberta um gesto que é de certa forma natural. Essa é, parcialmente, a ideia que procuro demonstrar na minha tese, ou seja, a complexidade e a multiplicidade de uma obra, veiculadas por uma Estrutura (com E maiúsculo), impactam e arrebatam o público, estando este consciente ou não dos elementos técnicos em que consiste o que ouve.

FM: Exatamente, e por isso temos de acreditar na sensibilidade do público. É claro que existem diferenças entre as pessoas. Mas exatamente essa é uma das posturas éticas do músico de vanguarda: ao não fazer concessões, ele aposta na inteligência e na sensibilidade humanas, uma vez que a maioria das pessoas poderá usufruir de uma música complexa se tiver acesso a uma educação de qualidade, e sobretudo precoce. Obviamente, há também muitas bestas humanas, mas para elas sempre vai existir algum subproduto de consumo cultural... Ao que me oponho, veementemente, é

quando se considera a maioria das pessoas como sendo estúpida, e não por menos os produtos da indústria cultural capitalista são de tão baixa qualidade, assim como os que provieram do jdanovismo stalinista: as duas práticas culturais partem do princípio de que o ser humano é um estúpido. Em outras palavras, ser um músico radical é dar um voto de confiança do cérebro humano.

PB: Por isso é necessário propor obras do mais alto nível, para reverter essa situação... Neste momento, você está compondo uma ópera; gostaria de falar desse seu novo projeto?

FM: Vou falar pouco, porque está ainda em gestação. Minha ópera é fruto de uma encomenda.

PB: O libreto é seu?

FM: Sim, será de minha autoria. Na verdade, trata-se de uma costura de diversos elementos relacionados ao fenômeno das *perpassagens* da existência, em vários níveis. A ideia que me inspirou inicialmente é a conformação dos neutrinos, partículas descobertas por Wolfgang Pauli (1900-1958) que perpassam continuamente os corpos, na maioria dos casos sem qualquer interação: fala-se de bilhões de neutrinos nos atravessando a cada segundo! Estou reelaborando o conceito da perpassagem dos neutrinos em um sentido interativo e ao mesmo tempo analógico, perpassando umas nas outras figuras, como as de Pitágoras (c. 570 a.C. - c. 495 a.C.), Johannes Kepler (1571-1630) e Karl Marx (1818-1883)³⁴⁰, que serão as três principais personagens. Kepler foi um gênio, considerado por alguns como o último pitagórico; Pitágoras, por sua vez, é praticamente um “neutrino da História” que perpassa diversos pensadores em épocas distintas: Empédocles (490 a.C. – 430 a.C.), Filolau (século V a.C.), Platão (428/427 – 348/347 a.C.), Fílon de Alexandria (20 a.C. - 45 d.C.), Ovídio (43 a.C. - 18 d.C.), Plutarco (46-125 d.C.) e muitos outros até chegar a Kepler e a outros que viveram depois de Kepler (considerado por alguns, entretanto, como se representasse o fim do Pitagorismo). Até mesmo uma obra como minha *Harmonia das Esferas* (2000) é, em certo sentido, “pitagórica”.

A isto alia-se a temática que gira em torno dos *ritos de passagem* – tal como exposto brilhantemente por Arnold van Gennep³⁴¹ (1873-1957) –, dos *spérmata* (conceito grego que vem de Anaxágoras [499 a.C. - 428 a.C.]: germes multiplicadores que metamorfoseiam as coisas), e da complexa relação, em nível micro e macro, entre homogeneidade e heterogeneidade. Entrelaço

³⁴⁰ Com essa obra, o compositor brasileiro também quer homenagear o bicentenário do nascimento de Marx, uma vez que a concepção de sua ópera data de 2018.

³⁴¹ Antropólogo alemão naturalizado francês, Arnold van Gennep foi pioneiro na análise dos *ritos de passagem*, particularmente em seu livro do mesmo nome e publicado em 1909, inaugurando o estudo sistemático da etnografia europeia e fundando o estudo etnográfico do folclore. Em particular, propôs uma subdivisão estrutural dos ritos, organizados em ritos *de separação* (como os funerais), *de margem* (no caso do noivado) e *de agregação* (os casamentos).

momentos, personagens, textos, espaços e tempos diversos. Tudo perpassa tudo; daí seu título polissêmico: *Ritos de Perpassagem*. Eu definiria minha ópera como portadora de uma *anti-narratividade*, porque a própria narratividade perpassará ela mesma. Será uma explosão do gênero operístico, pois minha ópera extravasará suas tradicionais relações de tempo e espaço: o enredo acontecerá em vários níveis de espaço, inclusive fora do teatro. É um projeto bastante audacioso, que me ocupará intensamente até o ano que vem (2019).

PB: Haverá personagens no sentido clássico?

FM: Ao contrário da ópera tradicional, em que as personagens são habitadas por vozes, na minha ópera as vozes é que serão habitadas por personagens. O conjunto clássico das vozes se alterna em personagens diferentes e, dependendo do viés e da cena, aquela voz que atuou como um personagem vai atuar como outro, em outro momento.

PB: Você concorda com a ideia de Berio, que afirmava que a música transmite uma emoção dramática³⁴²?

FM: Concordo. A música é um *drama contínuo*. Aliás, viver é, ao mesmo tempo, poético e dramático. Porém, às vezes existem estados musicais em que você se entrega a uma postura quase que contemplativa...

PB: Como em um momento de relaxamento?

FM: Não necessariamente de “relaxamento”, porque pode se tratar um estado de máxima concentração. Penso aqui, de novo, na música de Stockhausen, em determinados momentos durativos e extensivos em que o ouvinte é levado a se concentrar em um único som sem que necessariamente esteja vivendo um drama.

Como quer que seja, em geral existe, na música, uma tendência ao drama. A rigor, contudo, *toda* expressão artística, se não é dramática, ao menos esbarra na questão do drama, porque a representação já é em si dramática. Consideremos, por exemplo, o fato de que uma palavra é cindida em pelo menos duas facetas, significante e significado, tal como já prenunciado pelos estoicos e retomado por Saussure: tal cisão implica uma dramaticidade intrínseca ao desejo de expressão, à representação desse desejo. Existe na palavra, como bem diagnosticou Jakobson, uma constante *intransponibilidade* e, ao mesmo tempo, um constante desejo de transposição do significante em relação ao significado...

PB: De comunicação...

FM: E de transcendência. A intenção, que é uma imagem, se concretiza por meio de um veículo, o qual, entretanto, jamais é exatamente aquilo que o sujeito imaginou, na tentativa de comunicar um conceito ainda menos transmissível. Lidamos consensualmente e com certa

³⁴² “La musica trasmette un’emozione drammatica” (BERIO in OTTOMANO, 2017, p. 50).

flexibilidade com tal intransponibilidade inerente à expressão, e por isso conseguimos falar, mas a rigor nunca conseguimos expressar completamente o que temos intenção de comunicar.

PB: E menos ainda somos entendidos!

FM: Isto porque se verifica, além do mais, a interseção da intransponibilidade do remetente e do destinatário da mensagem. Jean-François Lyotard (1924-1998) afirma que “falar é combater”. Cito essa frase traduzida em italiano, “*parlare è combattere*”, em minha obra *labORAtorio*. A escritura e a composição são uma luta, um embate entre o desejo de expressão e a perda de parte desse conteúdo a partir do veículo utilizado pela expressão, ao mesmo tempo em que se tem certo ganho, proporcionado pelo próprio veículo de expressão, de outros matizes de significado que não estavam agregados à intenção original... Por tal razão o exercício da escritura é tão fundamental. Eu diria que escrever talvez seja mais importante que o fato de já ter escrito ou criado alguma obra. O artista trabalha e, logo depois de terminar a obra, já experimenta certo descontentamento, porque a processualidade da criação é uma tentativa de exercer a transcendência a uma dimensão que ele sabe ser impossível de ser superada – ou seja, criar situa-se na barreira entre desejo e expressão, enquanto que situar-se diante do já criado é constatar, quase que de modo impotente, toda intransponibilidade da expressão. Por isso as criações que acentuaram o caráter “aberto” da obra de arte foram tão fundamentais: resgatam no ouvinte um pouco da intenção transgressiva do criador. O processo de criação em si é muito lindo e dramático ao mesmo tempo.

PB: E é puramente humano também, porque disso provém toda a dificuldade nos relacionamentos...

FM: O grande mistério é encontrar o meio-termo, é exercer esse drama e saber ser socialmente uma pessoa do bem. A relação humana é isso: o constante exercício da tolerância, que nada mais é que reconhecer nossas limitações.

PB: Você mencionou a diferente função de espaço e tempo em sua ópera. Qual será o papel do diretor nela?

FM: Quer dizer do regente?

PB: Não, imagino que o regente trabalhe de forma mais tradicional... Eu gostaria que você explicasse o papel do diretor de cena, porque é uma figura muito crítica na ópera tradicional.

FM: O regente terá um papel nada tradicional. Haverá cenas em que ele até mesmo cede seu lugar para... o próprio compositor: eu! Mas respondendo à tua pergunta: a ópera *em si* é um gênero muito crítico, pois é constituída por vários componentes, sendo que apenas dois deles são absolutamente necessários: a música e o texto, que em princípio não podem mudar. Mas há também a indumentária, a iluminação e a cenografia, que são absolutamente arbitrárias, podendo se valer do texto ou se tornar totalmente independentes dele...

PB: Por isso gostaria de saber a sua concepção a esse propósito...

FM: Estou concebendo algo que supera isso e torna necessário o aspecto da visualidade. Minha ópera terá uma parte de projeção de vídeo, em que o próprio texto será suspenso no ar, como uma aranha em sua teia. Em certos momentos, ele estará presente apenas assim e não será sequer cantado ou falado. E nessa projeção existe um dado de visualidade que vai fazer parte da obra, como conteúdo. São todas ideias que estão germinando... Se a minha ópera for apresentada em outro país, além da música e do texto – os elementos que não são modificáveis –, será necessário importar também o aspecto de sua visualidade, pois de alguma maneira o visual, a interseção do texto com a projeção no meio do espaço e as imagens que estou concebendo farão parte da concepção da minha ópera. Na realidade, a concepção desta ópera remonta a um projeto que estou concebendo há quase vinte anos, mas que não se concretizou em quatro ou cinco ocasiões e que agora está se tornando uma ópera, alargando sua concepção originária e englobando, além de outros aspectos, a própria visualidade.

PB: O projeto em si está perpassando a sua vida...

FM: Pois é... Eu acho até interessante que alguns projetos demorem um bom tempo para verterem-se em obras, porque quando se realizam, o fazem com uma força maior. Foi assim com *labORAtorio*...

PB: Muito interessante essa sua observação sobre os ritos, porque está ligada à próxima pergunta: qual é o futuro dos músicos, qual é o papel das novas gerações de músicos? Acenei aos ritos porque para Berio o futuro seria justamente marcado pela quebra dos rituais – de escuta, de composição e, também, de interpretação. Gostaria de saber sua opinião sobre isso.

FM: Quebrar com as normas é algo bem-vindo, mas não com os rituais...

PB: Ele utiliza exatamente a palavra ritual...

FM: Mas isso não quer dizer que tivesse razão!

PB: Sim, claro...

FM: Acho que a ritualização é uma dimensão muito importante!

PB: A ritualização do concerto?

FM: Sim, do concerto, em que se instala uma intersubjetividade. É diferente ouvir música sozinho em casa e ouvir música em um teatro, em um espaço alargado, no templo da música – que é o teatro, uma dimensão muito diferente dos concertos ao ar livre, onde, na minha opinião, a música se perde totalmente. Neste templo, instaura-se um exercício de intersubjetividade, com condições ideais de concentração. A decisão de ir ao teatro, sabendo que outras pessoas estarão no mesmo local e que nesse espaço defrontar-se-ão todos com uma apresentação, com uma performance, seja ela instrumental, acusmática ou mista, implica em rito. E isto, claro, mesmo no caso da música

acusmática, pois um músico controla o sistema de alto-falantes e também aí existe sempre uma dimensão da performance que é igualmente uma espécie de rito, como num culto religioso. Só que se trata de uma religião baseada na linguagem e na expressão artística, e não em cima do dogma.

PB: Mas você vê um futuro para tudo isso?

FM: É difícil prever o futuro de qualquer coisa; é difícil prever o futuro da humanidade. Eu acho que, enquanto existir a humanidade (que de resto pode terminar a qualquer momento: se explode uma Terceira Guerra Mundial, por exemplo, ou se continua a escalada contra a água, contra o clima e o meio ambiente, a humanidade pode acabar de uma hora para a outra), vai existir o cérebro inteligente, agudo, querendo especular sobre a ciência, sobre a arte, sobre a filosofia. Existirá o poeta, o filósofo, o músico radical. Mas, se não tivermos uma renovação no sentido de um avanço humanista, fundamentalmente ético, inclusive e principalmente no nível econômico-social, que transplante os estágios de estagnação da sociedade atual, não temos muitas esperanças... Por isso eu falo de novo em morte da utopia, em frustrações em relação aos projetos de esquerda.

Eu costumo ser bastante pessimista e cético sobre o futuro – e me questiono muito a esse propósito, porque estou em uma fase da minha vida na qual preciso me tornar mais otimista... Mas a principal esperança não é a individual, e sim a esperança coletiva! Quanto à esperança individual, continuo exercitando-a à medida que escrevo música; essa esperança está alojada na minha obra e em seu processo criativo. Mas existe também uma esperança coletiva, que são as utopias, e essas estão ausentes! Enquanto não existir a utopia, uma retomada do projeto utópico, de se projetar o desejo, não haverá uma esperança coletiva. Roland Barthes falava da “coragem do gozo”³⁴³, de um gozo social. Enquanto isso não existir e houver uma castração, uma tendência a uma moralização estrita, uma ausência de perspectiva revolucionária, de transformação, as perspectivas são muito sombrias.

Socialmente, tento agir nesse sentido, na medida do possível. Não sou um ator político, no sentido mais conhecido do termo: não exerço a popularidade de uma ação política muito ampla. Mas estou agindo, tentando me salvar na ética da minha obra musical e teórica. Nesse domínio, não fiz concessão alguma e acho que isso configura uma posição ética bastante considerável, inclusive do ponto de vista político.

Com a própria construção do Studio PANaroma³⁴⁴, dentro de uma universidade pública, constituí um proeminente celeiro e centro de produção e pesquisa em música eletroacústica. O

³⁴³ O literato utiliza a expressão em sua obra *O Prazer do Texto*, e a palavra original – *jouissance*, em francês – pode ser traduzida em português como “gozo”, mas também “fruição”, incluindo não apenas a ideia de prazer físico, mas também a de posse e usufruto.

³⁴⁴ O compositor brasileiro é diretor artístico do Studio PANaroma, centro de produção e pesquisa em música eletroacústica e estúdio de gravação fundado por ele em 1994, e que faz parte do Instituto de Artes da Unesp (Universidade Estadual Paulista) e é considerado um dos principais estúdios universitários do gênero no mundo.

PANaroma, construído e mantido com fundos públicos (com verba da Fapesp e da Unesp), sem concessão nenhuma para o capitalismo, constitui meu legado: comprovação de absoluta seriedade, com condições de trabalho ímpares para as gerações de compositores e músicos que aqui se formam. Mais de cento e cinquenta obras já foram realizadas por alunos no PANaroma, e várias foram premiadas internacionalmente. Penso que oferecer a possibilidade, dentro de uma universidade pública, de uma formação de tão alto nível consista também em uma atitude política. Eu poderia ter concentrado minhas energias na composição, depois de ter me desiludido com a situação política e social do Brasil e do mundo, mas resolvi investir mais de vinte anos da minha carreira como professor em uma universidade pública, impondo-me como meta construir o melhor centro de música eletroacústica da América Latina. E, no entanto, não sei dizer se existe garantia de que o legado do PANaroma continue. Isto dependerá da inteligência das pessoas no futuro.

PB: Aproveitando este contexto, qual a relação entre sua atividade pedagógica e a composição?

FM: Construí uma escola de composição no Studio PANaroma, mas acredito, na verdade, que seja impossível ensinar composição. Ninguém consegue ensinar uma pessoa a compor: ou a pessoa possui o talento de compositor, ou não possui. Mas uma vez o aluno possuindo tal talento, é interessante, possível e desejável que ele receba uma orientação de altíssimo nível, de um mestre que possa orientá-lo, criticá-lo e aconselhá-lo – e aí, sim, tem-se o ensino da composição.

Para mim, a principal aula de composição é a aula de análise, quando são discutidas e desvendadas obras fundamentais, abarcando possibilidades diferentes e soluções e invenções originais de escritura musical. Quando você analisa uma obra – partindo do pressuposto de que você apenas analisa aquilo de que você gosta –, faz transparecer ao aluno uma visão estética de como você ouve aquilo que ama e analisa. Outra modalidade de ensino é o trabalho realizado a partir da obra do aluno, e, nesse caso, defrontamo-nos com duas opções: na primeira, para mim um tanto demagógica, o professor pode aceitar toda e qualquer diferença e conversar com o aluno, salientando alguns erros de sua criação; a segunda alternativa, que pessoalmente prefiro e utilizo em minhas aulas, por ser mais autêntica e honesta, é a de manifestar minhas críticas e deixar clara a minha posição estética diante do que o aluno me apresenta, sem concessões.

PB: Em minha tese, abordei as influências literárias, artísticas e filosóficas presentes na poética de Berio. Em seus livros e entrevistas, você citou poucas referências que o teriam influenciado. Em relação à sua ópera, já citou vários autores, traçando um panorama muito rico, mas eu gostaria que citasse as suas fontes de uma forma mais abrangente.

FM: A minha principal inspiração não provém da literatura, mas da filosofia. Eu me considero um filósofo amador; costumo ler filosofia e tenho escrito sobre diversos assuntos

filosóficos, desde a minha adolescência: sobre Voltaire (1694-1778), a filosofia chinesa, Confúcio (551 a.C. - 479 a.C.), Lao-Tsé (604 a.C. - 517 a.C.), John Locke (1632-1704) etc...

Pessoalmente, tenho certa dificuldade com a ficção. Não por acaso os protagonistas do meu projeto operístico são calcados em personagens reais, o libreto é meu e não haverá uma história inventada a ser narrada. Talvez esse meu criticismo com o domínio ficcional derive da minha busca pela autenticidade, que é muito evidente em relação ao som; é impossível mentir com o som, o som é. E a ficção, o teatro, o romance situam-se no bojo dessa problemática, ancoram-se numa construção irreal. É sempre o jogo da metáfora, das analogias, mas a questão que me incomoda é o fato de que o enredo de fato é inexistente, e isso me causa certo desprazer. É uma questão muito pessoal, porque quando consigo vencer essa barreira e ler, por exemplo, uma peça de teatro de um Brecht, ou obras de um Proust, ou de um Machado de Assis, as tenho como extraordinárias. Mas, mesmo duvidando da existência da verdade, tenho um problema existencial com a mentira, e as obras ficcionais são grandes “mentiras”, mesmo que genialmente elaboradas. Pode ser que se trate de uma perspectiva limitada de minha parte, mas tenho certa insatisfação em relação ao fictício.

Por essa mesma razão, amo a poesia. Penso, por exemplo, em Baudelaire, Goethe, Dante – cuja construção literária é ficcional, metafórica, mas é da ordem da poesia. Considero Augusto de Campos um gênio, um grande poeta, que nunca escreveu ficção, ao contrário de Haroldo de Campos – mesmo que suas *Galáxias* sejam uma obra genial – ou Décio Pignatari, que escreveu até peças de teatro; Augusto ateve-se apenas à poesia concreta e nos deixa obras de uma síntese, de uma verdade essencial e impressionante. Creio que um músico verdadeiramente enraizado na questão do som tenda naturalmente mais à poesia do que à ficção ou à prosa.

PB: O cinema também lhe causa o mesmo tipo de perplexidade, imagino...

FM: Eu tenho vários problemas com cinema! Não consigo assistir a um filme ruim, por exemplo, e me espanto com as pessoas que não param de assistir ao cinema. Eu assisto apenas quando sei que vai ser um bom filme, e esses grandes filmes para mim são verdadeiras pedras preciosas. Kubrick (1928-1999), por exemplo, para mim é um diretor fora do comum, assim como Fellini (1920-1993) e Chaplin (1889-1977). Acho Kurosawa (1910-1998) muito interessante, assim como Orson Welles (1915-1985). Já o cinema de Woody Allen (1935-) não me convence totalmente...

PB: Porque apresenta vários elementos *pop*...

FM: Porque nele está presente um aspecto diluidor e marcadamente pseudo-intelectualista, tentando forçadamente forjar um estilo, o que me causa certa irritação. Alguns de seus filmes são interessantes, com momentos engraçados e grandes “tiradas”, mas continuo cético. O cinema é uma

arte curiosa, que resulta da junção de várias artes e sacrifica um pouco de cada uma, com o intento de criar uma nova coisa.

Esse sacrifício atinge de cheio a música, que no cinema assume uma função fundamental. Uma bela “música de cinema” é riquíssima à medida que evoca as imagens às quais está ligada, mas se torna demasiadamente simples se tocada sem tais imagens, e se analisada em si mesma, esvazia-se rapidamente. Estou pensando aqui nas composições de Nino Rota (1911-1979) ou mesmo de Ennio Morricone (1928-), que escreveram músicas incríveis no nível de interação com a imagem, mas que, sem o filme, são apenas músicas muito bonitas, e não muito relevantes do ponto de vista musical.

Há certas obras com as quais ainda preciso me encontrar no cinema. E mesmo em música! Wagner, por exemplo, causa-me certa inquietação. Uma das primeiras partituras de minha biblioteca foi *Tristão e Isolda*, que estudei intensamente na minha adolescência. Aquele estudo intenso causou-me, entretanto, certo entorpecimento, certa aversão. Há, em Wagner, uma utilização autoritária do tempo. Talvez tenha sido uma dose um pouco excessiva para um jovem que estava querendo absorver mil coisas e que de repente se encontrava por cinco horas diante de uma densa partitura, maravilhosa, porém ao mesmo tempo muito intrusiva.

A obra de Wagner é maravilhosa, mas há diversas maravilhas que eu vejo com bastante conflito: o cinema enquanto arte, a ficção, a obra de Wagner... O projeto autoritário do tempo, que subsidia a estratégia escritural de Wagner, causa-me certa repulsa e me sinto um pouco asfixiado, mesmo sem deixar de reconhecer a beleza, a transcendência, a grandiosidade, a genialidade de sua obra. Diante dela, não sinto o mesmo arrebatamento que me causa a música de Puccini (1858-1924), que é como uma cápsula de expressão, de um sentido dramático incomum, em que o ouvinte mal se apercebe do tempo. O tempo escoar em Puccini. O público é tomado pelo comovente melodismo, pela harmonia, pela instrumentação, até mesmo pelo enredo, chegando a esquecer do tempo.

PB: Você mencionou o aspecto estético em relação à sua ópera. Quais são as suas fontes pictóricas e fotográficas? Já citou em outras ocasiões seu criticismo perante o surrealismo...

FM: Acho o surrealismo um erro das vanguardas históricas, pois procura promover de modo forçado o inconsciente ao nível da consciência, quando na realidade a obra de arte consiste no lugar mais propício para o exercício da consciência plena, uma vez que apenas no estado de consciência plena brotará o inconsciente verdadeiro. Promovendo o inconsciente – fictício – a uma primeira instância de elaboração, teremos algo que não é exatamente verdadeiro. Portanto, para mim, entre um quadro de Klee (1879-1940) ou de Picasso (1881-1973), com todas as suas construções, e um ovo frito em cima de um prédio [risos], continuo preferindo Klee e Picasso.

Em pintura, gostaria de evocar aqui Alfredo Volpi (1896-1988): um gênio, um dos maiores pintores do século XX, e que só não tem uma repercussão internacional porque viveu no Brasil. Volpi tem para mim um valor afetivo, porque era muito amigo de meu pai, e eu cheguei a frequentar seu ateliê quando eu era criança; presenciei Volpi pintando ao meu lado. Ele não parava de pintar mesmo quando meu pai o visitava! O Brasil continua sendo um país de grandes artistas que não têm o mesmo reconhecimento dos grandes artistas europeus ou americanos pelo simples fato de que o Brasil não é uma potência imperialista do ponto de vista econômico e político. A cultura, mesmo a cultura radical, mais autônoma, é um produto do país e depende de seu poder. E esse é um dos graves problemas do Brasil: a burguesia brasileira é tão estúpida que não consegue entender que investimento em cultura significa investir na soberania do Brasil! Ela deveria enxergar a cultura como instrumento de poder. Enquanto um país não reconhece sua própria cultura como um fortalecimento da identidade nacional, ele não cresce e não se impõe no cenário internacional; ao contrário, passa a ser um país subserviente. E isto não significa defender uma arte nacionalista! Estou falando aqui de obras que ultrapassam, em muito, as fronteiras nacionais! Falo de Volpi! Mas quem o conhece? Fora do Brasil, pouquíssimas pessoas.

PB: Eu conheci sua obra quando me mudei para São Paulo...

FM: E ele é italiano, nascido na Itália! Mas decidiu viver no Brasil e é um pintor absolutamente genial, do nível de um Paul Klee, de um Pablo Picasso. Volpi é um mestre da cor; sua lição das pseudossimetrias, do desequilíbrio muito bem construído a partir da cor e de uma variação eterna sobre formas mínimas – sem ser, no entanto, minimalista! – é genial.

Willem de Kooning (1904-1997) é um pintor que me agrada muito também, com seu abstracionismo gestual. Acho Joseph Beuys [1921-1986] um outro artista muito curioso. Um dos trabalhos mais incríveis em artes plásticas é *7000 carvalhos (7000 Eichen)*, que ele realizou na sétima edição da *Documenta*³⁴⁵ de Kassel, Alemanha, cuja ação teve início em 1982 e “se concluiu” em 1987³⁴⁶. Sete mil carvalhos foram plantados na cidade, e cada muda de árvore tinha a seu lado uma pedra de granito. As duas matérias – a vegetal e a mineral – sofrerão a ação do tempo, e a pedra posta ao pé da árvore também estará, à sua maneira, se modificando, mas num período de tempo muito mais longo do que o da árvore. Reconhece-se que uma árvore faz arte da obra de Beuys não por ela mesma – ou seja, por aquilo que se transforma mais rapidamente –, mas antes pelo granito: aquilo que persiste no tempo é que confere identidade às coisas! Remete-me a uma

³⁴⁵ Trata-se de uma exposição de arte contemporânea que acontece na própria cidade de Kassel a cada cinco anos e tem uma duração de cem dias.

³⁴⁶ Beuys criou, na frente do *Museum Fridericianum*, um triângulo composto de sete mil pedras de granito; as pessoas podiam “adotar” uma pedra e a quantia de dinheiro serviria para plantar um carvalho (ao lado do qual seria posta uma das pedras de granito) ao redor da cidade. A operação demorou cinco anos, mas na verdade ainda serão necessários trezentos anos para que se forme um bosque.

frase genial de Goethe no *Prólogo no Teatro (Vorspiel auf dem Theater)* de seu *Fausto*, que uso em *Retrato Falado das Paixões* (2007-08): “*Was glänzt, ist für den Augenblick geboren; das Echte bleibt der Nachwelt unverloren*” (que em 2005 assim traduzi: “O que reluz serve ao momento em sua tenra idade; o que transluz persevera na posteridade”). A ideia de Beuys é um autêntico achado, repleto de significações e de mensagens em defesa da ecologia, numa época em que ainda mal se falava desse assunto. Regina Johas, artista plástica brasileira muito culta, me lembrava nesses dias de uma frase bastante poética de Beuys: “*Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung*”, ou seja, “reflorestamento da cidade no lugar de administração da cidade”; é uma frase genial de um artista que admiro muito. E, no caso de Beuys, é evidente a relatividade da relação entre criatividade e ética, pois em sua juventude foi piloto... do exército nazista! Claro que ele deve ter se envergonhado, e muito, disso, pelo resto de sua vida: por ter se deixado levar por aquela total alienação diante de uma das maiores aberrações que a humanidade já experimentou: o nazismo, com sua impressionante crueldade.

PB: A última pergunta é sobre a ideia de Beleza, o conceito de Belo, que animou minha pesquisa. Qual é sua definição do Belo? E por que pensa que sua música é bela?

FM: Na filosofia, temos a dialética entre o Sublime e o Belo. O Sublime é o lugar de uma instância superior de elaboração, como se o pensamento galgasse um passo de elaboração que está além de uma sensibilidade puramente corpórea – que é a noção propriamente mais próxima do Belo. O Belo, por outro lado, pode ser um Belo “sublime”; nesse caso, estamos diante de uma beleza em sua dimensão concreta, mas que também estabelece pontes para a reflexão e para seu metabolismo em nível cerebral, em que ela não deixa de arrebatá-lo, mas repercute em instâncias de elaboração puramente psíquica.

Acho que, como todo latino³⁴⁷, preocupo-me com a beleza da obra e do som, mas o Belo em si, no aspecto puramente palpável, não me interessa muito. Existem sons naturalmente maravilhosos, mas se a plasticidade sonora, a riqueza harmônica, a gestualidade, não estão tramadas dentro de uma Estrutura que permita um processo de ressignificação do Belo, tais sons permanecem circunscritos a um domínio meramente plástico. Reconheço que o Belo é interessante, e sem dúvida é preferível ao feio, mas ao mesmo tempo reconheço que uma obra “feia” possa, eventualmente, ser interessante. Penso aqui em certas composições de Iannis Xenakis (1922-2001), para quem o conceito de Belo não tinha qualquer importância. Algumas de suas obras são muito interessantes, mesmo sendo quase esdrúxulas do ponto de vista da construção dos sons.

³⁴⁷ O termo se refere não tanto ao conceito de “latino-americano”, mas à ideia de “descendente da Roma antiga”, no sentido de que o compositor brasileiro se reconhece como herdeiro de uma tradição greco-romana e mediterrânea, em geral.

Portanto, existe a possibilidade de o cérebro suplantar a sensibilidade, levando-nos a contemplar o Sublime, mas não acredito no contrário, isto é, que o puramente sensível – o domínio no qual se manifesta o Belo – compense a ausência de uma dimensão especulativa. Por essa razão, continuo afirmando a minha teoria de que o som, quando entra no nosso ouvido, faz uma curva para cima ou para baixo: se o som sobe na cabeça, em direção à abstração, ele encontra as veias da escritura e se torna *Sublime*; se o som desce, em direção aos pés, ao sapateado, ao ritmo, ao pulso, trivializa-se numa dimensão física e possivelmente se converte em *Belo*. Quando o som percorre ao mesmo tempo essas duas vertentes, com uma preponderância da especulação intelectual, aí, nesse caso, nasce a obra perfeita. E é isso que eu procuro: não abro mão do Belo – e às vezes até de algumas relações de periodicidade –, mas busco escrever obras nas quais a beleza transcenda a si mesma, em direção ao Sublime.

PB: Sua ideia de Belo se aproxima do *giusto mezzo*³⁴⁸, termo filosófico que indica o equilíbrio, nesse caso entre a beleza sensível e a especulação.

FM: Pode existir o Belo que não seja um *giusto mezzo*, um Belo mais simplório.

PB: Sim, mas você busca um *giusto mezzo*, um equilíbrio entre as duas dimensões.

FM: Não! Aprecio o Belo, mas privilegio o Sublime. Mas de toda forma acho que na escritura musical temos sempre de considerar os dois lados: o da elaboração intelectual e o do ouvido sensível. Berio é um gênio nesse aspecto, um compositor de absoluta inteligência auditiva, agudeza e versatilidade em relação ao som, e ao mesmo tempo um cérebro altamente inteligente, de grande cultura, que elabora, *perlabora*... Mais uma vez recaímos no princípio freudiano não de *elaboração*, mas antes de *perlaboração*, que é um rebatimento ligado a *perpassagens*. As coisas que se perpassam são melhores que aquelas que simplesmente passam. Por isso estou compondo meus *Ritos de perpassagem*.

PB: *In bocca al lupo!*³⁴⁹

FM: *Grazie mille!*

³⁴⁸ *Il giusto mezzo* (em grego μεσότης, em português “o justo-meio” ou “meio-termo”) é a expressão que Aristóteles utiliza para identificar a virtude autêntica, que para o filósofo grego estava no meio do caminho entre dois extremos (por exemplo, a coragem resulta do equilíbrio entre a temeridade e a covardia).

³⁴⁹ Expressão italiana que quer dizer: “Boa sorte!”

ANEXO A³⁵⁰ – ...DONDE SOLO LAS PLANTAS SUENAN...

³⁵⁰ A gravação inédita dessa obra, juntamente com a gravação de *Sequenza II*, de Berio, integra este estudo e foi realizada no Studio PANaroma em outubro de 2017; ambas as gravações estão disponíveis nos links: <<https://www.youtube.com/watch?v=jtilAJ4gw4k>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=5jrvxH-ETps>>. A partitura de *...donde solo las plantas suenan...* está também disponível no site do compositor, Flo Menezes, no link <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/works_en/2015-donde_solo_las_plantas_suenan.html>.

Flo Menezes

...donde solo las plantas suenan...

(German: ...wo auch nur Pflanzen rauschen...)

July / August 2015

for harp and electronics

Duration: ca. 16'

a Paola Baron, affettuosamente

...donde solo las plantas suenan...

was composed at the CMMAS (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras) from Morelia, México,
as a result of a commission given by the International Prize

Programa IBERMÚSICAS 2014

from Ibermúsicas (Organización de los Estados Iberoamericanos)



A

...donde solo las plantas suenan...

(German: ...wo auch nur Pflanzen rauschen...)

The title

While conceiving this piece during my stay at CMMAS in Morelia on June/August 2015, supported by the Ibermúsicas Prize, and visiting during that time many archeological places constructed through centuries by ancient Mexican civilizations, I remembered a very poetic statement by Walter Benjamin: “[...] *wo auch nur Pflanzen rauschen, klingt immer eine Klage mit. Weil sie stumm ist, trauert die Natur*” (i.e.: “[...] where only plants sough, it sounds always a complaint. Nature mourns because it is dumb”; in his text “*Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*”, p. 80, in: Walter BENJAMIN, *Medienästhetische Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, pp. 67-82). Benjamin stays for the imponderable necessity of human language overall, pointing out the sadness of things if there is no language at all. Observing those ancestral monuments, I did NOT agree with Benjamin’s statement. Among those silent monuments, I heard just plants soughing and no words, but rather only the traces of almost lost civilizations. Nevertheless, my thoughts and feelings were subject of a peaceful and very strong sensation, testifying the force of those ancestral civilizations. That is because I decided to use just the beginning of Benjamin’s phrase (and not his conclusion) in my Spanish translation as title for this work: ... **donde solo las plantas suenan**...

The title can therefore, and eventually, also be used in German: ...**wo auch nur Pflanzen rauschen**...

Instructions to the score

The work is written for pedal harp and electronics. The electronics consists of 27 pre-composed octophonic (8-channels) sound layers and live-electronics. The electroacoustic part runs over a Max/MSP patch, which should be requested by the performer either to me or to the Studio PANaroma (Unesp, Brazil), or even to the CMMAS (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras) from Morelia, México, where the piece was realized. In the last pages of these Instructions, there is a detailed description of how electronics and Harpist interacts in the piece.

There are no special scenic requirements for this piece: the harp must stay on the middle of the stage and must be considerably amplified with reverb in the whole audience space, so that the instrumental sounds will be well balanced with the electroacoustic ones. Two microphones are recommended to well amplify all the spectrum of the instrument. The reverb must be neutral, so that no frequencies of the harp should be damped.

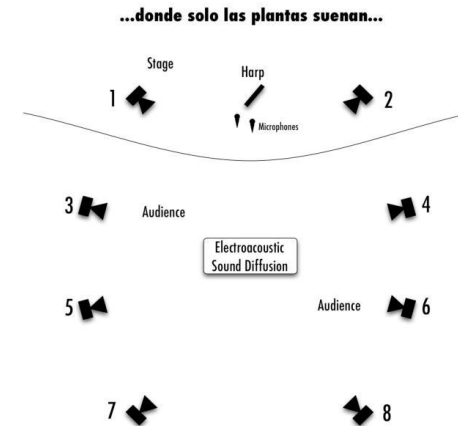
Both microphones should come into a sound mixer in the middle of the performance hall, and these mics, besides amplifying the harp over the whole audience space, are subsumed into a mono signal to be sent to the Max/MSP patch, which receives them as a unique mono signal for its multichannel electroacoustic processing.

The disposition of loudspeakers as well as their numbering is described in the following figure.

Tuning of the harp and of the strings

No special tuning of the harp is required, which must be tuned with the central **A = 442 Hz**.

The lowest Contra C and D strings must be tuned respectively as C# and D#; The highest G string must be tuned as G#.





Pedal changes and *Tempi*





Pedal changes are suggested along the piece. In some passages, the changes are so difficult and their amount is so high that the performer will experience a high difficulty level for playing correctly in time all the notes. The performer should try to play as exactly as possible both the rhythmic structures and the *tempi* of those passages as well, specially in the Section B, E and G of the score, but the result may, of course, be approximate regarding the way in which the score is written.






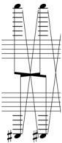






General remarks





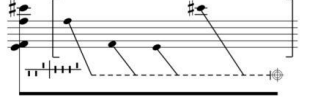
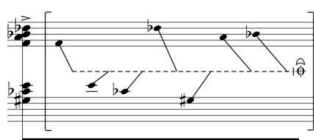




- ◆ Accidentals: every altered note has necessarily an accidental; notes without any accidental are natural: ♮.
- ◆ *Tempi* and indications in minutes/seconds are approximate, but they should be considered as closest (exactly) as possible to their designations.
- ◆ Bars are of two types:
 - traditional bars, in which the rhythmic must be played as exactly as possible, but in which the gestural quality of figures should predominate over a strictly precise performance of the rhythmic values; and
 - bars written in proportional durations, which are provided by arrows and an approximate duration value: "→?" ←".

- ◆  = *accelerando* ;  = *ritardando*. Both figures may appear in both types of bars.

Special Signs

- ◆  = indication (in blue color) for each necessary *bang* inside the Max/MSP-patch for the detailed control of every electroacoustic event in the piece.
- ◆  = indication (in orange color) for the respective *event* in the score corresponding to a given electroacoustic layer (in this example, Event 7), i.e., a pre-composed octophonic electroacoustic sound layer. In view of a timing control over the performance, the exact duration of each event is clearly indicated in the score.
- ◆  = indication (in green color) in the score corresponding to a given *electroacoustic transformation/processing in real time* either of the sounds performed by the harp or of sound synthesis generated during the performance (in this example, Live-electronics 1).
- ◆  = this sign means that the specific timbre over it must be applied to all notes under it.

- ◆  = played (plucked) with plectrum.
- ◆  = *près de la table*.
- ◆  = harmonics with its respective sounding result (always of an Octave).
- ◆  = played (plucked) with the fingernail.
- ◆  = snap *pizzicato* sound: percussive effect in which the string is played *près de la table*, and the same finger slides off the string to snap immediately on the soundboard, all in one motion.
- ◆  = multiple cross *glissandi*, simultaneously with the right and the left hand, beginning respectively with the highest note G and the lowest note C# of the total range of the harp.
- ◆  = buzz effect due to a very strong dynamic value over a lower string, causing a low string noise (bar 75).
- ◆  = lower thunder effect (bar 76): an open hand (usually the left one) strikes the strings and bounces off, letting the strings resound.
- ◆  = *tremolo* with the tuning key between both strings, using the shank (not the handle) of the tuning key.
- ◆  = irregular scrapes with a shell over a given string.
- ◆  = xylophonic sounds: a kind of muted harmonic obtained by placing the fingers of one hand on the strings to be plucked by the other; the fingers of the muting hand need only to touch the strings lightly with minimum pressure for maximum plucked sounds.
- ◆  = whistling sounds obtained by moving the fingernail or a plectrum rapidly, respectively, either upwards (from bottom to top) or downwards (from top to bottom) on designated wire string.

- ◆  = played with a soft bass drum mallet on the lowest strings.
- ◆  = irregular scrapes with a shell between the designated strings.
- ◆  = muffled *glissando*: effect in which the one hand (usually the left) is placed flat across the top or middle of the strings to muffle the sound, while the other hand executes a glissando over the same strings; if the range is extensive, the left hand must change its position as quick as possible in order to follow the *glissando* gesture of the right hand.
- ◆  = *glissando* with the fingernail.
- ◆  = normal damp (with finger) of the indicated notes in the described chronological order along the respective bar.
- ◆  = damp with fingernail of the indicated notes in the described chronological order along the respective bar, producing by each damping a buzz of short duration.
- ◆  = quick one-time scrape upwards (from bottom to top) along the string with plectrum.
- ◆  = *vibrato* produced by plucking the string with the right hand, then alternately pressing and releasing the left thumb against the string just below the tuning peg.
- ◆  = at the very end of the piece: small range *glissandi* upwards or downwards produced by pressing the respective string with the shank of the tuning key just after the attacks of the notes; one can substitute the tuning key by a metal guitar slide: 

Besides all these special signs and timbres, which appear along the score, there are some other additional effects that are played in the four Improvising Moments and that are described below without necessarily using special symbols.

About the four Improvising Moments along Section B of the score

Besides the “normal” score, there are 4 (four) additional relative short improvising and noisy moments to be inserted along the written bars, which interrupt drastically and occasionally the notes to be played.

In order to know how to play these moments, it is necessary to understand how the electronics interact with the live performance at the beginning of the piece.

Along the first Section A, and accordingly to the notes as they are played, the electronics triggers 8 resonances (the first 8 electroacoustic Events). Among these resonances, the first four Events (Ev_1 to Ev_4) have a particularly strident attack.

All the 4 first resonant Events are automatically programmed to be repeated once after having finished to sound, each one with a different delay between the end of its sounds and its repetition.

When these first 4 Events (Ev_1 to Ev_4) come back and both the musician responsible for the electroacoustic sound diffusion and the Harpist listen again to their respective strident attacks, both musicians play respectively and immediately the 4 interrupting moments: while the musician at the sound diffusion plays the respective “bangs” in the Max/MSP patch which cause the reproduction of the following 4 Events (Ev_9 to Ev_12), the Harpist plays accordingly his/her 4 respective Improvising Moments, simultaneously to Ev_9 to Ev_12.

Parallel to each one of the 4 Improvising Moments with their respective Ev_9 to Ev_12, the Improvising Moments are also submitted to the 4 first interventions of live-electronics (Live_1 to Live_4: in this case, we deal with different kinds of convolution between the sounds of the harp and frequencies related to the main Harmonic Entity of the piece). It is indeed highly probable (because of the timing of the delays for the repetition of Ev_1 to Ev_4) that Live_4 occurs *after* the beginning of and *during* Live_5, thus producing a simultaneous live processing of the sounds of the harp.

Nevertheless, one does not have how to know *when* exactly those moments emerge, because they are dependent of the timing with which the Harpist played his/her notes until then. In other words, the electronics here really *interacts* with the performance and between Harpist and electronics there is by no means a one-way relationship.

When the Harpist detects by his/her listening the emergence of the repetition of Events 1 to 4 (independently but at the same time supported also by Ev_9 to Ev_12, which should be triggered/played accordingly), he/she interrupts drastically the score from where it is and plays – ideally by heart – the respective Improvising Moments 1 to 4, as described in the following pages. At the end of each one of these Improvising Moments, the Harpist retakes the score exactly from the point where it was “suspended” and continues to play it from that point on, while each time a fade-out occurs of the live-electronics. These Improvising Moments must be understood as really *interruptions* of the score, as parallel spaces that are suddenly opened and closed.

With exception of the *last* Improvising Moment (number 4), all the first three Improvising Moments have the same duration as the respective electroacoustic Events 9 to 11. For the last one, nevertheless, the Harpist should play only along 34” (thus shorter than Ev_12, which lasts a little more than 1’13”) and should thus come back to the score *before* the end of Ev_12, which is considerably longer than the others. All the Events 9 to 12 finish with a sound signal: an abrupt sound of a closing door (each time a different one), which helps the Harpist to recognize, at Improvising Moments 1 to 3, that he/she must finish with the respective Improving Moment and that he/she must come back to the score. Only the closing door of the last Ev_12 will thus not assume this function, since the Harpist will have already finished the Improvising Moment 4 and will therefore come back to the score before its end.

In the next two pages there is a detailed description of each one of the 4 Improvising Moments for the Harpist, which ideally should be played by heart.

A separated document – which can be obtained either through the Studio PANaroma (Unesp, São Paulo) or directly with me – explains the functions of the patch in Max/MSP for the electronics of the piece as well as the way how to use it during the performance, including advises concerning the microphones etc. I am very thankful to my Assistant for Musical Informatics André Perrotta, responsible for the programing of the final patch. Possible upgrades for the electronics should happen over the years and for every performance the musicians should take contact either with the Studio PANaroma or with me in order to obtain the most recent tools for the electronics of the piece.

* * * * *

FLO MENEZES, Morelia (México) – August 2015
(slightly revised in São Paulo, in October 2016 and in October 2017)

The 4 Improvising Moments (which are also submitted to live-electronics)

| Electroacoustic Sounds | Harpist |
|------------------------|--|
| Ev_9 = 19"114ms | <p style="text-align: center;">Improvising Moment 1:</p> <p>Frenetic improvisation of noises <i>ff</i>; intercalating as quickly as possible and – when possible – simultaneously the following effects:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pedal slides <i>ad libitum</i> (at the end, returning back to their original position) • pedal trills <i>ab libitum</i> (at the end, returning back to their original position) • rapid friction of a sheet of paper over the strings (possibly with dynamic variation, but mostly <i>ff</i>) • <i>Aeolian rustling</i>: drawing so quickly and so strongly as possible the open hand across the strings. |
| Ev_10 = 8"192ms | <p style="text-align: center;">Improvising Moment 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Knead a sheet of paper near the microphones and then scrape it with violent and quick gestures over the strings, damping as most as possible the resonance of the strings. |
| Ev_11 = 12"261ms | <p style="text-align: center;">Improvising Moment 3:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Along ca. 8", play once and irregularly in time the following notes (main Harmonic Entity) as <i>xylophonic sounds, ff</i>: <div style="text-align: center;"> </div> |

Ev_12 = 1'13"642ms

Improvising Moment 4:

Play during only 34" (thus not during the whole duration of Ev_12) a frenetic improvisation of noises in a *decrescendo* from *fff* to *ppp*, intercalating as quickly as possible and – when possible – simultaneously the following effects (undetermined pitches):

- Tuning pegs scrapes with the shank of the tuning key
 - quick scrapes with shell over the strings
 - very quick whistling sounds with fingernails or plectrum
- dead-slap: the wire strings are struck with the open hand, but the hand remains against the strings to provide instant damping
 - tapping and knocking the soundboard of the harp with fingers and fingernails
 - quick muffled glissandi
- all this together with sporadic fricative and sibilant phonemes:

/ʃ/, /s/ and /f/.

Exceptional version *without* electronics

Under very special circumstances – as for instance during harp meetings, in small rooms without possibility to implement an electroacoustic sound system, in workshops, or in similar situations – ... **donde solo las plantas suenan...** could be performed without electronics, although the original version with electronics must be regarded as the preferable version of the piece.

In the case of a performance of the piece without electronics, please observe the following advices:

- The initial *ritornello* must be disregarded, i.e., it should not be made and bars 1 to 4 should be played just once;
- the Improvising Moments 1 to 4 must also be disregarded, i.e., they exist only in the original version with electronics; in the case of a performance just with harp and without electronics, the score should be played continuously, thus without the interruptions caused by the Improvising Moments in the original version;
- the harp should be, if possible, anyway amplified;
- bars 79 and 80 should preferably (but not necessarily) be shortened to around ca. 1', thus to a shorter duration in comparison to the original version with electronics;
- the last bars should decrease the dynamics, "fading-out" *ad libitum* the notes even if there is no electroacoustic sounds.

FLO MENEZES, São Paulo, in November 2017

ca. 1'23"

* \uparrow ← use the shank (not the handle)

Hp. 79

13

14

take the shell

8^{va} \sharp

pp *poco* *ppp* *ppp* *ff* *ppp* *f* *pp* *subito* *poco* *ppp* *p* *pp* *molto* *ff*

Ev_15 [at ca. 30" of Ev_13 (not of Ev_14!)] [1'17"557ms]

* \uparrow = with the tuning key between the strings.

Ev_16 [at ca. 20" of Ev_15, totally independent of the harpist] [1'02"778ms]

Hp. 80

pp *ff* *scempre molto frenetico* *ff* *p* *ppp* *fff*

* \wedge = irregular scrapes with a shell over the designated isolated strings.

ca. 1'45"

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

2

4

ca. 9"

ca. 28"

ca. 5"

ca. 3"

Live_6 [Clouds of proliferated pitches] [0'240ms]

Ev_17 [0'240ms]

Ev_18 [0'645ms]

Ev_19 [0'885ms]

Ev_20 [0'741ms]

Ev_21 [0'741ms]

Ev_22 [0'317ms]

Ev_23 [0'1392ms]

Live_6 OFF

Ev_24 [0'33"177ms]

Ev_25 [at the end of Ev_24] [0'12"526ms]

molto rall. *molto accel.* *mf* *f* *mf* *p* *ff* *mf* *pp* *ff* *pp* *ppp* *f* *pp* *ppp* *f* *p* *ff* *ppppp* *pp*

TACET ad libitum (ca. 3" to 5")

TACET simile! (varying the length of the silence)

TACET E: (ca. 5")

simile ad libitum *ppp* *f* *p* *ff*

varry dynamics ad libitum during 11"

irregolare *corto* *affacca*

\otimes = xylophonic sound.

** Quick whistle sound with the fingernail.

*** \square = with soft bass drum mallet on the lowest strings.

irregolare *corto* *affacca*

Flo Menezes – ...donde solo las plantas sueñan...

E Frenetico, agitato, ma piuttosto calmo

26 → ca. 40" (with ideal Tempo of ♩ = 55) to max. 55"
during all this section: try to damp as most as possible the chords and glissandos just after their attacks

Hp. *ff* *ord. gliss.* *p* *ff* *p* *f* *f* *<ff* *pp* *f* *pp* *p* *mf* *pp* *f* *mf* *p* *f* *ff* *p* *ff* *f* *ff* *pp* *f* *mf* *p* *pp* *f* *p* *pp* *p* *f* *pp*

* Pedal diagrams and changes are suggested in this section system by system. Drastic pedal changes may (considerably) affect the general Tempo of the performance (see the **Instructions for the score**). Pedal noises are welcome!

Live_7 [Pitch shifting upwards: 2 octaves, small delay]

Hp. *f* *ff* *p* *pp* *p* *ff* *p* *mf* *p* *pp* *ff* *f* *mf* *mf* *ff* *p* *f* *ff* *p* *pp* *f* *ff* *p* *pp* *f* *ff* *p* *pp* *f* *ff* *p* *pp* *f* *ff* *p*

27

Hp. *pp* *f* *f* *p* *mf* *p* *f* *mf* *ff* *p* *p* *ff* *pp* *ff* *p* *mf* *p* *pp* *mf* *ff* *pp*

Live_7 OFF + Live_8 [Sound synthesis with harp sounds: trill E/F central]

Flo Menezes – ...donde solo las plantas sueñan...

Hp. $\text{♩} = 55$

2 16 13:8 5 32 13:10 28 1 4 13" 29

f p pp f pp p mf ff p f ffp fff mf pp

attacca

[Fade-out = last 8" of bar 113]

Live_9 [Sound synthesis with harp sounds: chord of bar 127]

Live_8 OFF

F Quasi contemplativo

ca. 1'10"

30

harmonics: *lasciar vibrare as long as possible*

mf *p* *ppp* *ff*

ord. Lv. (sempre simile)

pp *ppp* *ff*

* \oplus = normal damp.

** $\hat{\oplus}$ = damping with the fingernail, producing a buzz noise.

Live_10 [Time-stretching transposed upwards, lasting approximately until the end of bar 128 and closing automatically]

Hp. 119

mf *p* *f* *mf* *p* *pp* *mf*

ord.

Hp. 125

ppp *p* *ppp* *ff subito* *ff* *mf*

ord.

damp with fingernail

lasciar morire

attacca at the end of the resonances

9 16

31

Live_9 OFF

Flo Menezes - ...donde solo las plantas suenan...

Molto agitato, quasi presto $\text{♩} = 88 \text{ ca.}$ **Poco a poco irregolare, rubato** *rall.*

Hp. 129 $\frac{9}{16}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{9}{16}$

Hp. 135 $\frac{9}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\text{♩} = 80 \text{ ca.}$ *molto rall.* $\frac{7}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{9}{8}$ **Ancora più rubato**

Hp. 141 $\frac{9}{8}$ $\text{♩} = 72 \text{ ca.}$ *rall.* $\frac{7}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4} = 66 \text{ ca.}$ *rall.* **ancora più rallentando, sempre di più**

Hp. 147 $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{8}{4}$ **Ogni volta più lento e irregolare, moltissimo rubato**

Ev_26 (41'748ms) Ev_27 (2'25'359ms)

Flo Menezes – ...donde solo las plantas suenan...

34

H

Ogni volta più lento, e sempre molto irregolare e molto rubato

8 $\text{♩} = \text{♩} = 92$ **rall.** *rall. ancora di più, sempre, fino a un Tempo molto lento alla fine!*

153 * $\text{♩} = \text{♩} = 92$ **4** (ord.)

Hp. $\text{♩} = \text{♩} = 92$ **4**

G $\text{♩} = \text{♩} = 92$ **4**

sempre lasciar vibrare

simile

G \flat *"rinforzare" slightly all the C#*



D \sharp G \sharp A \flat A \sharp A \sharp C \sharp G \sharp C \sharp G \sharp

8 va

morire assieme ai suoni elettroacustici

Live_11 [Pitch clouds] [until the end; at the end: fade-out together with the electroacoustic sounds] ca. 13"

* Repeat as many times as necessary, until the end of the last electroacoustic Event 27.

- 1) From here on: dynamics between *mf* and *pp*, poco a poco diminuendo al *ppppp* alla fine!
- 2) From the second time on, introduce gradually small *glissandi* from the attacks of the notes, upwards and downwards, using the shank of the tuning key:  use the shank (not the handle) for the small glissandi or a metal guitar slide: 
- 3) Decrease gradually the general dynamics along the repetitions until the end of the electroacoustic sounds, stopping, at the very end, where it is inside the *Ritornello*.


Morelia (México),
July/ August 2015