

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

PAULO AGENOR MIRANDA

***IL GRIDO DEL POPOLO:***

**ética e engajamento na escritura musical de *Coro*,  
de Luciano Berio**

São Paulo

2021

PAULO AGENOR MIRANDA

***IL GRIDO DEL POPOLO:***  
**ética e engajamento na escritura musical de *Coro*,**  
**de Luciano Berio**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: Música – processos, práticas e teorizações em diálogos

Linha de pesquisa: Criação musical, composição e performance

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

M672 g	<p>Miranda, Paulo Agenor, 1988-</p> <p>Il Grido del Popolo : ética e engajamento na escritura musical de coro, de Luciano Berio / Paulo Agenor Miranda. - São Paulo, 2021. 287 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Musica - Análise, apreciação. 2. Compositores - Século XX. 3. Coros (Música). 4. Arte - Aspectos políticos. I. Menezes Filho, Florivaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 786.7092</p>
-----------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo



**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

TÍTULO DA TESE: II Grido del Popolo: Ética e engajamento na escritura musical de Coro, de Luciano Berio

**AUTOR: PAULO AGENOR MIRANDA**

**ORIENTADOR: FLORIVALDO MENEZES FILHO**

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em MÚSICA, área: Música:  
Relações Interdisciplinares pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. FLORIVALDO MENEZES FILHO (Participação Virtual)  
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. MAURÍCIO FUNCIA DE BONIS (Participação Virtual)  
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. DANIEL LUIS BARREIRO (Participação Virtual)  
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. MAURICIO OLIVEIRA SANTOS (Participação Virtual)  
Pesquisador Independente

Professor Doutor VLADIMIR PINHEIRO SAFATLE (Participação Virtual)  
Departamento de Filosofia / UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, 03 de agosto de 2021

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Flo Menezes, cujo amparo (intelectual e humano) foi essencial para a realização do Doutorado e escrita desta tese. Sua profundidade de especulação e as interlocuções provocativas e polifônicas são as principais forças inspiradoras deste trabalho. *Grazie, maestro!*

Ao professor Daniel Barreiro, presente desde o início da minha trajetória acadêmica e a quem devo um especial agradecimento por ter me *orientado*, em seu sentido mais consequente, ao longo de toda essa jornada;

Aos demais membros integrantes dos exames de qualificação e defesa final deste trabalho, os professores Maurício de Bonis, Graziela Bortz, Maurício Oliveira Santos (Maurício Ayer) e Vladimir Safatle;

Aos meus amigos Christian Schallenmüller, Michael Sorger, Vanessa Dozono, Wesley Nunes, pelo apoio, paciência e generosidade durante essa empreitada;

À minha mãe, responsável por me apresentar à Música, por acompanhar cada passo da minha formação;

Aos meus colegas de trabalho do Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pela solidariedade no decurso dos meus estudos;

À Fundação Paul Sacher (Paul Sacher Stiftung), na Basileia (Suíça), por permitir-me trabalhar em sua sede com o acervo da Coleção Luciano Berio em agosto de 2019. Agradeço em especial à Angela Ida De Benedictis, por ter me acolhido tão cordialmente na instituição e pela permissão em estudar os arquivos originais do mestre italiano.

*“La verità di cui non si riesce a parlare  
bisogna cantarla, bisogna dirla in  
musica. E con questo, vi saluto.”*

(Luciano Berio)

## RESUMO

Esta tese investiga a *poética* musical do compositor Luciano Berio (1925-2003) visando explorar a plurivalente relação entre a escritura do mestre italiano e seu ideário político *humanista* e de clara matiz esquerdista. Iluminamos tal programa ético-composicional beriano pelo prisma da obra *Coro*, seu *magnum opus* da década de 1970 e que denuncia uma atmosfera de terror incitada pela violência fascista naqueles anos notavelmente inóspitos à democracia. Na primeira parte do trabalho, constituída por três capítulos, situamos inicialmente a problemática do *engajamento* artístico mobilizada por alguns intelectuais marxistas do século XX. Apontamos em Berio uma contraposição à noção restritiva de obra de arte *engajada* que se identifica apenas ao conteúdo ideológico explícito da criação, ideia falaz que daria vazão a uma reificação ou “eugenia” do ofício de compor. Dessarte, enfrentamos o discurso sobre *compromisso* na poética beriana pela *formatividade* (ou *formação*) específica de sua obra, cujo constructo artístico vincula-se sobretudo aos conceitos de *obra aberta* e de *pensamento serial*, esse último enquanto um prolongamento do método a um *modelo arquetípico de pensamento*. Posteriormente, centramos as discussões na prática da *tradução* (ou *transcrição*) musical vivamente presente na obra de Berio, princípio que ressalta sua escritura como o exercício de uma *linguagem de linguagens*, um *Texto* pelo qual passam outros textos. Reconhecemos que esse ímpeto tradutor beriano é impregnado de profunda vocação ética proveniente do seu entendimento da música enquanto território do contato intercultural, da *hospitalidade linguística* e do encontro com a *alteridade*. Ao final da primeira parte, discorremos sobre a relação de Berio com as práticas musicais populares e com os estudos etnomusicológicos, revelando sua aderência ao pensamento de Antonio Gramsci e às políticas culturais do Partido Comunista Italiano. Versamos ainda sobre um *grito de população* na poética beriana, a fim de esclarecer o modo pelo qual o compositor defrontou-se com a invenção de um *Povo sonoro* em tempos de violência totalitária. Na segunda e terceira partes do trabalho, os sedimentos de um programa ético-político beriano recaem e se desdobram na escritura de *Coro* por meio de uma investigação minuciosa do seu processo genético-composicional. Analisamos a obra e os meandros de sua criação em um percurso de especulação espiralado e transtextual mediante entrelaços e proliferações das discussões anteriormente empreendidas. Nosso estudo amparou-se em uma pesquisa *in loco* no acervo da Paul Sacher Stiftung (Basileia, Suíça), fundação que abriga a coleção de manuscritos e demais documentos originais de Luciano Berio.

**Palavras-chave:** Luciano Berio. *Coro*. Engajamento. Análise musical. Música do século XX.

## ABSTRACT

This thesis investigates the *poetics* of Luciano Berio (1925-2003) and explores the polyvalent relationship between the Italian composer's musical writing and his *humanist* and clearly left-wing political ideals. We illuminate this ethical-compositional program in Berio's work through the prism of *Coro*, his *magnum opus* from the 1970s, which denounces an atmosphere of terror incited by fascist violence in years remarkably inhospitable to democracy. The first part of the thesis, consisting of three chapters, initially situates the debate on artistic *engagement* mobilised by some 20th-century Marxist thinkers. Through Berio, we point out a contraposition to the restrictive notion of *engaged* work of art identified only by the explicit ideological content of its creation, a fallacious idea that would give rise to reification or "eugenics" in musical composition. Thus, we address the discourse on *commitment* in Berio's poetics by exploring the particular *formativity* (or *formation*) of his work, whose artistic construct is mainly attached to the concepts of *open work* and *serial thought*, the latter approached as an extension of the method to an *archetypal model of thinking*. Subsequently, the discussion focuses on the practice of musical *translation* (or *transcription*), vividly present in Berio's work, and which is a principle that highlights his composition as the exercise of a *language of languages*, a *Text* through which other texts pass. We recognize a profound ethical vocation in such translation impetus by Berio, which arises from his understanding of music as a territory of intercultural contact, *linguistic hospitality* and the encounter with *alterity*. At the end of the first part, we discuss Berio's relationship with popular musical practices and ethnomusicological studies, revealing his adherence to Antonio Gramsci's thought and the cultural policies of the Italian Communist Party. In this context, a *cry of the population* in Berio's poetics is also considered in order to clarify how the composer faced the invention of a *sonorous People* in times of totalitarian violence. In the second and third parts of the thesis, the sediments of an ethical-political program in Berio's music are examined through a meticulous investigation of *Coro*'s genetic-compositional process. We analyse this work and the intricacy of its creation through a spiral and transtextual speculation, interweaving previously undertaken discussions and their proliferations. Our study benefitted from an on-site visit to Paul Sacher Stiftung (Basel, Switzerland), a foundation that houses the collection of manuscripts and other original documents by Luciano Berio.

**Keywords:** Luciano Berio. *Coro*. Engagement. Musical analysis. Twentieth-century music.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Cena do massacre nas escadarias de Odessa em <i>O encouraçado Potemkin</i> , de Sergei Eisenstein .....	134
Figura 2 –	Poema “Tan tandinanan”, de Bob Cobbing .....	150
Figura 3 –	Fragmento do poema de Berio dedicado a Simha Arom .....	150
Figura 4 –	Configuração espacial dos 40 duetos voz-instrumento em <i>Coro</i> .....	169
Figura 5 –	Redução harmônica dos agregados sonoros (coro e orquestra) componentes do “ciclo Neruda” .....	185
Figura 6 –	Relação heterofônica entre o soprano solo e os quatro pianos ao início de <i>Les Noces</i> .....	199
Figura 7 –	Heterofonias ao início do Ep. XXIV de <i>Coro</i> , governadas por duas estruturas melódicas principais, a parte do piano e a linha do tenor .....	199
Figura 8 –	Proximidades entre os perfis melódicos da canção <i>Sioux</i> (acima) e da melodia inicial de <i>Coro</i> (abaixo).....	203
Figura 9 –	Construção melódica da linha dos sopranos, Ep. I.....	203
Figura 10 –	Redução harmônica do “momento moteto” no Ep. I .....	206
Figura 11 –	Perfil melódico ascendente na parte do piano, sobreposto à melodia vocal descendente ao início de <i>Coro</i> .....	207
Figura 12 –	Delineamento progressivo do campo harmônico ao longo do canto “andaluz” do Ep. III .....	209
Figura 13 –	Transcrição do manuscrito de Berio (PSS, CLB, MF 025:259) em comparação com a melodia dos contraltos no Ep. III de <i>Coro</i> .....	210
Figura 14 –	Primeira transfiguração do perfil melódico dos contraltos no Ep. III .....	212
Figura 15 –	Segunda transfiguração do perfil melódico dos contraltos no Ep. III .....	213
Figura 16 –	Terceira transfiguração do perfil melódico dos contraltos no Ep. III .....	214
Figura 17 –	Quarta transfiguração do perfil melódico dos contraltos no Ep. III.....	215
Figura 18 –	Campo harmônico resultante das quatro transfigurações do perfil melódico dos contraltos .....	216

Figura 19 – Redução harmônica da camada sonora constituída pelo quarteto de violoncelos no Ep. III .....	217
Figura 20 – Encaminhamento de agregados cromáticos em direção ao uníssono (c. 12-14, Ep. V, parte dos trompetes e do órgão elétrico) .....	219
Figura 21 – Trecho da transcrição e análise da canção “Macedonia Love Song” por Balz Trümpy .....	220
Figura 22 – Trecho da transcrição e análise da canção “Macedonski Kolo” por Balz Trümpy .....	221
Figura 23 – Redução harmônica da segunda subseção do Ep. V .....	222
Figura 24 – Referência a um campo harmônico iugoslavo na melodia principal do Ep. VII.....	223
Figura 25 – Trecho da transcrição e análise da canção “Treha” por Balz Trümpy .....	224
Figura 26 – Trecho das figurações do piano presentes no Ep. VII.....	224
Figura 27 – Processo de transfiguração dos campos harmônicos ao final do Ep. VII .....	226
Figura 28 – Sons do tipo ataque/ressonância ao final de <i>Les Noces</i> .....	227
Figura 29 – Sons do tipo ataque/ressonância de índole stravinskiana no clímax do Ep. VII (compassos 47-48).....	228
Figura 30 – Sons do tipo ataque/ressonância de índole stravinskiana nas duas primeiras frases do Ep. VII.....	228
Figura 31 – Análise paradigmática da “melodia-refrão” de <i>Cries of London</i> .....	230
Figura 32 – Organização paradigmática dos gestos entoados pelas “vozes complementares” no Ep. XVII .....	232
Figura 33 – Gesto vocal com clara alusão à canção iugoslava “Slovenia: Dance” .....	233
Figura 34 – Redução harmônica do Ep. XVII.....	234
Figura 35 – Extensão progressiva de um repertório de “notas focais” na linha vocal do Ep. XVIII.....	235
Figura 36 – Extensão progressiva de um repertório de “notas focais” na linha da flauta do Ep. XVIII .....	236
Figura 37 – Campo harmônico do “tapete de cordas” e sua relação com as outras camadas sonoras do Ep. XVIII .....	238

Figura 38 – Comparação entre os campos harmônicos do Ep. XIX de <i>Coro</i> e do início da <i>Sequenza VIII</i> .....	240
Figura 39 – Fragmento da transcrição da canção “Montenegro: Epic Song” por Balz Trümpy .....	243
Figura 40 – Disposição espacial do conjunto de trompas do povo Banda-Linda.....	246
Figura 41 – Modelo implícito de <i>Nderejé balendor</i> proposto por Simha Arom .....	247
Figura 42 – Modelo implícito de <i>Nderejé balendor</i> transcrito por Berio em um esquema formal de <i>Coro</i> .....	247
Figura 43 – Transcrição da entrada escalonada das cinco primeiras trompas na peça <i>Nderejé balendor</i> .....	248
Figura 44 – Delineamento por Berio (em vermelho) da melodia implícita na heterofonia de <i>Nderejé balendor</i> .....	248
Figura 45 – Trecho da textura heterofônica no Ep. IX de <i>Coro</i> (c. 22-27) .....	249
Figura 46 – Entrada escalonada e descendente dos cantores no Ep. XVI de <i>Coro</i> .....	250
Figura 47 – Perfil melódico de base para os modelos implícitos dos episódios heterofônicos de <i>Coro</i> .....	251
Figura 48 – Modelo canônico implícito à escritura heterofônica do Ep. IX (c. 22-45).....	252
Figura 49 – Modelo canônico implícito à escritura heterofônica do Ep. XI .....	252
Figura 50 – Derivação do campo harmônico do Ep. XVI a partir da manipulação em tessitura da linha melódica de base do Ep. IX.....	253
Figura 51 – Perfil da linha melódica de base para o modelo implícito do Ep. XVI.....	253
Figura 52 – Modelo implícito e simplificado do Ep. XVI, constituído pela sobreposição canônica das primeira e segunda metades da série melódica de base dessa seção .....	254
Figura 53 – Perfil da linha melódica de base para o modelo implícito do Ep. XXV .....	255
Figura 54 – Modelo implícito do Ep. XXV, constituído pela sobreposição canônica da linha melódica de base, em uma nova configuração de seu perfil .....	255
Figura 55 – Ululação vocal no Ep. XXVIII.....	261
Figura 56 – <i>Clusters</i> nas partes do piano e órgão elétrico (Ep. XXVI, c. 35-39) .....	262

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Textos de origem popular utilizados em <i>Coro</i> .....	141
Quadro 2 – Poema “Today is mine” .....	143
Quadro 3 – Poema “Wake up woman rise up” .....	144
Quadro 4 – Poema “Your eyes are red” .....	146
Quadro 5 – Identificação de versos de “I have made a song” em canções do Esquimó Pluvkaq .....	147
Quadro 6 – Identificação de versos de “I have made a song” em uma canção do Esquimó Ikinilik .....	148
Quadro 7 – Poema “I have made a song” .....	149
Quadro 8 – Poema “Komm in meine Nähe” .....	151
Quadro 9 – Poema “Pousse l’herbe” .....	152
Quadro 10 – Poema “Go my strong charm” .....	152
Quadro 11 – Poema “Oh issa” .....	155
Quadro 12 – Poema “Come ascend the ladder” .....	159
Quadro 13 – Poema “Spin colours” manuscrito por Berio com a indicação da origem dos seus versos .....	161
Quadro 14 – Poemas de Pablo Neruda e seus respectivos versos utilizados em <i>Coro</i> .....	166
Quadro 15 – Conformação dos 40 duetos cantor-instrumentista em <i>Coro</i> .....	168
Quadro 16 – Esquemática da macroestrutura de <i>Coro</i> .....	180
Quadro 17 – Alguns modos e expressões vocais (populares ou não) em <i>Coro</i> .....	201
Quadro 18 – Transformação de um modelo solista para coral na escritural vocal do Ep. I .....	204
Quadro 19 – Figurações na escritura pianística do Ep. I que retornam em seções posteriores de <i>Coro</i> .....	207
Quadro 20 – Transfiguração de uma escritura solista para um modelo coral na primeira subseção do Ep. V .....	218

Quadro 21 – Segmentação formal do Ep. XVII .....	230
Quadro 22 – Planificação da escritura vocal e seu adensamento do corpo sonoro ao longo do Ep. XVII .....	231
Quadro 23 – Algumas das figuras musicais presentes tanto no Ep. XIX de <i>Coro</i> quanto na <i>Sequenza VIII</i> .....	239
Quadro 24 – Transcrições da mesma canção siciliana “Nota di Monte Erice” em três obras de Luciano Berio .....	241
Quadro 25 – Retomada de fragmentos melódicos e textuais de origem popular no Ep. XXX .....	242
Quadro 26 – Organização das trompas na música heterofônica do povo Banda-Linda .....	245

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CLB	Coleção Luciano Berio
Ep.	Episódio (seção de <i>Coro</i> )
MF	Microfilme
PCI	Partido Comunista Italiano
PSS	Paul Sacher Stiftung

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
PARTE I – LUCIANO BERIO: ENGAJAMENTO, ÉTICA E POÉTICA MUSICAL	
<b>1 O modo de formar como compromisso social</b> .....	22
1.1 Engajamento, eugenia musical e as possibilidades da obra de arte autônoma .....	22
1.1.1 Jdanovismo <i>versus</i> Trotskismo .....	24
1.1.2 A visão de Theodor W. Adorno e a Teoria Crítica da Sociedade .....	30
1.2 <i>A teoria da formatividade</i> : quando a música pensa a sociedade? .....	40
1.3 <i>Pensamento serial</i> : uma visão de mundo? .....	50
<b>2 Tradução musical e desafio ético</b> .....	65
2.1 A poética da <i>tradução musical</i> (ou a <i>biblioteca de Babel</i> ) .....	65
2.2 A política da <i>tradução musical</i> (ou a <i>bênção de Babel</i> ) .....	74
2.3 <i>Dialogo fra te e me</i> : alteridade e tradução musical .....	86
<b>3 A Festa dell’Unità: cultura popular e o Partido Comunista Italiano</b> .....	95
3.1 Política e Música: uma experiência gramsciana .....	95
3.2 Berio, <i>apocalíptico</i> ou <i>integrado</i> ? .....	106
3.3 <i>Um-Multidão</i> : a escritura coletiva de Luciano Berio .....	114
PARTE II – ANÁLISE MUSICAL DE <i>CORO</i>	
<b>4 Coro e a Era da Ação Coletiva</b> .....	119
4.1 « <i>Venid a ver la sangre por las calles</i> »: o Fascismo e a composição de <i>Coro</i> .....	119
4.2 A <i>aldeia global</i> de Luciano Berio: a seleção das fontes textuais de <i>Coro</i> .....	136
4.2.1 Textos de tradição oral .....	140
4.2.2 Poemas de Pablo Neruda .....	163
4.3 O projeto de uma <i>cidade imaginária</i> : a disposição dos músicos em <i>Coro</i> .....	167
<b>5 Uma breve história da música: Análise musical da escritura de Coro</b> .....	175
5.1 <i>A forma musical</i> como o “mundo inteiro”: a estruturação macroformal de <i>Coro</i> .....	175
5.2 O <i>ciclo Neruda</i> : a “paisagem harmônica” de <i>Coro</i> .....	183
5.3 O <i>ciclo popular</i> : «un omaggio a <i>Noces</i> » .....	190
5.4 O <i>ciclo africano</i> : a heterofonia do povo Banda-Linda .....	243

PARTE III – EPÍLOGO

<b>6 Proliferações finais</b> .....	257
« <i>Il volto della musica è dappertutto</i> » .....	258
A “melodia por vir” .....	264
« <i>Le rivoluzioni si fanno anche cantando le canzoni</i> » .....	268
Elogio de uma <i>poética sincrônica</i> .....	271
 <b>REFERÊNCIAS</b> .....	 274



## INTRODUÇÃO

A Itália da década de 1970 foi marcada por um ambiente inóspito à democracia e atravessada por ações terroristas dos chamados *anos de chumbo* (*anni di piombo*). Momento em que Luciano Berio voltava a residir em seu país natal e imergia-se na escrita da obra *Coro* (1975-1976, revisada em 1977), as constantes manifestações de violência urbana e a ressurgência de movimentos fascistas impregnaram marcas na produção musical do mestre italiano. Assim é que *Coro*, seu *magnum opus* daqueles anos, expressa uma atmosfera de denúncia social estabelecida, em primeira instância, pela incorporação de textos do poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973). Na peça, a aparição recorrente de versos como «*venid a ver la sangre por las calles*» e «*mirad mi casa muerta*» ecoa o protesto de Berio contra o perecimento dos valores humanos básicos naquele período extremamente inflamado da história (e não somente da península itálica, como atestava, por exemplo, o golpe militar do general Augusto Pinochet no Chile em 1973).

Sob tal atmosfera de terror, artistas e intelectuais dissidentes politicamente de um Governo simpatizante de tendências totalitárias e repressivas sensibilizaram-se a assumir suas responsabilidades sociais e a encarar suas atividades enquanto importante mecanismo de ação política. À luz dessas problemáticas, discussões foram mobilizadas a respeito do papel social de uma vanguarda de intelectuais, das implicações políticas do fazer artístico e do *engajamento* na obra de arte. O próprio Berio admite tangenciar tais questões no projeto composicional de *Coro*: “Essa obra foi escrita quando o sangue nas ruas da Itália veio à tona. Sempre fui sensível a esse problema, a essa mudança. Esse é o tema, se desejar, uma aguda percepção das coisas em um momento trágico”. E segue: “Se preferir, a obra é um convite para estar consciente da violência dos tempos, a violência Fascista.” (BERIO *apud* HUME, 1980)

Embora o aspecto político na produção musical de Luciano Berio seja recorrente e mesmo indispensável, a noção de *compromisso* social que guiou o seu ofício de compor não recorre a posições ideológicas explícitas ou empedernidas. Mesmo no que se refere aos esclarecimentos que o mestre italiano pronunciou a respeito de sua linguagem musical em entrevistas e colóquios, pouco veio à tona nas publicações disponíveis, para não falarmos da censura de algumas de suas colocações. Na tradução inglesa de Osmond-Smith das entrevistas de Berio com Rossana Dalmonte, talvez uma das mais difundidas produções teóricas do compositor, suas declarações sobre relações políticas com o Partido Comunista Italiano (PCI) foram expurgadas. De qualquer modo, o pensamento beriano nutriu-se profundamente do legado de intelectuais de clara matiz esquerdista e, por conseguinte, sua trajetória musical

(desde a juventude até o período de maturidade composicional) guiou-se por um “fio vermelho” de sólida vocação *filocomunista*, aspectos que não se apresentam somente em algumas de suas falas ou escritos, mas, sobretudo, no seu processo inventivo, nas suas escolhas criativas e no universo sonoro que sua obra engendra.

Reconhecemos, então, que a noção de *engajamento* em Berio é pertinente não apenas para aprofundar facetas biográficas de um dos maiores nomes da vanguarda musical europeia do pós-Segunda Guerra, mas também para explorar a profundidade de sua linguagem musical, demonstrando como seus valores de compromisso social vinculam-se estreitamente à sua compreensão do que é e o que pode a música e quais são os seus alcances na formação e emancipação humanas. Considerando que uma dimensão ético-política do pensamento beriano deva ser buscada na *formatividade* típica da sua escritura e no universo sonoro que dela decorre, uma pesquisa que especule tal relação aguarda maior aprofundamento – quanto mais se nos apercebemos do quão significativo era, para o mestre italiano, a noção mesma de *formação* (*formazione*), seja do ponto de vista musical, seja sob o ângulo da ideologia humanística<sup>1</sup>.

O título de nosso trabalho tem como livre inspiração o nome de um jornal socialista italiano da cidade de Turim, *Il Grido del Popolo* (*O grito do povo*), dirigido, a partir de 1917, pelo revolucionário marxista Antonio Gramsci (1891-1937)<sup>2</sup>. Para o filósofo sardo, a prática *revolucionária* vincula-se estreitamente a uma *permanente* luta cultural, coletiva e popular, direcionada à transformação social, ao desenvolvimento da subjetividade humana e à edificação de uma “nuova civiltà”. Conforme objetivamos demonstrar, também Berio, cujo ideário político exhibe débitos com o legado gramsciano, acreditava que o *engajamento* artístico recairia em *modos de formar* que estruturam um “mundo novo”, explorando percepções e afetos que podem efetivamente provocar mudanças no nível das *atitudes fundamentais* (ou da *sensibilidade humana*).

Na primeira parte do trabalho, composta por três capítulos que lidam com a tríade *poética, ética e política*, dedicamo-nos a perfilar um *programa ético-musical* – utilizando-se de uma linguagem adorniana<sup>3</sup> – na escritura de Luciano Berio. Não se trata da possibilidade de definir valores ou regras prescritivas do ato composicional beriano, mas sim da *especulação*, em seu sentido mais consequente, sobre um *modus operandi* firmemente estabelecido na convicção de que ouvir, interpretar e compor música deva renovar perenemente o vínculo do

---

<sup>1</sup> Vide, por exemplo, sua importante conferência “Formations” em *Remembering the Future* (BERIO, 2006) ou sua obra *Formazioni* (1985-87) para orquestra.

<sup>2</sup> Alguns dos artigos de Gramsci publicados em 1917 no jornal *Il Grido del Popolo* estão reunidos na coletânea *Odeio os indiferentes* (GRAMSCI, 2020).

<sup>3</sup> Menção ao texto “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens” (“O fetichismo na música e a regressão da audição”). Cf. Adorno (1996, p. 68).

sujeito com o “Outro”, leia-se com as diversas realidades humanas e culturais, visando combater, no contexto capitalista e das sociedades de massa, as forças amortecedoras da inteligência e da sensibilidade dos homens.

O primeiro capítulo, intitulado “o *modo de formar* como compromisso social”, parte da querela estética acerca do debate entre as concepções de “arte política” e obra de arte *autônoma*, mapeando inicialmente uma reflexão entre arte e sociedade na tradição intelectual de esquerda da primeira metade do século XX (especialmente relacionada aos eventos correlatos à Revolução Russa de 1917) e, em seguida, no contexto da recidiva dessa discussão no âmbito intelectual europeu pós-Segunda Guerra e à luz de autores vinculados a uma “estética marxista”. Dialogando especialmente com os ensaios sobre literatura de Leon Trótski, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, demonstramos no pensamento beriano uma posição dialética entre a não funcionalização da arte e uma concepção vinculada ao seu compromisso social. Com efeito, Berio estabelece uma contraposição à noção restritiva de obra de arte engajada que se identifica apenas ao conteúdo ideológico explícito da criação, ideia falaz que daria vazão a uma reificação ou “eugenia” do ofício de compor.

Dessarte, elaboramos um entendimento de *engajamento* artístico a partir da concepção de um dos intelectuais mais próximos à vida do compositor italiano, Umberto Eco (1932-2016). Seu pensamento é, então, tomado como epítome do posicionamento teórico-estético assumido neste trabalho e que guiará as discussões a respeito do empenho ético-social na poética beriana, a saber: o discurso primeiro da arte, ela o faz através de seu *modo de formar*. Essa ideia tem seus fundamentos na conhecida *estética da formatividade*, de Luigi Pareyson (mestre de Eco), e com base na qual desenvolvemos o argumento de que um programa ético-composicional em Berio alia-se aos conceitos de *obra aberta* e de *pensamento serial*, esse último enquanto um prolongamento do método a um *modelo arquetípico de pensamento*, conforme assumido por Claude Lévi-Strauss na “abertura” de *O cru e o cozido* (LÉVI-STRAUSS, 2004).

No segundo capítulo, “*tradução musical* e desafio ético”, centramos as discussões na prática da *transcrição* musical vivamente presente na obra de Berio. Recorrendo a diversos ensaios do próprio compositor, evidenciamos uma profunda raiz hermenêutica em seu pensamento e visão de mundo, e também uma dívida às ideias mobilizadas pelas teorias da tradução de seu tempo, tal como nos trabalhos de George Steiner, Paul Ricœur, Walter Benjamin, Henri Meschonnic, Roman Jakobson, entre outros. Para Berio, o confronto do homem com a realidade é, *per se*, a resultante de sua *tradução* e de uma relação dialética com a *história*, incluindo nessa acepção, obviamente, as práticas musicais. O compositor aceita o ato de traduzir como a irrevogável palavra de passe para o acesso ao mundo (seja o das relações

sociais ou das relações sonoras). No domínio musical, isso reivindica uma constante modificação, reinterpretação e verificação de um processo poético, implicando a renúncia em definitivo à utopia confortável de códigos comunicacionais universais e, especificamente, a dúvida quanto à possibilidade do estabelecimento de uma linguagem musical única, um *supercódigo* da linguagem composicional.

Por esse viés, damos posição de destaque à ideia de que a escritura musical consiste em uma *linguagem de linguagens*, um *Texto* pelo qual passam outros textos. Reconhecemos que Berio (2006, p. 60) explora a prática composicional como “um intercâmbio construtivo entre culturas diversas e uma defesa pacífica dessas diversidades.” Assumindo um posicionamento ético no ato da *tradução* musical, o mestre italiano estabelece um diálogo intercultural que, mesmo sendo realizado com as “ferramentas intelectuais” da música de sua herança ocidental, não se afigura como uma questão de colonialismo cultural. Pelo contrário, essa maneira de *traduzir*, a qual resplandece uma verve de *transcrição* na poética beriana, “pode ser um ato de consciência e respeito, de amor, por identidades culturais que também podem nos dizer algo a respeito de nós mesmos” (Ibid., p. 57-58). Assim, demonstramos que esse ímpeto tradutor beriano, impregnado de profunda tensão ética, emana do seu entendimento da música enquanto “território” do contato intercultural, da *hospitalidade linguística* e do encontro com a *alteridade*.

Com o terceiro capítulo, “*A festa dell’Unità: cultura popular e o Partido Comunista Italiano*”, abordamos um outro aspecto da produção artística de Luciano Berio, qual seja: o impacto do regime ditatorial de Benito Mussolini (e seu “terror totalitário” no âmbito cultural) sobre a formação musical do mestre italiano. Por um lado, o Fascismo privou o jovem Berio do acesso à música de vanguarda de sua herança cultural europeia. Por outro lado, sua concepção de *engajamento* em arte edificou-se substancialmente a partir das discussões estéticas que ocorriam na Itália e que advinham, em boa parte, dos movimentos intelectuais antifascistas atrelados ao legado teórico de Antonio Gramsci, nome fundamental no delineamento do senso de responsabilidade social que nutriu os artistas italianos da segunda metade do século XX.

Sob o peso da herança gramsciana, examinamos a relação de Berio com a radiotelevisão italiana, com os estudos linguísticos e etnomusicológicos e com algumas das políticas culturais do PCI, experiências que impactaram, direta ou indiretamente, em sua atividade artística e, em especial, no projeto composicional de *Coro*. Tendo em vista uma aproximação da cultura popular e, com menos frequência, das práticas e dos artistas da cultura de massa propriamente dita, delineamos um questionamento se Berio seria, em face do fenômeno da indústria cultural e sob os conceitos propostos por Eco (2015a), um *apocalíptico*

ou um *integrado*, ou seja, em termos diretos, um *pessimista* (dissidente) ou um *otimista* (aquele que não dissente) frente aos modernos “meios de massa”. A partir da dialetização de tais concepções, individualizamos em Berio a posição de um intelectual que, imerso no contexto histórico da sociedade de massas, se indaga sobre as circunstâncias em que o homem é reduzido a tal sistema de condicionamentos e, ao mesmo tempo, sobre o que lhe compete, enquanto “operador de cultura”, na elaboração de relações produtivas e não alienantes perante esse sistema<sup>4</sup>. Para Berio, a “operação cultural” deve ser julgada pelas intenções que manifesta, ou seja, se é realizada com fins de lucro e de amortização da consciência e da sensibilidade estética daquele que a desfruta ou se promove uma verdadeira experiência crítica e artística.

Ao final da primeira parte do trabalho, tratamos dos conceitos de *Um-Multidão* e de *Dividual*, cunhados por Deleuze e Guattari no capítulo 11 de *Mil platôs* e vinculados à obra de Berio. Nesse eixo da discussão, versamos sobre um “grito de população” ou um “grito múltiplo” na poética beriana, a fim de esclarecer o modo pelo qual o compositor defrontou-se com a invenção/composição de uma multiplicidade e coletividade musicais, ou melhor, de um *Povo sonoro* em tempos de violência totalitária. O que está em discussão, por exemplo, são as inovadoras estratégias berianas no que concerne à orquestração e à “maquinação” das forças sonoras vocais e instrumentais de *Coro*: “O problema é realmente musical, tecnicamente musical, o que o torna aí tanto mais político.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 165)

Na segunda e terceira partes do trabalho (capítulos IV–VI), os sedimentos de um programa ético-político beriano recaem e se desdobram na escritura de *Coro* por meio de uma investigação minuciosa do seu processo genético-composicional. Analisamos a obra e os meandros de sua criação em um percurso de especulação espiralado e transtextual mediante entrelaços e proliferações das discussões anteriormente empreendidas. De um lado, traçamos uma densa trama de problemáticas essenciais ao pensamento musical contemporâneo e, de outro, iluminamos o modo pelo qual a *formatividade* de *Coro* “reverbera” o ideário político beriano e seu mencionado “grito de população”, voltando-se à luta contra a barbárie e a violência fascista.

Asseveramos que, para muito além da carga semântica dos poemas de Neruda ou dos textos populares, é o *modo de formar* de *Coro* que estabelece um ambiente sonoro trágico e um clima revoltante de denúncia social. Assim, buscamos demonstrar que o engendramento formal da obra em 31 seções sob um fluxo musical contínuo e mutável – constituído pela justaposição,

---

<sup>4</sup> Pois, com Marx e Engels (2007, p. 43), “as circunstâncias fazem os homens, assim como os homens fazem as circunstâncias.”

sobreposição, reiteração e transformação de “canções”, massas corais, “danças fúnebres”, melodias heterofônicas (coletivas), lamentos, ululações, entre outros modelos e técnicas musicais – alerta o ouvinte para o jogo ilusório das “liberdades democráticas” do mundo contemporâneo, as quais estão sempre a “mirar uma pistola no peito das pessoas”, para aludirmos a Theodor W. Adorno<sup>5</sup>.

Nosso estudo amparou-se em uma pesquisa documental *in loco* no acervo da Paul Sacher Stiftung (PSS), na cidade da Basileia (Suíça), realizada ao longo do mês de agosto de 2019. A fundação abriga a Coleção Luciano Berio (CLB), constituída por todos os manuscritos e demais documentos originais do mestre italiano. Por fim, informamos ao leitor que procuramos manter, preponderantemente, as citações nas línguas originais, preservando, assim, a estrutura e o estilo dos textos e evitando traduções nos trechos mais relevantes.

---

<sup>5</sup> Vide Adorno (2003).

**PARTE I – LUCIANO BERIO: ENGAJAMENTO, ÉTICA E POÉTICA MUSICAL**

# 1 O modo de formar como compromisso social

## 1.1 Engajamento, eugenia musical e as possibilidades da obra de arte autônoma

*Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt.*<sup>6</sup>

(ADORNO, 2003, p. 413)

No célebre ensaio antifascista “Meditations on a 12-Tone Horse” (1968), Luciano Berio abre frente em defesa do reconhecimento da música como um ato político-social e das responsabilidades éticas do ofício de compor<sup>7</sup>. Evitando abordagens reducionistas, o compositor prontamente assume que a música “não pode diminuir o preço do pão, é incapaz de parar (ou instigar, conforme o caso) guerras, não pode erradicar a pobreza e a injustiça”<sup>8</sup> (BERIO, 1996, p. 168). Subjaz à declaração beriana – a propósito, uma alusão a Bertolt Brecht e sua peça *Das Badener Lehrstück* (1929), na qual os personagens concluem que, a despeito do progresso técnico da civilização (representada pela capacidade do homem em atravessar os ares voando), “nem por isso o pão ficou mais barato”<sup>9</sup> – a constatação de uma aparente contradição no que se refere ao diálogo que a música empreende com o mundo real, ou melhor, de uma

---

<sup>6</sup> “Arte não significa apontar alternativas, mas antes, por meio de nada mais do que sua Gestalt, resistir ao curso do mundo, que está sempre colocando a pistola no peito das pessoas.” (tradução nossa)

<sup>7</sup> “Nunca antes [...] compositores responsáveis se sentiram impelidos a desafiar o sentido e as razões de seu trabalho em relação ao mundo dos fatos” (BERIO, 1996, p. 168). Nesse ensaio, Berio opõe-se explicitamente a aparelhos ideológicos que tendem a congelar a experiência humana em esquemas e maneiras. No domínio musical, o compositor reconhece uma espécie de aparato fascista na tendência à codificação servil de princípios composicionais em sistemas pré-composicionais, como no caso da poética de Schoenberg, tomada por alguns músicos e musicólogos de sua geração como *sistema dodecafônico*. O texto foi publicado primeiramente em 1968 na revista norte-americana *The Christian Science Monitor*. Em 1996, o ensaio foi republicado no livro *Classic Essays on Twentieth-Century Music*, sendo essa a fonte utilizada neste trabalho.

<sup>8</sup> Embora com alterações, Berio retoma esse fragmento em sua *Sinfonia* (1968) como uma *autocitação* no terceiro movimento (a partir da cifra de ensaio AA). Na cifra BB, por exemplo, o primeiro tenor entoia o seguinte texto: “*It can’t stop the wars, can’t make the old younger, or lower the price of bread, can’t erase solitude or dull the tread outside the door [...]*” (BERIO, 1972, p. 89). É também notório o fato de que, na obra (cifra DD), o compositor finaliza esse solilóquio do tenor com um lampejo de esperança sobre as possibilidades da arte, citando brevemente Samuel Beckett (*O Inominável*), seguindo de comentários do próprio Berio: “*There must be something else. Otherwise it would be quite hopeless. But it is quite hopeless.*” (Ibid., p. 92)

<sup>9</sup> Cf. BRECHT (2004, p. 194). O título completo da obra em português é “A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo” [*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*]. Para comentários do compositor italiano acerca desse texto brechtiano, vide BERIO (1985, p. 167).



fratura “no corpo social da música” que se expressa pela complexa e ambivalente relação entre linguagem musical e ideário ético-político<sup>10</sup>.

Para o mestre italiano, seria, então, inadmissível que a música movesse ações de intervenção no *mundo dos fatos*? Seria possível que ela se mantivesse alienada da sociedade? Firmando um posicionamento entre a não funcionalização da arte e uma concepção vinculada ao seu compromisso social, Berio acredita que, sob uma realidade em permanente mudança, a música deva tornar seus ouvintes cientes de que perguntas possam ser respondidas com outras perguntas, sendo este o único mecanismo contra a estanqueidade da consciência – contribuindo “para a superação das antinomias elementares de tipo moralista” no “desenvolvimento cognitivo” do cidadão-ouvinte<sup>11</sup> (BERIO, 1988, p. 21). Tal aspecto pode ser verificado na seguinte fala do compositor, pronunciada em entrevista a Andrés Varga já na década de 1980 (e na qual a “temática brechtiana” é retomada):

*If music could lower the price of bread we wouldn't need it more. Nevertheless, since we live and die in a world where people buy bread, cross oceans, make wars and music, we must continue asking ourselves questions about music and the price of bread... I think that in music, the constant search for an answer to something that continuously shifts, the search for a deep unity, is maybe the most exciting, the most profoundly experimental and the least functional aspect of its presence.* (BERIO, 1985, p. 167)

Ao longo dos anos 1960, não somente Berio, mas diversos outros intelectuais também envolveram-se no debate acerca das tensões entre “arte política”<sup>12</sup> e autonomia da arte. Embora este tópico não busque apontar uma solução estética definitiva referente à questão do *engajamento* no decorrer do século XX – tema abrangente e bastante explorado pelas ciências

---

<sup>10</sup> Vide Berio (1988, p. 20). Como bem assevera o compositor Flo Menezes: “Entre a obra e sua presumível filiação ideológica há, pois, todo um oceano, ele mesmo povoado por incontáveis signos, cada qual com sua dubiedade, mar propício à *especulação* em seu sentido mais consequente, em que mergulha tanto mais fundo quanto mais consequente e inventivo o criador.” (MENEZES, 2018, p. 84-5)

<sup>11</sup> Nos termos de Umberto Eco, contra a “obtusidade de nossa sensibilidade” (ECO, 1991, p. 86). Roman Jakobson, linguista russo que exerceu enorme impacto na poética beriana, esclarece tal posicionamento: “Ao lado da consciência imediata da identidade entre signo e objeto (A é A1), é necessária a consciência imediata da ausência de identidade (A não é A1); tal antinomia é indispensável, pois que sem paradoxo não há dinâmica dos conceitos, nem dinâmica dos signos, a relação entre conceito e signo se automatiza, arrefece o curso dos eventos, atrofia-se a consciência da realidade.” (JAKOBSON, 1985, p.53 *apud* MENEZES, 2019, p. 8)

<sup>12</sup> Neste trabalho, os termos *arte engajada* e *arte política*, por exemplo, não terão distinção. Contudo, no contexto da discussão relativa ao *engajamento* ao longo do século XX, tais conceitos apresentam diferenciações quanto à sua gênese e às suas circunstâncias de uso. A precisão da definição de uma “literatura engajada” advém inicialmente com a publicação do livro de Jean-Paul Sartre *Que é a literatura?* (1947). Essa discussão ressurge em Theodor W. Adorno com a publicação do ensaio “Engagement”, de 1962. No que se refere ao termo “arte política”, ele tem maior notoriedade na década de 1930 e foi utilizado por Walter Benjamin em seu debate quanto às circunstâncias da politização da arte, especialmente em “O autor como produtor”, de 1934.

humanas —, objetiva-se aqui o seu entendimento pelo viés da poética beriana em contato com pensadores pertencentes à mesma contingência histórica do compositor.

Inicialmente, faz-se necessário um mapeamento sintético da reflexão entre arte, sociedade e política na tradição intelectual de esquerda da primeira metade do século XX. Pretende-se situar historicamente a noção de *engajamento* e amenizar suas confusões conceituais (e as de seus correlatos) no contexto da recidiva dessa discussão no âmbito intelectual europeu do pós-Segunda Guerra. Em seguida, delinea-se tal problemática à luz de autores vinculados a uma “estética marxista” da segunda metade do século, com especial ênfase em Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, cujas obras são entremeadas com alguns dos posicionamentos assumidos por Luciano Berio ao longo de sua vida artística. Por fim, busca-se uma síntese na obra de um dos pensadores mais próximos à vida do compositor italiano: Umberto Eco, epítome do posicionamento teórico-estético assumido neste trabalho (a ser discutido, contudo, nos próximos tópicos deste capítulo).

### 1.1.1 Jdanovismo *versus* Trotskismo

Um dos debates mais frutíferos na orientação sociopolítica da arte na primeira metade do século XX vincula-se ao papel do artista no processo revolucionário. Trata-se da querela estética aglutinada pelos fenômenos históricos ligados à Revolução Russa de 1917, cujas principais preocupações eram o delineamento de uma política cultural que o poder soviético deveria adotar e a discussão das responsabilidades do Estado revolucionário (neutralidade ou direção?) no âmbito das concepções artísticas. A discussão girava em torno de como o engajamento na obra de arte poderia estar a serviço da ordem política vigente e do novo poder socialista constituído, atuando como arma de luta social na disputa ideológica ao cultivar valores do proletariado e denunciar contradições do passado cultural burguês e aristocrático.

Nos anos de estabelecimento da União Soviética, especialmente até o início da década de 1930<sup>13</sup>, viu-se emergirem diversos grupos que desempenharam papel fundamental na organização das políticas culturais e dos movimentos estéticos, buscando melhor delimitar as relações entre a *intelligentsia* e os setores populares, o artista e a sociedade, a arte e a política. Nesse debate, estavam em jogo polaridades tais como a necessidade ou não da articulação do par *forma* e *conteúdo* na obra de arte, as dicotomias entre *nacionalismo* versus *internacionalismo* e entre

---

<sup>13</sup> Ao início da década de 1930, como será demonstrado, o stalinismo impôs-se profundamente no campo artístico, provocando uma significativa escassez nas experiências estético-culturais da URSS e um silenciamento de vários de seus movimentos de vanguarda.

*expressão versus comunicação*, e as liberdades e os limites da criação artística. Todavia, é possível afirmar que o principal dilema presente nos movimentos artísticos da URSS recaía sobre o papel das vanguardas modernas na questão do *engajamento* em arte. Ou seja, o debate assentava-se no posicionamento diante das noções de *tradição* ou *vanguarda* na arte compromissada com os processos revolucionários. E foram as respostas a tal dilema que demarcariam as diversas correntes estéticas relacionadas ao contexto posterior à Revolução de Outubro.

Por um lado, havia movimentos atados a certo tipo de *obreirismo* cultural, cuja arte era destinada à classe trabalhadora, e seu sentido afirmava-se com a possibilidade do desenvolvimento de uma “cultura proletária” ao longo do processo revolucionário. Nessa tendência, residia na *comunicação* com o grande público seu principal interesse, renunciando ao “choque formal” que as estéticas da vanguarda propunham como princípio e opondo-se ou à arte acadêmica de origem burguesa, ou às afiliações estéticas modernistas. Isto posto, ressaltam-se tanto o movimento do *Proletkult* – acrônimo para a Organização Cultural e Educacional Proletária (*Proletarskie Kul'turno-prosvetitel'nye Organizatsii*) – quanto o chamado *realismo socialista* de cunho jdanovista<sup>14</sup>.

O movimento *Proletkult* (*Cultura Proletária*) foi o mais relevante movimento de massas na dinâmica cultural, artística e educacional da União Soviética (especialmente na sua primeira década), tendo sido fundado em 1917 antes mesmo da Revolução de Outubro<sup>15</sup> e encabeçado por importantes teóricos e artistas, como Anatoli Lunatchárski (1875-1933) e Alexander Aleksandrovich Bogdanov (1873-1928). Embora inicialmente com evidente descentralização e pouca sistematização em termos de doutrina estética<sup>16</sup>, no *proletkultismo* havia o intuito de possibilitar o acesso massivo aos bens culturais e artísticos, elevar o nível de formação intelectual, ética e estética do proletariado e incentivar a produção artística nesse setor com forte empenho nas questões sociais, estabelecendo caminhos para uma distinta cultura socialista.

---

<sup>14</sup> Andrei Jdanov (1896-1948) tornou-se um importante membro do Partido Comunista da União Soviética, assumindo cargos como o de Segundo Secretário do Comitê Central do Partido entre 1939 e 1948 e o de Chefe do Departamento de Propaganda e Agitação do Comitê (1939-1940). Jdanov foi o principal ideólogo de Joseph Stalin, tendo estabelecido uma rígida política cultural que ficou conhecida por jdanovismo, a qual afetou não somente os movimentos estético-artísticos, como também impactou diversos outros domínios da atividade intelectual na União Soviética. Vide BOTERBLOEM (2004).

<sup>15</sup> Entre os dias 16 e 19 de outubro de 1917, uma semana antes dos bolcheviques tomarem o poder, ocorreu a I Conferência das Organizações Proletárias Culturais e de Educação em Petrogrado. Presidida por Anatoli Lunatchárski, o objetivo era debater as políticas artísticas e educativas do partido. Desse encontro, foi estabelecido o Comitê Central do Proletkut de Petrogrado. Vide (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 27).

<sup>16</sup> As organizações do *Proletkult*, sobretudo nos primeiros anos pós-Revolução, assumiram diferentes formas de composição e funções na promoção das atividades de acordo com as cidades e locais em que atuavam. Somente em 1925, o Comitê Central do partido deliberou uma posição oficial e sistemática sobre a política cultural soviética, por meio da Resolução sobre a “Política do Partido no domínio da literatura artística” (cf. LUNATCHÁRSKI, 2018).

Mesmo que no *Proletkult* se expresse uma ausência de resolução teórica centralizada e unívoca, a organização visava combater o avanço dos valores burgueses no seio do proletariado – frequentemente pela ruptura com a influência histórica da ideologia burguesa e pelo rechaço absoluto a toda sua herança cultural. A “arte operária” deveria constituir-se como a instância negativa da cultura burguesa<sup>17</sup> e, para tanto, ela deveria ser “simples em forma, mas enorme em conteúdo”, como expõe um dos teóricos do movimento, Alexander Bogdanov (*apud* MALLY, 1990, p. 146).

Embora a mencionada *Resolução de 1925 sobre a política do partido na literatura* tenha sido o primeiro passo para um maior controle e integração do *Proletkult* às políticas do Estado, suas diretrizes ainda asseguravam uma heterogeneidade de tendências artísticas e um apoio não monopolizador a movimentos estéticos específicos<sup>18</sup>. Contudo, ao final dessa década, já era notório um movimento a certo dogmatismo e burocratização na concepção de arte da URSS. Nesse período, o Partido Comunista, já sob o comando de Joseph Stalin e por meio de seu ideólogo cultural Andrei Jdanov, promulgou formulações sistemáticas e nefastas a respeito da função social da arte, consolidando aos poucos um regime totalitário no campo artístico e cultural soviético.

A grande viragem ocorreu em 1932 com uma medida do Comitê Central intitulada *Resolução sobre a refundação das organizações literárias e artísticas*<sup>19</sup>, a qual deu vazão a tais concepções estéticas conservadoras, impostas hegemonicamente como “método artístico de criação”. Esse decreto liquidava a omnilateralidade estética que se seguiu imediatamente após

---

<sup>17</sup> Embora hegemônica, esta posição de menosprezo da tradição cultural do passado não era unívoca. Anatoli Lunatchárski – sem dúvida o principal teórico do movimento, tendo sido um intelectual revolucionário e de vasta cultura – defendia que o partido deveria assegurar a emergência de uma nova cultura proletária por meio da apropriação dialética de todo o legado cultural deixado pela humanidade. Negando essa “total ruptura” com o patrimônio do passado, Lunatchárski também se envolveu e impulsionou artistas representantes de estéticas modernistas, buscando aproximar a arte de vanguarda das classes populares, decisões que o levou a ser duramente criticado por alguns setores do partido e pelo próprio Stalin. No ensaio “O proletkult e o trabalho cultural soviético” de 1919, Lunatchárski (2018, p. 57) escreve: “Quem pode negar que nós precisamos utilizar, por exemplo, sem demora, toda a experiência acumulada no ensino das ciências? [...] Na área da arte, nós não devemos, de maneira alguma, deixar o proletariado distante de todos os trabalhos maravilhosos que a genialidade humana acumulou”. Segue, então, um trecho quase profético quanto ao que viria a se tornar o regime autoritário do *realismo socialista*: “Existem pessoas que supõem que toda a propagação da ‘velha’ ciência e da ‘velha’ arte significa tolerância em relação aos gostos burgueses, aos execráveis portadores de cultura, ao envenenamento do jovem organismo socialista pelo sangue do antigo já derrubado. Os representantes extremos desse equívoco são relativamente poucos, mas os danos que eles provocam podem ser grandes.” (Ibid., p. 57). Paradoxalmente, entretanto, Lunatchárski acabou defendendo o *realismo socialista*, em oposição a Trótski.

<sup>18</sup> Tanto que a resolução estabelece certas diretrizes de trabalho com o grupo conhecido por *Companheiros de Viagem*, conjunto de escritores não proletários, mas simpatizantes da revolução. Devido à alta qualificação de seus membros componentes quanto ao conhecimento da técnica literária, o *Proletkult*, naquele momento, reconhecia a importância desse contato para a construção de uma literatura proletária com valor estético (vide LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 40).

<sup>19</sup> A respeito desse ponto, vide Lunatchárski (2018, p. 45).

a Revolução de Outubro, afirmando o stalinismo para o campo das artes e, junto a ele, o engessamento e a burocratização das expressões artísticas mediante o movimento, em especial na literatura, denominado *realismo socialista*. Tal conceito foi formulado de maneira muito vaga, mas algumas de suas exigências recaíam sobre a ênfase ao conteúdo explícito da arte (temas que indicassem uma direção prevista pelo Estado soviético), sua comunicação em linguagem acessível (definida sob cânones e dogmas estéreis artisticamente) e uma expressão nacionalista (ou melhor, provinciana e que edificasse a doutrina stalinista). Em termos mais diretos, consistia em arte dirigida por uma conduta “ideológica” e como instrumento de propaganda partidária<sup>20</sup>. Essas políticas culturais atingiram os adeptos da autonomia da obra de arte e do artista, em especial aqueles vinculados às modernas técnicas artísticas das vanguardas ocidentais, então consideradas “decadentes” pelo *realismo socialista*.

Em síntese, o *Proletkult* desagua em um movimento de progressiva perda de espaço para a experimentação estética em prol de uma doutrina realista e tradicionalista, antecipando o sufocamento da criação artística pelo stalinismo. Isaac Deutscher, biógrafo de Leon Trótski, afirmou que as pretensões do movimento *proletkultista*

eram apenas a expressão extremada de uma inclinação já generalizada além dos círculos do Proletkult, especialmente entre os membros do Partido encarregados dos assuntos educacionais e culturais – uma inclinação a solucionar tais questões com palavras de ordem, de determinar as regras e intimidar os que eram bem educados demais, inteligentes demais ou independentes demais para obedecer. Foi esse estado de espírito, do qual a política cultural do stalinismo nasceria, que Trótski tentou vencer, incansavelmente. (DEUTSCHER, 2005, p. 183)

Dos bolcheviques que estiveram à frente da Revolução de Outubro, de fato Leon Trótski notabilizou-se por uma reflexão estética aberta ao modernismo e à arte de vanguarda naquele contexto soviético. Essa concepção do comandante do Exército Vermelho aliava-se à daqueles que defendiam uma revolução formal da arte enquanto um dos segmentos da

---

<sup>20</sup> Como será discutido à frente, por meio dos escritos de Adorno e Benjamin, tal concepção de arte engajada seria facilmente vinculável às formas panfletárias em arte, cujo intuito maior era a propaganda, aqui nesse contexto, da ideologia stalinista. Em seu ensaio “Arte e Vida Social” (1912), George Plekhanov, eminente marxista russo e importante teórico dos problemas de estética, apresenta argumentos que esclarecem essa crítica à arte explicitamente “engajada”, conforme lê-se: “O artista exprime sua ideia por meio de imagens, enquanto o publicista demonstra seu pensamento mediante *deduções lógicas*. E se um escritor, em lugar de operar com imagens, recorre aos argumentos lógicos ou se utiliza das imagens para demonstrar uma questão determinada, então não se trata de um artista, mas de um publicista, mesmo no caso em que não escreva ensaios ou artigos, mas novelas, relatos ou obras de teatro.” (PLEKHANOV, 1969, p. 31-2)

revolução e construção de um “novo homem” – como foi o caso do poeta Vladimir Maiakovski (1893-1930), cuja máxima era: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”<sup>21</sup>.

O posicionamento de Trótski no que concerne ao debate artístico-cultural no contexto sociopolítico do processo revolucionário russo foi expresso com a publicação do livro *Literatura e Revolução* em 1923<sup>22</sup>. Em seus escritos, o autor tratava premonitoriamente da censura estabelecida pelo Partido Comunista russo no início dos anos 1920 e assumia uma postura de refutação sobre a questão da chamada “cultura proletária”. Seu posicionamento intenta, sobretudo, a oposição à burocratização da Revolução pela crescente doutrinação stalinista, rechaçando aquelas ideias do Partido em orientar formas e conteúdo da expressão artística<sup>23</sup>.

Trótski apresenta uma relação dialética da arte, cuja perspectiva ante o par *forma e conteúdo* deveria ser pensada de maneira recíproca e interativa quando se trata de *arte revolucionária*. Segundo ele, o ponto fraco do *Proletkult* era a redução do valor estético de uma obra de arte ao seu mais rudimentar conteúdo político ou social. Essa limitação diante do polo da “técnica artística” refletia outra deficiência do movimento *proletkultista*: a recusa da história cultural precedente aos movimentos revolucionários e da arte burguesa que antes fora negada à classe proletária. Tais aspectos levam Trótski (2007, p. 204) a afirmar que a “arte proletária” tornou-se “apenas um sistema de comando burocrático – e de destruição da arte”<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Maiakovski assume, no âmbito cultural, um posicionamento que Vladimir Lênin (1870-1924), em seu livro *Que fazer?* (1902), já havia proferido sobre a importância de uma teoria política revolucionária para o movimento operário e o desenvolvimento da revolução: “Sem teoria revolucionária não pode haver movimento revolucionário.” (LÊNIN, 2006, p. 128)

<sup>22</sup> Este livro foi escrito durante os verões de 1922-1923 e concebido originalmente na forma de artigos para o jornal soviético *Pravda*.

<sup>23</sup> É sintomático como entre os anos de 1922 e 1923 – um momento tão delicado a Trótski por marcar a debilitação da saúde de Lênin, a ascensão de Stalin e o fortalecimento do poder burocrático stalinista naquela sociedade –, o autor de *Literatura e Revolução* tenha se dedicado aos escritos sobre cultura, arte e literatura. De acordo com William Keach na apresentação do livro de Trótski (2007), são nesses aspectos, entretanto, que se revelam os lampejos mais profundos do pensamento político trotskista. Assim, vale citar o próprio líder Bolchevique: “Mesmo a solução das questões elementares – alimentação, vestuário, habitação e educação básica – de forma alguma significaria a vitória total do novo princípio histórico, isto é, do socialismo. Só o progresso do pensamento científico em escala nacional e o desenvolvimento de uma nova arte mostrariam que a semente histórica não só germinou, como também floresceu. Nesse sentido, o desenvolvimento da arte é a maior prova da vitalidade e da importância de cada época” (Ibid., p. 33-4). No contexto deste trabalho, tais posicionamentos contribuem, sobretudo, para a orientação da maneira como se pensa a relação entre transformações políticas e culturais em qualquer momento histórico.

<sup>24</sup> Menezes (2019) aborda como a doutrinação stalinista no domínio artístico – i.e., a perda da autonomia para experimentações formais e a determinação de um *modus operandi* da criação – representou a destruição (ou a contraposição) de atributos da própria obra de arte. Um dos aspectos mais tipificadores da arte seria, para o autor, a *intertextualidade*, ou seja, “o exercício sobre si mesma e sobre a história de sua linguagem” (Ibid., p. 5). E, como demonstrado, justamente o diálogo com a história é denegado pelo *realismo socialista*. Assumindo tal postura, contraria-se essa faculdade essencial à arte, ou seja, a não-existência de um *grau zero* nas linguagens artísticas. Como assevera Menezes (Ibid., p. 6): “Ao mesmo tempo em que institui um Novo, a obra é também, por mais que se queira romper com o passado, sempre um comentário sobre o que já se fez.”

Em “A cultura e a arte proletárias”, Trótski (2007, p. 154) sustenta um processo de apropriação cultural por parte da classe operária soviética diante daqueles “elementos mais importantes da velha cultura”<sup>25</sup>. Já no texto “A escola de poesia formalista e o marxismo”, o intelectual bolchevique reivindica uma inter-relação entre a forma artística e o conteúdo sócio-histórico do artista, sob a crença de que a arte “deve ser julgada, em primeiro lugar, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte.” (Ibid., p. 143-44)

Isto posto, seu “pensamento estético” assenta-se no entendimento de que a relação entre arte e política está submetida não somente à questão dos temas e conteúdo das obras, mas, sobretudo, a um exame radical da forma e dos processos criativos. Para Trótski, estar atento a tal vinculação e às “particularidades artísticas e psicológicas da forma” pode “abrir ao artista um caminho – um dos caminhos – para a percepção do mundo e facilitar a descoberta das relações de dependência entre um artista ou de toda a escola artística e o meio social.” (Ibid., p. 134)

O Manifesto “Por uma Arte Revolucionária Independente”, redigido por André Breton e Trótski – mas publicado no México a 25 de julho de 1938 com as assinaturas apenas do poeta francês e do pintor Diego Rivera – reforça o posicionamento do líder revolucionário no que concerne às necessidades de liberdade no domínio artístico e às suas críticas sobre as condições sociopolíticas da arte no contexto stalinista, uma situação que se tornou “absolutamente intolerável” em sua pretensão de comandar a criação intelectual da sociedade. Com os autores: “A arte não pode consentir sem degradação em curvar-se a qualquer diretiva estrangeira e a vir docilmente preencher as funções que alguns julgam poder atribuir-lhe, para fins pragmáticos, extremamente estreitos.” (TRÓTSKI; BRETON, 1985, p. 40)

Embora pressuponham uma não coação externa ao fazer artístico e intelectual, os autores não descartam a possibilidade de crítica e combate contra qualquer reação burguesa ao processo revolucionário, ou seja:

Ao defender a liberdade de criação, não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita “pura” que de ordinário serve aos objetivos mais do que impuros da reação. Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa

---

<sup>25</sup> Essa conquista deveria ser realizada criticamente sob um processo dialético entre a apropriação da experiência cultural do passado e as demandas da nova sociedade socialista. Tal posicionamento enfatizaria a elevação dos conhecimentos do operariado e a sua autopercepção enquanto classe e indivíduo. Em outros termos: “A conquista mais valiosa do progresso cultural que hoje se inicia consistirá na elevação das qualidades objetivas e da consciência subjetiva da personalidade. Seria pueril pensar que as *belas-letras* burguesas possam abrir brechas na solidariedade de classe. O que Shakespeare, Goethe, Púchkin e Dostoiévski darão ao operário será, antes de tudo, a imagem mais complexa da personalidade, de suas paixões e sentimentos, uma percepção mais nítida de seu subconsciente etc. O operário, afinal, se enriquecerá.” (TRÓTSKI, 2007, p. 177)

suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior. (TRÓTSKI; BRETON, 1985, p. 43)

Tal pronunciamento sintetiza uma importante concepção sobre *engajamento* em arte, frequentemente negligenciada em decorrência da redução da conexão entre arte e política somente no nível da politização dos *temas* e *conteúdo* das obras, ou seja: “A independência da arte – para a revolução. A revolução – para a liberação definitiva da arte.” (Ibid., p. 46)

É esse debate sobre *arte engajada*, cujo âmago recai nas polêmicas entre “tradição” e “vanguarda” ou entre “choque formal” e comunicação de conteúdo, que ressurgirá no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial e da geração intelectual à qual pertencia o compositor Luciano Berio.

### 1.1.2 A visão de Theodor W. Adorno e a Teoria Crítica da Sociedade

Dos textos fundamentais da década de 1960 a respeito da querela em torno da *arte compromissada* e da *arte autônoma* – anos nos quais também Luciano Berio começava a apresentar suas posições políticas em arte mais explicitamente –, o ensaio “Engagement”, de Theodor W. Adorno, desbravava novas possibilidades. Publicado em 1962, nele o pensador alemão expõe os polos opostos do problema pelo viés do entendimento que a arte supostamente efetua com a sociedade. Para tanto, o autor discorre sobre as obras de Sartre e de Brecht como configurações daquela postura de *engajamento*; e analisa outro tipo de engajamento presente na concepção de autonomia da obra de arte, nesse caso modelizado pela produção de Kafka e de Beckett.

Adorno evidencia a controvérsia no sentido de que, para os adeptos do *engajamento*, uma obra de arte comprometida retiraria a magia de uma obra de arte que se contenta em ser um *fetichê*, “*als müßige Spielerei solcher, welche die drohende Sintflut gern verschließen; gar als höchst politisches Apolitisches*”<sup>26</sup> (ADORNO, 2003, p. 409). Por outro lado, para os defensores da autonomia da arte e sua *absolutização*, as obras engajadas, uma vez que renunciam ao dever e à liberdade de sua objetivação pura, abdicam-se de si próprias.

Cada uma dessas alternativas, negando uma à outra, negam-se a si mesmas: a arte engajada, ao recusar a tensão entre seu ofício e a realidade e cancelando a distância entre esses termos, nega-se a si própria; a “arte pela arte”, que, pela tentativa de tornar a arte autônoma do

---

<sup>26</sup> “Como brinquete ocioso daqueles que silenciariam de bom grado à avalanche ameaçadora, como um apolítico altamente politizado.” (tradução nossa)



real, abandonando seu *contrato social*, nega sua condição própria, que é a presença humana – a *inerradicável conexão com a realidade*<sup>27</sup> (ADORNO, 2003).

Segundo Adorno (2003), há muita confusão em torno da função social que se pode atribuir à arte engajada. Por isso, ele frisa a distinção, no domínio estético, entre *engajamento* (atitude, consciência) e *tendenciosidade* (ação prática, incisiva). Nas palavras do autor, “*Engagierte Kunst im prägnanten Sinn will nicht Maßnahmen, gesetzgeberische Akte, praktische Veranstaltungen herbeiführen wie ältere Tendenzstücke gegen die Syphilis, das Duell, den Abtreibungsparagraphen oder die Zwangserziehungsheime, sondern auf eine Haltung hinarbeiten [...]*.”<sup>28</sup> (Ibid., p. 412)

Esse trecho traz algo em comum com a fala de Luciano Berio ao início do capítulo. Ambos acreditavam que, nesse tipo de compromisso em arte que despreza o nível das *atitudes fundamentais*, a busca pelo engajamento explícito sacrificaria o efeito estético da obra. Como será demonstrado, ao se oporem ao aspecto político-publicístico da arte, ambos temiam, sobretudo, a perda de sua autonomia, fazendo-a recair como instrumento de manipulação política e tornando-a um produto banalizado ou reificado da indústria cultural<sup>29</sup>.

O que importa em arte não é sua *verdade-mensagem* (*Aussage* no vocabulário adorniano, ou seja, sua *proclamação*), pela qual se debate entre o que o artista concebeu e a verdade que se quer atribuir objetivamente à obra. Adorno (2003) apresenta esse problema sob uma impiedosa crítica aos textos dramaturgicos de Jean-Paul Sartre e Bertolt Brecht<sup>30</sup>. A objeção do filósofo demonstra que a favor do *compromisso* dá-se pouco peso à realidade política, reduzindo também

<sup>27</sup> Em *Filosofia da Nova Música*, Adorno (1974, p. 26) escreve: “Até o discurso mais solitário do artista vive do paradoxo de falar aos homens [...]”

<sup>28</sup> “A arte engajada em sentido pregnante não quer trazer medidas, atos legislativos, eventos práticos como as tendências mais antigas contra a sífilis, o duelo, a lei do aborto ou os lares de educação forçada, mas trabalhar para uma atitude [...]” (tradução nossa)

<sup>29</sup> No ensaio “Reificação e utopia na cultura de massa”, Fredric Jameson explica que a teoria da reificação “descreve o modo pelo qual, sob o capitalismo, as formas tradicionais mais antigas da atividade humana são instrumentalmente reorganizadas ou ‘taylorizadas’, analiticamente fragmentadas e reconstruídas, segundo vários modelos racionais de eficiência e essencialmente reestruturadas com base em uma diferenciação entre meios e fins.” (JAMESON, 1994 p. 2). Tal instrumentalização consiste em uma nivelção do objeto artístico como mero meio (ou melhor, como meio para fins de consumo), isolando ou suspendendo os seus “fins próprios” e priorizando sua organização em termos de eficiência, de modo que não tenha “mais nenhum valor qualitativo em si, mas apenas até onde possa ser ‘usada’: as várias formas de atividade perdem suas satisfações intrínsecas imanentes enquanto atividade e tornam-se meios para um fim.” (Ibid., p. 3)

<sup>30</sup> Mas, paradoxalmente, Brecht instituiu no terreno da dramaturgia grandes aportes, tendo influenciado consideravelmente a poética musical de Luciano Berio (em especial suas obras de *teatro musical*). inclusive a peça didática de Brecht *Der Jasager und der Neinsager* (“Aquele que diz sim e Aquele que diz não”) preconiza o que Berio faria em *La Vera Storia* (1977-1980): o segundo “Ato” é praticamente igual ao primeiro, com tratamento diverso. Ademais, é curioso o fato de que Berio subintitula *La vera storia*, em seus comentários sobre a obra, como “*Opera Yes, Opera No*” (cf. “*La vera storia (author’s note)*”, disponível em: <http://www.lucianoberio.org/la-vera-storia-authors-note?1970718913=1>. Acesso em 26 jun. 2020). Para acesso à tradução de *Der Jasager und der Neinsager*, vide Brecht (2004, p. 213-232).

seu efeito político e acarretando ingenuidade e trivialização de eventos reais<sup>31</sup>. O *engajamento*, nesse caso, entra em contradição com a realidade, minando a crítica e o comprometimento sociais. Mesmo uma arte politicamente radical, ao repousar seu engajamento no conceito da “*message*”, da *verdade-mensagem*, recai em *balido*, ou seja, “*auf das, was alle sagen, oder wenigstens latent alle gern hören möchten.*”<sup>32</sup> (ADORNO, 2003, p. 429)

Mais ainda, Adorno demonstra que, naquele contexto, o apelo de engajamento em arte normalmente era acompanhado pelo ódio à pretensa incompreensibilidade da arte contemporânea<sup>33</sup>. Essa arte dita “engajada”, que vocifera indignação contra o que era considerado “antinatural” ou “superintelectual”, que falsifica a realidade e deforma a política verdadeira, volta-se a um tipo de moralismo artístico que se apossa futilmente de valores nobres para detrá-los, com o objetivo final de persuadir os homens. Tal espécie de *engajamento* aproxima-se, por isso, do Fascismo:

*Auch unterm Faschismus wurde keine Untat verübt, die nicht moralisch sich herausgeputzt hätte. Die heute noch auf ihr Ethos und die Menschlichkeit pochen, lauern nur darauf, die zu verfolgen, die nach ihren Spielregeln*

---

<sup>31</sup> Na concepção adorniana, a arte não possuiria as mediações fundamentais para a crítica e o pensamento acerca da realidade de maneira direta, como realizada pela teoria social. Em “Fragmentos sobre música e linguagem”, Adorno (2018, p. 39) escreve: “Ao contrário do caráter cognitivo da filosofia e das ciências, na arte, os elementos reunidos para o conhecimento não conduzem necessariamente a um juízo [*Urteil*]”. Nesse sentido, para o filósofo, Brecht – pela técnica de redução estética a que os atores são submetidos e transfigurados em simples agentes de processos e funções sociais – intentava atingir uma verdade política que, por sua vez, necessitaria de mediações inumeráveis disponíveis, entretanto, somente ao pensamento teórico. Em “Engagement”, Adorno oferece um exemplo dessa sua objeção pela análise da peça *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (1941), de Brecht: “*Die Komödie vom aufhaltsamen Aufstieg des großen Diktators Arturo Ui rückt das subjektiv Nichtige und Scheinhafte des faschistischen Führers grell und richtig ins Licht. Die Demontage der Führer jedoch, wie durchweg bei Brecht die des Individuums, wird verlängert in die Konstruktion der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zusammenhänge hinein, in denen der Diktator agiert. Anstelle der Konspiration hochmöglicher Verfügender tritt eine läppische Gangsterorganisation, der Karfioltrust. Das wahre Grauen des Faschismus wird eskamotiert; er ist nicht länger ausgebrütet von der Konzentration gesellschaftlicher Macht, sondern zufällig wie Unglücksfälle und Verbrechen.*” (ADORNO, 2003, p. 417) [“A comédia da ascensão duradoura do grande ditador Arturo UI traz à luz, aberta e corretamente, a futilidade e hipocrisia subjetivas do chefe fascista. A desmontagem dos dirigentes, entretanto, como geralmente em Brecht a do indivíduo, prolonga-se na construção das relações sociais e econômicas, pelas quais age o ditador. Em lugar da conspiração de dados e elementos existentes e prováveis, aparece uma organização pueril de gangster, o truste couve-flor. O verdadeiro horror do fascismo é escamoteado; não é mais fomentado na concentração de poder social, mas casualmente como casos de acidente e crime.” (tradução nossa)].

<sup>32</sup> “No que todos dizem, ou ao menos no que latentemente todos gostariam de ouvir.” (tradução nossa)

<sup>33</sup> O filósofo faz especial referência ao *realismo socialista* de cunho stalinista: “*Heute hat der Muff, den keine Bomben explodieren ließen, mit der Wut auf die vorgebliche Unverständlichkeit der neuen Kunst sich verbündet. Als Motiv wäre der Kleinbürgerhaß auf den Sexus zu entdecken; darin berühren sich die abendländischen Ethiker mit den Ideologen des sozialistischen Realismus.*” (ADORNO, 2003, p. 428) [“Hoje o bigode que as bombas não explodiram se aliou à raiva pela suposta incompreensibilidade da nova arte. O pretexto a ser descoberto é o ódio pequeno-burguês ao sexo; nele os éticos ocidentais tangenciam com os ideólogos do realismo socialista.” (tradução nossa)].

*verurteilt werden, und in der Praxis die gleiche Unmenschlichkeit zu betreiben, die sie theoretisch der neuen Kunst vorwerfen.*<sup>34</sup> (ADORNO, 2003, p. 429)

Estão implícitos nessas asserções adornianas o mencionado atraso das formas artísticas e o sacrifício dos efeitos estéticos que aquele tipo de arte política carregava<sup>35</sup>. Na verdade, Walter Benjamin, o qual estabeleceu um frutífero diálogo com Adorno a respeito do compromisso social em arte, já discutia o mesmo problema em conferência de 1934 – pronunciada no Instituto para Estudo do Fascismo e publicada como ensaio literário intitulado “O autor como produtor” –, na qual o pensador expunha que uma parcela significativa da chamada literatura de esquerda (especialmente na sociedade alemã) não exercia outra função social que a de explorar, da situação política, novos mecanismos de entreter o público.

Em combate ao que ele denomina *inteligência burguesa de esquerda*, Benjamin demonstra que a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contrarrevolucionário enquanto o artista não propuser técnicas (literárias, no contexto de sua conferência) progressistas. Em outras palavras: “Sabemos [...] que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam.”<sup>36</sup> (BENJAMIN, 1987a, p. 128)

Dessarte, a reflexão sobre *engajamento* não deveria recair na “*message*” da obra, mas em como a obra se situa *dentro* das relações artísticas de produção de uma época. A tendência de uma obra só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista artístico, mais precisamente, quando essa tendência artística constituir um progresso

---

<sup>34</sup> “Mesmo sob o fascismo, nenhum crime foi cometido que não fosse moralmente disfarçado. Aqueles que ainda insistem em seu ethos e humanidade hoje estão apenas esperando para perseguir aqueles que são condenados de acordo com suas regras do jogo e para praticar a mesma desumanidade de que teoricamente acusam a nova arte.” (tradução nossa)

<sup>35</sup> Outro exemplo das acusações de Adorno (2003, p. 411) encontra-se, como mencionado, na análise das peças teatrais de Sartre: “*Lobredner von Bindungen werden eher Sartres ‚Huis clos‘ tief finden, als mit Geduld einen Text sich anhören, in dem die Sprache an der Bedeutung rüttelt und durch ihre Sinnferne vorweg gegen die positive Unterstellung von Sinn rebelliert, während für den Atheisten Sartre der begriffliche Sinn von Dichtung die Voraussetzung von Engagement bleibt.*” [“Elogistas de gravatas preferirão considerar o “*Huis Clos*” de Sartre como profundo, do que dedicarem-se a ouvir pacientemente um texto em que a linguagem abala a significação e através de seu distanciamento semântico rebela-se, na dianteira, contra a positiva submissão do sentido, ao passo que, para o ateu Sartre, o sentido conceitual da criação poética permanece a precondição do engajamento.” (tradução nossa)].

<sup>36</sup> Semelhante ideia é colocada por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados*, quando da apresentação de algumas “peças de acusação”, como ele denomina, contra os *mass media*: “Ainda quando parecem romper com tradições estilísticas, na verdade se adequam à difusão, agora homologável, de estilemas e formas já de há muito difundidos ao nível da cultura superior e transferidos para nível inferior. Homologando o que já foi assimilado desenvolvem funções meramente conservadoras.” (ECO, 2015a, p. 40)

técnico<sup>37</sup>. Benjamin (1987a, p. 127) defende que, em uma arte verdadeiramente política, “o que se propõe são inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas.”

Também para Luciano Berio – e esse é mesmo o teor antifascista de seu ensaio “Meditation on a 12-Tone Horse” citado ao início – o *engajamento* em arte repousa na consciência da responsabilidade do compositor com relação à sua contemporaneidade; suas obras lidam com uma realidade histórica (quer dizer, com estruturas musicais) altamente concreta. Seu argumento parte do pressuposto de que a evolução histórica modifica dialeticamente não apenas a estrutura social, mas também códigos de percepção estética. Se a composição lida com a invenção e a elaboração de padrões de expectativa criando modos de condicionar a percepção de um ouvinte predisposto a recebê-los, esses modos que permitem abstrair e interpretar os momentos discretos da história devem sempre submeter-se a constantes ajustes – impedindo, assim, que a sensibilidade estética se assente sobre hábitos e esquemas desgastados.

Berio reconhece a permanente necessidade do compositor em modificar e reinterpretar seus esquemas conceituais em cada concreção de uma obra significativa. Tal obra seria então considerada um passo experimental em seu processo poético; e este, por sua vez, renunciaria à utopia confortável de um “supercódigo” que garantiria uma comunicação plena com o público que o desfrute<sup>38</sup>. Por essa razão, para ele,

a consciência do compositor sobre a pluralidade de funções de suas próprias ferramentas forma a base para a sua responsabilidade assim como na vida cotidiana toda responsabilidade humana inicia-se com o reconhecimento da multiplicidade de raças, condições, necessidades e ideais. (BERIO, 1996, p. 169)

Em outros termos, a experiência musical reflete um “*problema di conoscenza, da scoprire ogni volta*” (BERIO, 2017, p. 198). Na concepção do compositor italiano, qualquer

---

<sup>37</sup> É curioso notar, entretanto, que o modelo de “progressividade” técnica para Benjamin é justamente Brecht, criticado por Adorno. Aí se encontra um ponto de embate nas análises dos dois pensadores: o teatro didático de Brecht. Em uma carta enviada por Adorno a Benjamin em 18 de março de 1936, lê-se: “Tenho a sensação de que a nossa divergência teórica não é de fato uma divergência entre nós, e minha tarefa é manter firme seu braço até que o sol brechtiano haja finalmente mergulhado outra vez em águas exóticas.” (ADORNO, 2012, p. 214)

<sup>38</sup> Aspecto que poderia ser sintetizado no seguinte aforismo de Arnold Schoenberg: “*Gli stili predominano, i pensieri vincono*” [“Estilos dominam, pensamentos vencem”] (SCHOENBERG, 2008, p. 11). A discussão dessa dialética entre ideia e estilo na práxis composicional é aprofundada em Menezes (2018, p. 86), para quem o verdadeiro estilo de um compositor emerge “tão mais genuinamente quanto mais preocupar-se não com as estratégias que delinham o dado propriamente estilístico de sua fala, mas antes com suas ideias, as quais definem sua língua. Estilo não se forja, inventa ou enaltece, brota.” A problemática da “instituição da própria língua” é delineada mais à frente no tópico 1.3 por meio do conceito de *pensamento serial e obra aberta* nos escritos de Umberto Eco e Claude Lévi-Strauss. Vale adiantar aqui que, para Berio, um dos modelos desse tipo de *poética aberta* (considerada na totalidade da produção de um artista) é Igor Stravinsky, o qual “*passa da uno ‘stile’ all’altro, ma nella cui produzione si può cogliere, nell’insieme, un’architettura meravigliosa, una unità profonda, piena di diversioni e avventure, una continuità discontinua, potremmo dire.*” (BERIO, 2017, p. 168)

tentativa de codificação da realidade musical em um tipo de *gramática imitativa* seria uma marca de fetichismo que compartilha com o Fascismo a tendência para formalidades e para a redução de processos vivos em objetos estanques e rotulados (BERIO, 1996). Assim, de acordo com Berio e aludindo ao que Hans Enzensberger chamou de *industrialização da consciência*<sup>39</sup>, o comprometimento social do artista deve combater “aparatos linguístico-gramaticais” configurados e sedimentados. O *engajamento* se dá na oposição à reificação promovida pela ideologia da indústria cultural, cujo mecanismo, fundamentado em um programa de instituição de hábitos perceptivos, “tende a congelar experiências em esquemas e maneiras: formação torna-se Forma; um instrumento, Aparelho; um ideal social, Partido; as poéticas de Schoenberg e Webern, o Sistema Dodecafônico.” (BERIO, 1996, p. 169)

Não é à toa que em outro importante ensaio, “Eugenetica musicale e gastronomia dell’‘impegno” (1964), Berio classifica ferrenhamente como fascista a crítica artística politicamente orientada<sup>40</sup>. Dois aspectos destacam-se de suas objeções: quando o compositor fala de *gastronomia do empenho*, ele estaria se referindo à maneira como algumas obras consideradas engajadas desempenham possíveis efeitos “culinários” na arte. Essa ideia aproxima-se da crítica

---

<sup>39</sup> Vide o ensaio “The Industrialization of the Mind” em *The Consciousness Industry* (ENZENSBERGER, 1974). Segundo o autor, o conceito de *Indústria da Consciência* ganha notoriedade com o advento da industrialização e remete à ilusão da soberania da mente e do reinado dos indivíduos modernos sobre suas próprias consciências. Esse mecanismo heterônomo de modelagem e “criação” da consciência humana (mesmo que ilegítima) é delineado nos seguintes termos: “*The mind industry is monstrous and difficult to understand because it does not, strictly speaking, produce anything. It is an intermediary, engaged only in production’s secondary and tertiary derivatives, in transmission and infiltration, in the fungible aspect of what it multiplies and delivers to the customer. The mind industry can take on anything, digest it, reproduce it, and pour it out. Whatever our minds can conceive of is grist to its mill; nothing will leave it unadulterated: it is capable of turning any idea into a slogan and any work of the imagination into a hit.*” (Ibid., p. 5). É válido realizar aqui um paralelo com Marx e Engels em *A ideologia alemã*, no qual os autores já haviam discutido a sujeição da individualidade sob forças produtivas e relações gerais de classe, as quais a transforma em seu contrário, ou seja: “Na época presente, o domínio das relações materiais [*sachlichen Verhältnisse*] sobre os indivíduos, o esmagamento da individualidade pela casualidade, atingiu sua forma mais aguda e universal e, com isso, designou aos indivíduos existentes uma missão bem determinada. Ele deu aos indivíduos a missão de, no lugar do domínio das relações dadas e da casualidade sobre os indivíduos, instaurar o domínio dos indivíduos sobre a casualidade e sobre as relações dadas.” (MARX; ENGELS, 2007, p. 422)

<sup>40</sup> Cf. (BERIO, 2013, p. 378-86).

à *kulinarische Kunst* que o próprio Adorno tece quanto à relação entre prazer e arte<sup>41</sup>, referindo-se a obras que transformam o almejado “*Gestus* revolucionário”<sup>42</sup> em objeto de prazer contemplativo, em artigo de consumo; ou mesmo que se destina ao mero deleite do ouvinte – normalmente aquela figura relacionada à *inteligência burguesa de esquerda* de Benjamin.

O segundo aspecto é a verificação de que aqueles que visam a determinação de um *engajamento* explícito na arte tendem a estabelecer métodos e medidas para o julgamento da autenticidade histórica de uma obra, quer dizer, da sua “progressividade”, independentemente do tempo de sua aparição<sup>43</sup>. A música assume, então, “*l’aspetto di un prodotto che viene giudicato più o meno riuscito in base ai dati di un superiore, misterioso e insindacabile ordinamento produttivo.*” (BERIO, 2013, p. 379). Por conseguinte, instaura-se uma reificação do ofício de compor, permitindo ditar ao músico, de fora e arbitrariamente, as regras constrictivas da invenção: “*Si prescrive cioè una specie di eugenetica musicale, che ricorda tanto da vicino*

---

<sup>41</sup> Na tradição do pensamento germânico, o adjetivo *kulinarisch*, especialmente no âmbito estético, designa pejorativamente o prazer da sensibilidade imediata, de fácil apreensão e, sobretudo, de consumo sem esforços – conferir, por exemplo, Fukushiro (2013). No domínio musical, o adjetivo *culinário* vincula-se, comumente, ao que se conhece por *música ligeira* [*Leichte Musik*], esta estreitamente imbricada com as artimanhas da indústria cultural. Em *Introdução à Sociologia da Música*, Adorno comenta que essa qualidade culinária independe da espécie ou gênero musical e se vincula mais a um tipo de ouvinte que ele nomeia, em termos estritos, como *ouvinte sensual* [*sinnliche Hörer*], aquele que, “de modo culinário, saboreia o estímulo sonoro isolado” (ADORNO, 2011, p. 67). No entanto, em Adorno, o *momento sensual* da arte não é simplesmente negado sem ser dialetizado, como se lê no seguinte trecho de *Teoria estética*: “A satisfação sensorial, por vezes punida de modo ascético e autoritário, tornou-se historicamente a inimiga direta da arte, a eufonia dos sons, a harmonia das cores, a suavidade tornaram-se *kitsch* e marcas distintivas da indústria cultural. O estímulo sensual da arte só se legitima onde, como na *Lulu* de Berg ou em André Masson, é portador ou função do conteúdo, não fim em si mesmo. Uma das dificuldades da arte contemporânea é associar as exigências da coerência em si – que contém sempre elementos expostos como suavidades – à resistência a respeito do momento culinário. Por vezes, a obra exige o culinário, ao passo que paradoxalmente o sensorio se lhe recusa.” (ADORNO, 1982, p. 417)

<sup>42</sup> *Gestus* na acepção brechtiana, i.e., enquanto ação reveladora de um ato de pensamento, de uma relação social entre os homens. O dramaturgo, então, desvincula a noção primária de gesto como *gestualidade* do conceito de *Gestus*: “Nem todos os gestos são ‘gestos sociais’” (BRECHT, 1978, p. 193). Quando o gesto representar uma *realidade essencial* e um *fator de fomento* da sociedade, tratar-se-á de um *gesto social*, aquele “que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (Ibid., p. 194). Brecht reconhece que os temas na obra de arte são, por si próprios, desprovidos de atributos sociais e de humanidade, e é tarefa do artista “engajado” lhes instilar um *gesto social*. Essa desumanidade dos temas em si é apresentada concretamente no seguinte exemplo: “A pompa dos fascistas, enquanto mera pompa, tem um ‘gesto’ vazio, o gesto da pompa pura e simples, de um fenômeno sem atributos: umas quantas pessoas em marcha, certa rigidez, muito colorido, gabarolice, presunção, etc., tudo isso podia ser, somente, o gesto de uma diversão popular, de algo inofensivo (puramente factual, por conseguinte gratuito). Só quando a marcha avança sobre cadáveres, fica patente o gesto social do fascismo. Explicando melhor: o artista tem de assumir uma atitude em relação ao fato da pompa, não deve, apenas, deixá-lo falar por si, não deve deixá-lo exprimir-se a seu bel-prazer.” (Ibid., p. 195)

<sup>43</sup> No que concerne ao fato de tais métodos de avaliação da relação entre música, ideologia e engajamento ignorarem a realidade concreta das estruturas musicais e suas relações com a história, Berio (2013, p. 380) tece sua crítica com base no argumento de que materiais musicais são também materiais históricos e “linguísticos”, visto que “*conservano sempre un legame con il contesto originario e una traccia di precedenti esperienze*”. O compositor, por esse viés, aponta-lhes uma contradição inerente: “*Dal momento che si vorrebbe da una parte avere in mano una misura e un metodo per giudicare della autenticità storica di una musica, cioè della sua ‘progressività’, mentre per la detta astrattezza ci si dovrebbe logicamente arrestare alla conclusione che noi viviamo nella storia e che la storia vive in noi, e stare a vedere cosa succede.*” (Ibid., p. 379)

*i principî e la prassi razzi-nazista degli accoppiamenti procreativi intesi a promuovere la purezza della stirpe.*” (BERIO, 2013, p. 383)

Embora os pontos de vista até então aqui apresentados tenham duras críticas à “arte política” naquele contexto do debate sobre *engajamento*, as concepções de arte desses intelectuais não se desvinculam, de maneira alguma, do reconhecimento de seu compromisso social. Recorde-se, por exemplo, da fala de Berio ao início do capítulo no que tange ao reconhecimento das responsabilidades do compositor e da música naquele momento crucial dos movimentos sociais de 1968. Nesse aspecto da discussão, o que o compositor combate é, sobretudo, a imagem *reificada* que a sociedade capitalista incute ao seu ofício artístico; aquela

imagem ridícula do compositor da Grande Sociedade, ocupado com a produção em linha de montagem e a coleção de objetos musicais bem feitos e inteligentemente imitados. O compositor nunca chegou tão perigosamente perto de se tornar uma figura estranha ou meramente decorativa em sua própria sociedade. (BERIO, 1996, p. 168)

A autonomia da arte diante desse contexto econômico-social é o cerne de seu “engajamento”. Adorno sustenta uma posição similar ao enxergar frutíferas relações entre *comprometimento* e obra *não engajada*<sup>44</sup>. Temendo o perigo da manipulação política na arte contemporânea, o que se recusa é um papel mecanicamente vinculado à sua funcionalidade social. Uma das características primordiais dessa arte seria, então, a capacidade da obra de se fazer resistência à *indústria cultural*, uma vez que, no pensamento adorniano, a funcionalização dos bens culturais é própria ao âmbito da *indústria cultural*. Tal relação funcional é inerente às *mercadorias*, tomadas em função de seu valor econômico, político, social etc. Assim, “as obras de arte contemporâneas, em sua exigência de *autonomia*, criticam essa relação venal das coisas na realidade capitalista.” (FREITAS, 2003, p. 25)

Na tese adorniana, essa autonomia é, então, dialetizada. A absolutização da arte é ilusória, pois a criação artística parte inevitavelmente da realidade empírica: não existe *creatio ex nihilo*. Seu *Gestus* diante da realidade, contudo, confere à própria obra uma autonomia que a furta dessa mesma realidade: pois os diferentes aspectos empíricos são reagrupados e reorganizados pelas leis formais específicas da arte. Diante de tal problemática, assevera o compositor Flo Menezes: “Tal privação diante do real revela a impossibilidade do *gozo* – no sentido barthesiano mesmo do termo: *jouissance* – pleno da arte em um contexto capitalista, e

---

<sup>44</sup> Freitas (2003, p. 23) afirma que “a grandiosidade da tarefa filosófica adorniana consiste exatamente no fato de que ela não quer se render nem à sedução de abandonar a autonomia do conceito de obra de arte, nem perseverar na obstinação de uma arte absolutamente desconectada do mundo real.”

disso deve tomar consciência o artista, sem, entretanto, ceder ao silêncio, no exercício de sua arte, que lhe impinge o próprio capitalismo.” (informação verbal)<sup>45</sup>

*Di fronte a questa condizione tipica e inalienabile della nostra cultura cos'altro fare se non esserne fieri e responsabili? Non è un girare a vuoto l'arzigolare intorno alla possibilità di fondare le premesse teoriche a quella condizione che è già esistente e necessaria? Non è preferibile camminare, andare qua e là, pensare e fare, invece di studiare la possibilità di fondare per l'uomo le premesse del camminare a due gambe?* (BERIO, 2013, p. 380-81)

Indo ao encontro da crítica de Berio a um certo tipo de eugenia ou fascismo musical, para Adorno a arte de seu tempo também deve desprezar modelos de pensamento (éticos, políticos, linguísticos) que possam determinar previamente sua forma enquanto normas de estruturação preconcebidas. Dessas negações, o potencial crítico da arte, seu estreito vínculo com a sociedade e com sua contingência histórica, transporta-se para a obra enquanto um princípio formal. O seu significado, sua “verdadeira” expressão, é construído pela obra de arte mesma.

Segundo o filósofo alemão, opondo-se às tentativas de extração de uma mensagem explícita na arte, o que ela exprime pertence à singularidade de sua estruturação formal. Em outras palavras, o conteúdo social presente no fazer artístico advém do “fato de que a dinâmica histórica da relação entre os homens, expressa em suas relações de trabalho, nas forças produtivas como um todo, reflete-se nos problemas inerentes das *formas* da arte contemporânea” (FREITAS, 2003, p. 25). Com Flo Menezes: “É por elas que a arte exerce seu potencial propriamente revolucionário: na contramão da indústria cultural, edificar no constructo artístico uma porta para o culto da *sensibilidade*.” (informação verbal)<sup>46</sup>

O papel social da arte moderna poderia ser assim sintetizado: a forma da obra de arte opera uma interposição entre o ser humano e o mundo. O *engajamento* artístico estaria nesse *modo de formar* que estrutura um mundo novo, explorando percepções e afetos que podem efetivamente provocar mudanças no nível das *atitudes fundamentais*, ou, como afirma Menezes, da *sensibilidade humana*. Conforme a teoria de Adorno, mesmo que a arte não deva ter uma função predeterminada, caberia a ela levar o indivíduo ao *esclarecimento* com vistas à sua libertação da dominação imposta pelo sistema capitalista e à resistência ao processo de banalização imposto pela indústria cultural. Nessa autonomia estética adorniana, a verve política já resplandece diante do caráter manipulativo da arte no capitalismo:

---

<sup>45</sup> Depoimento fornecido ao autor em 18 de março de 2020.

<sup>46</sup> Depoimento fornecido ao autor em 18 de março de 2020.



*Die rücksichtslose Autonomie der Werke, die der Anpassung an den Markt und dem Verschleiß sich entzieht, wird unwillkürlich zum Angriff. Der ist aber nicht abstrakt, keine invariante Verhaltensweise aller Kunstwerke zu der Welt, die es ihnen nicht verzeiht, daß sie ihr nicht gänzlich sich fügen. Sondern die Distanzierung der Werke von der empirischen Realität ist zugleich in sich selbst durch diese vermittelt.*<sup>47</sup> (ADORNO, 2003, p. 425)

É nesse sentido que se apresenta a epígrafe deste tópico. Se existisse uma função para a arte, ela estaria menos vinculada a forçar uma alternativa do que apresentar possibilidades de resistência ao mundo administrado pelo capital. Tal reação formal à força opressora do mercado é sintetizada por Rosa (2007) em *Catarse e Resistência*:

A tese de Adorno consistia no seguinte: o material empregado em uma obra de arte, [...] para escapar à servidão sob a indústria cultural, deve estar indissolavelmente ligado ao momento histórico de sua criação, deve ser “história sedimentada”, e seu tratamento deve obedecer a leis as mais intrínsecas ao próprio material [...]. (ROSA, 2007, p. 74)

Mesmo as vanguardas, que parecem ao pensamento burguês não ter nada com o real, são uma abstração da lei que impera na sociedade<sup>48</sup>. Em suas discussões no ensaio “Engagement”, Adorno adota como modelo desse tipo de comprometimento as obras de Kafka e de Beckett, pois suas poéticas estariam a serviço de problemas históricos altamente concretos. Ou seja,

*Kafkas Prosa, Becketts Stücke oder der wahrhaft ungeheuerliche Roman ‚Der Namenlose‘ üben eine Wirkung aus, der gegenüber die offiziell engagierten Dichtungen wie Kinderspiel sich ausnehmen; sie erregen die Angst, welche der Existentialismus nur beredet. Als Demontagen des Scheins sprengen sie die Kunst von innen her, welche das proklamierte Engagement von außen, und darum nur zum Schein, unterjocht. Ihr Unausweichliches nötigt zu jener Änderung der Verhaltensweise, welche die engagierten Werke bloß verlangen.*<sup>49</sup> (ADORNO, 2003, p. 426)

---

<sup>47</sup> “A autonomia inalienável das obras, que se furta à submissão ao mercado e ao consumo, torna-se involuntariamente uma agressão. Esta porém não é abstrata, não é um comportamento invariável de todas as obras de arte para com o mundo que não lhes perdoa por não aderirem totalmente a ele. Bem ao contrário, o distanciamento das obras para com a realidade empírica é ao mesmo tempo por esta intermediado.” (tradução nossa)

<sup>48</sup> “*Kein Sachgehalt, keine Formkategorie einer Dichtung, die nicht, wie immer auch unkenntlich abgewandelt und sich selbst verborgen, aus der empirischen Realität stammte, der es sich entringt.*” (ADORNO, 2003, p. 425) [“Não há um conteúdo factual, nem uma categoria formal de um poema que, por mais irreconhecivelmente transformado e oculto de si mesmo, que não proceda da realidade empírica a que se furta.” (tradução nossa)].

<sup>49</sup> “A prosa de Kafka, as peças de Beckett, ou o verdadeiramente espantoso romance “*Der Namenlose*” (*O inominável*) provocam uma reação frente à qual as obras oficialmente engajadas desbancam-se como brincadeiras; provocam o medo que o existencialismo apenas proclama. Como desmontagem da aparência, fazem explodir a arte por dentro, enquanto o *engagement* proclamado assim o faz por fora, e por isso apenas na aparência. Sua necessidade inescapável implica aquela mudança de comportamento que as obras engajadas apenas evocam.” (tradução nossa)

Adorno fala do papel da arte de vanguarda em *esclarecer* a dominação imposta pela indústria cultural por meio de inovações formais. Nesse estágio da discussão sobre engajamento no contexto das poéticas contemporâneas – sob os argumentos anteriormente levantados enquanto proposições solutivas da querela *arte engajada* versus *autonomia da arte* –, assim procedendo, deslocando sua atenção para problemas de estrutura, poder-se-ia suspeitar que a arte contemporânea renunciasse fazer um discurso sobre o homem, perdendo-se, então, por trás de um discurso abstrato no nível das formas.

Entretanto, é exatamente esse o ponto que será assumido neste trabalho e que se tornará o princípio estético que guiará as próximas discussões a respeito do empenho ético-social na poética beriana: *o discurso primeiro da arte, ela o faz através de seu modo de formar*.

## 1.2 A teoria da formatividade: quando a música pensa a sociedade?

O problema que [...] se apresenta ao compositor não é o da maneira como se possa organizar um sentido musical, mas antes de que maneira pode a organização adquirir um sentido.

(ADORNO, 1974, p. 59)

Ao final do tópico anterior, assumiu-se como central o posicionamento que vincula compromisso social e progressividade formal em arte. No mesmo ano de publicação de “Engagement” (1962) de Adorno, Umberto Eco escreveu um ensaio no qual também defendia um estreito vínculo entre compromisso político-social e formas artísticas de vanguarda enquanto operações de *desmistificação*<sup>50</sup> da realidade. Tal concepção é apresentada detalhadamente com as seguintes palavras:

A primeira afirmação que a arte faz do mundo e do homem, aquela que pode fazer por direito e a única de significado real, ela a faz dispondo suas formas de uma maneira determinada, e não pronunciando, através delas, um conjunto de juízos a respeito de determinado assunto. Fazer um *aparente* discurso sobre o mundo, narrando um “assunto” diretamente relacionado com nossa vida concreta, pode ser a maneira mais evidente e, contudo, imperceptível, de fuga ao problema que interessa, ou seja: reconduzir certa problemática atual, reduzida ao âmbito de um sistema comunicativo ligado a outra situação histórica, para fora dos limites do nosso tempo e assim, na realidade, nada dizer sobre nós. (ECO, 1991, p. 255-56)

---

<sup>50</sup> Salienta-se que, como oposição binária do processo de *esclarecimento* em Adorno, o filósofo alemão também utilizava o termo *mistificação*.

O que se sustenta é a obra em sua autonomia, exigindo uma compreensão em função de sua própria organização formal. Mais do que isso, extrai-se o entendimento de que no campo da composição musical, um músico é “progressista” na medida em que institui, no nível das formas, uma nova maneira de ver o mundo. A esta altura, o discurso sobre as relações entre arte e sociedade traduz-se em *modo de formar*, pois o verdadeiro *conteúdo* da obra torna-se seu *modo de ver o mundo*.

Assumindo-se que a arte conheceria o mundo através de suas próprias estruturas, não se recairia na estéril crise estética da dualidade entre *forma e conteúdo*? Este posicionamento não culminaria exatamente no abstracionismo das estéticas formalistas, cuja objetivação pura da arte intenta abandonar seu *inerradicável contrato social*? Propondo uma revisão dessas problemáticas, recorre-se neste trabalho, para além do posicionamento de Umberto Eco, também ao filósofo que foi o pai da chamada “estética da formatividade”, Luigi Pareyson (1918-1991). Como será visto, a ênfase na *formatividade* busca, ao contrário e acima de tudo, combater as difundidas e sedimentadas teorias estéticas idealistas ou formalistas da arte.

Umberto Eco apresenta sua teoria diante da questão do *engajamento* em arte no ensaio intitulado “Do modo de formar como compromisso com a realidade”. O texto foi publicado, primeiramente, no periódico *Il Menabò*, número 5 (1962), sendo, em seguida, incorporado, em edições mais atualizadas, ao reconhecido livro *Obra Aberta*. Aqui vale um anedótico, porém esclarecedor relato do próprio autor<sup>51</sup>:

Esse ensaio tem uma longa e aventureira história. Vittorini tinha feito o número 4 de *Menabò* dedicando-o à “indústria e literatura”, mas no sentido de que narradores não experimentais contavam histórias da vida industrial. Depois Vittorini decidiu enfrentar o problema de um outro lado: como a situação industrial influía sobre o próprio modo da escrita, ou, caso se queira, o problema do experimentalismo, ou seja, literatura e alienação, ou ainda como a linguagem reage à realidade capitalista. Em suma, um bom cruzamento de problemas enfrentados de um modo que, naquele tempo, não agradava à esquerda “oficial”, ainda crociana e neorrealista [...]. (ECO, 2015b, p. 34)

---

<sup>51</sup> O fragmento citado pertence a um outro ensaio, intitulado “Obra aberta: o tempo, a sociedade” e escrito por Umberto Eco como introdução à edição italiana de 1976 do seu livro *Obra aberta*. Em tradução brasileira, esse texto foi incorporado à 10ª edição revista e ampliada de *Obra aberta* pela Ed. Perspectiva.

Em síntese, o que Eco problematiza são os estreitos vínculos entre linguagem artística e realidade histórico-social, ainda que tais relações não sejam simples nem determinísticas<sup>52</sup>. Sua concepção estético-filosófica demonstra uma considerável dívida com a *teoria da formatividade* de Luigi Pareyson, pois Eco foi um dos mundialmente conhecidos discípulos daquele importante nome da estética italiana do século XX<sup>53</sup>. A despeito de Pareyson ter uma extensa produção, sob a qual seu pensamento estético está ligado como um todo, a *teoria da formatividade* foi delineada em uma série de ensaios publicados entre 1950 e 1954 na revista *Filosofia*. Em 1954, tais ensaios reapareceram no livro *Estetica: Teoria della formatività*<sup>54</sup>.

Pareyson, ao apresentar seu pensamento sobre arte, afasta-se de seu predecessor na estética italiana, Benedetto Croce (1866-1952), cuja teoria posicionava-se a favor de uma “estética da expressão”. Nessa concepção idealista, o ofício artístico lidaria com uma atividade estritamente espiritual, quer dizer, uma *espiritualidade formada*. Pareyson, ao contrário, declarava que suas posições filosóficas filiavam-se a uma estética da *produção* e não da contemplação, i.e., a uma estética da *formatividade* e não da expressão. A arte e a atividade artística seriam adequadamente definidas como *forma* que advém de um exercício intencional de *formatividade*, essencialmente – podemos dizer – *propositiva*, atividade que congrega a invenção e a produção de formas<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Questão levantada também pelo próprio Luciano Berio em “Meditations on a 12-Tone Horse”, como se verifica no seguinte trecho: “Entre os vários modos ou ‘sistemas’ (estou falando, na realidade, de poéticas) e a configuração ideológica da sociedade há sempre uma forte relação. Essa relação não é simples nem determinística, como sugerem certos tipos de pensamento pseudomarxista (‘uma sociedade decadente produz música decadente’), mas sim dialética.” (BERIO, 1996, p. 168). Menezes (2018), citando Fedossejew et al (1984), atenta que, na obra de Karl Marx, já se reconhece a impossibilidade de uma relação unilateral entre feito artístico e conteúdo ideológico: “A vida social, a ideologia de determinadas classes, assim salienta Marx ao advertir sobre uma interpretação sociológica vulgar de tais problemas, não se espelha de modo algum no terreno da arte de forma linear, mecânica.” (FEDOSSEJEW, 1984 *apud* MENEZES, 2018, p. 85)

<sup>53</sup> A tese de doutorado de Umberto Eco (“O Problema Estético em Tomás de Aquino”) foi redigida sob o jugo do mestre Pareyson e defendida prematuramente quando tinha apenas 22 anos de idade (1954). Embora a produção de Umberto Eco revele um ecletismo e uma multiplicidade de competências, o autor assume sua dívida intelectual para com a obra de Pareyson, a qual o influenciara “muitas vezes na maneira de apresentar diversas hipóteses interpretativas.” (ECO *apud* SCHIFFER, 2000, p. 33)

<sup>54</sup> Esta é a obra de Pareyson adotada como central para as discussões aqui empreendidas. Outros escritos desse autor também consultados foram publicados em *I problemi dell'estetica* (1966). Vide Pareyson (1997).

<sup>55</sup> Pareyson (1993) salienta que “formar significa, antes de mais nada, ‘fazer’, *poiein* em grego. É preciso, sobretudo, recordar que o ‘fazer’ é verdadeiramente um ‘formar’ somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido ou a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. Formar, portanto, significar ‘fazer’, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo *inventa o modo de fazer*.” (Ibid., p. 59). Assim, continua: “Formar significa por um lado fazer, executar, levar a termo, produzir, realizar e, por outro lado, encontrar o modo de fazer, inventar, descobrir, figurar, saber fazer; de tal maneira que invenção e produção caminham passo a passo, e só no operar se encontram as regras da realização, e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato que é sua descoberta.” (Ibid., p. 60)

Enfatizando-se o fazer artístico, no fundamento de sua teoria está a ideia de que toda a vida humana possui caráter essencialmente formativo, quer dizer, toda ação humana, mesmo no campo moral, do pensamento ou da arte, gera formas que são criações orgânicas, autônomas e dotadas de leis internas. Nesse prisma, o que distinguiria a arte das outras atividades pessoais seria o fato de, no ofício artístico, todas as iniciativas serem voltadas para uma *intenção puramente formativa*<sup>56</sup>.

Em Pareyson, o conceito de *forma* não se define enquanto “rosto” de determinado conteúdo espiritual (concepção estética idealista) nem tampouco como um simples arcabouço desprovido de sentido (formalismo estético). O conceito remete a um todo coerente, compreendido como um

organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade irrepetível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo. (PAREYSON, 1993, p. 9)

Evidenciando seu caráter dinâmico, a forma em arte apresenta-se como o final de um processo genético e formativo que ela mesma, a forma, dirige. Ela é, assim, “resultante de um ‘processo’ de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso.” (Ibid., p. 10). Desse movimento de produção que resulta em um *todo orgânico* e intensamente coerente, deve-se salientar que a *forma* comporta, ao mesmo tempo, uma agregação dialética de múltiplos valores: ideologias, técnicas, sentimentos, realidade dos materiais, conhecimento. É nesse ponto em que a definição pareysoniana de arte como “pura formatividade” isenta-se do entendimento equivocado de certa pretensão formalista.

Eco (2016) esclarece o equívoco dessa preconcepção elucidando, justamente, o conceito de *forma* adotado por seu mestre:

---

<sup>56</sup> Em oposição às outras ações humanas, em que a atividade formativa apresenta certo objetivo e função. Dito de outra maneira: “Nas operações não artísticas, o modo de fazer é preciso que se encontre fazendo, mas esse modo está estabelecido, embora não previamente, pelas leis e pelos fins da operação. O procedimento é sempre tentativo, e o fim há de ser um resultado, mas o critério deste é bem preciso.” (PAREYSON, 1993, p. 63). Já no domínio artístico, a formatividade não é subordinada aos objetivos de certa operação específica, sendo regida “unicamente por si, sem ter que apelar a um critério extrínseco nem esperar sanção de uma lei que lhe seja imposta.” (Ibid., p. 65)

Qualquer presunção de formalismo estéril cai quando nos reportamos a um conceito de forma como organismo, coisa estruturada que, enquanto tal, reconduz à unidade elementos que podem ser sentimentos, pensamentos, realidades físicas, coordenados por um ato que tende à harmonia desta coordenação, mas procede segundo leis que a própria obra – que não pode ser abstraída daqueles mesmos pensamentos, sentimentos, realidades físicas que a constituem – postula e evidencia em seu fazer-se. (ECO, 2016, p. 14-15)

Longe de sinalizar um entendimento de autonomia pura e absoluta da obra de arte (o *formar para formar*), a teoria pareysoniana demonstra que no conceito mesmo de *forma* coincide perfeita e dialeticamente também a instância do *conteúdo*: formar significa formar uma *matéria*. A obra é *matéria formada*, considerando, sobretudo, que Pareyson

reconduziu ao conceito de matéria aquelas várias realidades que se chocam e interseccionam no mundo da produção artística: o complexo dos “meios expressivos”, as técnicas transmissíveis, as preceptísticas codificadas, as várias “linguagens” tradicionais, os próprios instrumentos da arte. Tudo isso é subsumido sob a categoria geral de “matéria”, realidade exterior sobre a qual o artista trabalha. Uma antiga tradição retórica pode ser assumida a mesmo título do mármore sobre o qual se esculpe [...]. (ECO, 2016, p. 16)

Assim, coincidindo o conceito de forma com a matéria formada, ela não permanece como instância impessoal. A “forma formada” se identifica como realidade não somente do processo formativo, mas da própria personalidade formadora, uma vez que *matéria formada* é matéria humanizada e impregnada de significado e de expressividade – ou, por outro ângulo, a personalidade do artista torna-se *modo de formar*<sup>57</sup>. Tal *identidade* entre a espiritualidade do artista e o seu modo de formar implica, por conseguinte, uma unidade entre a própria matéria formada e o conteúdo expresso: “Se a *forma* é uma *matéria formada*, o conteúdo não é outra coisa senão o *modo de formar aquela matéria*.” (PAREYSON, 1997, p. 63)

Nesta perspectiva, o dizer é o mesmo que o fazer ou o fazer é um dizer, pois a vida e personalidade do artista integram-se no próprio ato de fazer, no *modo de formar*: “Estamos aqui diante de uma ‘coisa’ e esta nos remete a um ‘mundo’” (PAREYSON, 1993, p. 274). Assim, na visão de arte pareysoniana, “mundo” e “forma” não são aspectos separáveis no artista: a

---

<sup>57</sup> Em *Os problemas da estética*, lê-se: “É o modo de formar, o modo de fazer arte, o modo de escolher e conectar as palavras, de configurar os sons, de traçar a linha ou de pincelar, em suma, o ‘gesto’ do fazer, o ‘estilo’, que introduz na obra toda a espiritualidade do artista e aí a entrega, de modo tão eloquente e definitivo, que a respeito da espiritualidade do autor é bem mais reveladora a sua obra do que qualquer documento ou confissão ou testemunho direto sobre sua vida, e com frequência é mais significativa a menor inflexão formal do que os próprios aspectos semânticos ou ‘referenciais’ da obra, os argumentos dela e, às vezes, até os seus temas, que, de resto, são reveladores, significativos e expressivos enquanto elementos do próprio ‘estilo’.” (PAREYSON, 1997, p. 62)

*forma* em sua existência já é o seu *mundo*<sup>58</sup>. Esse é o motivo pelo qual a *expressão* em arte recai em sua formatividade:

Na arte, o mundo do artista se faz gesto do dar, modo de formar, estilo, e o mundo da obra é por isso a sua própria realidade física e sensível. O mundo do artista não é tanto aquilo que ele declara, mas sobretudo o que ele faz, e o mundo da obra não é tanto aquilo que ela diz, mas sobretudo o que ela é. Ou melhor, o artista não declara nem exprime a não ser aquilo que ele faz, porque, no fazer arte, declarar e exprimir são a mesma coisa que fazer e formar, e a obra não diz a não ser aquilo que ela é, porque na forma pura, ser e dizer são ambas a mesma e única coisa, e a obra diz tudo aquilo que é e é tudo aquilo que diz, nem pretende dizer outra coisa senão aquilo que é, e a forma é aquilo que exprime precisamente por não exprimir a não ser aquilo que é. (PAREYSON, 1993, p. 274)

Neste ponto da discussão, reconsidera-se facilmente o posicionamento de Umberto Eco tomado ao início deste tópico. Nos seguintes trechos, ele se posiciona totalmente convergente à doutrina pareysoniana: “O verdadeiro *conteúdo* da obra torna-se seu *modo de ver o mundo* e de julgá-lo, traduzido em *modo de formar*, pois é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre a arte e o mundo” (ECO, 1991, p. 258). Isso implica que a forma seria “o artista feito estilo”, não significando, contudo, “que o artista narra a si mesmo na obra: ele se evidencia nela, mostra-se como *modo*.” (ECO, 2016, p. 29)

À vista então dessa concepção de arte, como recai a relação entre arte e engajamento sobre a *formatividade* das obras, quer dizer, de que maneira revela o *modo de formar* do artista o seu compromisso social em dada obra? Qual a relação entre *modo de formar* e arte “progressista”, isto é, como a linguagem musical pode reagir ao processo de dominação e alienação típico da sociedade moderna capitalista?

Umberto Eco, no ensaio “Do modo de formar...”, assume como pressuposto para a discussão do compromisso social em arte a seguinte situação objetiva na qual se insere o homem do século XX: o conjunto civilização moderna, cultura de massa e sociedade industrial. Nessa conjuntura, o processo de *alienação-em-algo* é intensificado, reforçando, ao mesmo tempo, as

---

<sup>58</sup> Interessante notar o quanto essa asserção é, em certo sentido, mahleriana, que via a *forma sinfônica* como o “mundo inteiro”. Tal ideia é desenvolvida no capítulo V deste trabalho.

possibilidades de paralisação intelectual, de criação de valores empedernidos, cuja função seria a de *mistificação*<sup>59</sup>.

Após uma revisita do pensamento de Hegel e Marx quanto à instância da *alienação* na sociedade capitalista, essa discussão de Eco recai no plano das formas da arte – em termos mais abrangentes, transporta-se “ao plano das formas através das quais organizamos nosso discurso sobre a situação” (ECO, 1991, p. 247). O autor propõe, então, que a problemática de um *empenho ético* em arte aloja-se no *modo de formar* do discurso artístico. Sua principal baliza para a adoção desse pressuposto seria o reconhecimento de uma alienação formal na arte dita *engajada* apenas em seu aspecto conteudista:

O que poderia parecer-nos um discurso sobre o homem deveria hoje conformar-se com os módulos de ordem formativa que serviam para falar de um homem de ontem. Rompendo esses módulos de ordem, a arte fala do homem de hoje através da maneira pela qual se estrutura. (ECO, 1991, p. 255)

Quer dizer, o artista, recorrendo a estruturas obsoletas da linguagem artística, “aceitando determinadas expressões linguísticas, aliena-se e aliena seu público em algo que se reflete nas formas gastas da linguagem” (Ibid., p. 247). Logo, é no meio artístico de vanguarda, em cujo seio verifica-se uma perpétua remanipulação da linguagem *estabilizada e adquirida* pela tradição, que o compromisso social em arte se fundamenta, ou seja, compor no nível das formas *revoluções* das relações é que instituirá, por conseguinte, um novo modo de ver (ou ouvir musicalmente) a realidade.

À guisa de exemplo, Umberto Eco recorre a um caso concreto de crítica musical, cujo autor de um dado livro defendia a ideia de que Brahms fora um músico “reacionário” (na medida em que se voltara ao século XVIII) enquanto Tchaikovsky teria sido um “progressista” (uma vez que compusera obras encenadas que absorveram problemas populares). Partindo da ideia de que “cada músico é progressista na medida em que inicia, ao nível das formas, uma nova maneira de ver o mundo” (ECO, 1991, p. 256), o autor facilmente rebate esse posicionamento:

---

<sup>59</sup> O autor salienta a diferença entre o conceito de alienação da tradição filosófica (o *alienar-se em algo*, i.e., *Entfremdung*) e a alienação aos moldes de Brecht (a *alienação-de-algo*, o estranhamento das coisas, i.e., *Verfremdung*). Eco está interessado na primeira acepção, definindo-a da seguinte maneira: “Alienar-se em algo significa renunciar a si mesmo para entregar-se a um poder estranho, tornar-se outro em fazendo algo, e portanto não mais agir sobre alguma coisa, mas sim ser agido por alguma coisa que não é mais parte de nós.” (ECO, 1991, p. 228). Quanto ao segundo tipo de alienação, tipicamente brechtiano, pode-se assumir que, no caso do dramaturgo, ele evita a *Entfremdung* graças à *Verfremdung*, esquivando-se à alienação-em-algo justamente por meio da técnica de estranhamento (cf. ECO, 1991, p. 244).



Basta pensar quão pouco modificaram o espírito das massas burguesas, frequentadoras de teatros, os problemas populares levantados por Tchaikovsky dentro de uma agradável harmonia pacificadora, e que importância teve o regresso de Brahms ao “Settecento”, no impulsionar a música para novos caminhos. (ECO, 1991, p. 256)

Eco, então, levanta a hipótese de que o músico “revoltou-se” contra o sistema tonal não somente pela dialética entre invenção e maneira, i.e., entre liberdade e necessidade das regras formativas, cujos costumes enrijecidos esgotariam o campo inventivo. O músico recusa o sistema tonal sobretudo porque, para além de se alienar na gramática tonal (em seu “sistema linguístico”), aliena-se em um “sistema de reflexos condicionados transformados em sensibilidade pública, além de um sistema de relações comerciais (pois não se pode vender senão aquilo que satisfaz a sensibilidade pública).” (Ibid., p. 248)

Os hábitos formativos do sistema tonal transportam para o plano estrutural das relações sociais *maneiras de encarar o mundo e de existir no mundo*<sup>60</sup>. Admite-se, dessa maneira, que qualquer “linguagem” reflete um campo de relações e implicações que dele decorrem. De determinada estrutura musical depreende-se certa concepção de mundo refletida a partir de suas próprias relações e coordenações, ou seja: “*Non è possibile spiegare il senso, l’origine, la vita di una forma senza fare riferimento alle relazioni sociali da cui questa forma deriva o senza evocare le relazioni che essa instaura tra i vari individui che partecipano alla pratica musicale in cui questa forma si realizza.*”<sup>61</sup> (BERIO, 2013, p. 26)

É nessa chave que se deve ler como novas possibilidades formais implicariam uma modificação de sensibilidades e de visão do mundo. Embora a música “não possa diminuir o preço do pão”, ela é capaz de erigir “modos de condicionamento” do ouvinte. Assim, em sentido mais amplo, o músico comprometido, recusando sistemas de relações sonoras sedimentados e

---

<sup>60</sup> Vide Eco (1991, p. 250). Vale ressaltar que o pensador italiano não busca generalizações de “espelhamento”, colocada em termos fechados, entre a estrutura social e a estrutura da linguagem musical. Entretanto, é sim possível estabelecer uma interpretação histórica do conceito de tonalidade, sobretudo relacionada a uma sociedade baseada no respeito à ordem imutável das coisas e a uma rígida hierarquia. Em outros termos: “*La musica del passato si basava su una gerarchia molto specifica in cui tutto doveva essere controllato e tutto tendeva a essere molto periodico*” (BERIO, 2017, p. 116). Nesse mesmo sentido, confira Henri Pousseur, “La nuova sensibilità musicale”, em *Incontri Musicali* n. 2 (1958), texto no qual o compositor belga correlaciona o universo tonal a uma estética da repetição, de uma ordem hierárquica e subordinativa, de uma concepção fechada e periódica do tempo – aspectos que espelham valores culturais codificados sob uma ideologia e uma estrutura política e social autocrática e conservadora.

<sup>61</sup> Nesse trecho, Berio se refere claramente a um outro ensaio de Henri Pousseur, “Forme et pratique musicales” (1959), no qual o compositor belga afirma exatamente a mesma ideia: “*Ainsi ne semble-t-il pas possible d’expliciter le sens, l’origine, la vie d’une forme (qu’il s’agisse d’une formule harmonique élémentaire, du schéma qui préside à la grande élaboration de toute une série de morceaux, ou encore de telle œuvre en particulier, dans sa présence intégrale), sans s’en référer aux relations sociales auxquelles cette forme renvoie, sans évoquer les rapports qu’elle établit entre les individus participant à la pratique musicale où elle se réalise.*” (POUSSEUR, 1959, p. 98)

convencionados, recusa também sistemas de relações humanas e modelos de reação estandardizados, esgotados, pertencentes à ordem burguesa preestabelecida – valendo, contudo, a seguinte ressalva do mestre italiano:

*Questo processo non è pensato per perseguire i capolavori del sistema, quanto piuttosto per rivolgere un'accusa contro quello che il sistema oggi rappresenta. Le deviazioni imposte da Mozart e Beethoven alle formule metriche e armoniche non potrebbero essere interpretate come un particolare e deliberato modo di contribuire al cambiamento nel mondo?* (BERIO, 2013, p. 26)

Diante de tais situações, se o fazer artístico moderno pretende “descrever” ou “julgar” uma situação qualquer, ele deve proceder através de um *modo de formar* que pertença a essa mesma situação, i.e., que se estabeleça como modelo dessa situação. Dialeticamente, subtrair-se às condições normais de comunicação é o único caminho para evitar àquele que desfruta da arte a *mistificação* e o engano. Ao protestar no nível das formas, o artista,

adotando uma nova gramática feita menos de módulos de ordem que de um projeto de desordem permanente, aceitou justamente o mundo em que vive nos termos de crise em que se encontra. Portanto, mais uma vez, ele se *comprometeu* com o mundo em que vive, ao usar uma linguagem que ele próprio – artista – crê ter inventado mas que, na realidade, lhe foi sugerida pela situação na qual se encontra [...]. Se o artista procurasse dominar a desordem da situação presente, valendo-se dos módulos comprometidos com a situação que entrou em crise, então ele realmente seria um mistificador. Com efeito, no momento em que falasse da situação presente, permitiria a suposição de que, além desta, existe uma situação ideal, pela qual ele pode julgar a situação real; e então endossaria a confiança num mundo de ordem expresso por uma linguagem ordenada. (ECO, 1991, p. 253)

Pois é justamente essa a posição defendida por Luciano Berio, a qual se expressa naquela resistência à *industrialização da consciência*. Considerando que os meios de comunicação de massa pugnam permanentemente pela instauração de um *estado de bem-estar cultural*<sup>62</sup>, o mestre italiano enxerga apenas uma via de combate a tal mecanismo: “É essencial que o compositor seja capaz de demonstrar a natureza relativa dos processos musicais: seus modelos estruturais,

---

<sup>62</sup> Essa ideia é desenvolvida por Berio em entrevista de 1964 publicada com o título “L’espressione musicale nella società contemporanea” (BERIO, 2013). O compositor pronuncia-se nos seguintes termos a respeito dos *mass media*: “*Quello che importa è di renderci conto che l’apparato è per natura fondamentalmente impotente a comunicare qualcosa che non sai già stato meglio comunicato o comunicabile altrove con altri mezzi*” (Ibid., p. 15). E complementa: “*Ritengo molto improbabile, quindi, che qualcuno possa nutrire il desiderio di nuove forme di espressione musicale, come conseguenza dell’esperienza radiofonica e televisiva*” (Ibid., p. 16). É importante frisar que Berio reconhece que, embora a música eletroacústica tenha feito do aparato radiofônico o seu berço (institucional), a razão propriamente musical desse gênero se mostra completamente alheia à indústria dos meios de comunicação de massa.

baseados na experiência passada, geram não apenas regras, mas também a transformação e a destruição dessas próprias regras” (BERIO, 1996, p. 169). Como delineado anteriormente a respeito da poética beriana, o engajamento efetivo da obra artística deve ser estabelecido pela oposição a aparatos linguísticos sedimentados e pela tentativa de estabelecimento de “novos projetos linguísticos”, ou seja, deve assentar-se na *invenção* e no *Novo*: “*L’importante è avere una chiave di lettura non globalizzata, cioè responsabile.*” (BERIO, 2017, p. 422)

Na visão do compositor, embora a concepção da *tábula rasa* jamais seja alcançável – pela própria condição de que nossos atos compõem a história, mas é a história, igualmente, que nos compõe (vide BERIO, 2013, p. 381) –, tal noção de cunho essencialmente *inventivo* deve ser mantida como uma intenção composicional<sup>63</sup>. O que se combate são pensamentos e formas obsoletas habilitadas para o consumo: *fórmulas* implacavelmente comprometidas com um cerimonial e com uma concepção de relações estritamente ligadas à sensibilidade burguesa do passado. Como alerta Berio (2017, p. 15), “*mentre la musica può dare il suo contributo anche alla formazione e alla evoluzione di una massa di individui, i moderni mezzi di comunicazione e riproduzione tendono a ridurre gli individui a massa.*”

O grande desafio da música de seu tempo, almejando uma obra e poética verdadeiramente significativas, seria “configurar-se como *projetos* linguísticos e estabelecer suas conexões semânticas peculiares a partir de *fonemas*, a partir de um ‘grau zero’ da língua, e não a partir da aplicação mais ou menos distorcida de um aparato linguístico e gramatical já preparado e funcionando” (BERIO, 2013, p. 381). Isso reflete diretamente na *formatividade* de uma obra *engajada* sob tais termos, impulsionando um *modo de formar* que poderia ser sintetizado na seguinte afirmação de André Souris (a qual Berio recorreu diversas vezes em sua carreira para tratar da concepção formal em sua própria poética): “*Sous quelque aspect qu’on l’envisage, la forme musicale est essentiellement une formation.*” (SOURIS, 1976, p. 249)

Ao longo do processo criativo e da manipulação dos materiais sonoros, a “topologia” formal se estabelece. E, mais importante para Berio, a forma é aberta às ressonâncias de tempos futuros, pois sua música engendra formas “possíveis”, formas operativas (e não formas de desenvolvimento), ou seja, produz *formações*. Tais aspectos encaminham para a discussão subsequente, baseada no que se conceitua, neste trabalho, como *pensamento serial (lato sensu)*

---

<sup>63</sup> Ou seja, a busca de um *degré zéro de la musique* concerne a um posicionamento ético quanto à linguagem musical no contexto contemporâneo, mas, como mencionado, não aplicável ao ato escritural em si, pois que seria impossível eliminar o “passado” do fazer composicional – nos termos de Edoardo Sanguineti, “*il fango che ci sta alle spalle*” (SANGUINETI, 1964, p. 88).

– um dos flancos do domínio ético na poética beriana contra os mecanismos reificantes do mundo moderno *administrado*, cujos produtos *brutalmente querem morar sem construir*<sup>64</sup>.

### 1.3 *Pensamento serial: uma visão de mundo?*

Assim, paradoxalmente, enquanto se acredita que a vanguarda artística não está relacionada com a comunidade dos demais homens, em cujo seio vive, e com a qual se julga estar relacionada a arte tradicional, na realidade acontece justamente o contrário: entrincheirada no limite extremo da comunicabilidade, a vanguarda artística é a única a manter relações de real significado com o mundo em que vive.

(ECO, 1991, p. 254)

Em retrospecto, delineou-se a ideia de que, para Luciano Berio, o *engajamento* em música vincula-se à consciência do compositor diante da concretude de sua realidade histórica (e, sobretudo, da realidade das estruturas musicais). O *empenho ético-social* do compositor situa-se no interior das “relações artísticas de produção”: sua obra é eticamente compromissada quando seu *modo de formar* combater qualquer tentativa de codificação da realidade musical em um tipo de “fascismo” condicionado pela *indústria da consciência*, marca de sua época histórica.

Opondo-se a qualquer tipo de saber paralisante e anti-histórico, Berio (2006), por diversas vezes, reconhece a música de seu tempo como uma “fascinante Babel de comportamentos musicais”<sup>65</sup>. Advém daí a necessidade de uma pluralidade ou uma constante modificação e reinterpretação dos esquemas conceituais disponíveis para cada concreção de uma obra significativa. Assim, um programa ético-composicional alia-se precisamente à renúncia à utopia confortável de um “supercódigo” musical – nas palavras de Eco (2013), um *código dos códigos* cujo empreendimento seria a universalidade e a predeterminação das regras de comunicação.

É nesse sentido que, ao comentar sobre seu pertencimento à geração serial pós-weberniana, o compositor afirma:

---

<sup>64</sup> Alusão do autor deste trabalho ao texto de Franz Kafka “A Construção”, mais especificamente ao inimigo ou invasor potencial da toca engenhosamente elaborada/edificada pelo animal do conto – “Um vagabundo brutal que quer morar sem construir.” (KAFKA, 1998, p. 79)

<sup>65</sup> Na abertura da primeira de suas seis conferências ministradas em Harvard (1993-94), publicadas sob o título de *Remembering the future*, Berio (2006, p. 1) prontamente assevera: “A honra de conduzir as *Norton Lectures* coincide com o meu desejo de expressar minhas dúvidas a respeito da possibilidade de oferecer hoje uma visão unificada do pensamento e da prática musicais, e de mapear uma visão homogênea e linear dos desenvolvimentos musicais recentes. Sequer tenho certeza de que podemos encontrar um fio condutor no intrincado labirinto musical das últimas décadas, e nem pretendo propor uma taxonomia ou procurar definir as inúmeras maneiras de entender a música que carregamos conosco.”

Estávamos interessados nas mesmas coisas e recusávamos, em grandes linhas, as mesmas coisas. Durante os primeiros anos dos “agitados anos cinquenta” havia a necessidade geral de mudar, de esclarecer, de aprofundar e de desenvolver a experiência serial; para alguns havia a necessidade de recusar a história, para outros, mais responsáveis, havia a necessidade de reler a história e não aceitar mais nada de olhos fechados. Cada um de nós dava uma contribuição diferente para uma evolução importante da música. (BERIO, 1988, p. 51)

No que concerne à poética beriana, a experiência serial não se restringiu às experimentações com o serialismo integral no rescaldo da Segunda Guerra Mundial e queda do Fascismo na Itália<sup>66</sup>. Tampouco se limitou aos rigorosos procedimentos estatísticos e combinatórios – ou mesmo “fatalísticos”<sup>67</sup> – típicos de uma técnica que tendia à eliminação do passado musical. O entendimento do método por Berio (1988) enquanto possibilidade de organizar e integrar diferentes estratos da percepção musical a partir de “proporções inventadas *ad hoc*” vincula-se, principalmente, à possibilidade de redescobrir e reorganizar o já conhecido<sup>68</sup> sob uma escritura musical fundamentada em termos de processo (e não procedimento).

Em entrevista a Michel Philippot (1969), o mestre italiano ilumina tal posicionamento:

*Citerò quello che diceva Debussy: «Voglio comporre con delle realtà»<sup>69</sup>. Queste realtà che costituiscono il nostro mondo non sono solo “musicali”, esse sono di natura molto complessa. Il pensiero seriale, anche se seleziona solo certi aspetti dell’esperienza, è un aiuto per analizzare questa*

<sup>66</sup> Foi somente com o fim do regime de Mussolini em 1945 que Berio teve acesso à música de Schoenberg, Webern, Berg, Hindemith, Bartók, Milhaud, Stravinsky, entre outros. Esse fato será retomado no capítulo III, mas é válido antecipar um dos relatos do compositor sobre suas experiências e memórias durante o regime na Itália: “*Non ho mai subito negativamente il fatto di vivere in una città di provincia, ma nel 1945, con la fine del fascismo, ho provato dolore e rabbia nel realizzare quali e quanto profonde fossero state le privazioni culturali che mi erano state imposte dal regime. Nello stesso anno in cui compivo venti anni potei ascoltare per la prima volta in vita mia [...] le voci autentiche della mia eredità di europeo. Fino ad allora quei compositori, insieme a molti altri, erano stati banditi dalla «politica culturale» fascista. Il colpo che ne ricevetti fu a dir poco traumatico, e ho impiegato almeno cinque anni per superarlo.*” (BERIO, Luciano. “*Concertino (nota dell’autore)*”, disponível em: <http://www.lucianoberio.org/concertino-nota-dellautore>. Acesso em: 8 mar. 2020).

<sup>67</sup> Termo do próprio compositor (vide BERIO, Luciano. “*Nones (nota dell’autore)*”, disponível em: <http://www.lucianoberio.org/nones-nota-dellautore>). Em *Nones* (1954), uma das primeiras obras “seriais” de Berio, o compositor “exorciza” (BERIO, 1988, p. 53) tais procedimentos sistemáticos e restritivos típicos do serialismo ortodoxo (embora os adote, como por exemplo no uso de proporções baseadas no número 9 e que dominam toda a obra) por meio de processos musicais que “deturpam” tais regras, sobretudo por atribuir ao resultado sonoro importância primordial (como o estabelecimento de uma série de alturas contendo uma duplicação de nota, o que possibilitou ao compositor a elaboração de um tecido harmônico que engloba organicamente desde uma simples – e “proibida” – oitava até agregados de tipo *cluster*). Para uma análise detalhada de *Nones* e do seu processo de “exorcismo” do legado de Darmstadt, vide HICKS (1989).

<sup>68</sup> Com Berio (2017, p. 45): “*Esiste un elemento comune a tutto il pensiero musicale contemporaneo, ossia il potere del compositore di trasformare le cose. Ciò che è chiamato ‘opera musicale’ non è altro che il processo di trasformazione*”. Em outro momento, o compositor afirma: “*Il serialismo, in generale, è il controllo della proporzione, non necessariamente altezza contro timbro, durata, intensità; questo è molto scolastico e in realtà non ha mai dato risultati rilevanti. [...] Mi interessano i processi di cambiamento e una visione seriale può essere usata in questo senso*” (Ibid., p. 115, grifo nosso)

<sup>69</sup> Berio parafraseia a afirmação de Debussy que se segue, retirada de uma carta datada de março de 1908 e endereçada a seu editor Jacques Durand: “*I’m trying to write ‘something else’ – realities*” (cf. TREZISE, 2003, p. 102).

*complessità, questa molteplicità, per legare gli elementi in modo nuovo, per scoprirli al di fuori di una concezione prestabilita del linguaggio. [...] Il pensiero seriale era un mezzo che permetteva di controllare questa complessità.* (BERIO, 2017, p. 45)

Berio encara o *serialismo* como instrumento dialético para uma contínua pesquisa e invenção de “gramáticas” musicais. Tendo em vista que “*in una continuità di linguaggio come la nostra, noi non abbiamo a che fare con una grammatica, ma con idee multiple e possibili livelli di ‘grammaticità’*” (BERIO, 2013, p. 388), o conceito designa uma tendência em direção à “multidão” das estruturas musicais e à multiplicidade gramatical que caracteriza a música moderna – consolidando-se como uma ferramenta para a reedificação ou descoberta de procedimentos escriturais que coloquem em relação pensamento e ação musicais<sup>70</sup>.

Como um “ricordo al futuro” – evocando essas memoráveis palavras escritas por Italo Calvino e presentes na obra de Berio *Un Re in Ascolto* (1979-82)<sup>71</sup> –, a “atitude serial” convida a uma revisita e ao mesmo tempo suspensão de sua relação com o passado musical, redescobrimo-o, ao mesmo tempo, como parte de uma trajetória futura. Isto é, direcionando concomitantemente a memória ao passado e ao futuro, sua obra coloca em interação ambos os estágios de desenvolvimento do pensamento musical. É por esse viés que Berio voltava-se à pesquisa de uma continuidade entre diferentes realidades musicais daquela mencionada *Babel* do domínio composicional<sup>72</sup>. Em suas próprias palavras:

A experiência serial nunca representou para mim a utopia de uma linguagem e portanto nunca se reduziu, no meu caso, a uma norma ou a uma combinação restrita de dados. A experiência serial significa para mim, acima de tudo, uma ampliação objetiva dos recursos musicais e a possibilidade de controlar um terreno musical mais vasto, respeitando, ou antes, apreciando suas premissas. (BERIO, 1988, p. 55)

<sup>70</sup> Ao comentar sobre sua peça *Questo vuol dire che...* (1968-69), Berio esclarece essa atitude tão cara à sua poética, além de adiantar e revelar, de maneira geral, certos aspectos escriturais centrais ao projeto composicional de *Coro* (objeto de investigação da segunda parte deste trabalho), como se segue: “*Sto lavorando alla possibilità d’integrare elementi del folklore italiano non come aneddoto, ma come uso della voce con le sue denotazioni specifiche di stile e di tecniche vocali messe in rapporto con uno sviluppo arbitrario di certe connotazioni culturali, dove stile e tecnica si sviluppano; vale a dire, ricreare certi processi della musica popolare a un livello altro.*” (BERIO, 2017, p. 46)

<sup>71</sup> Vide Berio (2006, p. 1). Trata-se do verso final da referida obra, em que tais palavras são pronunciadas pelo personagem Prospero no seguinte contexto: “*La memoria custodisce il silenzio / ricordo del futuro la promessa / quale promessa? questa che ora arrivi / a sfiorare col lembo della voce / e ti sfugge come il vento accarezza / il buio nella voce il ricordo / in penombra un ricordo al futuro*”. Esse mesmo verso é tomado como título para o livro de conferências que Berio ministrou em Harvard, *Remembering the future* na edição de língua inglesa (BERIO, 2006), tal como pontuamos anteriormente.

<sup>72</sup> Por esse ângulo, o terceiro movimento de sua *Sinfonia* é um exemplo paradigmático do “ricordo al futuro” de Berio. Nessa seção da obra, um “texto” mahleriano coabita com sua própria *proliferação*, a qual, ao mesmo tempo, se afasta de Mahler. E, quanto a isso, sintomaticamente Berio (2013, p. 45) afirma: “*Ciò non sarebbe stato possibile in questo modo senza l’esperienza del pensiero seriale.*”

Esse é o germe fundamental que da experiência dos anos 1950 se inoculou na poética beriana e cuja natureza condicionou profundamente sua conduta composicional. Assumindo a inexistência de um *grau zero* na música, premissa – já mencionada – de seu pensamento, Berio (1988, p. 57) revela sua “tendência a trabalhar com a história, na extração e transformação consciente de ‘minérios’ históricos e sua absorção em processos e materiais musicais não historicizados”. Operação que reflete também sua necessidade “de inserir organicamente uma na outra diferentes ‘verdades’ musicais, para poder abrir o desenvolvimento musical em graus diferentes de familiaridade, para ampliar seu desenho expressivo e seus níveis perceptivos.” (Ibid., p. 57)

Finalmente e sobretudo, esse traço poético em Berio evidencia não somente uma forma de “comportamento musical”, mas também “uma maneira de pensar, isto é, uma maneira de ser” e, até mesmo, “uma espécie de estrutura arquetípica” (Ibid., p. 58). Esse pensamento arquetípico reflete sobremaneira a mencionada *atitude das vanguardas* do contexto histórico pós-1950, aquela direcionada ao combate das relações formativas que codificam e engessam a realidade musical. Como visto, a atividade estruturadora desses movimentos artísticos que surgiram após a Segunda Guerra Mundial tinha como papel *esclarecer* (Adorno) ou *desmistificar* (Eco) a dominação imposta pela *indústria cultural* (ou *indústria da consciência*) sobre a realidade através de constantes revisões de seu próprio *modo de formar*. Por isso Berio (2013, p. 388-89) afirma que o termo *serial* é “*un modo di dire che è diventato simbolo della «nouvelle sensibilité», di una nuova ideologia dell’ascolto, di una ‘visione del mondo’.*”

Mesmo que a concepção mais difundida da técnica serial vincule-se às poéticas dos compositores pós-webernianos, a produção beriana (musical ou não) atesta que esse método foi amplamente alargado, revisado e transcendido: “*I processi musicali che il concetto di ‘serialismo’ implica sono troppo vasti e troppo ramificati per poter essere descritti in una maniera apodittica*” (Ibid., p. 388). Nesse sentido, os escritos de Umberto Eco e de Claude Lévi-Strauss são instâncias paradigmáticas no esclarecimento do conceito de *pensamento serial*, englobando, além dos serialistas da geração de Darmstadt, outros movimentos artísticos do domínio extramusical (como seriam os casos das poéticas não figurativas, abstratas ou informais da pintura e também da literatura de um James Joyce ou um Franz Kafka).

Essa generalização do pensamento serial enquanto uma corrente da cultura contemporânea advém da crítica à arte de vanguarda de Claude Lévi-Strauss tecida em sua “Abertura” ao *O Cru e o Cozido* (1964). Nesse primeiro volume das *Mitológicas*, o antropólogo francês apresenta como os serialistas, ao distanciarem-se de um sistema consolidado de significações e buscarem a construção de novos hábitos comunicacionais, estabelecem um *universo em expansão*, um método enquanto polo do devir e oposto ao da permanência. Lévi-

Strauss concebe essa ideia por meio da seguinte alegoria: “Não se trata de navegar para outras terras, ainda que sua localização fosse desconhecida e sua existência, hipotética. A mudança proposta é muito mais radical: apenas a viagem é real, a terra, não, e as rotas são substituídas pelas regras de navegação.” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 45)

Umberto Eco, no ensaio “Pensamento Estrutural e Pensamento Serial”<sup>73</sup>, reitera tal generalização do conceito de serialismo. No texto, o autor demonstra como o método serial apresenta-se enquanto pesquisa e operação de vanguarda, atitude do experimentalismo contemporâneo, justamente através do movimento em direção à destruição de todo e qualquer pseudouniversal ou códigos preestabelecidos. Trata-se de formas de arte que colocam em crise sistemas de expectativa e de formatividade tradicionais, reconhecidos não como constantes e naturais, mas como históricos.

Visando esclarecer as cisões e, ao mesmo tempo, contatos entre duas atitudes metodológicas distintas – quais sejam, o estruturalismo de Lévi-Strauss e a música serial de Pierre Boulez –, Eco formula a seguinte síntese do chamado *pensamento serial*:

O fim primeiro do pensamento serial é *individuar códigos históricos e pô-los em discussão para fazê-los gerar novas modalidades comunicacionais*. O fim primeiro do pensamento serial é fazer os códigos evoluírem historicamente e descobrir novos códigos, não regredir progressivamente para o Código gerativo original (a Estrutura). Portanto, o pensamento serial visa a produzir história, não a procurar, por baixo da história, as abscissas intemporais de toda comunicação possível. Em outras palavras, enquanto o pensamento estrutural visa a *descobrir*, o serial visa a *produzir*. (ECO, 2013, p. 306)

O *pensamento serial* funda sua própria “estrutura linguística” a cada concretização de uma obra, i.e., ele estabelece seus objetos de partida necessários e seu próprio *modo de formar* – sua organização<sup>74</sup>. Abole-se, assim, qualquer esquema formal (forma predeterminada, convencional), sendo a estrutura geral da obra pensada pelas estruturas morfológicas de base. Logo, entende-se esse método como uma *atividade de produção de formas*, uma vez que ele visa a construir, como menciona Eco (2013), novas *realidades estruturadas*.

Essa mesma ideia é encontrada nos escritos do compositor Pierre Boulez:

---

<sup>73</sup> Trata-se de um dos capítulos componentes do seu livro *A Estrutura Ausente*, cuja edição original, publicada em italiano, data de 1968.

<sup>74</sup> No serialismo ortodoxo, no entanto, os procedimentos, de caráter “fatalístico”, são de certa forma “automatizados” e relativamente independentes dos objetos de partida. De qualquer modo, não pertence ao escopo da presente discussão as estratégias do método serial tradicional *per se*, mas sim o *pensamento serial* (enquanto atitude de vanguarda artística no contexto da segunda metade do século XX) pelo viés da poética beriana e dos escritos de Eco e de Lévi-Strauss.



Agora, trabalha-se com uma simples metodologia de espécie mais geral; cada obra é um caso particular não previsto – donde resulta que a forma estará também desligada duma preconcepção. Não haverá formas-tipo, mas, em cada caso, formas criadas pela necessidade da nova obra. (BOULEZ, 2012, p. 436-37)

O que essa nova organização do mundo sonoro revela? Boulez (2012, p. 99) esclarece um dos seus aspectos parodiando as famosas palavras de Paul Valéry: “Também nós, sistemas, sabemos agora que somos mortais”<sup>75</sup>. Quer dizer, o *pensamento serial* baseia-se na contestação de qualquer gramática estabelecida. O compositor francês, tocando na relação entre os “problemas formais” suscitados pelo serialismo, constata que tais exigências da música de seu tempo acompanhavam certas tendências de outras atividades humanas, como no campo das ciências e da lógica:

Hoje, pelo princípio serial, hierarquia não preexistente aos fenômenos que ela ordena, adquire-se a capacidade de criar estruturas sonoras em constante evolução, renunciando ao mesmo tempo à faculdade de generalização imediata, característica das funções tonais. Notemos, entre parêntesis, que, no domínio científico, o pensamento evoluiu de forma análoga: os escritos dos cientistas contemporâneos atestam concepções radicalmente diferentes das dos seus predecessores no tocante às “leis da natureza”, por exemplo, e até sobre assuntos tão “abstratos” como as matemáticas puras. É-nos, pois, necessário assumir as nossas responsabilidades com pleno conhecimento de causa: somos os elos de uma evolução que se prolongará através de nós. (BOULEZ, 2012, p. 175)

No domínio artístico, o *pensamento serial* abandona a tendência à univocidade pela tendência à sensibilidade típica da cultura contemporânea: aquela relacionada a modos perceptivos plurivalentes. Em última instância, extrai-se a ideia de que essa “atitude serial” reconhece a possibilidade de que o movimento da história modifique as próprias estruturas da percepção e, portanto, da inteligência humana. Retoma-se aqui um dos pontos já almejados nessa discussão, no qual a técnica serial passa a implicar uma visão de mundo, uma forma de estrutura arquetípica de pensamento<sup>76</sup>.

Eco (2013) atesta essa ideia demonstrando como tais “fenômenos serialistas” comportam mudanças de fruição estética e, ao mesmo tempo, da sensibilidade cultural em geral:

---

<sup>75</sup> O compositor francês refere-se à frase: “Nós outros, civilizações, sabemos agora que somos mortais” (vide VALÉRY, 1957, p. 988).

<sup>76</sup> Assim como Boulez, Berio (2006, p. 30) reconhece o estreito vínculo da linguagem musical com um contexto histórico mais abrangente, embora admita também que o discurso musical seja, acima de tudo, autorreferencial: “*We become acutely aware that music, though self-significant, is never alone; that its potential problems – if they are such – come from somewhere else; and that we must continue to question it relentlessly in all of its aspects, in all the folds of its tireless body and of its endlessly generous soul.*”

Isso não impede que seja importante, dentro da perspectiva serial – o que transforma essa técnica numa visão do mundo e, portanto, num “pensamento” – o reconhecimento do fundamento social e histórico dos códigos, a convicção de que uma ação supraestrutural possa contribuir para mudar esses códigos, e que toda mudança dos códigos comunicacionais comporte a formação de novos contextos culturais, a organização de novos códigos, a reestruturação contínua destes últimos, a evolução histórica das modalidades de comunicação, obedecendo às interrelações dialéticas entre sistema de comunicação e contexto social. (ECO, 2013, p. 315)

Essa atitude supraestrutural à qual Eco se refere poderia definir a relação de Luciano Berio com a história do pensamento musical: na exploração de um *continuum* entre distintas realidades sonoras, sua poética tende a individualizar códigos históricos e a colocá-los em discussão para fazê-los gerar novas modalidades comunicacionais. Mas, para que isso implique verdadeiramente uma evolução significativa dessas modalidades, Berio reconhece:

*In doing so we should not forget that heterogeneity and pluralism have to translate themselves into processes and ideas, not into forms and manners – forms are often misleading, as they can be perceived independently of their meaning.* (BERIO, 2006, p. 30)

Nessa fala, o compositor alude, mesmo que implicitamente, a um dos princípios mais essenciais do *pensamento serial*, uma *tendência* subjacente ao método: a possibilidade de estruturação musical em termos de *formação* e não de *forma*, ou seja, em termos de *processo* e não de *procedimento*<sup>77</sup>. Esse *modus operandi* formal advindo da experiência serial, especificado na poética beriana sob o conceito de *formação*, implica procedimentos que não partem *a priori* de formas de desenvolvimento estabelecidas; comportam-se antes como formas que *são*<sup>78</sup>, i.e., processos que olham para si mesmos à medida que passam a existir, que determinam seu *modo de formar* a partir da observação e análise dos seus materiais e de suas transformações.

Berio (2006), em sua conferência intitulada – não por acaso – “Formations”, esclarece esse processo *sui generis* de estruturação de uma “arquitetura musical”:

*A musically significant work is always made of interacting meaningful layers that are at once the agents and the materials of its existence. They are the actor, the director, and the script all in one – or, rather, they are like the lake of an Indian tale, which sets out in search of its own source.* (BERIO, 2006, p. 14)

---

<sup>77</sup> De acordo com Berio (1988, p. 53, grifo nosso), “o que era para mim o ponto central da pesquisa e da paixão musical daqueles anos: a possibilidade de pensar musicalmente em termos de processo e não de forma ou de procedimento. André Souris e Pousseur eram os paladinos teóricos dessa tendência, implícita aliás na concepção serial.”

<sup>78</sup> Vide (BERIO, 2006, p. 140-41).

A metáfora de um lago que parte em busca de sua própria fonte enquanto dialoga com ela versa sobre aquele tipo de *formatividade* que, como referido por Boulez, já não se insere em um esquema hierárquico, mas gera, a cada vez, a sua própria hierarquia, engendrando um universo que lhe seja próprio<sup>79</sup>. Em decorrência de tal elaboração, promove-se o estímulo à sensibilidade do público receptor da obra, cuja capacidade de escolha é despertada a partir de múltiplas possibilidades orientadas pelo seu *modo de formar*. Nessa direção, o compositor francês também comenta sobre o “desejo de manter a sensibilidade em alerta” do ouvinte na percepção da música contemporânea (BOULEZ, 2012, p. 140), indo ao encontro da própria noção de *abertura* tal como presente em Umberto Eco.

O que se versa é sobre instâncias da arte que estabelecem novas relações entre a obra e sua apreensão, que promovem uma comunicação polivalente e possibilitam certa autonomia de perspectivas na fruição da obra. Para Lévi-Strauss (2004, p. 46), no domínio musical isso implica na diminuição do abismo entre as figuras do compositor e de seu ouvinte: “Pela força de uma lógica interna e sempre nova, cada obra arrancará, portanto, o ouvinte de sua passividade, torná-lo-á solidário de seu impulso, de modo que a diferença não será mais de natureza, mas de grau, entre inventar a música e escutá-la.”

Ademais, extrai-se dessas concepções referentes à *formatividade* serial a percepção de uma obra em que coexistem diversas camadas de significado. Colocando-as em interação, a obra consolida-se como um “circuito” não fechado e não resolvido. Trata-se de uma jornada musical *aberta*, que convida aquele que a desfruta a explorar um discurso musical multissignificativo. Luciano Berio, por exemplo, assume que essa é uma constante demanda de sua poética: “*I am deeply fascinated by musical ideas which manage to develop a polyphony of different formations of meaning [...]*”<sup>80</sup> (BERIO, 2006, p. 29)

No ato de escritura musical do compositor italiano, a elaboração de *processos formais* sob a égide da *abertura* e do conceito de *formação* é sintetizada da seguinte maneira:

*A conception of musical form that tends toward openness implies the desire – if not exactly the possibility – to follow and develop formal pathways which are alternative, unexpected, non-homogeneous, and most important, not linear. But alternative and unexpected with respect to what? Obviously, mainly with respect to terms established by the composer in the actual conception of the work.* (BERIO, 2006, p. 80)

<sup>79</sup> Cf. (BOULEZ, 2012, p. 98).

<sup>80</sup> E eis aqui o sentido mesmo daquilo que o compositor Flo Menezes designa por uma *música maximalista*, conforme se lê: “A obra complexa, maximalista, constituir-se-ia de ramificações e simultaneidades de tal ordem que nossa percepção seria nutrida sempre de maneira renovada a cada re-escuta, mas para que despertasse o interesse e instigasse o ouvinte a tais re-escutas, deveria necessariamente arrebatá-lo logo em seu primeiro contato com ele.” (MENEZES, 2006, p. 8)

À vista disso, entende-se como a noção de *abertura* da escritura musical deriva desse modo *serial de encarar o mundo* próprio das vanguardas do século XX: exatamente porque a poética serial fundamenta-se na possibilidade de produção de estruturas abertas a um número vasto de inferências com base em códigos formativos que se renovam de obra em obra. Recorrendo ao célebre livro *Obra Aberta* de Umberto Eco, o seguinte trecho resvala a questão de como a concepção de *abertura* em arte seria uma das facetas da *formatividade* própria ao *serialismo*:

O discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo. A segunda característica do discurso aberto é que ele me reenvia antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consoma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. (ECO, 1991, p. 280)

Em suma, a teoria da *obra aberta* pode ser vista como uma vertente poética do próprio pensamento *serial*<sup>81</sup>. Enquanto atitude formativa característica da arte de vanguarda – no domínio musical ou não –, essa teoria recai exatamente sobre a hipótese da relativização de todo código comunicacional predeterminado e da proposição de novos *modos de formar*. O *discurso aberto* infringe as normas da linguagem habitual, definindo realidades estruturadas para além dos hábitos convencionalmente conquistados e adquiridos.

Diante do exposto, é plausível alegar que a escritura musical beriana alicerça-se sobre o pensamento *serial* transformado em *arquétipo* de produção de estruturas abertas e polivalentes com base em processos de *formação* que transfiguram (ou põem em xeque) “gramáticas” ou hábitos comunicacionais consolidados. O serialismo passa, então, a ser mais *atitude* que *procedimento* propriamente dito. O que poderia antes soar uma contradição, afirma-se agora que, do rigor serial experimentado pelo compositor italiano ao longo dos anos 1950, sedimenta-se em sua produção o insigne conceito de Eco de *obra aberta* – mas não sem certas revisões e julgamentos críticos, como será demonstrado. Berio logo deixará de adotar os métodos propriamente *seriais* sem, contudo, deixar de agir como compositor “serial”.

E quanto aos aspectos que dizem respeito à escritura musical propriamente dita, o que eles implicam na noção de engajamento e compromisso social na obra e na poética do

---

<sup>81</sup> Em “Pensamento Estrutural e Pensamento Serial”, Umberto Eco categoricamente reitera essa ideia: “É sobre essa hipótese de uma produção de possibilidades orientadas, de uma estimulação de experiências de escolha, de discussão de toda gramática estabelecida, que se baseia toda a teoria da *obra aberta*, na música como em qualquer outro gênero artístico (nada mais sendo, essa teoria, do que uma poética do pensamento serial).” (ECO, 2013, p. 303)

compositor? Ou melhor, como um programa ético-composicional alia-se ao conceito de *obra aberta e pensamento serial*?

Para Eco (1991, p. 280), a implicação ética mais abrangente na poética da *obra aberta* é o pressuposto de uma participação ativa do receptor: “O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência”. Uma obra assim concebida “não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas”.

Com base em uma estruturação não unívoca e não definitiva – mas nem por isso nem aleatória, nem formalmente indeterminada –, uma obra aberta incita atos de escolha em seu receptor e estimula uma contínua descoberta do universo da obra e de suas possibilidades de significação. Conseqüentemente, do *modo de formar* próprio de seu discurso engendram-se *novos modos de ver o mundo*. Nesse ponto reside a questão do *engajamento* delineada ao longo deste capítulo: o *modo de formar* típico da arte de vanguarda enquanto resistência aos processos de reificação das “linguagens” promovidas pela cultura de massa, quer dizer, pelos seus mecanismos padronizadores de discurso. Com Berio:

*Credo sia importante adesso proseguire questa ricerca per servirsi della musica su un piano più esteso, più complesso e, forse, più pericoloso nei rapporti sociali. La musica [...] permette di far riscoprire un altro aspetto di realtà troppo conosciute. Ci si abitua a vedere sempre la stessa stanza, a sentire sempre la stessa voce. Bisogna invitare l'ascoltatore a scoprire ciò che c'è dietro, a scoprire l'altra faccia della luna<sup>82</sup> o, meglio ancora, di un volto. (BERIO, 2017, p. 46)*

Esses mecanismos de massificação lidam com hábitos linguísticos consolidados, cujo “texto” busca conclusões fechadas, definitivas e persuasivas<sup>83</sup>. Ao contrário, a arte de vanguarda, em sua “formatividade autônoma”, lida com um discurso aberto e informativo: rompe aquela *confortável cortina de obviedade*, propondo diante do banal e do comum o inabitual ou o desconhecido. Ela promove, assim, uma contínua descoberta do mundo pelos

---

<sup>82</sup> Karlheinz Stockhausen, em sua palestra “Musical forming” (*The British Lectures*, 13 de fev. de 1972), estabelece paralelos similares aos do compositor italiano ao afirmar da “magia” envolta à pesquisa de objetos familiares situados em contextos inusitados: “*It would be more interesting to find an apple on the moon than a moonstone*”. Disponível online em: <https://youtu.be/IYmMXB0e17E>. Acesso em: 5 mar. 2021.

<sup>83</sup> Em uma concepção generalizante, Umberto Eco entende que a cultura de massa caracteriza-se pelo *discurso persuasivo*. Embora não sejam manifestações somente da *indústria cultural* – pois tal tipologia encontra-se também no discurso judiciário, político ou da propaganda, por exemplo –, *persuasivos* são os discursos que partem do senso comum e levam “o ouvinte a assentir, a concordar com aquele que fala. Nesse sentido, o discurso persuasivo quer convencer o ouvinte com base naquilo que ele já sabe, já deseja, quer ou teme. O discurso persuasivo tende a confirmar o ouvinte nas suas opiniões e convenções. Não lhe propõe nada de novo, não o provoca, mas o consola [...]” (ECO, 1991, p. 281)

significados que afloram de seu próprio *modo de formar*. Irreverência constitui, pois, um de seus traços mais marcantes.

O *compromisso social* na poética da *obra aberta* reside exatamente no ponto fulcral do *pensamento serial*: visando manter a eficiência da linguagem, eliminando suas possibilidades de *alienação*, a arte de vanguarda renova constantemente as modalidades do discurso artístico. Mas, como reforça Umberto Eco, renovar a linguagem significa, sobretudo, renovar *modos de ver* o mundo, já que um modo de estruturação do discurso reflete um modo de encarar a realidade.

Especificamente no domínio musical, essa ideia é apresentada por Eco no ensaio “O problema da obra aberta”<sup>84</sup>. No curso de sua exposição, o escritor italiano afirma:

Mesmo os fenômenos musicais, há tempos ligados à relação *apresentação-contemplação* típico da sala de concerto, também exigem agora uma fruição ativa, uma conformação que, ao mesmo tempo, se resolve em educação do gosto, em renovação da sensibilidade perceptiva. Se um dos motivos da deseducação estética do público (e, portanto, da fratura entre arte militante e gosto corrente) é dado pelo sentido da inércia estilística, pelo fato de que o fruidor é levado a apreciar apenas os estímulos que satisfazem seu senso das probabilidades formais (de modo que aprecie apenas melodias iguais às que já ouviu, as mais óbvias das linhas e relações, as histórias de final habitualmente “feliz”), temos de concordar que a *obra aberta* de novo tipo também pode constituir, em circunstâncias sociologicamente favoráveis, uma contribuição para a educação estética do público comum. (ECO, 2016, p. 159-60)

Em última instância, na teoria de Eco a *obra aberta* volta-se a uma *educação para a liberdade*. Luciano Berio enxerga essa faceta pedagógica da experiência musical fundamentada na *abertura*, recuperando uma dimensão transitória de encarar o mundo e deixando de lado qualquer ideia de eternidade. Em outros termos:

*That good old, vast, and indefinable open form may have some practical utility, provided it is approached as a pedagogical tool. For example, it can educate children toward purposeful listening; it can give them practice in making choices, in reacting spontaneously, in distributing the bricks and mortar of music, which can be transformed and combined according to different criteria.* (BERIO, 2006, p. 97)

Porém, como relembra a epígrafe adorniana que abriu o subcapítulo anterior, o problema da música de vanguarda reside exatamente na maneira como uma organização

---

<sup>84</sup> Publicado em 1961, o texto foi exposto originalmente no XII Congresso Internacional de Filosofia em 1958, em Veneza. Nas publicações brasileiras de Umberto Eco, esse ensaio integra o livro *A definição da arte* (ECO, 2016).

musical poderia adquirir sentido ao ouvinte da obra. Assim, é imperativo considerar como um universo sonoro definido pelo princípio serial toca nos problemas da escuta e percepção musicais. Seria o conceito de *obra aberta* livre de paradoxos entre as instâncias do fazer musical (a composição e a execução) e sua recepção sonora?

Em “O Alter Duft”, a quarta das *Norton Lectures*, Berio (2006) abre discussão diante dos problemas incitados pelo conceito de *obra aberta*. No domínio musical, *abertura* e *fechamento* manifestam-se sob uma infinidade de maneiras, às vezes contraditórias entre si, e por um número ilimitado de razões. Uma obra que salienta o polo da *abertura* pode desenvolver-se como tal na concepção mesma de sua estrutura, em sua interpretação/execução, na sua audição ou, como haveria de se supor, nessas três instâncias ao mesmo tempo.

Berio, contudo, apresenta certas contradições fundamentais da *abertura* em música e sua apreensão através de seus processos formativos<sup>85</sup>. Referindo-se especialmente àquele contexto de transição entre as décadas de 1950 e 1960 experimentados pela sua geração, o paradoxo central dessa busca por novos princípios estruturais que abandonam qualquer tipo de preconcepção formal é que ela não carregaria consigo – pelo menos em nível superficial e, portanto, da primeira escuta – uma correspondência significativa com os propósitos inventivos da composição.

O músico italiano refere-se a duas atitudes composicionais aparentemente opostas, mas que carregavam um traço em comum: trata-se, de um lado, daquela que depositava a noção de *obra aberta* em processos indeterminados ou do acaso (os “aleatoristas” ou “estocásticos”) e, por outro lado, daquela cujas elaborações baseavam-se em séries generalizadas e definições sistemáticas e rigorosas (os serialistas integrais). A *coincidentia oppositorum* recai no fato de que, em ambas as atitudes, os compositores não assumiram totalmente as responsabilidades perceptivas de suas obras.

Assim é que esses dois *modos de formar*, direcionados a formatividades múltiplas, desembocavam em um mesmo dilema: “*The problem is that this kind of formal multiplicity is somewhat aristocratic because it can only be perceived by the composer, by the performer, or by someone who had the opportunity to listen to two interpretations or versions of the same work in a row*” (BERIO, 2006, p. 81). Entretanto, esta não é uma visão generalizada de Berio

---

<sup>85</sup> Tais questões são levantadas pelo compositor, sobretudo, por considerar certas distinções próprias aos conceitos de abertura entre os universos musical e literário, aspecto que Umberto Eco talvez tenha evitado abordar em *Obra Aberta*. Para o compositor, o principal argumento seria de que na literatura, o “inacabado” não existe. E, “*if it appears to exist, it is often a question of missing pages. The great literary works (Proust, Joyce, Musil, Faulkner, Beckett) – open-ended as far as an amazing number of questions and layers of meaning are concerned – suspend or develop various narrative tempos (themselves open-ended and interwoven one with another), but they are all as finished as cathedrals (as is Robert Musil’s monumental ‘work in progress’).*” (BERIO, 2006, p. 89)

quanto a essas atitudes composicionais que pudesse neutralizar a validade histórica de tais posturas, uma vez que o compositor enxerga, obviamente, aspectos positivos no fenômeno daqueles tempos. Em suas palavras, a *obra aberta* – entendida, naquele momento histórico, estritamente no que ela podia implicar abertura *formal*, constitutiva dos materiais –

*has served to liberate musical thought from thematic conditioning (from the idea, for example, that the series is a hypertheme of twelve notes); it has helped to open up musical processes to the totality of acoustical processes, to stress the need for complementarity among possible choices and segmentations, and, finally, to make any ideal of musical form – however open-ended and temporary it may be – inseparable from the reality of performance [...]. (BERIO, 2006, p. 87)*

É bem verdade que o próprio serialismo integral – independentemente do apelo à indeterminação formal na obra musical – revelara-se como principal elemento condicionante de tal processo *totalizante* – a abertura dos processos musicais à *totalidade dos processos acústicos*, enfatizando a necessidade de complementaridade entre as possíveis escolhas e segmentações dos materiais, e a afirmação beriana ganha mais sentido quando centra questão na interligação orgânica, nos termos de Berio, entre *forma musical e realidade da performance*. Como quer que seja, é preciso reconhecer que, ao desconsiderar essa possível contradição que revela o quão a noção de *abertura* estrutural nem sempre é identificada com a percepção real dessa estruturação, o projeto de formação de significado musical, em tais obras da “forma aberta”, é, como bem afirma Berio, notoriamente reduzido. Como o compositor poderia, então, tornar-se responsável diante de tal paradoxo? Como se *comprometer* com o ouvinte e, ao mesmo tempo, com suas necessidades formativas?

Berio defende uma concepção dialética da *abertura* no ato de escritura musical, i.e., “*the idea of open form must be able to compete, not to say alternate, with the idea of closed form*” (BERIO, 2006, p. 88). Vale ressaltar, antes de mais nada, que *abertura e fechamento* serão sempre dois aspectos implícitos em qualquer noção mesma de obra de arte enquanto fato comunicativo<sup>86</sup>. É nesse sentido que a noção de Eco relativa à *abertura* da obra de arte deva ser perseguida mesmo quando do uso daquilo que se coloque, eventualmente, como “fechado”, pois, com Berio:

---

<sup>86</sup> Eco (1991, p. 89) ressalta que “a *abertura* é condição de toda fruição estética, e toda forma fruível como dotada de valor estético é ‘aberta’. É ‘aberta’ [...] mesmo quando o artista visa a uma comunicação unívoca e não ambígua.”



*It can be argued that the idea of predisposing one material capable of giving rise to multiple forms – in itself intellectually and poetically very attractive – is intrinsic to any creative process, even to one that aims at the construction of a work that ultimately always begins, proceeds, and ends in the same way.* (BERIO, 2006, p. 81)

Em se tratando das poéticas musicais pós-webernianas, o que ocorreu foi uma ênfase no polo da *abertura* em detrimento do polo da *definição* – exaltação advinda da consciência da referida sensibilidade artística (e não somente) contemporânea vinculada ao *pensamento serial* enquanto atitude de vanguarda. Para que a abertura seja produtora de sentidos musicais significativos, o não concluído (ou o “aberto”) em música não deveria, entretanto, dispensar a experiência de definição (ou de “fechamento”) dos elementos constitutivos do tecido da obra. Nesse sentido, em “O problema da obra aberta”, Eco (2016, p. 154) assevera: “Preservar esta dialética de ‘definição’ e ‘abertura’ parece essencial para uma noção de arte como fato comunicativo e diálogo interpessoal.”

Tal posicionamento generaliza-se quando, em outro momento, Berio (2006, p. 22) comenta que uma visão composicional *dedutiva* deve ser capaz de interagir com uma visão *indutiva*. Trata-se, sempre, do problema da criação de uma *formatividade* musical capaz de promover essa reciprocidade entre procedimentos sistemáticos (e portanto determinados), por um lado, e processos indeterminados, por outro. São comportamentos formais que, embora lidem com *aberturas* locais (na instância da microforma), ao mesmo tempo devem contribuir para um sentido geral e global da obra (na sua macroforma).

É nessa mesma direção que se pode interpretar a seguinte afirmação de Boulez (2012, p. 428): “Para mim, é assim que a obra aberta adquire o seu verdadeiro sentido. É necessariamente fechada enquanto realização conseguida, mas permanece, ao mesmo tempo, aberta a um número ilimitado de deduções potenciais”. Desse modo, o posicionamento de Luciano Berio em face de uma linguagem musical aberta, em *formação* e, portanto, serial, é possível de ser sintetizado na crença do compositor italiano de que os elementos estruturais de um *processo musical* têm de se relacionar com as dimensões concretas e acústicas de sua articulação<sup>87</sup>.

Poder-se-ia, assim, argumentar, muitas vezes, a favor de *momentos* abertos, e não de obra aberta *lato senso* – uma ordem geral constituída de uma aparente desordem dos

---

<sup>87</sup> Vide BERIO (2006, p. 22). Tais aspectos fundamentais da escritura beriana são aprofundados nas análises musicais de *Coro* ao longo da segunda parte deste trabalho.

procedimentos particulares: um “caosmo”<sup>88</sup>. Desta feita, a poética beriana coloca em jogo a coexistência entre *caos* e *ordem*, aperiodicidade e periodicidade, elementos probabilísticos e determinados, e assim por diante. Finalizando, *a priori*, tal discussão, afirma Flo Menezes:

A questão, porém, não implica exclusividades, mas antes preponderâncias. Predominâncias! Será sempre possível, assim, fazer integrar ambiências periódicas em meio a estruturas aperiódicas sem que se descaracterize uma poética consciente dos níveis de complexidade aos quais pode aceder a composição, e por vezes tal contraste faz-se até mesmo necessário para o redimensionamento do potencial de abstração a que se pretende chegar quando de uma atitude *maximalista* diante do universo dos sons. E assim é que o sublime busca, circunstancialmente, apoio estratégico, esporádico, no belo. (MENEZES, 2018, p. 159)

---

<sup>88</sup> Umberto Eco emprega esse neologismo em sua discussão de *Finnegans Wake*, de James Joyce. Para o intelectual italiano, a obra joyceana representa um objeto artístico não unívoco constituído de signos não unívocos, os quais são interligados segundo relações não unívocas. “Caosmo” consiste, sobretudo, em uma organização (formal) total do discurso que reverbera uma “mensagem” por si só polivalente e que engendre um processo *comunicativo* plurívoco sob uma *forma* “bem-sucedida”. Ou seja, “caosmo” como a “imagem do universo que o *Finnegans* reflete linguisticamente.” (ECO, 1991, p. 90)

## 2 Tradução musical e desafio ético

### 2.1 A poética da *tradução musical* (ou a *biblioteca de Babel*)

O senhor Palomar pensa que toda tradução requer uma outra tradução, e assim por diante. Pergunta-se a si mesmo: “Que quereria dizer morte, vida, continuidade, passagem para os antigos toltecas? E que poderá querer dizer para esses garotos? E para mim?”. Contudo, sabe que não poderia jamais sufocar em si a necessidade de traduzir, de passar de uma linguagem a outra, de uma figura concreta a palavras abstratas, de símbolos abstratos a experiências concretas, de tecer e tornar a tecer uma rede de analogias. Não interpretar é impossível, como é impossível abster-se de pensar.

(CALVINO, 1994, p. 90)

Em *Remembering the Future*, dentre diversas alusões à mítica Torre de Babel<sup>89</sup>, Luciano Berio reporta-se ao conto do escritor argentino Jorge Luis Borges “A Biblioteca de Babel” (1941) para tratar de uma “*immense library of musical knowledge, which attracts or intimidates us, inviting us to suspend or to confound our chronologies*” (BERIO, 2006, p. 9). A narrativa borgiana ocupa-se em descrever o universo como a metáfora de uma biblioteca *ilimitada, multiforme*, mas também *periódica ab aeterno*<sup>90</sup>. Transpondo essa imagem para o domínio musical, Berio refere-se a compositores que realizam viagens metafóricas a bibliotecas da herança cultural a fim de revisitar, avaliar e reformular as infinitas prateleiras da história da música<sup>91</sup>.

Caso emblemático seria a obra de Igor Stravinsky, por quem emerge em Berio forte admiração<sup>92</sup>. Entrevendo na obra do compositor russo *meditações passageiras sobre a história*, Berio destaca a ampla jornada que a música de Stravinsky percorre, referindo-se a algumas de

<sup>89</sup> A narrativa bíblica a respeito de Babel encontra-se no *Gênesis*, capítulo 11, versículos 1 e seguintes. Nesse capítulo, o tema linguístico é o cerne ao se discorrer como a “língua adâmica” se diferenciou em diversas outras após uma suposta maldição divina conhecida como *confusio linguarum* (*confusão das línguas*).

<sup>90</sup> “*Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden).*” (BORGES, 2007, p. 566)

<sup>91</sup> “*I’m thinking for example of Brahms and Mahler, or of the [...] very different neoclassicisms of Stravinsky and Schoenberg, both tireless and motivated visitors to an immense ‘music reading-room’ [...].*” (BERIO, 2006, p. 9)

<sup>92</sup> A influência de Igor Stravinsky na poética beriana será discutida mais profundamente no Cap. V deste trabalho, especialmente sob o viés da análise musical de *Coro*. Como será visto, esta obra de Berio tem forte débito com a poética do mestre russo (em especial com seu balé *Les Noces*).

suas obras pela parábola “sonora” de uma *breve história da música*, um *container* que abriga uma coleção de preciosas experiências musicais<sup>93</sup>.

Stravinsky incorpora uma heterogeneidade de materiais em sua obra sob a ideia de transpor uma experiência musical em outra, “*dai più pagani ai più religiosi, dai più futili ai più storicizzati*” (BERIO, 2013, p. 317). Na “voz” do mestre russo,

a faculdade de criar nunca nos é dado com exclusividade. Vem sempre acompanhada pelo dom da observação. E o verdadeiro criador pode ser reconhecido por sua capacidade de sempre encontrar à sua volta, nas coisas mais simples e humildes, detalhes dignos de nota. [...] Não tem de se pôr a caminho em busca de descobertas: elas estão sempre ao seu alcance. Ele só tem de olhar em volta. Coisas familiares, coisas que estão por toda a parte, atraem sua atenção.<sup>94</sup> (STRAVINSKY, 1996, p. 56-7)

Nessa perspectiva, para Stravinsky “qualquer fato histórico, recente ou remoto, pode muito bem ser utilizado como estímulo para pôr em movimento a faculdade criativa” (Ibid., p. 34), acrescentando posteriormente que “a tradição autêntica não é a relíquia de um passado irremediavelmente transcorrido; é uma força viva que anima e condiciona o presente” (ibid., p. 58). Também a poética beriana – refletindo aquela “fascinante Babel de comportamentos musicais” que o cercava (BERIO, 2006, p. 1) – alia a experiência serial de sua geração à pesquisa de outros materiais e processos composicionais, absorvendo e transformando “minerais” musicais históricos cristalizados ao longo dos séculos.

Na verdade, qualquer ato criativo pressupõe uma relação dialética com obras do passado, com o que já é dado, com o mundo e a história. Mas, ao clamar por um “*ricordo al futuro*”, Berio sugere que a memória não pertença somente ao passado, emaranhando-se sobremaneira em outras dimensões temporais: por um lado, o futuro é uma latência e um devir do passado e, por outro lado – e sobretudo –, o futuro reverbera no passado com suas

---

<sup>93</sup> Esse seria o caso do balé *Agon*, obra na qual Stravinsky desenrola uma “*hyper-intelligent parable of a ‘short history of music’*” (BERIO, 1985, p. 65). Vide também Berio (2006, p. 75). Vale destacar o texto de Henri Pousseur “Stravinsky segundo Webern segundo Stravinsky”, no qual uma minuciosa análise de *Agon* revela o caráter multirreferencial e integrativo da *harmonia* do compositor russo (cf. POUSSEUR, 2009).

<sup>94</sup> É interessante notar como essa afirmação de Stravinsky é, de certo modo, “cageana”, apresentando confluências, por exemplo, com a famosa assertiva de John Cage: “Se você quer ouvir uma boa música, deite no chão e escute o mundo a seu redor” (CAGE *apud* MENEZES, 2018, p. 208). Ou seja, do tecido multireferencial stravinskiano às proposições de ruptura e denegação de qualquer legado, na *tabula rasa* da composição, de um Cage, atenta-se para o *campo sonoro* da sensibilidade auditiva.

expectativas que foram e ainda serão (ou não) cumpridas<sup>95</sup>. Por esse viés, o exercício da composição musical perfila uma espiral multirreferencial no arsenal da cultura – i.e., “tudo aquilo em nós salvo nosso presente” (BARTHES, 2006, p. 29) –, trilhando-a por meio da *transtextualidade*, ou seja:

O referencial passado não se traduz, na arte, como fato pretérito do qual meramente decorre o fato presente, como que numa evolução linear coroada pela noção de progresso. Invenção artística e descoberta científica instituem, assim, certa oposição, pois quando se fala de invenção, lida-se com *transgresso*. Ao escutar a obra atual, remete-se a tantas outras passadas. Na reescuta de cada uma dessas referenciadas obras do passado, remete-se à atualidade da obra na qual tal reescuta encontra ressonância, numa reciprocidade amorosa que relativiza e chega mesmo a suspender todo tempo. (MENEZES, 2018, p. 160)

Esse percurso temporal não-linear, não-homogêneo e labiríntico (ou, para usarmos o termo de Edoardo Sanguineti tão caro a Berio, *laboríntico*) do domínio artístico é também tangenciado pelo mestre italiano nas seguintes palavras:

*Siamo spesso tentati, soprattutto oggi che facciamo uso di nuove e sofisticate tecnologie, di fare paragoni fra musica e scienza. Nella musica non c'è quella relativa linearità di sviluppo che, per esempio, permette alla scienza (un'idea un po' leggera di scienza, ne convengo) di fare previsioni sulla base di esperienza e di dati acquisiti. La scienza può confermare o confutare delle ipotesi. La musica non confuta né conferma un bel niente. E neanche progredisce. Mi pare ovvio che ci sia un progresso della scienza, anche nei suoi valori ideali, mentre un progresso musicale non si saprebbe neanche come cominciare a descriverlo. (BERIO, 2017, p. 289)*

No contexto da geração musical pós-Segunda Guerra – momento em que se sedimentava o *pensamento serial* enquanto consciência de uma realidade musical complexa e com perspectivas constantemente renováveis e *abertas* (conforme discutido anteriormente) –,

---

<sup>95</sup> Tal concepção multidirecional e dialética do tempo, capaz de unir as três dimensões, é explorada abundantemente na obra de Luciano Berio. No terceiro movimento de sua *Sinfonia* (1968-69), por exemplo, o compositor Flo Menezes demonstra certamente a atitude de uma *recordação do futuro*: “Berio, na realidade, ‘se intromete’ no passado; sua visão é *retrospectiva*; se lermos o passado depois das interferências de Berio, não conseguiremos mais vê-lo da mesma forma. É impossível ouvir o *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Mahler sem ouvir, dentro de nós, passagens da *Sinfonia* de Berio. Quem conhece bem a *Sinfonia* de Berio, em especial o seu terceiro movimento, e reouve aquele Mahler, ouve todas aquelas coisas de Berio dentro de Mahler. Trata-se de uma das atitudes mais ‘intrusivas’ na história de que se tem notícia, no sentido de que Berio não somente releu a história, transformou-a de tal forma que se torna impossível reouvi-la enquanto tal depois daquela sua releitura.” (MENEZES, 2015, p. 211). Essa ideia formulada por Flo Menezes de uma poética retrospectiva e de intromissão no passado a respeito da obra de Berio nos faz recordar, embora sob uma perspectiva distinta, a frase do pintor Willem de Kooning (*apud* CAGE, 1973, p. 67): “*The past does not influence me; I influence it.*”

essa *biblioteca do conhecimento e experiências musicais* que o artista adentra<sup>96</sup> não se afigura como um fenômeno organizado, ordenado e que transmita mensagens e memórias coerentes<sup>97</sup>. Ela, no entanto, é apta a demonstrar coerência nas “mãos” de visitantes conscientes que reorganizam, em infinitas maneiras, a sua presença absoluta e transbordante. Novamente em alegoria à história da música como um *edifício do conhecimento*, Berio afirma:

*Musical experience could be compared to a huge, protective building, designed by history and constructed over several millennia by countless men (and now, finally, also by women). Not that we could ever get to see a floor plan, a cross-section, or a profile of this immense metaphorical building. We might wander through a few rooms, trying to grasp the content and function of each of them [...], but in doing so we would be conditioned by what we had already heard and known; we would then reinterpret each experience, modify its perspective, and therefore also the building's global history. (BERIO, 2006, p. 2-3)*

Assumindo um arquétipo de pensamento no qual a “identidade” do compositor (sua *poiesis*) é permanentemente *questionada e impulsionada* pelas múltiplas maneiras de fazer e de se aproximar da música<sup>98</sup>, Berio acrescenta: “*Today that library has become boundless. Rather like Borges' 'Library of Babel,' it spreads out in all directions; it has no before nor after, no place for storing memories. It is always open, totally present, but awaiting interpretation.*” (BERIO, 2006, p. 9, grifo nosso)

Extraí-se diante de tais ideias a concepção fundamental de que o confronto com o mundo inevitavelmente implica entendê-lo, reinventá-lo, quer dizer, interpretá-lo a todo instante. *Traduzir* seria a própria condição dessa interpretação do ser humano no mundo. Então a *tradução* desponta-se como uma instância de qualquer ato *interpretativo*, isto é, comunicativo. Em suma: “*Translation implies interpretation.*” (Ibid., p. 31)

Diante dessa convicção, Berio argumenta que

---

<sup>96</sup> Ao menos por aqueles “mais responsáveis”, comprometidos, cujo senso histórico é aguçado. Berio, contudo, enxerga aspectos positivos também na atitude “não historicizada” de um compositor como John Cage, que buscou anular condicionamentos culturais e funções musicais, como no caso de suas obras para piano preparado: “Penso naquele impulso sacrificial e quase clownesco que busca contestar um objeto em sua função original: um piano transforma-se em um gamelão ou na oficina de um alegre ferreiro disparatado.” (BERIO, 2006, p. 17)

<sup>97</sup> “*Siccome sono musicista, devo subito dirle che è difficile, se non addirittura impossibile, seguire per la musica (o meglio, per l'esperienza musicale nella sua totalità quale noi l'abbiamo vissuta e la viviamo nella nostra cultura) criteri sufficientemente omogenei che ci permettano di districarci nel percorso quanto mai diversificato, accidentato e 'polifonico' della musica negli ultimi cent'anni.*” (BERIO, 2017, p. 289)

<sup>98</sup> No ofício artístico, tal relação dialética de reflexão do passado no presente e que se aloja na utopia de edificação de um futuro é colocada por Menezes (2018, p. 99) sob quatro sentenças expostas em um envolvente jogo linguístico: “chegamos tarde e tudo já está dito”; “chegamos cedo, nada foi dito”; “chegamos tarde e nada foi dito”; ou ainda “chegamos cedo e tudo já foi dito”.

*the history of music is indeed a history of translations. But perhaps all of our history, the entire development of our culture, is a history of translations. Our culture has to possess everything, therefore it translates everything: languages of all kinds, things, concepts, facts, emotions, money, the past and the future, and, of course, music.* (BERIO, 2006, p. 31)

O compositor italiano aponta apenas uma saída desse mundo-labirinto<sup>99</sup>: “*Comprehension implies translation*” (Ibid., p. 53). Pode-se, então, sumarizar as ideias supracitadas deste modo: *compreensão* implica *tradução*, que, por sua vez, implica *interpretação*. Com base nesse posicionamento perante o mundo, compreendê-lo é interpretá-lo<sup>100</sup>. Essa noção lapidar de cunho hermenêutico<sup>101</sup> revela em Berio um débito, mesmo que não mencionado, com a herança de ideias que emergem da teoria da tradução literária de seu tempo, especialmente das reflexões de George Steiner (1929-2020).

Em *After Babel* (1975), o escritor franco-americano defende igualmente a noção de que a prática da *tradução* está implícita em qualquer ato de comunicação, quer se trate de uma situação interlinguística ou intralinguística. No primeiro capítulo do livro de Steiner (intitulado, sintomaticamente, “A compreensão como tradução”), tal postulado é assim delineado:

Um ser humano executa um ato de tradução, no sentido pleno da palavra, ao receber uma mensagem de um discurso de outro ser humano. [...] ‘Tradução’, propriamente entendida, é um caso especial do arco de comunicação que todo ato de fala bem-sucedido encerra dentro de uma dada língua. [...] Em suma: *dentro de ou entre línguas, a comunicação humana equivale a tradução.* (STEINER, 1998, p. 48-49, tradução nossa)

---

<sup>99</sup> A imagem do labirinto delineou um papel importante no universo criativo beriano. O caso mais explícito seria sua obra *Laborintus II* (1965), baseada no texto de Edoardo Sanguineti tomado da coleção poética homônima, *Laborintus*. Berio cria esse universo “laboríntico”, fazendo uso do termo do escritor, por nós já mencionado, inspirado no espírito de inventário do catálogo medieval. Há nessa obra uma tomada panorâmica de materiais, técnicas e funções musicais, as quais se deslocam em caminhos e discontinuidades diversos (vide BERIO, 1988, p. 92).

<sup>100</sup> Tudo pode ser reconduzido, portanto, à *interpretação*, da mesma forma como o significante interpreta, em sons, o significado de uma palavra. Um paralelo crítico pode ser feito com a asserção de Adorno em *Quasi una fantasia*, no seu ensaio “Fragmento sobre música e linguagem”: “Interpretar uma linguagem significa entender a linguagem; interpretar música significa fazer música” (ADORNO, 2018, p. 38). Adorno erra, pois interpretar a música pode se dar no ato de sua escuta, não necessária e exclusivamente no ato de sua performance.

<sup>101</sup> Em *Parmênides*, de Martin Heidegger, lê-se: “Em cada diálogo e em cada solilóquio vige um traduzir originário” (HEIDEGGER, 2008a, p. 28). Essa “tradução originária” faz-se presente em qualquer relação que constrói sentidos. Por isso, compreender já é traduzir. Tal condição fundamental do pensamento hermenêutico é tangenciada por Berio (2006, p. 31-32) por meio de uma rápida menção às origens dessa teoria filosófica: “*The seventy sages of Alexandria who translated the Bible into Greek ‘invented’ hermeneutics. We are well aware of the implication of Luther’s translation of the Bible into the German language, the French translation of the American Bill of Rights, the cultural and spiritual flux linking Greek to Latin, and Latin to the ‘vulgar’ romance tongues in Dante’s time. In all of these occasions translation was, in fact, a hermeneutic practice, an interpretation of a text, and the acquisitions were by no means one-way, from a language of departure to a language of arrival.*”

Ao que se atenta é que *pensar* é já *traduzir*, assim como expressar-se é *traduzir*, pois há tradução no âmago do próprio signo linguístico<sup>102</sup>. Ademais, o confronto do homem com o mundo é, *per se*, a resultante de sua *tradução* e de uma relação dialética com a *história*. Essa é também a concepção borgiana do “universo” enquanto uma imensidão de livros que convida a leituras, releituras, ênfases ou sínteses em um processo labiríntico por suas diversas câmaras da história do conhecimento humano<sup>103</sup>. E, para Berio, tal relação do processo inventivo e, sobretudo, transgressivo com o arsenal da cultura pressupõe processos de *interpretação* como “transliteração”, transferência ou *intenção de significado*, quer dizer: “*We are invited to renew our perception of history, maybe to re-invent it so that, fully responsible, we can accept the idea of a history that is exploring us and we can give ourselves, again and again, the possibility of remembering the future.*” (BERIO, 2006, p. 45)

A profusão do conceito de *tradução* demonstra um panorama em que suas necessidades têm sido um componente orgânico da humanidade<sup>104</sup>. No âmbito da história e da invenção musical ocidental, essa noção revela como o compositor volta-se, mesmo que inconscientemente, ao seu imenso repertório de (re)leituras e (re)escutas. Em suas obras, estabelecem-se articulações entre materiais musicais<sup>105</sup> (alheios a si mesmo, mas não somente), condensando-os, ressitando-os, atualizando-os, ou seja, tecendo uma rede de “precursores” de si em suas próprias práticas escriturais.

Em sua conferência “Translating music”, Berio (2006) avalia esses tipos de operações escriturais, reconhecendo suas diversas instâncias sob a prática mais amplamente denominada

---

<sup>102</sup> Reportamo-nos à “dramática” e dialética relação de *intransponibilidade* que se estabelece entre significante e significado apontada pelo linguista Roman Jakobson, na qual o significante quer ser o significado, mas não o é completamente – fator que sublinha a não-identidade e a não-fusão entre signo linguístico e objeto (vide nota de rodapé n. 5, Cap. I). Mas essa ideia da *irrepresentabilidade* das “coisas” já se faz presente em Górgias, filósofo pré-socrático que desenvolve o argumento de que, *mesmo que algo fosse conhecido (ou pensável), não poderia ser comunicado*. Esse argumento consiste, conforme exposto no verbete “Górgias” escrito por Silva (2020), “em questionar a possibilidade de passar da palavra, enquanto significante, ao significado, de modo que a palavra remeta verdadeiramente à coisa de que se está falando. Para Górgias, a diferença entre a palavra e a coisa que ela pretensamente significa impede que possamos passar validamente das palavras às coisas.”

<sup>103</sup> Na produção de Borges, tal processo de composição de um universo bibliográfico, de construção de bibliotecas pessoais, está também implícita nos contos “A muralha e os livros”, de 1950, e em “Funes, o memorioso”, escrito anteriormente, em 1942.

<sup>104</sup> “A civilização politópica polifônica planetária está, creio eu, sob o signo devorador da tradução lato sensu.” (CAMPOS, 2011, p. 130)

<sup>105</sup> Assume-se, neste trabalho, uma ampla noção de *material musical*, conforme sintetizada por Menezes (2013a). Para o compositor, no estado contemporâneo de desenvolvimento da linguagem musical, o conceito de *material* adquire dupla acepção: por um lado, trata-se concretamente dos *próprios sons* de que a obra é constituída, assumindo, então, a adjetivação de *constitutivo*: “Consistindo na escolha e sobretudo na construção, processamento e elaboração dos espectros sonoros” (Ibid., p. 72); por outro lado, o conceito refere-se às ideias musicais que engendram *correspondências e relações estruturais* na obra, por isso adjetivado sob o termo *relacional* (Ibid., p. 70-72). Tal concepção remonta à sua teorização sobre o tema em *Atualidade Estética da Música Eletroacústica* (cf. MENEZES, 1998, particularmente no capítulo “O estatuto do material na música eletroacústica”, p. 57-61).



de *transcrição musical*. O compositor realiza essa transição entre os conceitos, justificando enxergar estreitas relações entre eles<sup>106</sup>. A noção beriana de *transcrição musical* é identificada ao longo de toda a história ocidental e localizada em um amplo território do ato composicional: “*In effetti, credo che la nozione di trascrizione sia presente in tutta la musica*” (BERIO, 2013, p. 459). Contudo, em “Translating music”, o compositor vai além das instâncias mais óbvias desse conceito, focando em um âmbito mais profundo (e, ao mesmo tempo, mais abrangente) da *transcrição* em música<sup>107</sup>.

Nesse sentido, o ato de *transcrição/tradução* na escritura musical emerge, por exemplo, na transformação de modelos formais dados pela tradição; na exploração de técnicas instrumentais sedimentadas ao longo da história; na absorção de um texto literário pela música; na assimilação pela música vocal dos modelos e maneiras da música instrumental; na adoção de materiais advindos de expressões musicais étnicas; na apropriação de procedimentos técnicos (instrumental, vocal ou escritural) tomados de culturas orais e populares, entre outros inumeráveis mecanismos.

Berio admite que tais procedimentos assumem papel preponderante ao longo de sua trajetória artística. Na medida em que operam sob a responsabilidade histórica arquetípica de seu pensamento<sup>108</sup>, suas obras revelam uma abundância de incorporações ou referências a modelos, técnicas, materiais e funções musicais dados, como se fossem “*objet trouvés*”. Na escritura beriana, algumas das instâncias da *transcrição musical* consolidam-se nos diferentes processos de releitura, reelaboração, transformação e, até mesmo, invenção de materiais musicais “familiares”, como que em *simulações* de modelos passados<sup>109</sup>. Assim é que também lidamos com *paráfrase* ou *paródia* de modelos e sistemas escriturais, com a proliferação de

---

<sup>106</sup> Com Berio (2013, p. 458-59): “*La trascrizione, fenomeno tipicamente musicale, potrebbe essere paragonata alla traduzione. In pittura essa non ha alcuna ragione d’essere, laddove in musica essa è sempre esistita.*” Também em Berio (2006, p. 32) encontra-se uma defesa de que suas observações sobre a *tradução literária* poderiam ser aplicadas, por analogia, ao âmbito da prática da *transcrição* em música.

<sup>107</sup> Alguns dos entendimentos primários e mais conhecidos dessa prática seriam a transcrição de uma obra para outros instrumentos musicais (como a orquestração e o arranjo) e a transcrição de obras vocais para instrumentos musicais (como ocorreu durante os séculos XV e XVI, prática que propiciou à música instrumental adquirir seu próprio *status*) – ou seja, a transformação tímbrica de peças destinadas a um instrumental diverso. Outras noções podem ser citadas: a “transcrição” de uma experiência musical por sua descrição verbal; ou a “transcrição” de um texto musical notado para sua realização sonora (*performance* musical), por exemplo – sendo tais noções instâncias mais abrangentes de *tradução* em música. Neste trabalho, o foco recai nas implicações composicionais da *transcrição musical*.

<sup>108</sup> Ao tratar de procedimentos intertextuais na obra de Luciano Berio (processos de *captura* e *redundância*, como denomina a autora), Felici (2013, p. 12) observa que “*l’interesse di Berio per le musiche del passato e per musiche ‘altre’ costituisce un filo rosso che si dipana in tutto l’arco del suo percorso artistico e umano.*”

<sup>109</sup> Em duas peças componentes das *4 Canzoni popolari* (1946-47), por exemplo, Berio simula canções de origens populares, mas que na verdade são *dele*, Berio, e que depois foram reaproveitadas nos *Folk Songs*. Maiores detalhes, vide tópico 3.2 deste trabalho.

uma ideia musical em diferentes obras, com a amplificação de detalhes sonoros em uma mesma obra, ou ainda com a transferência de um material musical para outras “paisagens sonoras” (dentro ou fora de uma mesma obra).

Embora reconheça algumas diferenças fulcrais entre música e literatura (quer dizer, entre linguagem musical e linguagem verbal), Berio insistentemente apropria-se da noção de *tradução literária* a fim de esclarecer essa prática no domínio composicional. Ao comungar tais operações, revela-se o fato de que Berio considera a *tradução musical* decorrente de uma abordagem *transtextual* diante do ato composicional<sup>110</sup> (como nos referimos anteriormente). De fato, o compositor italiano repetidamente deslinda um explícito entendimento da escritura musical como *Texto*, com T maiúsculo, que explicita exatamente sua transtextualidade, um *Texto multidimensional* que está em contínua evolução (BERIO, 2006, p. 49), ou ainda um *Texto* enquanto *documento de investida* de um encontro de ideias e experiências (Ibid., p. 8).

Mesmo que suas referências teóricas sejam veladas, essa concepção remete ao entendimento de Roland Barthes de *Texto* enquanto uma pluralidade de textos. No ensaio “A morte do autor”, por exemplo, o escritor francês esclarece como o “Autor” foi uma personagem produzida pela sociedade moderna, a quem a ideologia capitalista concedeu enorme importância. O pensamento barthesiano delineia nesse texto nada mais do que a necessidade de dessacralização da figura do autor. Para ele, em um *Texto*, é a linguagem que age e que “performa”.

Na visão de Barthes, isso implica colocar a própria linguagem no lugar do “Autor”, pois sendo a linguagem que fala, não o autor, ele poderia ser suprimido – ou ao menos relativizado – em proveito de sua escritura<sup>111</sup>. No seu entendimento, a escritura é um composto, um oblíquo, um espaço de dimensões múltiplas. O *Texto* é plural e nele “se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). Se a ideia de eternos copistas é mesmo capaz de designar o ato da escritura, então “o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas.” (Ibid., p. 62)

É interessante apontar também como as ideias acima delineadas dialogam com a teoria de um dos escritores italianos que mais nutriram a produção musical de Berio, Edoardo

---

<sup>110</sup> Com Menezes (2018, p. 160): “A composição revela-se como *Transtexto*.”

<sup>111</sup> No domínio da crítica artística, Barthes aponta o quão empobrecedor é esse “império do Autor”: “A crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovsky é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua ‘confidência’.” (BARTHES, 2004, p. 58)

Sanguinetti<sup>112</sup>. Em “Per una teoria della citazione”, Sanguinetti (2010) assume como núcleo de sua discussão – que intenta extrapolar o contexto literário, atingindo uma ordem “quase antropológica” – a tese de que tudo é *citação*, isto é, de que o ser humano experiencia o mundo citando-o, arranjando um *Texto* – mais ou menos estruturado e mais ou menos consciente – com base em citações. Mas a que se referem tais *citações*? No domínio do discurso verbal, Sanguinetti assim exemplifica:

*Io cito dal vocabolario, ma naturalmente il vocabolario non è che l'immagine materializzata di tutto un insieme di segni (uso questo termine in mancanza di meglio ma si potrebbe studiare forse un vocabolo più opportuno) che sono a mia disposizione e che io collego. [...] Ho pronunciato un certo numero di parole, ma nessuna di queste è mia e non ho fatto che cucire insieme delle citazioni; ma naturalmente le ho modellate secondo una più o meno barcollante o accoglibile sintassi, che è un insieme già di forme prefigurate, offerte continuamente. Anche la più breve e banale proposizione – “buon giorno, come state” – è un'ovvia citazione, è un testo. Ma chi sto citando? Una tale quantità di autori che evidentemente non potrei mai raggiungere, perché è pressappoco l'intera comunità entro la quale vivo. (SANGUINETI, 2010, p. 335-36)*

Berio, em sua conferência “Poetics of analysis”, sumariza da seguinte maneira as ideias aqui tangenciadas nos escritos de Barthes e Sanguinetti: “*Great works invariably subsume an incalculable number of other texts, not always identifiable on the surface – a multitude of sources, quotations, and more or less hidden precursors that have been assimilated, not always on a conscious level, by the author himself.*” (BERIO, 2006, p. 126)

À vista do exposto, o que se sedimenta nessa discussão são a noção e o entendimento do *ato de traduzir* – e, por isso mesmo, sua poética, qual seja: a *poética da tradução* – que supera o lugar-comum, que consiste em se tratar de um instrumento da comunicação que “transporta” um enunciado de uma língua a outra (ou de uma cultura a outra). Assim, alcança-se o discernimento de uma *tradução generalizada*, como na teoria de George Steiner<sup>113</sup>. Ou seja, *todo ato de linguagem e de comunicação (verbal ou musical) é uma tradução*.

Ao finalizar a conferência “Translating music” na Universidade de Harvard, Berio declara o derradeiro fundamento de sua poética musical: “*In the meantime, we'll keep translating*” (BERIO, 2006, p. 60). Essa mesma ideia já se manifesta quando Berio, em outra conferência (“Formations”), se propõe a refletir sobre a magnífica Babel do conhecimento musical que o cercava; ou quando, em “Meditation on a 12-Tone Horse”, reivindica uma

---

<sup>112</sup> Em entrevista no ano de 1989, ao comentar de sua imensa admiração e identificação com a personalidade do escritor italiano, Berio (2017, p. 199) afirma: “*Sanguinetti... c'est moi*”.

<sup>113</sup> A concepção de “tradução generalizada” para designar a teoria de Steiner pertence à Meschonnic (2010).

constante modificação, reinterpretação e verificação de um processo poético<sup>114</sup>. O compositor investe no ato de traduzir a irrevogável palavra de passe para o acesso ao mundo (seja o das relações sociais, seja o das relações sonoro-musicais).

## 2.2 A política da *tradução musical* (ou a *bênção de Babel*)

A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve. Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, ela se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados de uma fila.

(BENJAMIN, 1987b, p. 16)

Encarando o ato composicional inserido naquele “mar de citações” anteriormente apresentado, como evitar ser o compositor um rele copista ou mesmo um *amanuense do engenho alheio*<sup>115</sup>? Contra o aparente engessamento de seu ofício, quais espaços de ação permanecem para um artista que deseja atuar e trabalhar plena e responsavelmente no mundo, traduzindo-o?

Se no subcapítulo anterior desenvolveu-se o ponto de vista de uma poética da *tradução* (revelando como e quando pode se dar o ato e a atividade de *traduzir*), neste tópico perfilam-se as instâncias da poética beriana nas quais a noção de *tradução musical* congrega-se com a postura de *compromisso social* adotada pelo compositor. O ato de traduzir é então discutido sob o viés “ético-político” do *pensamento (poética) serial*. Neste ponto, atinge-se o estágio em que a *poética* do traduzir resvala na *política* do traduzir, justamente por refletir uma “política de pensamento”<sup>116</sup>.

<sup>114</sup> Vide Berio (2006; 1996).

<sup>115</sup> Trata-se de uma paráfrase da expressão pronunciada por Jorge Luis Borges ao ser indagado, em entrevista, se a figura do escritor representaria “*un grande coordinatore dell’ingegno degli altri*”, ao que o autor responde: “*Sì, diciamo un amanuense degli altri, un amanuense di tanti maestri.*” (BORGES, 2011, p. 11)

<sup>116</sup> A sentença apropria-se das palavras de Henri Meschonnic, quais sejam: “Há uma política do traduzir. E é a poética” (MESCHONNIC, 2010, p. 15). E mais, “o ético só é verdadeiramente ético quando pratica a poética” (Ibid., p. 15). Tal como neste trabalho, o teórico e professor de linguística busca evidenciar um ponto de contato entre ética, política, linguagem e tradução: “Tento colocar em relação estes termos, porque me parece que se pode mostrar que eles não são separáveis. Eles têm a ver com o modo pelo qual a poética e a política se unem.” (Ibid., p. 15)

Berio encara a experiência musical como uma *linguagem de linguagens*<sup>117</sup>. Retornando mais uma vez ao mito babélico, ele perfila a seguinte ideia: “*I do not believe that Adam, in that famous garden, ever received the divine gift of a universal musical grammar, eventually doomed to destruction in the Tower of Babel*” (BERIO, 2006, p. 60). Para o compositor, a multiplicidade de linguagens musicais não é um obstáculo a ser superado em busca de uma *língua perfeita* que garanta uma comunicação plena, mas a própria condição de estar e trabalhar criativamente no mundo<sup>118</sup>. Em suma: “*La perdita di quella ‘lingua franca’ è estato un affascinante vantaggio.*”<sup>119</sup> (BERIO, 2017, p. 204)

Amolda-se à alusão bíblica de Berio o entendimento de que o episódio de Babel não consistiu em uma condenação ou maldição, mas sim uma parábola da multiplicidade humana em seus atos e manifestações comunicacionais. A diversidade de “linguagens” seria uma dádiva e a circunstância mesma do ser humano e de sua necessidade constante de *traduzir*. Seria uma *bênção de Babel*, ao menos para aquele “que dá vida à língua e sabe que o caso em Babel era a um só tempo um desastre e – em decorrência da etimologia da palavra ‘desastre’<sup>120</sup> – uma chuva estelar sobre o homem.” (STEINER, 1998, p. xviii)

Tal condição afortunada de Babel é defendida, dentre outros, por Umberto Eco no seu livro *A Busca da Língua Perfeita* (ECO, 2018). A reflexão que norteia suas páginas provém da utopia da civilização europeia quanto à busca de uma “língua perfeita”: seja olhando para o passado, a fim de reconstituir a língua adâmica, originária e sagrada; seja mirando o futuro, com os projetos de construção de línguas universais ou internacionais. Eco distingue em ambas as empreitadas a nostalgia pela época precedente ao trágico episódio do desmoronamento da Torre de Babel, ou melhor, à *confusio linguarum* (*confusão das línguas*).

---

<sup>117</sup> Essa noção da música como uma linguagem de linguagens, derivada da ideia já discutida de escritura musical como um *Texto*, é abordada publicamente por Berio diversas vezes ao longo de sua carreira. Em entrevista no ano de 1976, quando o compositor estava imerso no projeto composicional de *Coro*, ele afirma que perseguia a possibilidade não somente de uma música controlada por diferentes estratos sonoros (reportando-se à “experiência serial”), mas também constituída por uma “*linguaggio dei linguaggi, un codice dei codici*” – “*non lo so [se interculturale], ma certamente all’interno della nostra cultura, all’interno della nostra prospettiva.*” (BERIO, 2017, p. 118)

<sup>118</sup> É nesse sentido que Berio (1996) critica o “sistema” dodecafônico em “Meditation on a 12-Tone Horse” (ensaio abordado anteriormente). Essa crítica não se refere diretamente às poéticas de Schoenberg, Webern ou Berg (compositores por quem Berio nutria admiração), mas sim às tentativas de engendramento de um sistema ou de uma “língua perfeita e universal” com base no dodecafonismo da Segunda Escola de Viena.

<sup>119</sup> Flo Menezes narra um diálogo que presenciara entre Berio e o compositor André Boucourechliev, ocorrido em Bruxelas em 1997 e que reforça o posicionamento do mestre italiano aqui discutido. Quando Berio, ao ser perguntado por seu interlocutor sobre se via como um problema a ausência de um sistema de referência comum, respondeu: “Problema? Ao contrário, é a grande vantagem da contemporaneidade!” (informação verbal fornecida ao autor em 18 de março de 2020).

<sup>120</sup> *Desastre*, do italiano *disastro*, ou seja, *dis* + *astro* no sentido de “má estrela”, “estrela ruim” (cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*).

O autor italiano advoga em prol de uma positividade da diversidade linguística – uma multiplicidade que não implica, necessariamente, confusão<sup>121</sup>. Refutando a ideia de um castigo divino em Babel ao final do seu livro, Eco (2018, p. 381) entrevê uma espécie de “graça de reencontrar em Babel não um sinal de uma derrota, ou uma ferida a ser sarada a qualquer custo, mas a chave de uma aliança e de uma nova concórdia”<sup>122</sup>. Ele, então, conclui com uma hipótese próxima à defendida por Berio a respeito do “dom de Adão”. Aceitando a sugestão mítica de que a única língua que existia *ab initio* continha todas as outras línguas que adviriam do processo natural e progressivo de fragmentação linguística, Eco (Ibid., p. 382-83) assim finaliza: “Talvez Adão não tenha recebido esse dom, mas que ele lhe tenha sido apenas prometido, e o pecado original interrompeu a sua lenta aprendizagem. Mas ficou como herança para os seus filhos a tarefa de conquistar-se a plena e reconciliada senhoria da Torre de Babel.”

Em suas *Norton Lectures*, Berio reconhece na experiência musical de seu tempo a ausência de uma *lingua franca* que permitiria um trânsito livre e pacífico entre distintos domínios musicais<sup>123</sup>. O compositor retorna várias vezes à recusa tanto do desejo de buscar uma nova linguagem musical que seja perfeita para o ato comunicacional quanto do sentimento de nostalgia pela hipotética língua universal tonal perdida. Berio (2006, p. 60) assim conclui: “*I do not think that such a discovery [of a universal musical grammar] can be useful to musical creativity, nor to the utopian prospect of a perfect, common musical language that will enable musicians to speak and be unanimously spoken.*”

A reavaliação do empreendimento babélico e a aceitação da multiplicidade de línguas significaria uma ampliação da faculdade criativa, uma proliferação dessa força que combate, para citar Eco (2018, p. 371), “uma surdez cultural com relação ao poliglotismo”. Se se transferir para o contexto social da geração pós-weberniana a declaração do poeta francês Michel Deguy (1930- ) de que “Babel breca o mercado”<sup>124</sup>, destaca-se a agudeza dessa sentença

---

<sup>121</sup> Mas a ideia de *confusio* exhibe também o entendimento de uma *felix culpa*, como, por exemplo, para Ezra Pound, em *The Cantos* (Canto XXI): “*Confusion, source of renewals*” (POUND, 1975, p. 100). Na obra de Luciano Berio, trechos de *The Cantos* (Canto XLV, *With Usura*) aparece em seu *Laborintus II* (1965), peça baseada no poema *Laborintus* (1951-54) de Edoardo Sanguineti.

<sup>122</sup> Ao revisitar a narrativa bíblica, Umberto Eco observa que o texto sagrado abriga visões contraditórias a respeito da origem da pluralidade linguística, abrindo espaço para que ele intente uma reavaliação do mito babélico. Na escritura bíblica, ainda no Gênesis, 10 (quer dizer, antes mesmo de ser apresentada a *confusio linguarum* ao longo do Gênesis, 11, como decorrente de uma maldição divina por conta da empreitada da construção da Torre de Babel), assume-se que, da difusão dos filhos de Noé após o Dilúvio, já havia certa diversidade de línguas entre os povos. Eco (2018, p. 21) cita o referido trecho da Bíblia: “Esses foram os filhos de Jafé, segundo suas terras e cada qual segundo sua língua, segundo seus clãs e segundo suas nações (10, 5).”

<sup>123</sup> “*These days we have no permanent conceptual tools, no theory of proportions, of the affects (die Affektenlehre) of harmonic functions, not even of total serialization. We don't have trivium or quadrivium, and we don't live in a homogeneous musical society.*” (BERIO, 2006, p. 8)

<sup>124</sup> Pronunciamento dado em entrevista à *Revista Cult* em novembro de 2001, edição n. 52 (vide DEGUY, 2001).

ao defrontá-la com a agitada e permanente ameaça de dominação cultural imposta pela indústria cultural. Infere-se dessas perspectivas a ideia de que o mito da Torre de Babel como fracasso e drama (uma ferida deixada aberta por Babel) vive ainda hoje no perverso mecanismo que visa consolidar costumes e saberes imutáveis pela chamada *indústria da consciência* – aquela tentativa de padronização e estabelecimento de uma “linguagem” social inequívoca ou uma comunicação de tipo *persuasiva*. Contra o processo de reificação advindo do mundo globalizado (ou, para usarmos o termo adorniano, administrado), admitir uma multiplicidade “linguística” seria condição de compromisso com tal realidade histórica<sup>125</sup>.

Logo, aceitar a instância da *tradução* como condição perene para embrenhar-se no pluralismo linguístico da atualidade histórico-musical é também uma das maneiras de se engajar nela<sup>126</sup>. Desde os “agitados anos 1950”<sup>127</sup>, Berio, mesmo que imerso na experiência serial, também nutria sua poética com aquelas viagens metafóricas à biblioteca de Babel da cultura musical. Assim é que o ato escritural do mestre italiano concilia, dialeticamente, responsabilidade e evolução históricas com relação às técnicas composicionais<sup>128</sup>. Trata-se de uma perspectiva poética de *engajamento* enraizada, ao mesmo tempo, na prática da *tradução musical* – noção que revela um comprometimento com a história e toda a sua riqueza e diversidade – e na conduta arquetípica do *pensamento serial* –, atitude de vanguarda que possibilita códigos musicais evolverem-se historicamente, em consciência totalizante dos fenômenos sonoros e dos parâmetros os mais diversos da escritura musical. Nesse sentido, a obra de Berio, mesmo quando não mais tangenciando a ortodoxia do serialismo integral, jamais deixará de ser, em certa medida, *pós-serial*<sup>129</sup>.

---

<sup>125</sup> Do mesmo modo que o *pensamento serial* (tal como delineado no tópico 1.3) reconhece tal circunstância, pode-se admitir que, se cada língua consiste em um determinado sistema semiótico de compreensão do mundo, a pluralidade linguística promove distintos modos de se aproximar do mundo, tornando a experiência humana mais rica (ECO, 2018).

<sup>126</sup> Assim como temos demonstrado, Ricœur (2006), no capítulo “The paradigm of translation”, analisa o relato bíblico de Babel, relendo-o como uma tomada de consciência da diversidade e da idiossincrasia de cada ser humano, língua ou experiência – aspectos que direcionam a humanidade à sua tarefa primordial e inerente à vida humana: a tradução como compreensão. A Babel linguística torna-se a origem de um projeto ético da operação tradutora com relação ao “outro”.

<sup>127</sup> Expressão utilizada por Berio em *Entrevista sobre a música* (BERIO, 1988, p. 51).

<sup>128</sup> Berio admite que esse senso de responsabilidade histórica, juntamente com sua proximidade à técnica serial, são aspectos enraizados em sua poética graças à sua estreita relação com Bruno Maderna (1920-1973) ao início da segunda metade do século XX. Conferir, por exemplo, Berio (1988, p. 52).

<sup>129</sup> Jacopo Baboni-Schilingi relata o seguinte diálogo com Luciano Berio ocorrido em 2002, iniciado por uma indagação do próprio mestre italiano: “«*Que pensent de moi les jeunes compositeurs de ta génération?*». «*Maestro, ils sont convaincus que vous êtes un compositeur de recherche de nouvelles expériences musicales et pas un compositeur sériel*». *Cette réponse interpelle vivement Berio, qui rétorque «Quoi ? Moi, je suis un compositeur sériel*».” Vide Cohen-Levinas (2006, p. 175).

Ao assumir os “rastros” deixados pela experiência serial, Berio assim comenta dessa sua conduta musical embrenhada na “política de seu pensamento”:

Não há dúvidas de que nós carregamos conosco umas premissas, uma massa de experiências, “o lodo que fica atrás de nós” de que fala Sanguineti<sup>130</sup> e, portanto, uma virtualidade de escolhas no rumor da história que sempre nos acompanha. E nós só podemos dar um sentido a esse rumor com a condição de saber filtrá-lo, de saber assumir responsabilidades selecionando conscientemente esta ou aquela coisa – e procurando compreender qual é a posição e qual é a combinação dos eventos selecionados, filtrados, que melhor correspondem às nossas exigências e ao nosso melhor rendimento. Falando sem metáfora, há sempre, predisposto em nós, um rumor de história e de experiências musicais, uma virtualidade de escolhas, de onde continuamos a extrair, precisando-os e inclusive também transformando-os, funções e processos musicais. (BERIO, 1988, p. 57)

Decorrente de tal posicionamento, a noção ulterior de *tradução musical* para Berio é vista de uma perspectiva histórica, implicando não apenas interpretação da história, mas também processos evolutivos e transformacionais da prática musical – um “*ricordo al futuro*”. O compositor italiano entrevê essa *política da tradução* em obras que estabelecem a mencionada relação dialética entre as dimensões temporais da história da música<sup>131</sup>. Dessarte, a escritura beriana busca *indivduar* materiais históricos, colocá-los em discussão, fazendo emergir uma evolução dos códigos e, assim, gerando novas modalidades comunicacionais. Sua obra é capaz de mover dentro de uma ampla perspectiva histórica e de buscar resolver a tensão entre a criatividade de ontem e de hoje, mirando no amanhã.

Essa relação paradoxal empreendida entre *escritura e invenção* – quer dizer, entre as relações intertextuais no arsenal da cultura e o direcionamento ao Novo – é, para Flo Menezes, o próprio papel de uma vanguarda artística, ou seja, engendrar correlações entre síntese e inovação, entre evolução e revolução:

---

<sup>130</sup> Conforme posto anteriormente, Berio faz referência ao seguinte trecho de “Purgatorio de l’Inferno”, em *Triperuno* de Sanguineti: “*Ma vedi il fango che ci sta alle spalle, / e il sole in mezzo agli alberi, e i bambini che dormono*” (SANGUINETI, 1964, p. 88).

<sup>131</sup> Da herança tonal, Berio muito admirou Johann Sebastian Bach e sua relação labiríntica com a tradição das técnicas instrumentais. O legado deixado pela *Ciaccona* da *Partita n. 2* para violino (BWV 1004) foi a mola propulsora para a composição da *Sequenza VIII* (1976) de Berio, igualmente para violino solo (peça que desempenhará, como será demonstrado no capítulo V, certa influência na escritura de *Coro*). De acordo com o mestre italiano, Bach fez coexistir historicamente naquele movimento da *Partita* passado, presente e futuro da técnica violinística (Cf. “*Sequenza VIII (author’s note)*”). Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/1477?177677955=1>). A *Ciaccona* seria, então, uma instância paradigmática de “quando a novidade e a complexidade do pensamento musical – com suas dimensões expressivas igualmente complexas e diversificadas – impõem mudanças na relação com o instrumento, inclusive alguma solução técnica inédita” (BERIO, 1988, p. 77). Berio reconhece tais aspectos também nas últimas obras para piano de Beethoven, em Debussy, Stravinsky, Pousseur, Boulez, Stockhausen, entre outros.



No embate entre consciência aguda do artista moderno e inconsciência domada, consciência adormecida do homem mediano, a arte imbuí-se de significações e, ecoando a essência mesma da vida humana, de ressignificações, e o próprio artista – como fora tipicamente o caso de Schoenberg – oscila entre a efetiva postura revolucionária e a autoproclamação, paradoxalmente avessa às intempéries revolucionárias porque ciente da relevância do legado histórico, ao qual se apega em ato de amor, de sua condição evolucionária, pois que promulga ebulições, por vezes beirando rupturas, ao mesmo tempo que estende o fio de Ariadne no labirinto da sociedade a ele contemporânea, aquele mesmo fio condutor que traz consigo a carga de tantas referencialidades. (MENEZES, 2018, p. 99)

Uma concepção (*r*)evolucionária similar do domínio artístico é vislumbrada por Trótski (2007) em “Arte revolucionária e arte socialista”, para quem uma nova expressão artística, ao mesmo tempo em que está potencialmente contida no passado, desenvolve-se dialeticamente por uma abrupta ruptura com ele:

A nova tendência artística nega a anterior. Por quê? Certos sentimentos e pensamentos se veem tolhidos nos limites dos velhos métodos. Mas, ao mesmo tempo, encontram na antiga arte fossilizada alguns elementos que, pelo desenvolvimento ulterior, podem lhe propiciar a expressão necessária. A bandeira da revolta levanta-se contra o *velho*, no seu conjunto, em nome de elementos que se podem desenvolver. (TRÓTSKI, 2007, p. 182)

Como já exposto, para Berio a noção de *memória* não pertence somente ao passado, dado que ela é atravessada pelo par *interpretação e compreensão* históricas, como uma memória do futuro. Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricœur contesta, nesse mesmo sentido, a fórmula de que a “memória se refere ao passado”<sup>132</sup> – caracterização que implicaria contraste às expectativas futuras e à percepção do presente. Desprezando tal concepção de um *passado perfeito* (aquele que, irremediavelmente, não é mais e que se ausenta), Ricœur (2007) volta-se à ideia de um *passado participio* (aquele que tem sido em sua continuidade indefinível, evocado por meio de uma memória que retorna em formas sempre diferentes). Nas palavras do filósofo francês:

Falaremos do tendo-sido do passado lembrado, último referente da lembrança em ato. Passará, então, para o primeiro plano, do ponto de vista fenomenológico, a divisão entre o irreal e o real (seja ele presente, passado ou futuro). (RICŒUR, 2007, p. 64)

---

<sup>132</sup> Sentença atribuída a Aristóteles em “De memoria et reminiscencia”, um dos textos componentes de *Parva naturalia*. Vide Aristóteles (2012).

Inúmeros são os exemplos da exploração dessa concepção de memória musical com “potencial hermenêutico”<sup>133</sup> na produção beriana. No domínio teórico, Berio (2006) intitulou – quase que de modo ricœuriano – uma de suas conferências justamente “Forgetting music”, visando concentrar sua problemática nessa concepção dialética da memória musical, qual seja: a noção do ato de *traduzir* enquanto interpretação e compreensão da história e que, por isso mesmo, implica atos de seleção e “exorcismo” do passado, ou seja, de reinvenção<sup>134</sup>. Nesse mesmo sentido, Ricœur (2006), em *On Translation*, desenvolve a noção de *tradução* como um trabalho tanto de lembrança quanto de luto, assimilando o impasse de uma operação dialética de resgate e renúncia (perda) simultâneas.

Interessado em ações conscientes e voluntárias de *amnésia* musical, Berio (2006) expõe processos que demonstram distintas maneiras de *esquecer* e de *trair* a história da escritura musical, i.e., de reavaliar as virtualidades dessa memória cultural. Acima de tudo, o ato concomitante de *tradução* e *esquecimento* em sua obra é acompanhado pela prática da *análise musical* – pois, como abordado ao longo de sua conferência “Poetics of Analysis” (BERIO, 2006), a ferramenta analítica, quando contribui para uma topologia do surgimento e das transformações das estruturas musicais, realiza, concomitantemente, uma profunda e concreta contribuição para o processo criativo-composicional.

Em entrevista concedida no ano de 1998, Berio afirma que a operação da transcrição implica sempre um ato analítico: “*Se non lo implica diventa una cosa superficiale*” (BERIO, 2017, p. 367). Esse entendimento deita raízes na poética de Anton Webern, compositor que “iluminou” Berio no caminho da *transcrição* como uma forma de “aprendizado” a partir da análise musical<sup>135</sup>. Dessa característica weberniana, Berio salienta o aspecto seguinte:

---

<sup>133</sup> “O processo de historização da memória, versado em benefício de uma fenomenologia hermenêutica da memória, mostra-se, assim, estritamente simétrico ao processo pelo qual a história exerce sua função corretiva de verdade em relação a uma memória que exerce incessantemente, a seu respeito, sua função matricial.” (RICŒUR, 2007, p. 403)

<sup>134</sup> É interessante também um paralelo com a noção de *memória* e *invenção* na concepção do intelectual Haroldo de Campos (cuja teoria da tradução será pincelada mais à frente). Indagado sobre sua relação com a tradição, o poeta responde: “Minha relação com a tradição é antes *musical* do que *museológica*. Note-se que ambos esses adjetivos provêm da mesma palavra, musa (*Mousa* em grego), e que as Musas *são filhas da memória* (*Mnemósine*). Prefiro a derivação que desembocou em música, porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação. [...] Dessa leitura musical (partitural) da tradição parece resultar um efeito de *mosaico* (outra palavra que deriva de *musa*...)” (CAMPOS, 2006, p. 257-58)

<sup>135</sup> Vide BERIO (2006, p. 39). À guisa de exemplo, o compositor italiano comenta tanto sobre a orquestração que o mestre vienense realizou do *Ricercar* a 6 partes da *Oferenda Musical*, de Bach, quanto sobre a redução para quinteto de instrumentos da *Sinfonia de Câmara*, op. 9, de Schoenberg.

*Except when there are specific practical or personal reasons, my transcriptions are invariably prompted by analytical considerations<sup>136</sup>. I have always thought that the best possible commentary on a symphony is another symphony, and I reckon that the third part of my Sinfonia is the best and deepest analysis that I could have hoped to make of the Scherzo from Mahler's Second Symphony. (BERIO, 2006, p. 40)*

Quais seriam as razões dessa operação de *tradução* pelo viés analítico que visa *esquecer* ou *subtrair* a história? Ao que se pode notar, trata-se daqueles princípios que fundamentam o *pensamento serial* e imputam ao *engajamento* artístico a evolução contínua das linguagens, códigos, funções e materiais musicais<sup>137</sup>:

*Because creation always implies a certain level of destruction and infidelity. Because we must become able to call up the memory of that which is useful and then to forget it with a spontaneity that is paradoxically rigorous. Because, in any case, as Heraclitus said, "it is not possible to go into the same river twice." Because the awareness of the past is never passive, and we do not want to be the obliging accomplices of a past that is always with us, that we nourish, and that never ends. (BERIO, 2006, p. 78)*

É nesse sentido mesmo que a problemática da tradução é colocada sob a seguinte máxima pelo estudioso Cyril Aslanov em seu livro *A tradução como manipulação*: “O texto e o autor obedecem ao princípio de Heráclito, *πάντα ῥεῖ* (*panta rei*, ‘tudo flui’)” (ASLANOV, 2015, p. 13). Revelando sua essência na interpretação, a *tradução* interfere, assim, na “atualização” dos estados de um Texto<sup>138</sup>. A essa “rigidez” paradoxal a que se refere Berio – ou, a rigor, à sua ausência –, podemos associar a visão – por que não dizê-lo, *heraclitiana* –

<sup>136</sup> Na realidade, há operações analíticas mesmo nas transcrições de Berio movidas “apenas” por razões práticas e pessoais – i.e., como quando intérpretes o solicitaram orquestrações de obras de outros compositores, sendo o caso de suas transcrições da *Sonata op. 120 n. 1* de Johannes Brahms e das *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla. Como o próprio Berio (2017, p. 367) atesta: “*Qualche volta si tratta di un'analisi puramente tecnica, come nel caso della Sonata di Brahms, dove ho cercato di creare una situazione orchestralmente brahmsiana. Tale è il caso anche delle Canzoni di de Falla, dove la trascrizione intende far dimenticare l'originale e molto idiomático accompagnamento pianistico.*”

<sup>137</sup> Tem-se um claro exemplo em Berio dessa “política do traduzir” quando o compositor se defronta com o *métier* da música vocal e sua relação com a *transcrição* de textos poéticos, litúrgicos ou de outra natureza (aspecto que será explorado nas análises de *Coro* presentes na segunda e terceira partes deste trabalho). No posicionamento a seguir, Berio (2006, p. 46, grifo nosso) considera que a absorção pela música de um texto deve ser de tal modo que a música explore o texto ao ponto de modificá-lo e renová-lo estrutural e semanticamente: “*If a musical thought is to manifest itself in full in relation to a text, it must be able to modify that text, to carry out an analytical transformation of it, while of course remaining conditioned by it. This will at least prevent the well-known and passive situation, so common in today's commercially oriented music, of a text that becomes a pretext in a stereotyped musical context.*”

<sup>138</sup> Aslanov defende a *manipulação* como instância primeira do ato de traduzir, versando sobre uma espécie de *manipulação genético-textual* que se faz presente nesse ofício. Mesmo nas traduções mais literais e realizadas sob claras restrições formais, a *manipulação* sempre estará presente e apresenta um papel fundamental aos tradutores: “Eles participam da vida do texto e permitem que ele não permaneça rígido”, conferindo-lhe “uma plasticidade evolutiva.” (ASLANOV, 2015, p. 106)

também de um Edmund Husserl quanto ao escoamento do Tempo: “*Die Zeit ist starr, und doch fließt die Zeit*”<sup>139</sup> [“O tempo é rígido, e no entanto flui o tempo”].

Por esse viés, a noção de *transcrição* tem assumido importantes funções mediadoras na evolução da prática composicional ocidental. Traduzir seria, então, o melhor posto de observação sobre as estratégias e funções da linguagem musical, desde que essa posição seja conduzida por processos de *recordações* e *esquecimentos* musicais. Isso implica

*the possibility of transforming and even abusing the text's integrity so as to perform an act of constructive demolition on it. Transcription seems to get drawn into the very core of the formative process, taking joint and full responsibility for the structural definition of the work. It is not the sound that is being transcribed, therefore, but the idea.*<sup>140</sup> (BERIO, 2006, p. 45)

Na história da teoria da tradução, certa atitude de exaltação da grande fidelidade e transparência ao texto original tornou-se obsoleta ao longo do século XX<sup>141</sup>. Como precisamente colocado por Meschonnic (2010, p. XXV), na tradução “o que importa não é fazer passar. Mas em que estado chega o que se transportou para o outro lado. Na outra língua. Caronte também é um barqueiro. Mas ele faz atravessar os mortos. Aqueles que perderam a memória.”

Nessa concepção, para além de reforçar o famoso provérbio *traduttori, traditori*<sup>142</sup>, o tradutor impõe a própria autoridade ao *manipular* o texto traduzido. Aslanov (2015) retoma uma fórmula do filósofo francês Emmanuel Lévinas e sintetiza que a tradução é uma “difícil liberdade”<sup>143</sup>:

<sup>139</sup> Vide HUSSERL (1985, p. 131 *apud* MENEZES, 2014, p. 183).

<sup>140</sup> Assim como Berio afirma que a *transcrição* incide sobre a transformação de uma ideia musical em geral, Aslanov (2015, p. 16) endossa que “a manipulação no ato de tradução não se restringe ao trabalho pontual do tradutor frase a frase, palavra a palavra. Ela também pode incidir sobre o conjunto constituído pela versão final do texto”. O mesmo pode ser visualizado quando se defronta com a *Poética da Tradução* de Henri Meschonnic: “No século XX, a tradução se transforma. Passa-se pouco a pouco da língua ao discurso, ao tempo como unidade. [...] A equivalência procurada não se coloca mais de língua a língua, tentando fazer esquecer as diferenças linguísticas, culturais, históricas. Ela é colocada de texto a texto, ao contrário, trabalhando para mostrar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade.” (MESCHONNIC, 2010, p. XXIV)

<sup>141</sup> De acordo com Aslanov (2015), ainda entre a década de 1960 e a primeira metade da seguinte, os linguistas acreditavam na possibilidade de traduzir mais ou menos fielmente um texto. O ponto de viragem parece ter sido o livro *After Babel*, de Steiner – já referenciado neste capítulo –, com base no qual supostamente o modernismo tardio renunciou ao ideal de universalidade e transparência que caracterizava certa índole racionalista.

<sup>142</sup> Em português: *tradutores, traidores*. Atribui-se a primeira ocorrência desse jogo de palavras ao poeta francês do século XVI, Joachim du Bellay (vide ASLANOV, 2015, p. 19). A expressão é ainda mais usada no singular: *traduttore, traditore*.

<sup>143</sup> Embora Aslanov (2015) não tenha referenciado o uso dessa expressão, Lévinas é popularmente conhecido como o “filósofo da difícil liberdade” (ver, por exemplo, o artigo publicado no jornal *Le Monde* de dezembro de 1995, após o falecimento do filósofo, intitulado “Mort d’Emmanuel Lévinas, philosophe de la difficile liberté”. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/12/26/mort-d-emmanuel-levinas-philosophe-de-la-difficile-liberte\\_3891808\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/12/26/mort-d-emmanuel-levinas-philosophe-de-la-difficile-liberte_3891808_1819218.html). Acesso em 17 fev. 2020). Há também na produção de Lévinas os “ensaios sobre judaísmo”, publicados em 1963 sob o título *Difficile liberté*.

Difícil, porque é quase impossível respeitar o imperativo de transparência que se espera de um tradutor honesto: as restrições e as limitações que se fazem sentir quando se passa de uma língua para outra são fatores que distorcem o caminho e fazem aparecer a tradução como um discurso ontologicamente oblíquo. Liberdade, porque mesmo quando o tradutor fica no limite imposto pela deontologia, existem tantas opções, tantos caminhos (por tortos que sejam) na trajetória que leva de uma língua a outra que amiúde o problema do tradutor é precisamente a indecisão diante de opções demasiadamente variegadas. Até a tradução mais literal possível deixa uma margem de criatividade ao tradutor e, às vezes, o estimula, como as restrições formais fazem com o poeta que “dança em armadura”, segundo a fórmula de Ezra Pound. (ASLANOV, 2015, p.15-16)

Assim é que, paradoxalmente, Henri Meschonnic relaciona tradução com produção de um *texto*:

Uma *boa* tradução não deve ser pensada como uma *interpretação*<sup>144</sup>. Porque a interpretação é da ordem do sentido e do signo. Do descontínuo. Radicalmente diferente do texto, que *elabora* aquilo que diz. O texto é portador e levado. A interpretação, somente levada. A *boa* tradução deve fazer, e não somente dizer. Deve, como o texto, ser portadora e levada. (MESCHONNIC, 2010, p. XXIX)

No domínio musical, haveria saídas para o compositor que, defrontando uma *biblioteca de Babel* da cultura musical por meio de constantes atos de *tradução*, buscasse esquivar-se do jogo “*traduttori, traditori*”, procurando não trair nem enganar seu ouvinte – ou, nos termos da teoria adorniana, procurando não *mistificá-lo*? Da tensão dialética entre o conceito de *tradução* e o paradigma de evolução da linguagem musical, resulta que, para Berio, toda poética significativa traça planos diferentes do mundo ao traduzi-lo, delineando também novos mundos (sonoros) possíveis pelo mapeamento seletivo, subtrativo e sintético da memória sobre a história. Ou seja, a *tradução* é verdadeiramente ética quando pratica a poética e estabelece movimentos dentro da “*linguagem*”<sup>145</sup>. Por isso o mestre italiano afirma:

*La trascrizione mi interessa solamente quando si mette in relazione dialettica 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.* (BERIO, 1977, grifo nosso)

<sup>144</sup> Vale a ressalva de que, embora Meschonnic afirme na introdução que uma *boa* tradução não deva ser pensada no domínio da *interpretação*, o autor considera, na verdade, que essa tradução de “qualidade” não deve ser pensada *apenas* como pertencente à ordem da *interpretação*. Essa ideia aparece posteriormente na seguinte frase: “Eis porque também traduzir deve extravasar a interpretação.” (MESCHONNIC, 2010, p. 20)

<sup>145</sup> O livro de Aslanov também discorre sobre essa mesma ideia ao comentar do estatuto de que *o tradutor traduz direito por linhas tortas*. Trata-se de uma paródia do provérbio português *Deus escreve certo por linhas tortas* (vide ASLANOV, 2015, p. 16-17). Isso reflete a crença de Aslanov na expressão latina *mutatis mutandis* como mote de seu ofício, quer dizer, traduzir, uma vez efetuadas as “necessárias” mudanças.

É nesse sentido mesmo que Haroldo de Campos define a *operação tradutora* como uma prática simultaneamente *desfiguradora* e *transfiguradora*: “A tradução opera, assim, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências” (CAMPOS, 2011, p. 27). No seu entendimento da *poética* da tradução, o intelectual brasileiro reelabora neologicamente o próprio conceito de tradução, cunhando o termo *transcrição* para exprimir, desde logo, uma crítica às noções de tradução *literal* e *servil*<sup>146</sup> e, ao mesmo tempo, para declarar de imediato que “traduzir é reinventar”.

O que Haroldo de Campos entende por *transcrição* desvela-se em outras instâncias da teoria da tradução como uma “transposição criativa” em Roman Jakobson<sup>147</sup> ou uma “transpoetização” em Walter Benjamin<sup>148</sup>. Equacionando tais acepções, a operação tradutora implica em transmutação, (*re*)*criação* ou mesmo uma *criação paralela* (autônoma, porém recíproca – ou seja, o tradutor-recriador constrói, paralelamente ao original, o texto de sua *transcrição*). A tradução não repristina um estado autêntico ou “virginal”, mas interfere no material pelo presente da criação – fazendo jus à sua própria origem latina na palavra *transducere*, no sentido de conduzir além.

*Transcrição*, conceito tão caro ao concretismo brasileiro, cai então como uma luva à tarefa de tradutor que Berio empreende ao longo de sua carreira, praticada como um veículo de releitura inventiva e aproximação renovada de materiais tomados de outras épocas, obras ou

---

<sup>146</sup> Noções que se vinculam à “ideia ‘naturalizada’ de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original).” (CAMPOS, 2011, p. 10)

<sup>147</sup> No texto “Aspectos linguísticos da tradução”, Jakobson (1969) fala de uma “transposição criativa” na atividade tradutora da poesia (ou melhor, de qualquer “informação estética”): “O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.” (JAKOBSON, 1969, p. 72). Campos (2011, p. 27) esclarece tal fenômeno: “O tradutor traduz não o poema (seu conteúdo aparente), mas o *modus operandi* da função poética no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua *intentio* ‘intra-e-intersemiótica’: aquilo que no poema é ‘linguagem’, não meramente ‘língua’ [...]”

<sup>148</sup> Em “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin concebe a tradução como aquele meio de recuperar o movimento da linguagem por meio da *recriação poética* (ou, conforme tradução do termo *Umdichtung* por Haroldo de Campos, *transpoetização*), ou seja: “A tarefa do tradutor é a de redimir na língua própria aquela língua pura que se exilou nas alheias, a de libertá-la da prisão da obra através da recriação poética.” (BENJAMIN, 2018, p. 98)

culturas musicais, situando-os em novos contextos expressivos<sup>149</sup>. Tradução para Berio é uma escritura ulterior que comenta, analisa, reelabora, desenvolve e/ou reintegra os elementos do *texto de partida*, implantando, no *texto de chegada* beriano, uma contínua ressignificação da multiplicidade de referências que o integram.

É justamente nessa operação (re)criadora que se desenvolve a poética da abertura e do serialismo (*lato senso*) na obra de Berio, pois tal prática amplia o horizonte de trabalho do compositor para territórios que extrapolam os esquemas preestabelecidos, ao mesmo tempo em que engendra um tecido musical de intrincadas referencialidades e múltiplos percursos semânticos<sup>150</sup>. Em outros termos, o reconhecimento dessa paradoxal atividade tradutora-inventiva, um labor orientado pelo impulso criativo, acolhe a ideia de tradução “como estranhamento da língua do tradutor e alargamento das fronteiras desta ao influxo do original” (CAMPOS, 2011, p. 25). Essa operação “estranhante” da prática do traduzir intenta a alargar sua própria “língua”, a explorar suas latências e possibilidades. A língua do tradutor deve, então, “ser exposta ao impulso violento da língua estranha [...], ao invés de ser timoradamente preservada desse abalo transgressor.” (CAMPOS, 2011, p. 138)

Assim, discutir uma política do traduzir implica também falar de uma política no pensamento da linguagem. Apropriando-se criativamente do passado por meio de viagens à

---

<sup>149</sup> A obra *Rendering* (1988-90), por exemplo, é uma típica *transcrição*. Na peça, Berio expõe sua forte admiração por Franz Schubert ao debruçar-se sobre fragmentos de uma *décima sinfonia* (D936a) que ocupou o compositor austríaco em suas últimas semanas de vida. Encantado pelo caráter prospectivo e pela complexidade desses esboços de Schubert, Berio se propôs a “restaurá-los”. Contudo, o compositor nega uma atitude *reconstrutiva* em *Rendering*, e, para ele, a única postura plausível no ato do restauro é considerar a obra em sua presença atual: “Eu não queria substituir Schubert, como alguns já fizeram fingindo interpretar sua vontade: eu preferia realizar e interpretar instrumentalmente o que Schubert nos deixou. Então completei os dados frequentemente estenográficos dos esboços e preenchi as ‘ausências’ entre um fragmento e outro com uma espécie de ‘argamassa’ musical: em certo sentido operando como os restauradores de hoje, que cobrem com substâncias apropriadas as partes perdidas de pinturas antigas, evidenciando, assim, as ausências. O que fiz foi, em suma, um restauro, mas não estrutural. Eu não estava interessado em criar uma continuidade artificial nos esboços de Schubert” (BERIO, 2017, p. 367, tradução nossa). Assim, o âmago de *Rendering* é justamente a dialética passado-presente, expressa já em sua dupla autoria: Schubert-Berio. Por um lado, há a *cor* sonora de Schubert, *revivida* pela orquestração dos fragmentos D936a e pelo preenchimento de suas vozes internas. Berio segue estritamente as esparsas indicações de instrumentação deixadas nos manuscritos e faz uso da mesma orquestra aplicada por Schubert nas tardias *Sinfonia Inacabada* (1822) e *Grande Sinfonia* (1826). Por outro lado, embora a manutenção das *cores originais* aluda ao universo schubertiano, essa experiência sinfônica hesita quando emergem as lacunas. Berio não suprime esses espaços vazios nem os conecta com preenchimento sonoro “estilisticamente apropriado”, como poderia ser feito em um *restauro filológico*, mas, ao contrário, deixa-os intactos e adiciona seu próprio material. A *argamassa* beriana destoa completamente da imponência sinfônica e é sempre anunciada pela celesta, instrumento inexistente na época de Schubert e cuja sonoridade prontamente institui um universo distante à sua música. Para maiores detalhes da atuação *transcriadora* de Berio sobre o *texto musical* schubertiano, vide nosso artigo “Luciano Berio, restaurador: análise de *Rendering per orchestra*” (MIRANDA, 2019), no qual delineamos a ideia de que os procedimentos escriturais adotados por Berio nessa *transcrição* de Schubert são implicitamente engajados nos preceitos da *Teoria da Restauração* (1963) de Cesare Brandi, ícone do moderno *restauro crítico* italiano.

<sup>150</sup> Assim, a noção de *écriture* mesma passa a ser vista como território de “interações históricas entre línguas, culturas, poéticas.” (CAMPOS, 2011, p. 25)

biblioteca musical de Babel, Berio evita uma relação meramente cumulativa e hipostasiante com a história da música e suas diversas linguagens. Como a inconclusa Torre de Babel, o compositor preocupa-se em não consagrar uma tradição, mas inscrevê-la em uma permanente releitura criativa. Operando sobre o passado a partir de uma ótica do presente, utilizando de técnicas escriturais próprias para a reflexão sobre a história a partir do material “traduzido”, transubstanciando a linguagem do original na linguagem da tradução, Berio reinventa a tradição de forma crítico-criativa a cada vez que a “procura” – quebrando, deste modo, “as barreiras apodrecidas da sua língua.” (BENJAMIN, 2018, p. 98)

Sintetiza-se, assim, a relação de Berio com o arsenal da cultura, seu legado musical e suas operações tradutoras por meio de uma máxima do poeta Vladimir Maiakovski<sup>151</sup>:

Eu o amo,  
                   mas vivo,  
                                   não múmia.  
 Sem o verniz  
                   dos florilégios-catacumba.

### 2.3 *Dialogo fra te e me: alteridade e tradução musical*

Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? Em geral se pensa que o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela e contempla o mundo que se estende em toda a sua vastidão diante dele. Logo: há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo; mas e do lado de cá? Também o mundo: que outra coisa queríamos que fosse?

(CALVINO, 1994, p. 101-102)

As discussões anteriores tornaram evidente que, na poética beriana, a prática, as possibilidades e as necessidades de *transcrição* constituem uma parte orgânica na concepção de invenção musical. Para Berio, a responsabilidade do compositor diante desse fato reside na tentativa de estabelecimento de um construtivo intercâmbio histórico-cultural e na defesa dessas diversidades. Revela-se também uma profunda crença, enquanto um dos possíveis sedimentos do *pensamento serial*, na natureza fundamentalmente plural dos seres humanos. Crença que implica a renúncia em definitivo à utopia confortável de códigos comunicacionais universais e,

---

<sup>151</sup> Vide (SCHNAIDERMAN *et al.*, 2003, p. 102).



especificamente, a dúvida quanto à possibilidade do estabelecimento de uma linguagem musical única, um *supercódigo* para a atividade composicional.

No entanto, o *pensamento serial*, conforme discutido, empenha-se também na busca de um contínuo engendrado indefinidamente da tomada do descontínuo<sup>152</sup>. Se a poética beriana assume a *transtextualidade* como estratégia fundamental de escritura musical, o problema de organizar elementos disparatados em uma *formatividade* coerente é o seu principal *mote*. Ele reconhece o pluralismo babélico da música de seu tempo e assume que, ao músico moderno, resta a atitude – “*non solo musicali ma anche sociali, politiche*” (BERIO, 2017, p. 203) – de navegar entre diferentes *linguagens*, procurando possíveis “fios” que as mantêm conectadas.

Essa conduta, todavia, não intenta um retorno messiânico à “língua adâmica” com vistas à eliminação de distâncias. Em outros termos, a ambição beriana de construir uma “música de músicas” não se fundamenta na crença de uma linguagem universal e na unificação homogeneizante da imensa diversidade musical que habita o mundo – mesmo que, nessa atitude anti-homogeneidade dos dados de cultura, o compositor se defronte com o reconhecimento de certos “universais” da linguagem musical<sup>153</sup>. Berio esforça-se, isso sim, para sublinhar aquilo que é singularmente irreduzível nessa diversidade, mas cujo encontro no múltiplo possibilitaria vislumbrar uma unidade realmente abrangente, ou melhor, profunda<sup>154</sup>. Com Miguel (2016, p. 61): “É, portanto, na força do atrito entre estas duas tendências – o pendor para o isolamento de universais e o pendor para a aceitação do diverso – que se constitui em parte a estética beriana, mas também e sobretudo que compreendemos o seu pensamento ético.”

A música de Berio mostra-se, então, um projeto ético que carrega com ela uma virtude (ou uma “solução” para Babel): a *hospitalidade linguística* em suas operações de *tradução*

---

<sup>152</sup> Por esse viés, Berio (2006), na sua conferência “Formations”, afirma buscar o “sentido musical” de um conjunto heterogêneo e até mesmo caótico de materiais sonoros apelando para “critérios subtrativos”, ou seja, filtrando as camadas desse universo babélico e desvelando unidades potenciais inerentes à riqueza de seus elementos. Nesse contexto, o compositor italiano faz alusão a Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e seu entendimento do ato de escupir como uma “*forza di levare*”, uma ação que *extrai* do bloco de mármore a sua escultura. Vale aqui uma rápida menção aos primeiros versos de um dos poemas mais conhecidos de Michelangelo: “*Si come per levar, donna, si pone / in pietra alpestra e dura / una viva figura, / che là più cresce u' più la pietra scema*” (MICHELANGELO *apud* CAMBON, 1985, p. 78).

<sup>153</sup> A busca dos *universais linguísticos* não vai de encontro à descrença em uma linguagem universal, aspecto que foi de fundamental importância para a teoria de Roman Jakobson. O próprio Berio (2006, p. 60), como jakobsoniano que foi, admite: “*Now and then music sends out hesitant cues as to the existence of innate organisms which, if fittingly translated and interpreted, may help us pinpoint the embryos of a universal musical grammar*”. O compositor italiano reconhece um desses *embriões* da *gramática musical universal* na imensa similaridade entre um modelo heterofônico africano – que Berio acaba por incorporá-lo em *Coro* – e a prática pré-polifônica ocidental conhecida por *hoquetus* (aspecto detalhado mais à frente neste trabalho).

<sup>154</sup> Em *Coro*, várias são as instâncias em que diferentes “linguagens” coabitam o tecido sonoro, embora em distintos – porém interdependentes – estratos e funções musicais. Como demonstraremos, a refinada elaboração harmônica enquanto estrutura fundamental da obra promove uma convivência construtiva de referências e materiais musicais tomados de culturas diversas (vide, em especial, o capítulo V).

*musical* – ideia que, aludindo a Paul Ricœur, pressupõe uma escritura que engendra a convivência *na* diferença entre o “próprio” e o “outro”<sup>155</sup>. Essa conduta consiste em *hospedar o estrangeiro* em atos de *transcrição* que elaboram equivalências sem identidades, coabitando tanto a “língua” do compositor italiano quanto a das tradições (étnico)musicais (no caso de *Coro*) que o inspiraram. Ou melhor, partindo de sua linguagem musical para analisar, interpretar e traduzir outros *textos*, esses, ao mesmo tempo em que expandem os horizontes da *língua-alvo* – dando fôlego ao *ideal serial* já mencionado de *universo em expansão*, para citar Lévi-Strauss, ou de constituição de novas *realidades estruturadas*, para mencionar Umberto Eco –, encontram na primeira abrigo e acolhimento para seu “idioma” estrangeiro.

No ensaio “Sentieri della musica”, publicado pela primeira vez em 1985, Berio (2013) esboça mais uma vez alusões às viagens musicais que compositores têm realizado ao longo dos tempos<sup>156</sup>. Na base de tais viagens, encontros e confrontos, o desenvolvimento da notação musical foi um dos principais “meios de transporte” utilizados pelos compositores. Mais do que somente contribuir para manter abertas as fronteiras da escritura musical, o mestre italiano reforça a ideia já delineada de que a *transcrição* (ou *tradução*) em música tem um posto privilegiado de observação e evolução das estratégias da linguagem musical: “*Non mi sembra superfluo ricordare che la notazione, come la scrittura in genere, non è stata soltanto uno strumento di diffusione ma anche di analisi e di interiorizzazione del processo compositivo.*” (BERIO, 2013, p.142)

Reportando-se a essas jornadas reais ou metafóricas, o foco do texto de Berio é a discussão de como o pensamento ocidental lentamente assimilou diferentes dimensões musicais e de distintos contextos culturais<sup>157</sup>. Vale ressaltar que, somente a partir da virada do século

---

<sup>155</sup> Paul Ricœur, em *On translation*, entende que uma “tradução impõe não somente um trabalho intelectual, teórico ou prático, mas também um problema ético” (RICŒUR, 2006, p. 23, tradução nossa). Para desempenhar esse papel, a tradução assume um significado mais geral e que se aplica a todos os tipos de trocas linguísticas, como delineado anteriormente. O que é verdadeiro para a tradução interlinguística também terá que se tornar um modelo para outros tipos de trocas, incluindo encontros com outras culturas, com outras pessoas e até com o próprio “eu”. Para Ricœur (2006), a tarefa do tradutor consiste em reconhecer uma *tarefa-renúncia* de seu ofício, qual seja: conscientizar-se da impossibilidade da *tradução perfeita*, o que implica realizar o luto da ideia intolerante de um ganho sem perda. Considerando tais limites, este é o primeiro passo para o ganho da convivência *na* diferença. A partir desse viés paradoxal da operação tradutora que assume uma tensão entre fidelidade e traição ou equivalência e inadequação, o intelectual francês propõe o conceito de *hospitalidade linguística*, a saber, a possibilidade de receber a língua do outro em sua própria. Com o autor: “O prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em casa, na acolhida de sua própria morada, a palavra do estrangeiro.” (Ibid., p. 10)

<sup>156</sup> Embora refletindo sobre as motivações contingenciais dessas jornadas, Berio reconhece a impossibilidade de reconstruir linearmente e a fundo os percursos, as proliferações e as transformações da bagagem de ideias, técnicas e experiências musicais trocadas (ideia apresentada também ao longo de suas *Norton Lectures*). Nas palavras do compositor: “*Se si tentasse di rappresentare su una carta geografica i viaggi dei musicisti dall’Ars Nova a oggi, suppongo che ne risulterebbe una configurazione analoga ai movimenti molecolari che si osservano in un laboratorio di fisica [...].*” (BERIO, 2013, p. 136)

<sup>157</sup> Na música, isso ocorreu mais lentamente que, por exemplo, no domínio das artes plásticas, dado que “*i prodotti musicali non si appendono al muro e, almeno in passato, si trasportavano meno facilmente delle maschere africane.*” (BERIO, 2013, p. 140)

XX, os músicos embarcaram em viagens concretas para espaços geográficos mais específicos e externos à tradição europeia, como foi o caso de Debussy, Bartók, Stravinsky e Messiaen. Nessa tardo-modernidade, também as viagens intercontinentais e os contatos efetivos entre os compositores contemporâneos a Luciano Berio tiveram implicações profundas no perfilar da história da música ocidental. Referindo-se aos cursos de Darmstadt, o compositor italiano salienta certo engajamento ético-social da vanguarda que se desprendia daqueles festivais:

*Sono stati, negli anni Cinquanta, un fondamentale punto di incontro, di ripensamento e di coesione fra musicisti europei animati dal desiderio comune di costruire qualcosa di nuovo sulle rovine nazifasciste, di sottrarre i concetti musicali alle ideologie mercantili e di osservare il passato e il non-occidentale con criteri e sensibilità diversi.* (BERIO, 2013, p. 139)

Berio considera que a geração de matriz darmstadtiana ligava-se a uma consciência “planetária” mais concreta e implicava, entre outras coisas, na relativização dos etnocentrismos – reconhecendo, ao mesmo tempo, os seus antecedentes na história da Europa moderna<sup>158</sup>. Essa tendência abria-se no pós-Segunda Guerra por meio de jornadas a culturas musicais provenientes de um amplo espectro histórico-geográfico: os *ragas* indianos (em Messiaen); as polirritmias e heterofonias africanas (em Ligeti e Berio); a vocalidade tibetana, a temporalidade extensiva do Teatro Nô japonês e a meditação hindu (em Stockhausen); os instrumentos do Extremo Oriente (em Cage e Boulez) e assim por diante.

Naquele momento histórico, que se estende até a contemporaneidade, essas jornadas musicais ressurgem sob novos meios que, por um lado, simplificam as trocas e, por outro, tornam-nas mais complexas e invasivas. Nesse contexto, o músico não precisa necessariamente viajar para assimilar diferentes critérios de prática ou linguagem musical, pois “*i ‘criteri’ e i ‘sistemi’ viaggiano per lui*” (BERIO, 2013, p. 138). Isso se dá justamente pela emergência de um novo tipo de “transporte”: os meios de comunicação de massa que, como bem sabido, apresentam o perigo iminente de simplificação das “linguagens” e experiências musicais em produtos de consumo esvaziados de identidade histórica. De acordo com Berio, os *mass media* “*tendono a dare la priorità alle dimensioni materiali e immediate dell’esperienza e, nell’ascoltatore di musica, tendono a favorire uno sviluppo in ampiezza, piuttosto che in avanti e in profondità, della conoscenza musicale.*” (Ibid., p. 138)

---

<sup>158</sup> “*Credo si possa comprendere come in questo entusiasmante e traumatico aumento dell’informazione e del pluralismo culturale risieda una delle radici concettuali della sintesi astratta dell’arte visiva, inaugurata dai volti africani delle Démoiselles d’Avignon di Picasso, in un paesaggio culturale che era già stato penetrato dal suono sorprendente e ‘originario’ del flauto debussiano.*” (BERIO, 2013, p. 139-40)

Em suma: por um lado, Berio reconhece que, mesmo durante os “agitados anos cinquenta”, progrediu-se a possibilidade de uma síntese histórico-geográfica que leva o músico criador a analisar, identificar-se com e assimilar modelos generativos e escriturais de músicas pertencentes a diferentes épocas e lugares.

*È attraverso il contatto con le forme e i segni dei paesi lontani che l'artista occidentale ha imparato a riconoscere qualcosa di sé negli altri, ha sperimentato per la prima volta in se stesso l'alterità, il “je est un autre” e, per rimanere con Rimbaud, la possibilità di essere “absolument moderne”<sup>159</sup>. (BERIO, 2013, p. 140)*

Por outro lado, e em tempos de *industrialização da consciência*, o mestre italiano postula a necessidade constante de se subtrair à força dos sistemas econômicos autoritários, que tende, em nível mundial, a nivelar modelos culturais e reduzir suas pluralidades<sup>160</sup>. Assim é que atenta Berio (2013) para o fato de que o abismal enunciado rimbaudiano “eu é um outro” pode inesperadamente se transformar, no contexto da sociedade contemporânea, no escarnecido “*you are what you is*” de Frank Zappa<sup>161</sup>. Berio faz recordar as instâncias em que aquelas jornadas musicais comportam-se como “cavalos de Tróia” que penetram nas cidadelas culturais de outras pessoas para conquistá-las e subjugar-las<sup>162</sup>.

Na realidade, Berio considera esse tipo de *tradução* “invasiva” um fenômeno típico da cultura ocidental, o qual visa a “conquistar o estrangeiro”, reificá-lo e submetê-lo a um “código universal” da indústria cultural. No ensaio “Geografie della musica”, escrito nos anos 2000 e somente publicado postumamente, o compositor pondera:

---

<sup>159</sup> Nesse trecho, a referência beriana a Arthur Rimbaud (1854-1891), “*Je est un autre*”, encontra-se em uma carta do poeta francês escrita para seu amigo e mentor Georges Izambard, datada de 13 de maio de 1871. A segunda menção faz referência à frase “*Il faut être absolument moderne*”, presente no texto *Adieu*, de 1873. Ambas as citações podem ser consultadas em *Rimbaud: complete works, selected letters* (RIMBAUD, 2005, p. 370 e 302, respectivamente).

<sup>160</sup> Em entrevista de 1964, Berio assevera: “*La destinazione – l’impegno, cioè – dei prodotti elaborati dai moderni mezzi di comunicazione e di riproduzione è, sempre, necessariamente generica e ipocrita, perché quei prodotti hanno innanzi tutto lo scopo di mantenere in vita l’apparato che li sostiene e di attivare un mercato che garantisce sicurezza economica all’apparato stesso.*” (BERIO, 2017, p. 14)

<sup>161</sup> Referência à canção “*You are what you is*”, de autoria do músico norte-americano Frank Zappa, e que dá título homônimo ao álbum lançado em 1981. Registre-se que Zappa foi o único músico pop gravado por Boulez.

<sup>162</sup> Embora com resultados geralmente imprevisíveis, como é válido ressaltar citando Horácio (*Epístolas*, Livro II, 156): “*Graecia capta ferum victorem cepit*” [“a Grécia, capturada, fez do vitorioso o cativo”] (vide HORÁCIO, 2008, p. 315). Horácio faz alusão à “aculturação” do mundo romano em contato com a cultura grega, absorvendo o mundo helênico como modelo para as artes, o direito, a matemática, a arquitetura e para diversas outras instâncias.

*La cultura occidentale tende a possedere, a trasformare e a servirsi di tutte le musiche del mondo ed è forse per questo che, ben al di fuori degli Istituti di Etnomusicologia, dove si guardano e si ascoltano le cose da vicino e si studiano le diverse geografie musicali, si sente ogni tanto parlare di musica come di un linguaggio universale da collocare in un mondo musicale, in un limbo senza confini.* (BERIO, 2013, p. 78)

De acordo com seu posicionamento analítico-interpretativo em face da operação de *transcrição musical*, e em sintonia com as teorias da tradução aqui discutidas, o mestre italiano desacredita da pretensão de total identificação entre o “tradutor” e o “traduzido”, ou entre a *língua-alvo* e a *língua-fonte*. Na conferência “Translating music”, Berio (2006) declara que essa aspiração, quando almejada mesmo que inconscientemente, consiste em uma das formas mais inócuas de contato cultural. Sendo a escritura uma *linguagem de linguagens*, o compositor intenta explorar a experiência musical “*establishing a constructive interchange between diverse cultures and a peaceful defense of those diversities*” (Ibid., p. 60). Tal posicionamento ético no ato da *tradução* musical visa promover um diálogo intercultural que, mesmo sendo realizado com as “ferramentas intelectuais” da música de sua herança ocidental, não se afigura como colonialista. Pelo contrário, essa maneira de traduzir seria um “*act of awareness and respect, of love, for cultural identities which can also tell us something about ourselves.*” (Ibid., p. 57-8)

Por esse viés, recebe posição de destaque a máxima de Rimbaud já citada: *Eu é um outro*. O conceito de *alteridade*<sup>163</sup> distingue-se, então, pela possibilidade de pensar o outro não sendo mais um estranho, um forasteiro, mas um visitante cuja presença atrai, estimula e questiona o próprio “eu”. Mas, para receber a presença do outro – compreendê-lo, como o âmago mesmo de qualquer operação tradutora –, é necessário aceitar a primazia da subjetividade do “eu” sendo questionada<sup>164</sup>. Não se trata de anular o “próprio”. Ao questionar o outro, o sujeito constitui-se a si mesmo. Ele não se transforma em algo que não seja a si mesmo, mas se define no contexto da conexão que o liga ao outro. Nesse sentido, pode-se argumentar que o que está em jogo na poética beriana não é a eliminação de distâncias, mas a possibilidade de sua exploração, colocando-as em relação dialética, tornando-as produtivas e inventivas.

---

<sup>163</sup> Do francês *altérité*, significando “alteração, mudança”. O prefixo *alter*, do latim, significando “um outro, outrem”, “outro, diferente”, “oposto, contrário” (vide *Dicionário Houaiss*).

<sup>164</sup> Em *Poética do traduzir*, Meschonnic (2010, p. 15) considera o seguinte: “Tento colocar em relação a noção de identidade e de alteridade, mostrar que os seus conflitos e a distinção entre alteridade e diferença importam ao ato linguístico e poético da tradução.” Posteriormente, afirma que, em nossa época, passa-se “de uma oposição entre identidade e alteridade ao reconhecimento de uma interação entre identidade e alteridade, de maneira que a identidade aparecesse apenas pela alteridade, por uma pluralização na lógica das relações interculturais.” (Ibid., p. 16)

Similarmente, Baron (2018) considera que tal ímpeto tradutor na obra de Berio advém do seu entendimento da música enquanto instrumento de diálogo e de encontro com a alteridade. Com a autora:

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. (BARON, 2018, p. 99)

Tal perspectiva dialética com o outro é entrevista na obra do mestre italiano especialmente em seu contato com músicas de tradição oral e popular, apropriadas, como dito, invariavelmente por meio de ferramentas intelectuais tomadas da sua herança musical europeia. No já mencionado ensaio “Geografie della musica”, Berio abre o texto com a seguinte declaração:

*Io amo molto le canzoni, perciò ho deciso di parlarvi brevemente di canzoni popolari, di canzoni cioè che sono legate al riposo, al lavoro, agli affetti, al divertimento, al mercato, alla pace, all'amore e, perché no, anche alle rivoluzioni. Ve ne parlerò proponendovi qualche rapido riferimento con la musica che nasce invece da un pensiero musicale consapevole (quella che di solito si ascolta in silenzio nelle sale da concerto) e che non porta necessariamente pace, perché, soprattutto negli ultimi cento anni, non è mai stata in pace con se stessa. Sarebbe bello che lo fosse? Non so. Potrebbe diventare noiosissima e quasi certamente inutile. (BERIO, 2013, p. 78)*

Em diversos pronunciamentos, Berio reconhece a influência exercida no seu pensamento pela obra de Béla Bartók e seu modelo de assimilação de aspectos musicais de outras culturas. De um lado, a poética do compositor húngaro tem raízes profundas na tradição musical ocidental; de outro, Bartók também coletou, estudou e assimilou a música autenticamente popular da Europa Oriental. Sublimando o domínio étnico-musical em critérios (sempre distintos) harmônicos, melódicos, rítmicos, tímbricos, entre outros, sua obra faz, assim, convergir, nas palavras de Berio (2013, p. 79), “*tante voci e tanti echi diversi.*”

Berio reconhece um paradigma de tradução na poética bartókiana: em vez de transcrever melodias folclóricas, Bartók transcreve seu significado inerente. Especialmente em suas obras de grande arquitetura formal, como no caso da *Música para cordas, percussão e*

*celesta*, as referências aos modelos étnico-musicais são implícitas. Assim, o compositor estabelece um diálogo sintático-morfológico remoto e quase secreto, e nesse sentido respeitoso, entre os distintos universos sonoros, entre “*l’eco quasi indecifrabile di voci e modi popolari e uno sviluppo del discorso a tratti marcato da un ideale quasi beethoveniano.*” (BERIO, 2013, p. 80)

Nas *Norton Lectures*, Berio retoma o exame da poética do compositor húngaro, apontando casos em que a obra de Bartók oferece um rico e fecundo terreno de ambiguidade no que concerne aos materiais e processos musicais. No intermédio entre

*the world of melodies, rhythms, metrics, and folk harmonies that Bartók was exploring and the world of “cultivated” music in which he developed, there is an indissoluble and profound relationship that is an integral part of Bartók’s creativity. [...] Bartók develops a dialogue between the original peasant musical materials and a formal construction (whether an “arched” one based on “golden section” proportions, or one based on “axial” harmonic procedures) that keeps them organically and morphologically distinct, yet structurally inseparable – a true fusion, an amalgam of seemingly disparate structuring elements, and not merely an emulsion ready for all uses.* (BERIO, 2006, p. 56)

Essa fusão de distintos domínios sonoros particular à obra de Bartók não se dá sem a fundamentação em um dos princípios éticos da *tradução*. Ou seja, como um dos recursos para resgatar o *texto* do “limbo da interlíngua”, utilizando-se uma fórmula de Aslanov (2015), o tradutor deve agir como um poeta. Consequentemente,

onde há poética ou poetas, o imperativo de transparência não pode ser mantido porque, de acordo com Platão, a mentira é uma parte constitutiva da atividade poética<sup>165</sup>. O tradutor seria manipulador e mentiroso por ser poeta. Se não fosse poeta, correria o risco de ser um tradutor ruim, cujas traduções seriam comparáveis às transposições automáticas às quais os recursos modernos da informática nos acostumaram. (ASLANOV, 2015, p. 11-12)

É justamente na característica “poética” da poética de Bartók que reside a enorme admiração de Berio pela obra do mestre húngaro:

*Penso che la musica, come la poesia, abbia il privilegio di poter coniugare dimensioni intime e allo stesso tempo collettive: anche per questo Béla Bartók è stato un grande poeta. Va comunque ricordato che spesso nella parte conclusiva dei suoi lavori strumentali la dimensione intima esplose, diventa collettiva e le voci popolari prendono il sopravvento, energiche e festose.* (BERIO, 2013, p. 79, grifo nosso)

---

<sup>165</sup> Ideia que Pablo Picasso, considerando a arte em geral, também reforça em entrevista de 1923: “Nós todos sabemos que arte não é verdade. A arte é uma mentira que nos faz produzir verdade”. Berio faz alusão a esse famoso aforismo de Picasso em entrevista concedida no ano de 1999 (vide BERIO, 2017, p. 452).

Conforme delineado até então, para Berio a música transmite certo conteúdo por meio da dinâmica imanente de sua estruturação, seu *modus operandi* ou seu *modo de formar*<sup>166</sup>, de tal maneira que qualquer dimensão ética do pensamento beriano não deva ser buscada em meio a mensagens explícitas e/ou externas ao domínio sonoro-formal. Pela formatividade específica de sua escritura musical, o compositor italiano, seguindo os passos de Bartók, entremeia dimensões “íntimas” e “coletivas” – aspecto que analisaremos posteriormente neste trabalho por meio de *Coro*, momento em que retomaremos o conceito de *alteridade* (vide, por exemplo, o capítulo IV) –, demonstrando que, para encontrar espaço de ação e caminhos responsáveis na *biblioteca de Babel* que circunscreve, fascina e confunde o homem contemporâneo, é necessário assumir um protagonismo ativo no processo de interpretação e tradução do mundo. Pois, por trás de toda música traduzida, existem universos culturais para conhecer e respeitar: “*Questo bisogno di reciprocità, di conoscere l’altro, semplice o complesso che sia, e con esse una dimensione ulteriore, è una condizione essenziale per permettere alla musica di diventare anch’essa strumento consapevole di comprensione, di dialogo e di tolleranza.*” (BERIO, 2013, p. 83)

---

<sup>166</sup> O compositor atesta uma autorreferencialidade do discurso musical. Na conjunção que Berio faz da tradução nas práticas literárias e musicais, reconhece-se uma sutil, porém definitiva diferença no que se refere ao domínio semiológico. Para o compositor, os elementos pragmáticos da linguagem (fundamentados em oposições binárias como *significante* e *significado* – ou *signans* e *signatum* –, *langue* e *parole*, *níveis profundo* e *superficial*, entre outras) tornam-se “significativamente indefiníveis” quando transpostos à música (cf. BERIO, 2006, p. 10). Isto é, na música, *significante* e *significado*, ou o nível morfológico e o sintático, por exemplo, são aspectos inseparáveis. Assim, “*In language, a word implies and excludes many different things, said and unsaid, and the name of a thing is not the thing itself. Whereas the musical ‘word’, the musical utterance, is always the thing itself.*” (Ibid., p. 11)



### 3 A Festa dell'Unità: cultura popular e o Partido Comunista Italiano

#### 3.1 Política e Música: uma experiência gramsciana

*che deve in ogni istituzione  
sanguinare, perché non torni mito,  
continuo il dolore della creazione*  
(PASOLINI, 2009, p. 853)

Luciano Berio teve o primeiro contato com a música moderna de sua herança cultural europeia no rescaldo da Segunda Guerra Mundial e em um momento historicamente crucial marcado pela queda do Fascismo na Itália. Embora sua educação musical tenha iniciado prematuramente em um estimulante ambiente cultural familiar<sup>167</sup>, o regime de Mussolini afetou diretamente a formação musical do compositor. Conforme aponta Nicolodi (1984), especialmente durante os anos de 1939 a 1945, a política cultural fascista proibiu totalmente a música moderna e experimental europeia<sup>168</sup> – assim como acontecia no mesmo período com a Alemanha nazista. Tida como esteticamente decadente, essa repressão recaía, entre outros, sobre a música de Stravinsky, de Bartók e dos compositores da Segunda Escola de Viena.

Essa primeira exposição de Berio à música moderna ocorreu, então, em 1945 e já após seu ingresso no Conservatório de Música de Milão<sup>169</sup>. O compositor italiano inicia o ensaio “Meditation on a 12-Tone Horse” com uma ardorosa e aguda constatação:

*Thanks to Italy's political situation, it was not until 1945 that I first had the opportunity to see and hear the works of Schoenberg, Stravinsky, Webern, Hindemith, Bartók, and Milhaud. [...] Of that crucial period let me simply say that among the many thoughts and emotions aroused in me by those encounters, one is still intact and alive within me today: anger – anger at the realization that Fascism had until that moment deprived me of knowledge of the most essential musical achievements of my own culture; further, that it was capable of actually falsifying reality. (BERIO, 1996, p. 167)*

<sup>167</sup> Em *Entrevista sobre a música*, o compositor recorda essa tradição musical em família: “A música era o aspecto mais importante e mais condicionante no ambiente familiar em que vivi até a idade de 17-18 anos. Até certo ponto de meu desenvolvimento, a música para mim identificava-se com a personalidade de meu pai Ernesto, de um lado, e de meu avô Adolfo, de outro.” (BERIO, 1988, p. 34)

<sup>168</sup> Mas não somente, como pode ser verificado no seguinte testemunho do próprio Berio e que demonstra o quão extensa foi essa privação cultural fascista: “Eu tinha 18 anos quando ouvi o primeiro disco em casa de amigo. Foi em 1943 e o ouvimos às escondidas porque era o velho jazz de New Orleans, proibido pelo regime. Era como ouvir a Rádio de Londres.” (BERIO, 1988, p. 31)

<sup>169</sup> Aquele foi um conturbado momento na vida do jovem Berio. Um ano antes do seu ingresso no Conservatório para o estudo de composição, Berio ainda considerava a carreira de pianista. Ao que parece, esse desejo foi abortado quando, em 1944 e ainda antes do final da guerra, Berio foi convocado para o exército e, ao manusear uma arma de fogo defeituosa, sofreu um grave acidente que o deixou internado por cerca de três meses (vide HANDER-POWERS, 1988).

As influências assimiladas a partir daquelas experiências de escuta e ensino deixaram não somente marcas em suas obras dos tempos de formação, mas sobretudo raízes em sua poética musical. A despeito da profusão de inspirações advindas daquele período, é evidente o rastro deixado na trajetória beriana pelo pensamento musical de um de seus grandes mestres, Luigi Dallapiccola (1904-1975)<sup>170</sup>. Em *Entrevista sobre a música*, Berio reconhece que,

naqueles anos, Dallapiccola era um ponto de referência não só musical, mas também espiritual, moral e cultural no sentido mais amplo do termo. Talvez seja ele, mais que qualquer outro, quem solidificou de maneira consciente e obstinada as relações com a cultura musical europeia. [...] Sua natureza de verdadeiro humanista levava-o a transferir a experiência musical para um plano *autre*, muito mais amplo, e a relacioná-la sobretudo com a experiência literária. (BERIO, 1988, p. 45-46)

Para os jovens compositores da vanguarda italiana na década de 1950, Dallapiccola foi um mestre de grande relevância na consolidação de princípios ético-políticos em suas poéticas musicais. Sua ópera *Il prigioniero* (1943-8) possui implicações éticas e posicionamentos políticos notáveis, tendo ressoado no pensamento de proeminentes nomes que surgiram no imediato pós-Segunda Guerra italiana, em especial Luigi Nono e Bruno Maderna, além de Luciano Berio<sup>171</sup>.

*Il prigioniero* faz abundante uso de técnicas harmônicas baseadas nos princípios do serialismo dodecafônico<sup>172</sup>. Dallapiccola iniciou a composição no ano de libertação de Florença do domínio nazifascista, sendo a primeira ópera italiana fundamentada na técnica dodecafônica e escrita apenas alguns anos após *Lulu*, de Alban Berg. Porém, essa apropriação do método dodecafônico vai além das práticas ortodoxas do serialismo (como ademais ia a própria *Lulu* de Berg), buscando transformações mais livres de suas possibilidades técnicas e estimulando tal aspecto na obra de seus discípulos.

Ao adotar os métodos do serialismo dodecafônico, Dallapiccola iniciou uma renovação radical da música italiana. Derrubou, assim, certos anacronismos persistentes na

---

<sup>170</sup> Dallapiccola foi uma figura de importância irrefutável para a música italiana do século XX, comumente associado à introdução do serialismo dodecafônico na Itália dos anos 1940. Berio o conheceu em 1952 nos Estados Unidos, ocasião em que teve aulas de composição no *Berkshire Music Festival*, Tanglewood (Massachusetts). Podemos afirmar que o papel exercido por Dallapiccola na Itália, quanto à introdução do pensamento serial, foi comparável ao que exercera René Leibowitz na França.

<sup>171</sup> A guisa de exemplo, a peça de Berio *Cinque Variazioni* para piano (1952-3) toma como material melódico-harmônico de partida um motivo de três notas da ópera *Il prigioniero* – vide BERIO (1988, p. 45). Vale ressaltar que não somente Berio, mas também Nono, em *Con Luigi Dallapiccola* (1979), e Maderna, em *Kranichsteiner Kammerkantate* (1953), fizeram uso dessa mesma célula melódica de três notas de *Il prigioniero* (vide SAMUEL, 2015).

<sup>172</sup> Vide *The twelve-tone music of Luigi Dallapiccola* (ALEGANT, 2010) e *The music of Luigi Dallapiccola* (FEARN, 2003).

música daquele tempo, mas sem rejeitar sua herança musical europeia, especialmente a da península itálica. Acreditando que o dodecafonismo não consistia em um *estilo* de composição, ele infundiu a estrutura dodecafônica com madrigalismos, formas italianas do passado, sonoridades modais da polifonia renascentista e do canto gregoriano, além de canções étnico-populares de seu país<sup>173</sup>.

Além disso, Dallapiccola assume uma postura inovadora no que se refere a absorção do texto pela música, no sentido de uma transcendência que a música realiza em relação ao texto. Ao tratar do legado da obra vocal de seu mestre, Berio (1997) expõe de maneira esclarecedora o posicionamento “progressista” na relação entre música e texto na obra de Dallapiccola (característica, inclusive, que se faz presente na poética beriana desde o início de sua carreira):

*La musica vocale di Dallapiccola è impregnata di questo bisogno [...] di saldare in una identità strutturale testo e musica, la voce che canta e gli strumenti che suonano. La musica tende ad appropriarsi del testo [...] e sembra porre degli interrogativi non solo ai Lirici greci, ma anche al suo stesso intrinseco modo di essere col testo: la musica supera il testo fino a farcelo apparire, a tratti, sostituibile. [...] Dallapiccola riesce a collocare il testo in uno spazio musicale ipoteticamente capace di conferire al testo stesso uno spessore semantico e poetico che potrebbe anche non possedere – com'è il caso, appunto, dei seducenti aneddoti poetici dei Lirici greci. (BERIO, 1997, p. 68)*

Esse aspecto reflete também a intenção de Dallapiccola de “reinvenção” do gênero operístico italiano. O compositor impõe à Ópera um caráter inovador que, acima de tudo, consiste em uma reavaliação das implicações e funções sociais de sua linguagem, tão importante na história italiana, mas que, naquele contexto, estava sendo assumido para fins propagandísticos fascistas<sup>174</sup>. É bem sabido que Berio, ao longo de sua carreira, também direcionou duras críticas à “instituição Ópera”, definindo-a, em entrevista, como um “museu”

<sup>173</sup> Como demonstrado anteriormente, Berio assumiu essa mesma postura de reavaliação e, sobretudo, ampliação do método serial naquela *estrada dodecafônica* – referência ao texto de Dallapiccola “Sulla strada della dodecafonía” – percorrida nos anos 1950.

<sup>174</sup> Como no caso do compositor Ildebrando Pizzetti. Sendo utilizada com fins propagandísticos e ideológicos, essa arte era, ao mesmo tempo, antimodernista. De fato, Pizzetti, incluindo nove outros compositores, assinaram em 1932 o *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800*. Também conhecido como o *Manifesto dei Dieci*, nele pregava-se uma música conservadora e predominantemente neoclássica, contra o modernismo e o atonalismo musicais. É válido mencionar que em um trecho dos *Quaderni del carcere* [*Cadernos do cárcere, (Caderno 8)*] de Antonio Gramsci, há uma breve, mas significativa condenação à Ópera italiana, vinculada à uma *concepção melodramática da vida*: “A música verdiana ou, mais precisamente, o libreto e o enredo dos dramas musicados por Verdi são responsáveis por toda uma série de atitudes ‘artificiosas’ de vida popular, de modos de pensar, de um ‘estilo’. [...] Os romances de folhetim e de alcova (toda a literatura edulcorada, melíflua, chorona) criam heróis e heroínas; mas o melodrama é mais daninho, já que as palavras musicadas são mais lembradas e formam como que matrizes que fixam o fluir do pensamento.” (GRAMSCI, 2002, p. 214). Para detalhes a respeito da obra de Dallapiccola e o caráter progressista e experimental de sua ópera, vide Samuel (2015).

e escancarando o fato de que “*l’istituzione è in effetti molto arcaica, produce degli spettacoli banali con mezzi giganteschi*” (BERIO, 2017, p. 157). O compositor assevera que “*oggi, ci sono dei feticci che hanno delle radici commerciali: un certo tipo di voce, un certo tipo di messa in scena.*” (Ibid., p. 158)

Embora aprecie e reconheça débitos no gênero operístico, Berio chega a categorizar alguns teatros de ópera italianos como um “lixo semipolítico e semimafioso” (Ibid., p. 197). No que concerne ao domínio musical, ele afirma:

*Mi piace moltissimo ed è un genere musicale di indiscutibile importanza. Però è anche vero che la lirica ha bloccato lo sviluppo musicale in Italia dal XVIII secolo fino a Puccini. Da questo punto di vista, l’opera è stata un fenomeno deleterio, perché con o senza l’opera, la storia della musica – certo non quella del teatro – resta la stessa. E intanto la musica sinfonica, andava avanti.* (BERIO, 2017, p. 197-98)

Berio reconhece que a constante aproximação de suas obras à voz humana, preocupação central à sua poética, não deixa de ser também uma reação “*alla noia della vocalità italiana, al belcanto*” (Ibid., p. 202). Para o mestre italiano, a difícil e quase inacessível técnica do *bel canto* limita drasticamente a voz humana:

*Perché la voce è probabilmente il fenomeno acustico più complesso che abbiamo. Il belcanto, o meglio, il canto lirico in generale che ha occupato i teatri europei per due secoli, è basato sulla vocalizzazione. Dietro la voce c’erano cioè dei modelli strumentali per cui tutto ciò che non era vocalizzabile, cioè che non dava delle note precise come uno strumento, veniva considerato alla stregua di un rumore ed eliminato. Le stesse consonanti di una parola venivano considerate solo un supporto per la vocale che seguiva, la priorità del fatto vocalico era assoluta.* (BERIO, 2017, p. 202)

Na verdade, tal discussão ilumina uma conduta de *engajamento* artístico congruente àquela já delineada nesse trabalho, qual seja: o engendramento de uma ruptura formal e um progresso técnico-musical como procedimento estético que conecta a arte à crítica do sistema fascista hegemônico daquela época. Como visto, esses aspectos – fundamentais à poética beriana e interrelacionados à sua concepção de ética e de compromisso social – foram germinados já nos anos de formação de Berio, durante a década “da grande esperança” dos segmentos de esquerda na Itália, termos de Pasolini e que se refere aos dez primeiros anos da proclamação da república italiana (1946-1956).

Demonstrado pela figura de Dallapiccola, tal concepção de engajamento social para as comunidades artísticas e intelectuais italianas do pós-Segunda Guerra decorreu

substancialmente do movimento de Resistência antifascista dos anos 1930 e 1940, vinculada a uma cultura marxista heterodoxa, catalisada pelo *Partito Comunista Italiano* (PCI). A contínua troca entre tais segmentos da sociedade e o Partido deu-se, sobretudo, graças às reflexões e ao legado teórico do então fundador e líder do PCI, Antonio Gramsci (1891-1937)<sup>175</sup>.

Os *Quaderni del carcere* [*Cadernos do cárcere*] de Gramsci, diários escritos durante sua prisão sob o regime de Mussolini após o ano de 1926, foram publicados postumamente pela editora Einaudi a partir de 1948<sup>176</sup>. Os pensamentos de Gramsci, uma vez publicados, espalharam-se entre os intelectuais e artistas do pós-guerra, inspirando uma riqueza de disciplinas acadêmicas, incluindo a linguística e a etnomusicologia italianas, como demonstraremos.

Da mesma forma como na URSS da primeira metade do século XX o bolchevique Trótski abriu frente a favor de uma arte socialmente comprometida com a luta de classes atrelada ao entendimento de um exame revolucionário das formas e dos processos criativos, também Gramsci, lutando contra a ascensão e consolidação do Fascismo na Itália, assenta seu pensamento estético na relação entre arte e política não submetida somente à questão dos temas e conteúdo explícitos<sup>177</sup>. Ademais, para o intelectual italiano, o campo artístico, por suas peculiaridades de contato com o mundo dos fatos, deveria manter certa autonomia às políticas do Partido<sup>178</sup>. Gramsci era a favor de uma abordagem modernista e progressista da técnica

<sup>175</sup> Ao longo da primeira metade do século XX, não somente Dallapiccola fora influenciado esteticamente na luta antifascista pela teoria gramsciana, mas também outros artistas, tais como o pintor Guttuso, os cineastas De Sica e Visconti e o escritor Salvatore Quasimodo. Para uma abordagem detalhada dessa questão, vide “*Impegno and the encounter with modernity: ‘high’ culture in post-war Italy*” (GORDON, 2000).

<sup>176</sup> Palmiro Togliatti coordenou a primeira publicação dos *Cadernos*, realizada entre 1948 e 1951 na Itália. Essa edição ficou conhecida como “temática”, refletindo no nome o método utilizado de agrupamento e ordenação dos textos. Em seguida, surge a edição crítica publicada em 1975 sob a coordenação de Valentino Gerratana, desta vez com as notas e parágrafos dos *Cadernos* organizados de maneira fiel à sua origem material (cf. MUSSI, 2011).

<sup>177</sup> Na verdade, as relações entre Trótski e Gramsci vão além da congruência de suas concepções a respeito do compromisso social em arte. É interessante notar que existe uma carta de Gramsci, datada de 8 de setembro de 1922, endereçada a Trótski e publicada pelo próprio bolchevique em *Literatura e Revolução*. Essa carta sugere um contato intelectual entre os dois revolucionários, especialmente no que se refere à questão do movimento artístico futurista. Em outras instâncias além da arte, assume-se um pretenso “trotskismo” de Gramsci, embora com certas divergências entre os dois (que fogem do escopo do presente trabalho). Maiores detalhes, vide Schlesener (2015).

<sup>178</sup> “No que toca à relação entre literatura e política, deve-se levar em conta o seguinte critério: que o literato deve ter perspectivas necessariamente menos precisas e definidas que o político, deve ser menos ‘sectário’, se assim se pode dizer, mas de uma maneira ‘contraditória’.” (GRAMSCI, 1968, p. 13). É válido realizar aqui um considerável salto histórico e apresentar o posicionamento assumido em 1973 por Giorgio Napolitano – o responsável, naquele período, pela seção cultural do Partido Comunista Italiano. No trecho a seguir de “*Sul problema della direzione culturale*”, as raízes do pensamento gramsciano evidenciam-se nas políticas culturais do PCI ainda cerca de meio século depois: “*The Party’s intervention in the sphere of artistic and literary creation also has a long and difficult history, both in Italy and internationally. For some time now we have overcome – and we must take care not to relapse into – any impulse to identify with any specific ‘poetics’ or ‘tendency’, to underrate the value of formal experimentation, to ignore the great variety of creative experiences that can foster a process of new awareness, representation and cognitive exploration of current reality, with the multiform and dramatic contradictions that complicate life in society and the conditions of the individual today.*” (NAPOLITANO, 1973 apud BORIO, 2013a)

artística. Caberia à invenção, assim, destruir certas hierarquias espirituais ou tradições estereis, com vistas a novas formas de arte, de filosofia, de costume, de linguagem.

Deve-se falar de luta por uma nova cultura, isto é, por uma nova vida moral, que não pode deixar de estar intimamente ligada a uma nova intuição da vida, até que se torne um novo modo de sentir e de ver a realidade, e portanto intimamente co-naturado com os “artistas possíveis” e com as “obras de arte possíveis”. (GRAMSCI, 1974, p. 218)

Em uma nota escrita no ano de 1934 e componente do *Caderno 23* (“Arte e luta por uma nova civilização”) – momento em que o terror stalinista já se fazia presente no domínio cultural e encarnado pelo *realismo socialista* –, Gramsci enfatiza a ingenuidade da burocratização política que visava “avaliar” a produção artística:

A relação artística mostra, particularmente na filosofia da práxis, a fátua ingenuidade dos papagaios que acreditam possuir, em poucas formuletas estereotipadas, a chave para abrir todas as portas (chaves chamadas precisamente de “gazuas”). Dois escritores podem representar (expressar) o mesmo momento histórico-social, mas um pode ser artista e o outro simples borra-botas. Esgotar a questão limitando-se a descrever o que ambos representam ou expressam socialmente, isto é, resumindo, mais ou menos bem, as características de um determinado momento histórico-social, significa nem sequer aflorar o problema artístico. (GRAMSCI, 2002, p. 64-65)

Em suas notas carcerárias, o líder comunista frequentemente estabelece como centro articulador de seu pensamento a noção de *nacional-popular*. Interessava a Gramsci compreender os conflitos da Itália sob o regime fascista, reportando-se à origem de tais problemas desde o contexto do *Risorgimento* italiano – movimento na história italiana que buscou, entre 1815 e 1870, unificar o país. Por esse viés, Gramsci assume um paralelo entre a deficiência e a fragilidade nos estudos da arte nacional-popular e a própria fragilidade da unificação nacional italiana<sup>179</sup>. Ele também levanta uma conexão direta entre a ausência de uma língua nacionalmente falada na Itália e suas falhas políticas, incluindo, é claro, o Fascismo. Essas questões encontram suas bases na longa história da península como um “aglomerado” de

---

<sup>179</sup> “Na Itália, o termo ‘nacional’ tem um significado muito restrito ideologicamente, e em todo o caso não coincide com ‘popular’, porque na Itália os intelectuais estão distantes do povo, isto é, da ‘nação’, e estão por sua vez ligadas a uma tradição de casta, que nunca foi rompida por um forte movimento político popular ou nacional a partir de baixo: a tradição é ‘livresca’ e abstrata, e o típico intelectual moderno sente-se mais ligado a Aníbal Caro ou a Hipólito Pindemonte do que a um camponês pulhês ou siciliano. O termo corrente ‘nacional’ está na Itália ligado a esta tradição intelectual e livresca; daqui portanto a facilidade estúpida, e no fundo perigosa, em chamar ‘antinacional’ a quem não tiver esta concepção arqueológica e traçada pelos mitos dos interesses do país.” (GRAMSCI, 1974, p. 244-45)

reinos e estados díspares. Porém, o problema persiste firmemente após o período de unificação do Estado nacional italiano, liderada pela burguesia do norte do país. É nesse sentido que Gramsci (2004, p. 35) afirma: “A burguesia unificou territorialmente o povo italiano; cabe à classe operária a tarefa de levar a cabo a obra da burguesia, de unificar econômica e espiritualmente o povo italiano.”<sup>180</sup>

No *Caderno 21*, escrito durante os anos de 1934-35, o líder comunista problematiza, sobretudo, a questão da cultura nacional italiana e suas deficiências, as empreitadas forjadas e os caminhos a serem seguidos. Intentava, portanto,

um tratamento crítico e desapaixonado de todas estas questões – que ainda obcecavam os intelectuais e são apresentados hoje, aliás, como estando em vias de solução orgânica (unidade da língua; relação entre arte e vida; questão do romance e do romance popular; questão de uma reforma intelectual e moral, isto é, de uma revolução popular que tenha a mesma função da Reforma protestante nos países germânicos e da Revolução Francesa; questão da “popularidade” do *Risorgimento*, que teria sido alcançada com a Guerra de 1915-1918) e com as reviravoltas posteriores, do que resultou o emprego inflacionado dos termos “revolução” e “revolucionário” – pode fornecer a pista mais útil para reconstruir as características fundamentais da vida cultural italiana e das exigências que são por elas indicadas e propostas para solução. (GRAMSCI, 2002, p. 34)

Para a poética musical beriana, dois aspectos principais serão discutidos como importantes legados deixados por Gramsci: a relação estabelecida pelas pesquisas e prática composicional de Berio entre música e linguagem verbal; e sua abertura ao universo da música popular (o primeiro aspecto a ser discutido logo em seguida, o segundo, apenas no próximo tópico).

No início dos anos 1950, no alvorecer da vida democrática italiana, a paisagem linguística da península ainda era fortemente fragmentada<sup>181</sup>. Com uma parte considerável dos italianos falando dialetos locais – fato que persiste até hoje –, a língua oficial na Itália era, em geral, uma abstração literária da cultura burguesa, alheia à comunicação oral efetiva de diversos segmentos sociais e restrita, em grande medida, às classes médias urbanas. Naqueles anos, marcados também pelo processo acelerado de industrialização a que se submetia o país, as lacunas linguísticas da península levaram à confluência entre a busca pela formação de uma língua italiana nacional e os meios tecnológicos disponíveis. Reconhecendo na lacuna de uma

---

<sup>180</sup> Vide também Ives (2004).

<sup>181</sup> À guisa de exemplo, no estudo seminal de Tullio de Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, verifica-se a seguinte situação na Itália de 1951: “*Un terzo della popolazione italiana (35,42% pari a oltre 15 milioni) aveva abbandonato l'uso del dialetto come unico strumento di comunicazione, ma soltanto poco più d'un sesto (18,5% pari a 7.825.000 individui) aveva rinunciato completamente al dialetto; per oltre quattro quinti della popolazione italiana il dialetto era ancora abituale e per quasi due terzi (63,5% pari a 26.846.000 persone) era l'idioma d'uso normale nel parlare in ogni circostanza.*” (DE MAURO, 1991, p. 130-31)

língua nacionalmente falada o impeditivo para a formação de um consenso genuinamente democrático – ansiedade que se reporta, como demonstrado, aos *Cadernos* de Gramsci –, parte do projeto político da nova rádio estatal, aliada ao aparecimento da televisão pós-1954, foi o de propor certa unificação cultural do país, buscando moldar uma linguagem coloquial que fosse inteligível para amplo setor da população e genuinamente nacional<sup>182</sup>.

Mesmo que nada tenha a ver com a agenda proposta por Gramsci – recaindo mais no processo de alienação ditado pelo sistema capitalista –, Casadei (2012) expõe que, na Itália em meados anos 1950,

*TV shows like the Milanese 'Lascia o raddoppia'<sup>183</sup> [the Italian version of the US show 'The 64.000\$ question'] were spreading the use of the Italian language at such a speed and scale as to prompt linguist Aldo Grasso's observation that 'television succeeded where the Divine Comedy had failed... it gave Italy a national language'. (CASA DEI, 2012, p. 1-2)*

Luciano Berio e Bruno Maderna – expostos, direta ou indiretamente, à análise dos problemas linguísticos, históricos e econômicos exercida pelo pensamento de Gramsci naquele contexto – deram importante contribuição à essa “ansiedade linguística” italiana, explorando os problemas linguísticos de seu país por meios das tecnologias oferecidas pela emergência dos meios de comunicação de massa que marcava a Itália no pós-guerra. Trabalhando nos estúdios da *Radiotelevisione Italiana* (RAI), ambos os compositores fundaram, em 1955, o *Studio di Fonologia Musicale* na sede da RAI em Milão (mas resultante de seus experimentos na rádio já desde 1954).

O trabalho musical dos dois compositores no *Studio di Fonologia* entrava em diálogo direto com a problemática da linguagem, convergindo, ao mesmo tempo, com anseios da vanguarda artística europeia no que concerne às pesquisas acústicas sobre a dimensão sonoro-auditiva, ou seja, as possibilidades de análise e tratamento espectrais por meio dos equipamentos eletrônicos<sup>184</sup>. Entre algumas das composições que marcaram a atividade do estúdio milanês, destacam-se *Thema (Omaggio a Joyce)*, de 1958, e *Visage*, de 1961, ambas de

---

<sup>182</sup> Maiores detalhes, vide Gordon (2000) e Casadei (2012; 2015).

<sup>183</sup> Curiosamente, foi nesse jogo televisivo que John Cage se fez primeiramente conhecido na Itália, por ter vencido ao responder acertadamente todas as perguntas sobre cogumelos.

<sup>184</sup> Casadei (2015, p. 12-13) atenta para o fato de que “*the Milanese RAI headquarters (the most powerful TV and Radio broadcasters in Italy until the mid 1960s) were, in the 1950s, negotiating the dissemination of Italian as a spoken tongue, while at the same time promoting their own prestige upon a European scale by hosting high-modernist experimentations such as Berio's and Maderna's.*”



Berio; e, de Maderna, *Invenzione su una voce*, de 1960, e *Le rire*, de 1962. A respeito de tal produção musical, Casadei (2012) assim sintetiza:

*The cracked, distorted, phonetically splintered voices found in Berio's and Maderna's work constitute an aesthetic response to an urgent political issue, namely the act of listening to speech and learning to speak in the Italy of the economic miracle. (CASADEI, 2012, p. 2)*

Sobre a atividade e pesquisas realizadas na Rádio de Milão, Berio (2013) assevera:

*Lo Studio di Fonologia Musicale, istituito nel giugno del 1955 dalla Radiotelevisione Italiana, è in grado oggi di proporre una sintesi fra [...] le esigenze pratiche della produzione radiotelevisiva e cinematografica e le necessità espressive del musicista che voglia allargare il campo dell'esperienza musicale anche attraverso le possibilità dei nuovi mezzi sonori. Infatti lo Studio di Fonologia Musicale, accanto a speciali compiti musicali riguardanti il normale esercizio radiotelevisivo, si è assunto l'impegno di una produzione musicale autonoma e di ricerca fonologica, sempre nell'ambito delle esperienze musicali. (BERIO, 2013, p. 180-81)*

A obra *Visage*, de Berio, defronta-se paradigmaticamente com essas problemáticas acima delineadas. No nível de seu discurso musical, o compositor Flo Menezes apresenta o entendimento de que a peça simula processos de emergência e colapso afásico de uma língua e de palavras. Em termos globais de sua forma, verifica-se que “há construção da linguagem, mas também sua desconstrução, sua destruição. É como se Berio tivesse absoluta consciência de todo o processo de aprendizado da língua, mas também dos problemas que levam à sua destruição [...]” (MENEZES, 2015, p. 80). Ainda com o autor:

Quando ouvimos *Visage*, não estamos ouvindo simplesmente uma elaboração “intuitiva” de *un italiano che voleva fare dei suoni belli* ou algo que o valha. É óbvia a procura pelo belo nesses sons de *Visage*, mas a obra é bem mais que isso: há nela um denso pensamento, um profundo conhecimento da fonética e da fonologia, uma estratégia poética de se instituir, no nível linguístico mesmo, toda uma gama de significados em meio a uma elaboração que é, a rigor, *nonsense*. Um *nonsense*, pois, de profundos sentidos...! (MENEZES, 2015, p. 78)<sup>185</sup>

De fato, a obra de Berio libera sentidos profundos, ainda mais se se considerarmos que a linguagem radiofônica herdada do regime fascista – definida oficialmente pelo Estado, cujas

---

<sup>185</sup> Para detalhes da escritura musical de *Visage*, vide outras duas publicações paradigmáticas de Flo Menezes: o livro *Un essai sur la composition verbale/électronique “Visage” de Luciano Berio* (MENEZES, 1993b); e sua entrevista com Berio publicada sob o título ““Quelques visages de Visage” – Colloquio con Flo Menezes” (MENEZES, 2017).

normas baniam dialetos locais e definiam como padrão mensagens verbais pomposas e grandiloquentes – soava alheia à maioria de seus ouvintes, resultando uma linguagem “sem semântica” para a massa italiana<sup>186</sup>. E, nem mesmo em um período que já haviam “abolidos” tais protocolos do discurso radiofônico com a queda do regime fascista, a linguagem verbo-musical de *Visage* levou a uma imediata censura por parte dos democratas-cristãos quando de sua transmissão radiofônica, tendo sido retirada do ar.

Reconhecendo a importância da união entre linguística e meios tecnológicos, em “Note per uno sviluppo dello studio della Fonologia” (ca. 1968-69) Luciano Berio expõe todo o potencial dos trabalhos desenvolvidos no contexto da rádio italiana. O compositor assume, sobretudo, que o domínio radiofônico seria um campo apropriado para a pesquisa interdisciplinar aplicada – “*un bisogno lungamente sentito nella scena culturale italiana*” (BERIO, 2013, p. 222). Dentre a pluralidade de contribuições apresentadas no ensaio de Berio, é notório o peso do legado gramsciano no que se refere ao senso de responsabilidade social que nutria os artistas da segunda metade do século XX na Itália. Refletindo sobre a formação da cultura italiana no contexto de uma vertiginosa industrialização a que se submetia a península, Berio considerava essencial a seguinte proposição, relacionada ao fenômeno da comunicação *lato senso*:

*Con un'ampiezza di visuale, cioè, che prenda atto tanto del potenziale dell'istituto radiotelevisivo quanto del grande bisogno che un simile istituto si muova, finalmente, nell'area di studi sulla percezione visiva e auditiva e, soprattutto, degli studi etnografici e linguistici integrati.* (BERIO, 2013, p. 223, grifo nosso)

Berio fala, nesse contexto, de um *estudo dos dialetos*. Reconhece a particularidade linguística italiana daquele período, uma nação de tamanho relativamente pequeno, mas que oferece tanta variedade geográfica, uma história plena de contatos com outras culturas e tanta diversidade de dialetos linguísticos. Na visão do compositor, os dialetos italianos “*rappresentano una complessa costellazione di proprietà culturali; sono legati in modo tendenzialmente univoco a certe comunità, a una certa storia e a una certa regione.*” (BERIO, 2013, p. 223)

---

<sup>186</sup> Conforme Casadei (2015), a adaptação e “arregimentação” para a rádio de uma suposta língua oficial italiana iniciou-se, em termos genéricos, com o estabelecimento da *Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche* (EIAR), a emissora radiofônica oficial do regime fascista criada em 1927. Vide também *L’ha scritto la radio: storia e testi della radio durante il fascismo, 1924-1944*, de Gianni Isola (ISOLA, 1998, em especial p. 45).

Os dialetos italianos<sup>187</sup>, estando óbvia e intimamente ligados às distintas configurações culturais, podem ser correlacionados com outros aspectos de interesse, como o caso da música étnica. É nesse sentido que, sob outro ponto de vista, o compositor defende a possibilidade de uma reorganização substancial do *Studio di Fonologia*, transformando-o em um *Centro di Studi Etnografici*. Berio, confluindo com a pesquisa linguística anteriormente apresentada, resvala na questão também levantada por Gramsci em seus *Cadernos*, acerca do resgate das expressões artísticas populares. Não se trata de um resgate da tradição de forma acrítica e prepotente, tal como o Fascismo buscava em seu retorno ao passado. Nas palavras do compositor:

*Entro questa cornice di interessi, un Centro di studi etnografici presso la Radiotelevisione Italiana dovrebbe promuovere ricerche, non rivolte alla perpetua e snobistica glorificazione del passato, ma a un'analisi antropologica, sociologica, psicologica e linguistica (la "letteratura", le arti grafiche e la musica popolare ne costituiscono la sublimazione più significativa e complessa) di una particolare realtà culturale. Questo Centro dovrebbe attrarre i migliori specialisti in vari campi, non solo specialisti italiani ma anche stranieri. Una particolare attenzione sarebbe posta nel mantenimento di uno scambio costante di tecniche e di idee. (BERIO, 2013, p. 223)*

Frente ao ofício de compor, tal entendimento muito esclarece da poética beriana, especialmente em se tratando das suas *transcrições musicais* de culturas de tradição oral e folclórica. Além de iluminar aspectos importantes de sua escritura musical, esse posicionamento demonstra o estreito vínculo de Berio com os estudos etnomusicológicos – também fortemente vinculados ao trabalho de Gramsci e aos fomentos à cultura italiana promovidos pelo PCI. Essas questões nos levam ao tópico seguinte.

---

<sup>187</sup> Vale a ressalva de que, para Berio (2013, p. 223), o conceito de *dialetto* parece fazer mais sentido na Itália do que em um país como os EUA: “*In Italia questa varietà e queste differenze non hanno il carattere delle differenze regionali degli Stati Uniti, per esempio, dove il termine ‘dialetto’ non può essere applicato in maniera appropriata e dove l’omogeneità culturale è sorprendente malgrado la vastità del territorio nazionale.*” O mesmo traço de homogeneidade linguística nos EUA pode ser observado com relação ao Brasil, e certamente o fato de se tratarmos, em ambos os casos, de países frutos de processos de colonização contribui para a uniformidade linguística predominante. Por fim, indica-se o texto “O dialeto”, de Italo Calvino, no qual o autor comenta brevemente a cultura dialetal na península itálica, o peso que o conhecimento e o uso dos dialetos tem na cultura contemporânea, de que maneira o seu dialeto *sanremese* incidiu na “qualidade linguística” da sua produção literária, entre outros aspectos (vide CALVINO, 2006).

### 3.2 Berio, *apocalíptico* ou *integrado*?

Non se vence a situação alienante ao se recusar o compromisso na situação objetiva configurada pela nossa obra, pois essa situação é a única condição de nossa humanidade.

(ECO, 1991, p. 237)

Como visto, as facetas do interesse de Berio pelas pesquisas linguísticas iniciadas na década de 1950 implicavam uma percepção ampla e interdisciplinar do assunto. Naqueles anos, o compositor engajou-se, cada vez mais, no estudo das canções dialetais da Itália, ainda rural em boa parte de seu território ao sul. Ao comentar sobre os caminhos tomados nessa empreitada, um importante aspecto que o compositor italiano levanta refere-se ao exame da “luteria” popular, dos estilos populares de execução vocal e instrumental e suas relações com *padrões* de entonação do dialeto, com suas características fonéticas e com algumas peculiaridades da produção vocal (vide BERIO, 2013, p. 224).

Essa adesão de Luciano Berio às culturas orais e populares remonta ao início de sua carreira e se estende por toda a sua trajetória. O compositor nutriu e impulsionou permanentemente sua poética com uma inclinação às tradições étnico-musicais e aos diálogos interculturais. Do seu período de formação, frutificaram peças motivadas, sobretudo, pelo contato de Berio com o trabalho do italiano Alberto Favara sobre a música tradicional do sul da Itália: o *Corpus di Musiche Popolari Siciliane*<sup>188</sup>. Destacam-se, na produção beriana, as *Quattro Canzoni popolari* (1946-47), para voz feminina e piano, e os *Due Canti Siciliani* (1948), para tenor e coro masculino. Retomando e transcrevendo 16 anos depois duas das *Quattro Canzoni*, “Ballo” e “La donna ideale”, o compositor escreveu em 1964 suas amplamente conhecidas *Folk Songs*, para meio-soprano e conjunto instrumental. Ambas as canções, de autoria do próprio Berio e simulando canções genuinamente populares, integram-se, aí, a um contexto típico de *transcrição*, quando então Berio revisita diversas canções de origem popular, de diversos países, instrumentando-as de modo a constituírem um dos paradigmas da transcrição musical contemporânea nos anos 1960.

A partir de 1968, o trabalho de Berio engaja-se fortemente no papel da música na cultura popular (rural e urbana), tornando a década de 1970 os anos de maior contato entre a

---

<sup>188</sup> Alberto Favara (1863-1923) engajou-se na coleta em campo de canções italianas, transcrevendo-as entre 1898 até o final da sua vida. O *Corpus de Música Popular Siciliana* foi publicado entre os anos 1907 e 1959 e reúne mais de mil canções, histórias narradas, cantos de procissão, canções de ninar, entre outras expressões tradicionais (cf. PIERMARTIRI, 2018).

escritura beriana e as tradições musicais orais e populares. Naquele ano de 1968, ele despendeu cerca de um mês e meio na Sicília, pesquisando e registrando canções de vendedores ambulantes. Dessa experiência resultou, por exemplo, *Questo vuol dire che* (1968-69), para três vozes femininas, orador, coro e *tape*, realizada com a colaboração do etnomusicólogo Roberto Leydi na seleção dos textos folclóricos de diferentes países.

Em depoimento do próprio compositor:

*Yes, I spent a month and a half in Sicily [...]. Sometimes I would get together with musicologists and also folk singers. I remember with special pleasure Celano [...], a remarkable story-teller – he could tell tales for days on end, sometimes sang, and he spoke in a rhythmical manner marking the beat with his feet. He even had a sword and beat the rhythm with it. He had an astonishing singing technique which enabled him to sing all the abbagnate. That is what the cries of Sicilian street vendors are called. On one part of the island, the people who sell oranges, melons and fish all sing differently; some melodies are so beautiful that one would think they were love songs. [...] Celano introduced me to these tunes and I recorded them on tape. (BERIO, 1985, p. 149)*

Apenas para nos determos na década seguinte – nos anos 1970 –, destacam-se *E vó* (1972), canção de ninar para soprano e instrumentos baseada nas características melódicas tradicionais sicilianas; *Chants parallèles* (1974-75), obra eletroacústica baseada na síntese de 15 frequências relacionadas a modos harmônicos populares; *Cries of London* (1974-76), um ciclo de peças corais inspirado na tradição dos cantos de vendedores ambulantes da antiga Londres; *Il ritorno degli Snovidenia* (1976-77), fundamentada melódica e harmonicamente em canções étnicas ligadas à Revolução Russa; *La vera storia* (1977-80), ópera cuja música incorpora, no lugar de recitativos, *baladas (ballate)* populares em uma grande variedade de estilos (algumas das quais beirando a cançoneta comercial).

Todavia, foi com *Coro* (1975-76, rev. 1977), para 40 vozes e 44 instrumentistas, que Berio escreveu seu *magnum opus* nesse domínio. Assumindo posição central em sua poética musical, a obra demonstra uma madura síntese do confronto do compositor italiano com a música folclórica e autenticamente popular, cujo contato pode ser traçado desde seus tempos de estudante no Conservatório de Milão. Essa obra revela também, e em diversos aspectos, o relacionamento íntimo que Berio teve, principalmente a partir dos anos 1960, com os então recém-surgidos estudos etnomusicológicos italianos e, resultantes desses, os *cancioneiros* populares.

Na Itália, se a própria conformação de uma língua nacional ainda era um problema no decorrer da primeira metade do século XX, os estudos etnológicos e musicológicos também

tinham espaço limitado na tradição acadêmica da península<sup>189</sup>. Na discussão estética e no domínio artístico, essa situação se agravava pelo idealismo da forte influência de Benedetto Croce (1866-1952) na orientação da tradição e cultura italiana (inclusive no pensamento de Gramsci), principalmente tomando a arte burguesa como a verdadeira tradição e expressão nacionais<sup>190</sup>.

Ainda que influenciado pela estética croceana, Gramsci demonstrou em seus escritos, em oposição a ela, o vínculo estreito entre a ausência de uma cultura nacional-popular na Itália e, como já apontado anteriormente, as fragilidades políticas que desaguaram no Fascismo. Em “Observações sobre o ‘Folclore’” (*Caderno 27*, 1935), o líder comunista italiano aponta para um aspecto essencial no estudo do folclore e da arte de tradição oral:

Seria preciso estudar o folclore, ao contrário, como “concepção do mundo e da vida”, em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade, em contraposição (também esta, na maioria dos casos, implícita, mecânica, objetiva) às concepções do mundo “oficiais” (ou, em sentido mais amplo, das partes cultas das sociedades historicamente determinadas) que se sucederam no desenvolvimento histórico. (GRAMSCI, 2002, p. 133)

Nos anos 1950, a publicação e a difusão dos escritos gramscianos, como o acima citado, desencadearam na valoração da arte e cultura autenticamente populares em diversos domínios da sociedade italiana. A questão da *cultura nacional* é reascendida com um amplo fôlego e assumida por grande parte da esquerda intelectual, pelos artistas vinculados a essas ideologias e mesmo pelas figuras políticas representantes do PCI<sup>191</sup>. Para todos eles, e sob o crescente domínio da indústria cultural naqueles anos do *milagre econômico* na Itália, tornou-se urgente perfilar manifestações que dessem expressão genuína ao espírito nacional, apresentando, por isso mesmo, as classes sociais subalternas comumente excluídas desse processo de unificação cultural.

---

<sup>189</sup> Embora existam empreendimentos de estudos da música étnico-popular naquele período, no artigo “Ethnomusicology in Italy”, Carpitella (1974) demonstra que, ainda depois da Segunda Guerra Mundial, o termo etnomusicologia era muito pouco empregado na península – o que revela, certamente, uma falta de metodologia na execução e reunião daqueles escassos trabalhos.

<sup>190</sup> Carpitella (1974, p. 82) afirma que essa concepção hegemonicamente burguesa tivera sido reforçada na Itália desde a Renascença, cuja tradição “*drew a continuously stronger line between the ‘learned’ and the ‘popular’.*” Essa distinção “*fortified the illusion that, in development of Italian history, in effect, the one and only musical tradition has been the classical tradition.*”

<sup>191</sup> O musicólogo italiano Gianmario Borio avalia que “*the influence of Gramsci was not limited to the PCI militants but extended to the whole area of the left, from the radical liberals to the Maoists. On the cultural and artistic terrain, ‘Eurocommunism’ appears as a vast and articulated phenomenon, concerned with new communicative practices and the complete utilization of the creative potential of the individual in an egalitarian society. Many of the strands of contemporary thought which fed into the critique of late capitalist society (Herbert Marcuse, Guy Debord, the Beat Generation, and new approaches in pedagogy and psychiatry) coexisted, and in certain cases mixed, with the Gramscian perspective [...].*” (BORIO, 2013a, p. 178)

No domínio musical, a recepção da teoria de Gramsci, sobretudo no que concerne à questão do *nacional popular*, recaiu no estudo da música das culturas rurais de tradição étnica e oral. Essa preocupação com a música folclórica italiana levou a erigir uma etnomusicologia comprometida com a pesquisa de canções políticas, de resistência e épicas, cantos de e sobre o trabalho, entre outras expressões musicais.

Roberto Leydi foi de importância fundamental na gestação dessa etnomusicologia nacional. Leydi trabalhou arduamente na redescoberta do folclore popular italiano, coletando, transcrevendo e organizando canções anárquicas, ligadas ao período do *Risorgimento* italiano (conforme mencionado, o período de formação da nação italiana e de sua unidade política e territorial) ou mesmo ao período da *Resistência* antifascista. Um dos resultados de seu trabalho foi a publicação do livro *I canti popolari italiani* no ano de 1973 (portanto, pouco tempo antes de Berio iniciar a composição de *Coro* – e que, como será logo demonstrado, constituirá uma importante fonte para esta obra).

As empreitadas etnomusicológicas na Itália tornam-se mais profundas e complexas quando os primeiros grupos de cancioneiros passam a surgir e a marcar presença nos meios midiáticos. Em 1958, desponta-se o grupo cancioneiro *Cantacronache* na cidade de Turim (Piemonte). Na mesma linha encabeçada por Roberto Leydi, esse cancioneiro dedicou-se a coletar, a transcrever e mesmo a interpretar canções de engajamento político da primeira metade do século XX e vinculadas, sobretudo, à *Resistência* antifascista (vide BORIO, 2013a).

O grupo reunia tanto letristas e figuras literárias – como Umberto Eco, Franco Fortini e Italo Calvino – quanto músicos e cantores – Fausto Amodei, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Michele Luciano Straniero e Margherita Galante Garrone. Em dado momento, o cancioneiro passou também a compor novas canções que tratavam da condição existencial das classes subalternas da Itália contemporânea. Assim como idealizado por Gramsci, Borio (2013b) afirma que as composições autorais do *Cantacronache* utilizavam linguagem poética e musical sofisticada e, ao mesmo tempo, imediatamente compreensível.

Essa primeira experiência de um cancioneiro na Itália fomentou a criação, após a dissolução do *Cantacronache*, do *Nuovo Canzoniere Italiano*. Formado em Milão em 1962, graças, sobretudo, a Roberto Leydi e Gianni Bosio, esse grupo intensificou as pesquisas etnográficas na península itálica, coletando canções de trabalho, de luta e mobilização social. De acordo com Borio (2013b), a problemática e discussão em torno de conceitos gramscianos como o da “cultura popular nacional” e das “classes subalternas” foi um aspecto fundamental na construção da identidade do grupo.

Os membros do *Nuovo Canzoniere Italiano* também foram responsáveis pela composição de canções que refletiam questões políticas a eles contemporâneas. De amplo alcance popular, essas canções foram adotadas nos protestos que gravitavam em torno das manifestações sociais de 1968, tendo sido entoadas, inclusive, nas ocupações das fábricas e universidades italianas daquele ano<sup>192</sup>. Contudo, as principais plataformas (e de maior alcance popular) para promoção do *Nuovo Canzoniere* durante sua existência foram os eventos político-culturais organizados pelo Partido Comunista Italiano.

A popularidade e ampla aceitação social desse grupo cancionero chegaram ao seu apogeu na década de 1970, conforme atesta Borio (2013b):

*In the first half of the 1970s the Nuovo Canzoniere Italiano gave a large number of performances, in collaboration with the cultural organisations of the PCI and the New Left; its two most successful productions were Karlmarxstrasse (1974) and Fiaba grande, performed at the Festival dell'Unità in Florence in 1976 in front of 30,000 spectators and televised by Radiotelevisione Italiana (RAI). (BORIO, 2013b, p. 38)*

Em face do seu permanente interesse pelo universo da música popular, Luciano Berio não só participou dos *Festivais da Unidade* promovidos pelo PCI<sup>193</sup>, mas também trabalhou diretamente na coleta etnomusicológica realizada por Roberto Leydi na Itália<sup>194</sup>. Como demonstrado até aqui, diversos são os contatos da poética beriana com um pensamento filocomunista e com o legado de Gramsci no que concerne ao seu trabalho com a radiotelevisão e com as pesquisas sobre música popular. Sua produção (musical e intelectual) assume o papel de “caixa de ressonância” de seus valores políticos de esquerda e do senso de responsabilidade civil por meio do trabalho artístico – o que significava, naquele período, alinhar-se a uma cultura contra-hegemônica, vinculada a genuínas manifestações nacional-populares, mas que, paradoxalmente, na Itália do “milagre econômico”, estava incorporando-se cada vez mais aos aparatos midiáticos da indústria cultural.

---

<sup>192</sup> Cf. (BORIO, 2013b, p. 37).

<sup>193</sup> Sobre os massivos festivais internacionais *Feste dell'Unità*, importante componente da política cultural do PCI e que reuniam, no domínio musical, uma diversidade de gêneros advindos de toda parte do mundo, vide o capítulo IV. A respeito do vínculo de Berio com essas festividades italianas, vide, por exemplo, a entrevista dada por Berio a Andrés Varga (BERIO, 1985, p. 151).

<sup>194</sup> Além do próprio relato de Berio a respeito de sua viagem à Sicília apresentado anteriormente, há também um testemunho de que o compositor envolveu-se nas pesquisas etnomusicológicas registrado no terceiro número da revista “Il Nuovo Canzoniere Italiano”, lançada em abril de 1976 e publicada pela editora Bella Ciao. O título desse volume é *Per una storia di Il Nuovo Canzoniere Italiano (1962-1976)* e, em dado momento, atesta a participação do compositor em um evento que se deu em Milão no ano de 1964, intitulado: *L'altra Italia: Prima rassegna della canzone popolare vecchia e nuova* (cf. PER UMA STORIA..., 1976, p. 3).



Assim, deslocando o legado de Antonio Gramsci para o moderno contexto histórico da cultura de massa, sob o qual se inseria toda a geração de Luciano Berio, não seriam a integração do compositor na radiotelevisão italiana e sua aproximação das manifestações populares e, com menos frequência, popularescas, um rastro de *alienação*, *mistificação* – ou qualquer outro termo advindo da crítica de cunho marxista – na poética beriana? Em outros termos, não se trataria de instâncias que deporiam contra aquela atitude de engajamento oriundo do pensamento de vanguarda *serial*? Ou, nos termos utilizados por Umberto Eco: seria Luciano Berio um *apocalíptico* ou um *integrado*?

Esses termos de Eco originam-se de sua coletânea de ensaios sobre o impacto dos *mass media* intitulada *Apocalittici o Integrati*, de 1964. No livro, o autor identifica ironicamente duas principais reações dos intelectuais e artistas à industrialização do país: a anunciação dolorosa do “apocalipse” ou uma adaptação integrativa de “encolher os ombros”; em termos diretos, os *pessimistas* e os *otimistas* frente a uma sociedade e cultura de massas. Quer dizer, “o Apocalipse é uma obsessão do *dissenter* [ou dissidente], a integração é a realidade concreta dos que *não dissentem*. A imagem do Apocalipse ressalta dos textos *sobre* a cultura de massa; a imagem da integração emerge da leitura dos textos *da* cultura de massa.” (ECO, 2015a, p. 9)

A problemática delineada ao longo da série de ensaios de Eco reflete até que ponto tais noções conseguem manter-se enquanto polos e faces opostos no contexto da cultura de massa. Uma vez que o “universo” do homem contemporâneo é o “universo” da comunicação de massa, a resolução dessa questão seria a existência de uma postura que, dialeticamente, diluísse essa tensão ou ao menos reconhecesse os prós e contras de cada uma dessas posturas opostas: a de contraposição à cultura de massas – os *apocalípticos* – e a de sua assimilação – os *integrados*.

Umberto Eco, partindo do pensamento de Gramsci<sup>195</sup>, reconhece que o atual mundo dos homens nasce com o potencial acesso das classes subalternas à fruição dos bens culturais e com a possibilidade de produção desses bens graças a processos industriais: os produtos de

---

<sup>195</sup> Uma instância importante do legado de Gramsci em *Apocalípticos e Integrados* é o peso assumido no livro pela crítica do líder comunista à “super-humanidade” nietzschiana: aquele *Superuomo* que, no tempo de Gramsci, encarnava-se como os pequenos super-homens fascistas que se inspiravam em rasas leituras de pequenoburgueses provincianos. Usando a construção de Eco (2015a, p. 10), embora o *Superuomo* ocupe-se de uma infinidade de pequenos problemas, ele mantém a ordem fundamental das coisas: “Tornando-se o exemplo de uma proba consciência ética desprovida de toda dimensão política: o *Superman* jamais estacionará seu carro em local proibido, e nunca fará uma revolução”. Em outro momento, Umberto Eco acata a seguinte ideia: “Que o culto do super-homem de cepa nacionalista e fascista nasça, entre outros, de um complexo de frustração pequenoburguês, é coisa já sabida. Gramsci mostrou claramente como esse ideal do super-homem pôde se originar, no século XIX, no seio de uma literatura que se queria popular e democrática [...]. Assim, era legítimo interrogar-se sobre as origens do culto do super-homem de direita, mas também sobre os equívocos do socialismo humanitário do século XIX. Pensem bem: Mussolini começara como socialista, para terminar nacionalista reacionário; o super-homem do romance popular (de Sue e de Duma) começa democrático para terminar nacionalista (Arsène Lupin).” (ECO, 1991 *apud* SCHIFFER, 2000, p. 100)

massa. Para o autor de *Apocalípticos e Integrados*, se se busca operar *em e para* um mundo construído na medida humana, essa medida deverá ser individuada *a partir dessas condições de fato*. Assim, um dos caminhos para que o artista cumpra sua função social é colocar-se em relação dialética, ativa e consciente com os condicionamentos da indústria cultural<sup>196</sup>.

Rememorando um princípio estético já deslindado no primeiro capítulo de nosso trabalho, Eco (2015a, p. 18) novamente assume a noção de que “a operação cultural deve ser julgada pelas intenções que manifesta e pelo modo de estruturar suas mensagens”. Disso decorre a defesa dos cancioneiros que emergiram dos estudos etnológicos na península itálica. Tal como aquele movimento dos *Cantacronache*, Eco (2015a) perfila a influência decisiva do grupo na renovação do costume musical italiano. Essa “canção diferente”, orientando polêmicas contra melodias e padrões rítmicos “gastronômicos”, representou uma passagem fundamental: “O primeiro degrau para uma educação ulterior do gosto e da inteligência, através do qual se entre na posse de experiências mais complexas” (Ibid., p. 302). Remodelando os hábitos de fruição da audiência popular, esse filão restituiu “ao grande público uma canção civil, encharcada de problemas, e a seu modo, de uma autêntica consciência histórica.” (Ibid., p. 300)

O escritor italiano reconhece que os meios audiovisuais foram capazes de, para além de firmarem-se apenas como *meios técnicos*, configurarem-se como *meios artísticos*. Esse processo, porém, ocorreu sob vários efeitos colaterais<sup>197</sup>. Ao mesmo tempo, o rádio promoveu também a formação de uma linguagem autônoma e abriu novas possibilidades estéticas, por exemplo, na esfera da música eletroacústica: a nova sensibilidade musical almejada pelos músicos seriais-eletrônicos e concretos constituindo uma evolução da sensibilidade musical de massa<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> Pois, para Eco, o uso indiscriminado e sempre pejorativo de um conceito como o de *indústria cultural* implica, no fundo, a incapacidade mesma de aceitar uma importante perspectiva da operatividade humana nesses eventos históricos: “Mesmo porque não é casual a concomitância entre civilização do jornal e civilização democrática, conscientização das classes subalternas, nascimento do igualitarismo político e civil, época das revoluções burguesas” (ECO, 2015a, p. 14). Nessa perspectiva, fica claro “que a atitude do homem de cultura, ante essa situação, deve ser a mesma de quem, ante o sistema de condicionamentos [na] ‘era do maquinismo industrial’, não cogitou de como voltar à natureza, isto é, para antes da indústria, mas perguntou a si mesmo em que circunstâncias a relação do homem com o ciclo produtivo reduziria o homem ao sistema e como, ao contrário, lhe cumpriria elaborar uma nova imagem de homem em relação ao sistema de condicionamentos; um homem não libertado *pela* máquina, *mas livre em relação à máquina*.” (Ibid., p. 15)

<sup>197</sup> Para Eco (2015a), por exemplo, o rádio inflacionou a audição musical em prejuízo de uma audição atenta e criticamente sensível; a abundância da *música ligeira* influenciou no declínio da música popular e folclórica, fazendo com que essa instância sofresse o influxo da cançoneta comercial e, às custas de sua sobrevivência, adotou muitas vezes os modos midiáticos.

<sup>198</sup> De acordo com Eco (2015a, p. 321), o complexo radiofônico “constitui um material de formar, e portanto, um material dotado de potencial estético; de modo que, mesmo quando não dá vida a fenômenos artísticos autônomos, influencia e modifica os fatos artísticos que o adotam como veículo comunicativo. A matéria radiofônica, tomada como veículo, cria, assim, fenômenos de modificação de outras linguagens artísticas; tomada como *medium* formativo, permite o nascimento de uma nova linguagem.”

Sob o aparatoso fenômeno cultural da civilização em que o compositor Luciano Berio atuou, esse posicionamento consciente, crítico e responsável historicamente (como aqui se tem delineado) parece ter sido o cerne de sua *poética* musical e *conduta* intelectual. E nessa querela do *apocalíptico* e do *integrado*, o conceito de “intelectual orgânico” cunhado por Gramsci dissolve, ainda que dialeticamente, essa possível – e quase inquestionável – dualidade.

Em “A formação dos intelectuais”, Gramsci (1974) defende que os intelectuais não são um grupo social autônomo e independente, mas sim uma categoria especializada dentro de cada grupo social, contribuindo para o estabelecimento das funções econômico-políticas inerentes ao estrato a que ele pertence. Por isso, cada nova classe cria, consigo mesma, intelectuais “orgânicos” a ela. Assim é que, em seu *Caderno 12*, escrito em 1932, o comunista sardo analisa os processos históricos envolvidos na formação das diversas categorias de intelectuais e perfila a seguinte noção de *intelectual orgânico*:

Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político [...]. (GRAMSCI, 2001, p. 15)

O pensamento gramsciano voltava-se para a consolidação de intelectuais *orgânicos* às classes subalternas, cuja principal função, grosso modo, seria a de realizar a crítica político-cultural e a difusão instrumentalizada do conhecimento acumulado pela humanidade para a classe operária, sempre em direção à Revolução política e cultural. É por isso que, quando Gramsci esclarece suas aspirações sobre esse tipo de intelectual orgânico, acaba por constituir a ponte ao *ethos* beriano:

O modo de ser do novo intelectual não pode continuar a consistir na eloquência, motriz exterior e momentânea dos afetos e das paixões, mas no misturar-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, “persuasor permanente” porque não puro orador – e todavia superior ao espírito abstrato matemático; da técnica-trabalho atinge-se a técnica-ciência e a concepção histórica humanística, sem a qual se permanece “especialista” e não se torna “dirigente” (especialista + político). (GRAMSCI, 1974, p. 196)

### 3.3 *Um-Multidão*: a escritura coletiva de Luciano Berio

*We must go on seeking it!  
We have found parts, but not the whole!  
We still lack the ultimate power, for:  
the people are not with us.  
But we seek a people.*

(KLEE, 1966, p. 55)

Em *Mil Platôs* (capítulo 11, “acerca do ritornelo”), Deleuze e Guattari (2012) perfilam uma noção *sui generis* da história da arte, a partir da qual emerge uma importante discussão política. Trata-se do entendimento de que até o Romantismo a ideia de *povo* se ausentava no domínio artístico. O que os autores discutem é o papel da coletividade na arte romântica sob a seguinte problemática: embora sejam recorrentes questões sobre identidade cultural, sobre as dinâmicas da arte popular e da arte “cultura”, sobre a relação entre o herói individual e as grandes massas, e apesar dos esforços dos artistas do século XIX em criar obras que falesem supostamente da e pela coletividade, “o que mais falta no romantismo é o povo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 164)

Para os autores, naquele período o herói não era um herói histórico, do povo, mas sim um herói mítico da terra. E, por mais populoso que fosse o território, o herói ocupava-o como um andarilho solitário. Assim, “o território é assombrado por uma voz solitária que a voz da terra ecoa e percute, mais do que lhe responde. Mesmo quando há um povo, ele é mediatizado pela terra, surgido das entranhas da terra, e pronto para voltar a ela: é um povo subterrâneo mais do que terrestre” (Ibid., p. 164). Por isso, no Romantismo, o território é o domínio do *Um-Só* (a alma do herói solitário); e a terra é o reino do *Um-Todo* (o povo como emanção da terra, valendo por um só e emergindo apenas como um ideal universal).

Nesse sentido, pode-se interpretar a epígrafe de Klee (1966) quando diz que o povo ainda se faz ausente [*“Uns trägt kein Volk”*] em duas direções: a primeira referindo-se ao modo de individuação, na obra de arte, dessa coletividade, problemática que, na leitura de Deleuze e Guattari (2012), consistiria no estabelecimento de multiplicidades irreduzíveis aos termos do Um e do Todo. O segundo aspecto poderia ser pensado pela ótica da relação entre os homens com a obra de arte, sobre a qual Deleuze (1999), em “O ato de criação”, afirma tratar-se da

relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. [...] O povo falta e ao mesmo tempo não falta. ‘Falta o povo’ quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe. (DELEUZE, 1999, p. 5)

A problemática de como fazer uma multidão, no caso da música, se ilumina quando os autores referem-se à crítica de Debussy aos compositores Wagner e Mussorgsky, reproduzida abaixo:

O povo de Mussorgsky em *Boris* não forma uma multidão verdadeira: ora é um grupo que canta, ora um outro e não um terceiro, cada um a seu turno, e mais frequentemente em uníssono. Quanto ao povo dos *Mestres cantores*, não é uma multidão, é um exército, potentemente organizado à alemã e que marcha em fila. O que eu queria é algo de mais esparso, de mais dividido, de mais desligado, de mais impalpável, algo inorgânico em aparência e no entanto ordenado no fundo. (DEBUSSY *apud* DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 166)

Esse exame do compositor francês no contexto da primeira década do século XX intentava uma “nova” escritura coral: um coro que não fosse uma massa homogênea, nem uma agregação de indivíduos autônomos. Essa concepção resvala, por sua vez, na noção que Deleuze e Guattari difundem sob o conceito de *Dividual* – concepção de povo que busca ir além de sua abstração como mera *justaposição* ou *potência do universal*. Assim,

é preciso que uma multidão seja plenamente individuada, mas através de individuações de grupo, que não se reduzem à individualidade dos sujeitos que a compõem. O povo deve individuar-se, não segundo pessoas, mas segundo os afectos que ele experimenta simultaneamente e sucessivamente. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 166)

Os autores de *Mil Platôs* entreveem as relações que caracterizam o conceito de *Dividual*<sup>199</sup> em obras nas quais “o herói é um herói do povo, e não mais da terra; ele está em relação com o *Um-Multidão*, não mais com o *Um-Todo*” (Ibid., p. 165). E, em vez de o povo ser mediatizado pela terra, “é a terra que é mediatizada pelo povo, e só existe através dele” (Ibid., p. 165). O *Dividual* é, pois, o processo pelo qual um povo passa a existir, a ser individuado. É um modo de individuação, portanto, de qualquer multiplicidade. Sendo o povo multiplicidade, ele reclama, também, pela noção de *Um-Multidão* (conceito indissociável ao primeiro).

Nas leituras de Deleuze e Guattari, uma importante faceta dessa *individuação* de um “povo sonoro” no contexto da arte moderna recai exatamente sobre a obra de Luciano Berio. Nas palavras dos autores: “Há em Berio a busca de um grito múltiplo, de um grito de população, no *dividual* do *Um-Multidão*, e não de um grito da terra no *universal* do *Um-Todo*” (Ibid., p. 166). A obra de Berio é, então, apresentada sob a ideia de uma “Ópera do mundo” (Ibid., p. 166).

---

<sup>199</sup> No Glossário do livro de Deleuze *Cinema: a imagem-movimento*, lê-se a seguinte definição de *Dividual*: “O que não é nem indivisível nem divisível, mas que se divide (ou se junta) mudando de natureza.” (vide DELEUZE, 1983).

Acontece que, em *Mil platôs*, não se defronta com a possibilidade real, no mundo moderno, de estabelecimento de um *povo*. Pelo contrário, o problema da ausência de uma coletividade do período romântico é ainda mais exacerbado na modernidade<sup>200</sup>. Deleuze e Guattari enxergam que o mundo moderno torna os habitats cada vez mais inabitáveis.

Como assumido também pelo próprio Berio, na moderna sociedade de massa o artista não pode mais almejar um *Povo* [*Volk*] universal ou invocar um povo regional ou nacionalmente constituído. O esforço dos artistas modernos continua sendo o de criar um povo a partir de uma multiplicidade *Dividual*. No entanto, essa coletividade deve ser cada vez mais concebida como um projeto de um povo futuro, um devir, ou seja, ao menos por enquanto como uma *utopia* (que se verte em *topia* na obra de arte<sup>201</sup>). Segundo o que lemos em *Mil Platôs*,

o problema do artista é, portanto, que a despopulação moderna do povo desemboca numa terra aberta, e isso com os meios da arte, ou com meios para os quais a arte contribui. Em vez de o povo e a terra serem bombardeados por todos os lados num cosmo que os limita, é preciso que o povo e a terra sejam como os vetores de um cosmo que os carrega consigo; então o próprio cosmo será arte. Fazer da despopulação um povo cósmico, e da desterritorialização uma terra cósmica, este é o voto do artista-artesão, aqui e ali, localmente. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 173)

Um modelo para o entendimento desse paradigma no domínio musical é dado pela obra de Béla Bartók. Conforme Deleuze e Guattari, a música do compositor húngaro “pôde apoiar-se nas canções populares ou de população, para fazer populações elas próprias sonoras, instrumentais e orquestrais que impõem uma nova escala do Dividual, um novo prodigioso cromatismo. O conjunto das vozes não wagnerianas...” (Ibid., p. 167)

De acordo com o já exposto no capítulo II deste trabalho, Bartók não absorveu diretamente a música étnica, “de população”, mas utilizou-a como guia para uma ampliação das possibilidades da música moderna ocidental – aspecto que, como visto, constituiu um

---

<sup>200</sup> Seguindo as análises de Ronald Bogue em *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, tem-se na modernidade, por um lado, o constante estabelecimento de uma atmosfera de terror; aniquilações de populações e de destruições de territórios (o caso da Zona Desmilitarizada do Vietnã); instilações de um clima generalizado de insegurança; o despovoamento de cidades controlando o espaço urbano (cidadãos abrigados em carros, apartamentos, shoppings etc.). Por outro lado, as forças de controle modernas se evoluíram através da implementação de uma micropolítica midiática, criando, assim, populações estatísticas e homogêneas por meio de ataques constantes de informações aos cidadãos (agora também consumidores). Vide Bogue (2013).

<sup>201</sup> “As artes são o lugar dos sonhos acordados. São as *topias* das utopias do mundo vivido, essas mesmas utopias que o nosso mundo atual desconhece ou que passou a sistematicamente ignorar, vitimando as novas gerações com a deriva ideológica e a ausência de uma perspectiva revolucionária.” (MENEZES, 2018, p. 161). Em outro momento, Menezes (2019) reafirma ser a obra de arte uma *Utopia tópica* e esclarece o seu lugar onde sonha-se acordado citando o filósofo marxista Ernest Bloch: “O ponto de contato entre o sonho e a vida, sem o qual o sonho é apenas uma utopia abstrata, e a vida, então, apenas trivialidade, é dado na capacidade utópica assentada sobre os pés, conectada com a realidade possível.” (BLOCH, 1985, p. 165 *apud* MENEZES, 2019, p. 10)

importante legado para a música de Luciano Berio. A grande conquista de Bartók foi absorver a essência de melodias folclóricas (especialmente húngaras) e, sem ressoar qualquer canção étnico-popular em particular, inventar temas abertos e formas musicais complexas e extensas<sup>202</sup>.

Também Berio, através de suas pesquisas etnomusicológicas, buscou redescobrir certas heranças culturais e usá-las para reinventar a cultura musical dentro das práticas mais amplas da música de concerto ocidental. Sua obra – aquele “grito múltiplo” ou “grito de população” a que se referem Deleuze e Guattari – busca na multiplicidade do *Dividual* e do *Um-Multidão* a coletividade concebida enquanto o *devenir* de um “povo futuro”.

O próprio mestre italiano atesta tal intenção ao comentar sobre sua composição *Folk Songs* em entrevista. Refutando a intenção de manter aspectos de autenticidade das canções folclóricas adotadas, Berio (1985) pontua:

*I am interested in taking possession of that treasure with my own means. I return again and again to folk music because I try to establish contact between that and my own ideas about music. I have a Utopian dream, though I know it cannot be realized: I would like to create a unity between folk music and our music – a real, perceptible, understandable continuity between ancient, popular music-making which is so close to everyday work and our music. I am not ethnomusicologist but sometimes I wish I were able to devote more time to research. Yet it is not my intention to preserve the authenticity of a folk song. My transcriptions are analyses of folk songs and at the same time convey the flavor of that music as I see it. (BERIO, 1985, p. 148, grifo nosso)*

Em *Coro*, Berio atingiu máxima maturação musical desse seu impulso em criar um “povo sonoro”. Mas como engendrar uma *população* pelas forças sonoras? Quer dizer, como tornar audível o *Um-Multidão*? Tal problemática (em comunhão com outros aspectos constituintes dessa primeira parte do trabalho) serão iluminados nos capítulos a seguir sob o viés da *formatividade* beriana na escritura musical de *Coro*.

---

<sup>202</sup> A esse respeito, vide, por exemplo, o texto “Béla Bartók” de Gisèle Brelet, publicado em *Histoire de la musique (Encyclopédie de la Pléiade)* (cf. BRELET, 1963). Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari também recorrem ao estudo de Brelet.

**PARTE II – ANÁLISE MUSICAL DE *CORO***



## 4 Coro e a Era da Ação Coletiva

### 4.1 «*Venid a ver la sangre por las calles*»: o Fascismo e a composição de *Coro*

A Itália da década de 1970 foi marcada por um ambiente inóspito à democracia e atravessada pelas ações terroristas dos chamados *anos de chumbo* (*anni di piombo*). Momento em que Luciano Berio voltava a residir em seu país natal<sup>203</sup>, essas reações antidemocráticas italianas, advindas de segmentos sociais radicais da Direita e da Esquerda, atingiram um alto índice de violência no ano de 1976<sup>204</sup>. Justamente quando o compositor estava imerso na escrita de sua obra *Coro* (1975-76, rev. 1977), esse período também se caracterizou, contrariamente, por fortes mobilizações populares e democráticas, frutos de uma proliferação da *solidariedade coletiva* na sociedade italiana (aspectos tratados a seguir).

Tinha-se, por um lado, a *estratégia da tensão* (*strategia della tensione*) provocada por grupos da extrema direita e acobertada pelo Estado simpatizante de regimes autoritários<sup>205</sup>. Tais grupos neofascistas visavam abafar movimentos sociais progressistas ressoantes desde o *outono quente* (*autunno caldo*) italiano de 1969 – massivos protestos que se espalharam das fábricas em direção a diversos outros setores da sociedade, cujas greves em larga escala mostraram pouco sinal de diminuição ao longo da década de 1970<sup>206</sup>. O *modus operandi* dessas forças

<sup>203</sup> Do início dos anos 1960 até 1971, as atividades de Berio concentraram-se principalmente nos EUA. Em 1960, o compositor lecionou composição na Berkshire School of Music em Tanglewood, o primeiro passo para sua transferência em direção ao continente americano. Entre 1962 e 1964, a convite do compositor Darius Milhaud, ele lecionou no Mills College (Califórnia). Em 1965, Berio passou a integrar o corpo docente da Faculdade de Composição da Juilliard School of Music de Nova York, cargo que ocupou até 1971. Em 1965-66, paralelamente à atividade na Juilliard School, Berio também lecionou em Harvard. O compositor retornou à Itália em 1971, inicialmente para trabalhar em Roma na produção da série televisiva *C'è musica e musica* (vide BERIO, 1985, p. 169-71 e BERIO, 2017, p. 205, “nota f”).

<sup>204</sup> Em *A History of Contemporary Italy*, Paul Ginsborg reconhece que dois eram os principais sentimentos da população italiana nos anos 1970: terror e desespero. Com o agravamento da crise social e a deterioração econômica do país, a violência terrorista espalhava-se consideravelmente ainda após a segunda metade da década: “Na Itália, o ano de 1976 não assistiu a um declínio dramático da atividade dos bandos terroristas tal como ocorreu em outros países europeus. Pelo contrário, os grupos estavam se reorganizando e recrutando membros. Por trás desse inquietante desenvolvimento residia não apenas um crescente espaço político deixado aos terroristas, mas também uma inexplicável lassidão por parte da polícia.” (GINSBORG, 1990, p. 381)

<sup>205</sup> Diversos casos de encobrimento e conluio entre autoridades do alto escalão do Estado italiano daquele período com grupos neofascistas e seus atos de violência terrorista são apontados por Ginsborg (1990) – especialmente nas páginas 333-35.

<sup>206</sup> Ginsborg (1990) alega que os protestos italianos ao final da década de 1960 foram os mais profundos e duradouros da Europa. Na verdade, o *outono quente* decorre de uma agitação social anterior, sendo fortemente inspirado pelos movimentos dos estudantes no ano de 1968. Embora, para o autor, os movimentos sociais italianos não se igualem em potencial revolucionário aos eventos de maio de 1968 na França, o alastramento e a explosão dos protestos ao longo da década de 1970 foram únicos ao contexto italiano. Ginsborg (1990, p. 321) menciona que, na Itália, “em 1972, quase quatro milhões e meio de trabalhadores estavam envolvidos em conflitos em seus locais de trabalho, e esse número subiu para 6.133.000 em 1973. Somente em 1969 houve um número maior de trabalhadores envolvidos em protestos.”

reacionárias era o de estabelecer um clima de exasperada tensão, pânico e incertezas, “o que abriria o caminho para um governo autoritário ou, pelo menos, um redirecionamento permanente para a Direita.” (GINSBORG, 1990, p. 355)

Por outro lado, como contra-ataque e oposição extraparlamentar a essa sociedade não expurgada totalmente do espírito fascista, viu-se também a emergência de forças antifascistas urbanas e violentas: os atos terroristas das *Brigadas Vermelhas (Brigate Rosse)*<sup>207</sup>. Esse grupo de dissidentes da ala Esquerda ganhou notoriedade em toda a península itálica por conta de suas ações clandestinas e terroristas, as quais se difundiram especialmente entre 1974 e 1976, anos de intenso recrutamento de militantes (GINSBORG, 1990). Assim é que, no decorrer dos *anos de chumbo*, a violência adentrou inquestionavelmente nos valores e ações do sistema social italiano, tendo como um dos mais emblemáticos princípios o entendimento de que “o poder emana do cano de uma arma de fogo”<sup>208</sup>.

Nesse período extremamente inflamado da Itália, artistas e intelectuais dissidentes politicamente do Governo sensibilizaram-se a assumir suas responsabilidades sociais e a encarar suas atividades enquanto importante mecanismo de ação política. Na busca pelo estabelecimento de uma linguagem e cultura revolucionárias, a preocupação com as implicações éticas do fazer artístico, bem como de outras atividades da produção intelectual italiana, levou a uma notável adesão de boa parte dos artistas aos valores e lutas conclamadas pela esquerda<sup>209</sup>.

Em primeiro lugar, o progressivo deslocamento à esquerda deste segmento do eleitorado decorre de crescentes divergências com as políticas culturais (censuradoras e corruptas) do, até então, maior partido italiano, a Democracia Cristã (DC)<sup>210</sup>. Para a classe

<sup>207</sup> As *Brigadas Vermelhas* surgem de um grupo de militantes que não acreditavam na eficácia dos movimentos sociais italianos daquele período. De acordo com Ginsborg (1990), tais “organizações autônomas de trabalhadores”, como eles se autodenominavam, iniciaram suas atividades em outubro de 1970. Seus objetivos voltavam-se para a luta, em seus próprios termos, contra as contradições do capitalismo. Na prática, isso significava a decisão de dar lugar de destaque, na ação política, à luta armada violenta. Com o adentrar nos anos 1970 e a não iminência de uma revolução na sociedade civil italiana, os “terroristas vermelhos” acreditavam que somente ações “ilegais” e violentas seriam eficientes naquele contexto, o que poderia conduzir, inevitavelmente, a uma guerra civil entre exploradores e explorados.

<sup>208</sup> Este *slogan*, junto de outros como “violência em retorno à violência”, foi um dos mais populares entre os militantes italianos mais radicais daquela época (vide GINSBORG, 1990, em especial as páginas 306-7).

<sup>209</sup> A esse respeito, consultar, em especial, o livro *Il lungo addio: Intelletuali e PCI dal 1958 al 1991*, de Nello Ajello (AJELLO, 1997). Vide também o artigo de Gianmario Borio, “Key Questions of Antagonist Music-Making: A View from Italy” (BORIO, 2013a).

<sup>210</sup> De acordo com Gomes (2017, p. 194), na década de 1970 a DC passa a ser amplamente associada ao *princípio oligárquico* e ao *governo invisível* na sociedade italiana: “O princípio oligárquico ocorre quando um grupo dominante consegue perpetuar-se a si próprio e conserva a capacidade para designar os seus sucessores. Já o governo invisível remete para uma espécie de poder que atua simultaneamente ao lado, dentro e contra o Estado. É legitimado pelos labirintos do secretismo, favores ilícitos e violações da lei, refratário às responsabilidades civis, administrativas, penais e, na verdade, à *res publica*.”

artístico-intelectual, a prática democrático-cristã, embora ainda dominante, estava em extrema crise e mostrava-se cada vez mais obsoleta e oposta às novas necessidades sociais<sup>211</sup>. Esses fatos direcionaram os anseios de transformação social para o Partido Comunista Italiano enquanto principal interlocutor alternativo à crise. Em decorrência, ao longo desse período o PCI elevou enormemente seus votos, com apoio em largos segmentos da sociedade, tornando-se o maior partido da ala esquerda no contexto dos anos 1970 e levando os comunistas ao centro das políticas públicas e sociais italianas<sup>212</sup>.

Sob outra perspectiva, a rejeição aos valores consolidados e às ideologias dominantes encontrou um campo fértil na sociedade italiana graças ao renascimento e proliferação do pensamento marxista em seus movimentos de resistência da década de 1970<sup>213</sup>. No contexto das classes artística e intelectual, as reflexões fomentadas pelo legado de Antonio Gramsci, conforme discutido anteriormente, tiveram forte importância – notoriedade que se elevou a partir de 1975 com a publicação pela Einaudi da *Edizione Critica del Quaderni del Carcere*. À luz das análises gramscianas sobre problemas culturais italianos, das quais decorrem o entendimento da função dos grupos intelectuais enquanto tecido conectivo da sociedade e do Estado, discussões foram mobilizadas a respeito do papel social de uma vanguarda de intelectuais, das implicações políticas do fazer artístico e da questão do *engajamento*<sup>214</sup>.

---

<sup>211</sup> Em face desses aspectos, é notável que o escritor italiano Italo Calvino tenha denunciado tais condutas da Democracia Cristã já em 1963 com a publicação de *O dia de um escrutinador*. A trama do livro é construída a partir de “experiências de campo” vivenciadas por Calvino ao trabalhar como escrutinador de sessão eleitoral em um enorme hospício de Turim e vinculado, à época, à Igreja Católica. Essas experiências em dia de eleição o permitiram ver de perto os métodos da Democracia Cristã de arrancar votos de sujeitos com as mais diversas condições. Em um texto de apresentação de *O dia de um escrutinador*, Calvino (2002, p. 88) relata: “As imagens que tinha nos olhos, de infelizes sem capacidade de compreender ou falar ou se movimentar, para os quais se encenava a comédia de um voto delegado mediante o padre ou a freira eram tão infernais que só poderiam ter me inspirado um panfleto violentíssimo, um manifesto antidemocrata cristão, uma sequência de anátemas de um partido cujo poder se sustenta em votos (poucos ou muitos, a questão não é essa) obtidos daquele modo.”

<sup>212</sup> Dombroski (2004) cita, por exemplo, que em 1975 o PCI elevou consideravelmente seus ganhos nas eleições locais italianas, ao passo que nas eleições nacionais do ano seguinte (1976) o partido recebeu 34.4% dos votos – meros 4.3% a menos que os votos obtidos pela Democracia Cristã e 24.8% a mais que o Partido Socialista.

<sup>213</sup> Ginsborg (1990) aponta que, desde o início da agitação social nos anos 1960, várias foram as tentativas de relacionar categorias marxistas ao rápido desenvolvimento da sociedade italiana (de modo que, ao mesmo tempo em que o pensamento marxista triunfava e consolidava-se naquele contexto, ele também se diversificava cada vez mais). Gundle (2000, p. 142) oferece um panorama dessa situação: “Na década de 1960, Mao, Leon Trótski, Rosa Luxemburgo e os comunistas dos Conselhos, todos conquistaram audiência, assim como ocorreu com a Escola de Frankfurt e os marxistas estruturalistas Louis Althusser e Nicos Poulantzas. Nos anos 1970, correntes que sempre foram minoritárias dentro do PCI, como as associadas a Galvano Della Volpe, ou que floresceram fora dele, como as dos (*ex*)*ouvrieristes* Mario Tronti, Alberto Asor Rosa e Massimo Cacciari, ganharam amplos seguidores dentro e fora do partido. Mesmo dentro do PCI, intelectuais tradicionais como Giuseppe Vacca e Biagio De Giovanni in Bari constituíram uma ‘escola’ própria, publicando seu trabalho não por meio da Einaudi ou dos Editori Riuniti, mas sim por um editora local de Esquerda, a De Donato.”

<sup>214</sup> Fundamental para tais reflexões foi a noção de *intelectual orgânico* cunhada nas notas do comunista sardo (vide o capítulo III deste trabalho).

Para os intelectuais, tornava-se impensável permanecerem ética e politicamente neutros, porquanto seriam sempre “orgânicos” a um grupo social. Grosso modo, suas escolhas recairiam entre duas posições: atuar para os estabelecidos grupos dirigentes conservadores, baseados em rígidos mecanismos de opressão de classe; ou servir como aliados às classes oprimidas com vistas ao estabelecimento de novas bases sociopolíticas, de um novo “bloco histórico” e de perspectivas renovadas. Nas palavras de Palmiro Togliatti, em seu “Discurso sobre Gramsci pronunciado nos dias da libertação” (1945), os grupos intelectuais seriam destinados

a orientar o desenvolvimento desse Estado de uma determinada forma ou de outra, conforme servissem as castas reacionárias egoístas, nacionalistas e imperialistas que só podiam levar a Itália à ruína, ou modificassem a sua própria orientação, dirigindo-se para uma aliança sólida com a classe operária, com as massas trabalhadoras da cidade e dos campos, e colaborassem com elas na construção de uma sociedade nova. (TOGLIATTI, 1975, p. 77)

Assim, na medida em que Gramsci ancorava a luta cultural ao papel de propulsora do avanço sociopolítico, o PCI naturalmente buscou aparelhar-se dos artistas e intelectuais na construção de uma contracultura que desfizesse as forças hegemônicas (políticas, econômicas, religiosas, entre outras) da sociedade italiana do pós-Guerra. Entre os anos 1968-76, esse segmento revolucionário, embora composto por grupos divergentes, consolidou-se como “a mais ampla nova esquerda da Europa”, cujos objetivos voltavam-se para a “criação de uma consciência anticapitalista e revolucionária generalizada.” (GINSBORG, 1990, p. 313)

Embora Luciano Berio tenha refutado a ideia de se tornar um membro do *Partito Comunista Italiano*, em entrevista no ano de 1976 ele reconhece a relação eminentemente política do ofício de compor música – uma integração que, para o compositor, emana de todas as ações envolvidas na esfera social, reconhecendo certos princípios que permeiam o comportamento humano – e afirma sua adesão ao posicionamento de esquerda enquanto eleitor do PCI:

Na minha opinião, é impossível viver hoje [na Itália] sem fazer uma escolha política. É por esse motivo que eu voto Comunista. Eu não me afiliei ao PCI e nunca o farei. Dito isto, estou convencido de que existe uma unidade no homem e, de fato, certamente existe uma relação entre o que faço profissionalmente e como penso politicamente. Peça-me para descrever essa relação, e é impossível. A única “verdade” que acredito poder afirmar é que a música é política, mas não mais do que a medicina, o direito ou a matemática: todas as nossas ações são políticas, pois todas existem em relação à sociedade dos homens. (BERIO *apud* WALTHER, 1976, p. 45)

Em um momento posterior, na entrevista com Rossana Dalmonte, Berio reforça seu posicionamento de “votar Comunista”, afirmando:

*Nutro un grande amore per il lavoro concreto, per il lavoro manuale e per i comportamenti produttivi. Voto comunista per difendere la priorità di questo lavoro sugli altri che ne dovrebbero essere solo il complemento e l'aiuto teorico. Come diceva Lenin, la verità è sempre concreta.* (BERIO, 1981, p. 24)

Diversas outras figuras representativas do universo intelectual italiano da segunda metade do século XX aproximaram-se das atividades do PCI e contribuíram para o estabelecimento de suas políticas culturais: dentre alguns nomes fundamentais na formação artística de Luciano Berio, citam-se Italo Calvino, Umberto Eco e Edoardo Sanguineti<sup>215</sup>. Esse movimento em direção às políticas da Esquerda decorre de um clima social que, embora de agitação permanente advinda de uma heterogeneidade de lutas que eclodiam desde 1968, distinguiu-se por ideais coletivistas e pela atmosfera de uma “fraternidade quase mágica” (GINSBORG, 1990, p. 303). Tal foi o contexto social que caracterizou a chamada *era da ação coletiva* italiana.

Essa “alta temporada da ação coletiva na história da República” (GINSBORG, 1990, p. 298) consolidou-se como um pano de fundo ideológico em que valores de solidariedade eram contrapostos ao individualismo, segmentação e às injustiças sociais da vida urbana moderna<sup>216</sup>. Orientadas a transformar as relações socioeconômicas, essas *ações* espalharam-se por diversos âmbitos da vida italiana, impregnando-a pela dimensão coletiva fermentada pelas lutas sociais emergentes desde os anos 1968. Em face disso, a *era da ação coletiva* representou “muito mais do que um protesto contra más condições. Tratou-se de uma revolta ética, uma tentativa notável de virar o jogo contra os valores hegemônicos da época.” (Ibid., p. 301)

Alastrando evidentemente no contexto musical, a *ação coletiva* poderia ser prontamente vinculada a um dos movimentos culturais de maior popularidade neste período da península itálica, as já mencionadas *Feste dell'Unità*. De origens modestas e direcionadas à arrecadação de fundos para o jornal diário do *Partito Comunista Italiano (L'Unità)*, essas

---

<sup>215</sup> Contudo, vale ressaltar que a relação dos artistas e intelectuais com o PCI foi, quase sempre, turbulenta e carregada de críticas, polêmicas e rupturas com as políticas comunistas, como bem atesta o já mencionado livro de Ajello (1997), *Il lungo addio: Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*.

<sup>216</sup> Aspectos negativamente reforçados a partir do “milagre econômico” italiano, o qual trouxe consigo um modelo de progresso econômico atrelado à ideologia do capital e às suas mazelas sociais já amplamente conhecidas (cf. GINSBORG, 1990).

festividades anuais gradualmente tornaram-se uma instituição popular de amplo alcance<sup>217</sup>. Nos anos 1970, as festas constituíam em massivos eventos vinculados às atividades políticas e culturais dos comunistas – como comícios, debates, apresentações artísticas nacionais e internacionais, eventos esportivos etc. – e atestavam um amplo e sólido apoio popular ao partido e seu fortalecimento em toda a nação. Sua abrangência internacional e transmissões radiotelevisivas fizeram das festas um dos mais importantes componentes da política cultural do PCI, um instrumento fundamental na comunicação de suas políticas para toda a população<sup>218</sup>.

Dada a natureza explosiva da crise italiana na década de 1970, os festivais *dell'Unità* foram importantes mecanismos de mediação social naqueles anos, uma experiência política coletiva e popular em prol do fortalecimento democrático. A magnitude tomada pela ocorrência a céu aberto dessas festas contribuiu significativamente ao delineamento dos ideais e orientações éticas que circundavam a sociedade italiana: quer dizer, à *ação coletiva*. Em outras palavras, os festivais representavam “importantes momentos de solidariedade, quando os comunistas e os simpatizantes do partido reuniam-se para aprender, estreitar novos laços e reafirmar seu compromisso social, apesar da hostilidade de outros setores da população e dos obstáculos legais.” (GUNDLE, 2000, p. 65)

No domínio musical, tais celebrações populares evidenciavam uma forte presença dos músicos na cena política italiana<sup>219</sup>. Embora reunissem uma diversidade de grupos e estilos e uma variada gama de posições estéticas, as performances congregavam forte teor político e exploravam distintas relações entre expressão musical e protestos sociais<sup>220</sup>. Tratava-se de uma

<sup>217</sup> Os primórdios das festas *dell'Unità* remetem à década de 1930 como estande dos exilados italianos na festa comunista parisiense para *L'Humanité*, tornando-se, paulatinamente, um dos momentos mais importantes no calendário oficial do PCI, “um momento em que a habilidade organizacional e a capacidade de atrair um grande número de não comunistas foram postas à prova” (GINSBORG, 1990, p. 196). Detalhadamente sobre a origem e desenvolvimento das *Feste dell'Unità* italianas, vide *È la festa: quarant'anni con l'Unita* (AMENDOLA, 1984) e *L'Albero in piazza: storia, cronaca e leggenda delle Feste dell'Unità* (BERNIERI, 1977).

<sup>218</sup> Stephen Gundle, em seu estudo sobre a atuação dos comunistas italianos no contexto cultural da república na segunda metade do século XX, afirma que as *Feste dell'Unità* sofreram significativas modificações a partir de 1972: “Elas deixaram de ser eventos dirigidos exclusivamente aos membros e apoiadores leais do PCI e passaram a assumir um papel crucial em uma estratégia cultural mais ampla. Elas se tornaram gigantescas em tamanho e mais profissionalmente organizadas. Os festivais mostraram o que poderia ser alcançado com trabalho voluntário motivado por paixão política e espírito coletivo; eles apresentaram o PCI como um modelo de eficiência e um proponente de ‘uma nova maneira de governar’; eles também mostraram que os comunistas podiam assumir o controle – e de fato, em grande medida, haviam feito – do que havia de melhor na cultura burguesa, tornando-a acessível a todos” (GUNDLE, 2000, p. 144-45). Quanto à relação do PCI com os desafios da cultura de massa na Itália do século XX, o autor afirma que os festivais, tomados como um todo, “colocaram o Partido em contato direto com mais italianos do que poderia ser alcançado por qualquer outra forma de comunicação.” (Ibid., p. 190)

<sup>219</sup> A esse respeito, consultar Borio (2013a).

<sup>220</sup> Indo muito além das temáticas explícitas das “canções de protesto”, os festivais reuniam também música de vanguarda, como o repertório voltado para salas de concerto ou os experimentos da música eletroacústica, gêneros da *musica leggera* como o jazz e o rock, canções étnicas de tradições orais, improvisações coletivas e assim por diante (cf. GUNDLE, 2000).

espécie de *ágora* na sociedade italiana, propiciando contatos e debates entre músicos que compartilhavam o mesmo senso de responsabilidade civil de sua época, isto é, a constituição de uma cultura revolucionária na qual a música tinha um papel dinâmico a desempenhar enquanto instrumento de comunicação política<sup>221</sup>.

O projeto composicional de *Coro*, escrito para 40 vozes e 44 instrumentistas, foi gestado durante esse contexto histórico-político italiano. Luciano Berio iniciou a concepção da peça no ano de 1975<sup>222</sup> a partir de uma encomenda da Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Colônia com o objetivo de apresentá-la no Festival de Donaueschingen (Alemanha). O próprio compositor dirigiu a estreia da obra durante esse festival em 24 de outubro de 1976, executada pela Orquestra e Coro da WDR. Em seguida, Berio iniciou uma revisão de *Coro*, expandindo-a e reelaborando alguns trechos de suas seções<sup>223</sup>. Essa versão veio a público no ano seguinte

---

<sup>221</sup> Vale ressaltar, entretanto, que o Partido Comunista Italiano, em termos gerais, não assumiu a postura estética de uma “cultura proletária” (tal como no contexto soviético). Ao contrário, os dirigentes comunistas italianos repousavam o entendimento a respeito de políticas culturais e compromisso social sobre o polo das “experimentações formais” (sobre essa “querela”, retornar ao capítulo I). Isso se comprova em um trecho do artigo “Sul problema della direzione culturale”, publicado em 1973 na revista *Rinascita* por Giorgio Napolitano (naquela época, o responsável pela seção cultural do PCI): “*The Party’s intervention in the sphere of artistic and literary creation also has a long and difficult history, both in Italy and internationally. For some time now we have overcome – and we must take care not to relapse into – any impulse to identify with any specific ‘poetics’ or ‘tendency’, to underrate the value of formal experimentation, to ignore the great variety of creative experiences that can foster a process of new awareness, representation and cognitive exploration of current reality, with the multiform and dramatic contradictions that complicate life in society and the conditions of the individual today.*” (NAPOLITANO, 1973 apud BORIO, 2013a, p. 175)

<sup>222</sup> É válido mencionar que, na própria partitura manuscrita de *Coro* – consultada pelo autor do trabalho na sede da Paul Sacher Stiftung (Basileia, Suíça) –, Berio demarca o ano de 1974 como início da composição dessa obra. No entanto, essa informação não se confirma pelos outros documentos relacionados a *Coro*. A anotação de Berio permite conjecturarmos, entretanto, que já desde 1974 o compositor pensava em compor algo nesse sentido.

<sup>223</sup> Em uma carta escrita por Berio no dia 1º de outubro de 1976 à sua esposa Talia Pecker (a quem a obra é dedicada), o compositor deixa claro que, antes mesmo da estreia de *Coro* em 1976, ele já tinha pretensões de revisar a obra. Essa carta, constante dos acervos da Paul Sacher Stiftung, não encontra-se publicada até o presente momento. Dentre os demais documentos manuscritos relacionados a *Coro*, não há informações suficientes para a exata identificação dos aspectos revisados pelo compositor nessa versão definitiva de 1977. Ademais, não há registro sonoro da primeira performance da obra no Festival de Donaueschingen. Contudo, essa mesma versão não-revisada de *Coro* foi também executada no Festival de Salzburg, Áustria, em 08 de agosto de 1977, pouco mais de dois meses antes da versão final e revisada da obra vir a público. Essa performance foi gravada e o registro encontra-se disponível no disco “*Luciano Berio: Epifanie, Coro*” (vide BERIO, 2004), servindo como um importante registro histórico da primeira versão (não-revisada) da peça. Embora não seja objetivo deste trabalho a realização de uma “crítica genética” da obra, apontam-se as mais significativas diferenças na escritura de tais versões de *Coro*: o episódio de abertura é claramente revisado, tanto em termos de “artesanato” musical quanto em sua própria estrutura interna (como a inserção do último fragmento em caráter de moteto na seção, compassos 61-71); no episódio XXVIII da versão não-revisada, ausentam-se o uso da técnica vocal de ululação para as vozes femininas (baseada em modelo étnico-musical da Argélia) e o solo final de flauta que atua como material conectivo para a próxima seção; os episódios XXIX e XXX estão presentes apenas na versão definitiva publicada pela Universal Edition. Vale ressaltar também que, ao longo dos estudos por nós realizados junto à PSS, pôde-se perceber que Berio, durante a concepção da obra, realizou uma intensa reorganização dos episódios constituintes de *Coro*, em especial nas seções *tutti* (a serem descritas a seguir). Contudo, esses aspectos são perceptíveis parcialmente e apenas ao se debruçar sobre o manuscrito original da partitura, totalmente escrito a lápis. Dessa forma, é possível verificar uma reorganização das numerações dos episódios por meio de marcações no papel, por mais que os números tenham sido apagados.

sob a regência do finlandês Leif Segerstam, na cidade austríaca de Graz (16/10/1977), desta vez com os músicos do Coro e da Orquestra da Österreichischer Rundfunk (ORF).

A atmosfera inicial de *Coro* era pensada por Berio enquanto uma celebração popular, um equivalente da *Festa dell'Unità*, festivais que o compositor não só participou com certa frequência, mas que também muito admirava. Os textos tomados de culturas orais e étnicas versam sobre questões humanas como o amor e o trabalho, transcendendo distinções culturais e iluminando o ideal do compositor italiano por uma solidariedade entre os povos.

*I had originally meant Coro to have a simple, expressive character. I thought of it as a musical transposition of the Italian Festival dell'Unità. I have been very attached to this annual summer festivity, filled with joy at the sense of community that it creates among the many guests who come for this occasion from various parts of the world. There is a lot of music, many discussions, a lot of food and a lot of happy, honest faces.* (BERIO, 1985, p. 151)

Essa transposição das *Feste dell'Unità* para a escritura de *Coro* recai sobre importantes aspectos e procedimentos da obra<sup>224</sup>. Em termos gerais, se essas festividades congregavam uma pluralidade de gêneros musicais, Berio igualmente concebeu a escritura da obra como uma espécie de antologia de estilos e técnicas composicionais baseados em idiomas musicais diversos – com ênfase nos de origem popular, alguns dos quais extra-europeus. Embora a peça não se fundamente na *citação* musical<sup>225</sup>, uma ampla gama de arquétipos étnico-musicais é articulada na escuta pela absorção dos processos e funções imanentes a tais modelos ou estereótipos – o que leva o ouvinte a conectar suas passagens à Sicília, ao Peru, Iugoslávia, África Central, e assim por diante<sup>226</sup>. A obra delineia um território musical muito vasto e

<sup>224</sup> Nossa análise da escritura de *Coro* é delineada, com especial ênfase, ao longo do capítulo V. Vale ressaltar também que as experiências de Berio nos festivais *dell'Unità* atravessaram a concepção de outros projetos musicais do compositor italiano. Esse foi o caso de *Accordo* (1980-81), peça escrita para quatro bandas (constituídas por sopros e percussão), cuja instrumentação deve ser “multiplicada” *ad libitum* – se possível para, pelo menos, 400 instrumentistas. A peça é estruturada sobre um “acorde” que funciona como um “acordo”, uma estrutura que se desenvolve nesse encontro sonoro, articulando diversas situações e dimensões musicais ao longo dos 30 minutos de duração da obra. Nas palavras de Berio, *Accordo* “è un piccolo tributo a un grande desiderio di pace nel mondo; è una parafrasi; è un Festival dell'Unità”; seu discurso musical ressoa o discurso daqueles “che vorrebbero abbracciare il mondo; ha una speranza, dunque...” (BERIO, *Accordo (nota dell'autore)*, disponível em: <http://www.lucianoberio.org/accordo-nota-dell'autore?1168953751=1>).

<sup>225</sup> Berio (2017, p. 247) assevera que *Coro* “non è musica di citazioni” – afirmação dada em entrevista a Eero Tarasti em 1991 após o compositor ter regido a obra como parte da Bienal de Helsinque. Isso é válido até certa medida, pois adiante demonstraremos algumas instâncias de *citações* musicais na peça (capítulo V).

<sup>226</sup> Contudo, é importante retornar brevemente uma ideia já perfilada no capítulo II e que diz respeito ao entendimento da *tradução musical* na poética beriana enquanto ato de conhecimento. Isso é rapidamente posto pelo compositor em entrevista a Alfredo Gasponi (2000): “*Parlerei piuttosto di assimilazione culturale attraverso conoscenza, analisi, trasformazione*” (BERIO, 2017, p. 420). Em termos prático-composicionais, Berio esclarece, em outro momento, que “*in Coro [...] I do use certain folk techniques and procedures which I link to completely different musical material. That is how I retain my freedom, and how I can switch from one to the other while retaining the individual features of an ethnic area.*” (BERIO, 1985, p. 150)



estabelece elos estruturais entre elementos musicais (técnico-materiais) muito distantes, como demonstraremos nos capítulos posteriores e atestado na seguinte fala do próprio compositor:

*Io cercavo di coniugare una cultura con un'altra, in Coro per esempio una eterofonia africana in un contesto diverso, non africano, oppure una tecnica di un Paese con gli elementi di un'altra. Faceva parte della mia ricerca far parlare insieme culture diverse, una cosa che mi interessa tuttora.* (BERIO, 2017, p. 391)

Por isso o título da obra enfatiza a acepção etimológica da palavra *coro*, esclarecendo que *Coro*, para além de ser somente um coro de vozes acompanhado por instrumentos, representa também um “coro” de diferentes modelos e tradições musicais<sup>227</sup>. Esse *magnum opus* da produção beriana dos anos 1970 revela, deste modo, uma das mais consolidadas manifestações de um ideal longamente arraigado na poética do compositor italiano: o desejo de se compor uma “música que seja feita de músicas”<sup>228</sup>. De fato, ainda ao final de sua vida, o compositor nutria-se desse desejo de unidade na escritura sob uma aparente heterogeneidade de realidades musicais.

Em 2001, Berio publicou o ensaio “Piccolo elogio della solidarietà musicale” no jornal *l'Unità*, breve texto que denuncia uma ausência de comunicação e intercâmbio de conhecimento entre diferentes culturas musicais – mesmo entre aquelas que são geograficamente próximas e que se manifestam “*nella porta accanto*”, mas que “*possono essere lontane come contenuto e come funzione*” (BERIO, 2013, p. 420). Tudo isso implica a busca por uma *mobilità do espírito*<sup>229</sup>, de modo a estabelecer relações no interior de um vasto mundo musical constituído de muitas músicas, muitas técnicas e muitas maneiras diferentes de cantar e de tocar. Para o compositor, mover-se nessa empreitada ajudaria

*a mettere a fuoco alcune differenze che ci permettono di confrontare costruttivamente e di far dialogare due universi musicali diversi, in un atto di conoscenza reciproca. [...] Questo bisogno di reciprocità è una condizione essenziale per permettere alla totalità dell'esperienza musicale di diventare strumento responsabile di comprensione, dialogo, tolleranza e, appunto, di solidarietà.* (BERIO, 2013, p. 421)

<sup>227</sup> Em adição aos modelos advindos de diversas culturas de tradição oral, a partitura da obra também abrange estereótipos e técnicas tomados da história da música ocidental de concerto, como o *Lied*, modelos canônicos e polifônicos, estruturas harmônicas pós-seriais, entre outros aspectos a serem apresentados mais à frente. Sobre a questão referente ao título da obra, consultar, por exemplo, Berio (2017, p. 252).

<sup>228</sup> Essa declaração foi dada por Berio em entrevista a David Roth durante o período de composição de *Coro* (1976). Embora o compositor reconheça uma veia idealista em sua afirmação, para ele esse desejo consiste na própria essência da escritura musical (vide cap. II), quer dizer, “*un ideale veramente reale, globale*” (BERIO, 2017, p. 118).

<sup>229</sup> Expressão pronunciada por Berio (2017, p. 416) em defesa justamente do uso de técnicas composicionais “flexíveis” e da reunião de domínios sonoros distintos, como ocorre na obra de Gustav Mahler, um dos exemplos mencionados pelo compositor.

Retornando a *Coro*, particularmente emblemática para esse “senso de comunidade sonora” na obra é a adoção de um princípio composicional inspirado na música instrumental e de tradição oral da comunidade africana Banda-Linda<sup>230</sup>. Ela fundamenta-se no agenciamento de uma textura na qual cada instrumentista executa ininterrupta e repetidamente (embora com variações e ornamentações) figuras rítmicas atadas a apenas uma ou duas notas. Tais células – rigorosamente estruturadas por sons e silêncios – são sobrepostas e entrelaçadas com as dos demais músicos de modo a formar uma densa rede sonora a partir da qual as melodias são engendradas e ouvidas. O aspecto melódico emerge dessa trama apenas como um *princípio intangível*, através da reunião das forças sonoras de todo o conjunto no momento da performance.

Isso expõe, em condição quase extrema, um dos aspectos que Berio defende em “Piccolo elogio della solidarietà musicale” como inerentes ao fazer musical no âmbito da performance: o sentimento de unanimidade em que membros de um mesmo conjunto devam ser animados neste exercício de solidariedade que é a música (pelo menos em seu âmbito interno)<sup>231</sup>. Simha Arom – musicólogo que estudou e registrou as canções dos Banda-Linda, e o responsável pelo contato de Berio em 1975 com esse modelo musical – relembra o impacto dessa experiência no compositor e no imaginário de *Coro*:

*Il me semble que Berio est très attaché affectivement à Coro à cause aussi de l'œcuménisme particulier de l'œuvre qui est en fait l'image d'une humanité unie, malgré les divergences. C'est un peu la conception de la Neuvième de Beethoven : « Alle Menschen werden Brüder... » Alors si c'est moi celui qui a permis que le continent noir soit dignement représenté dans ce concert des nations, je suis vraiment heureux. (AROM, 1978 apud STOIANOVA, 1985, p. 193)*

A despeito da influência que as *Feste dell'Unità* exerceram no projeto de *Coro* como um festival comunal e internacionalista de música, é inegável, na escuta, que o caráter da obra seja profundamente *trágico*<sup>232</sup>. Tão logo a composição de *Coro* foi iniciada, o tributo a uma “solidariedade musical” passou a dividir ambiente com uma atmosfera de luto e um clima

---

<sup>230</sup> Detalhes da música dos Banda-Linda (República Central Africana), do contato de Berio com materiais a respeito dessa comunidade africana e de sua influência na escritura de *Coro* são apresentadas no capítulo V. Neste ponto, vale antecipar que, dentre os diversos modelos étnico-musicais empregados na obra, a técnica dos Banda-Linda assume função de destaque.

<sup>231</sup> “*La musica è anche un esercizio di solidarietà, non foss'altro perché i membri di un'orchestra, di un quartetto o di un coro devono essere animati da un sentimento di unanimità.*” (BERIO, 2013, p. 420)

<sup>232</sup> Em entrevista a Andrés Varga, Berio (1985, p. 151) assumiu explicitamente essa atmosfera sombria de *Coro*: “*I must admit that there is a tragic mood in Coro.*”

revoltante de denúncia social<sup>233</sup>. No artigo “Luciano Berio’s ‘Coro’: Divide and Conquer”, publicado no *The Washington Post* (26/10/1980) no dia da estreia da peça na cidade de Washington, Paul Hume reproduz a seguinte fala do compositor italiano: “Estranhamente, essa obra foi escrita quando o sangue nas ruas da Itália veio à tona. Sempre fui sensível a este problema, a essa mudança. [...] Esse é o tema, se se desejar, uma aguda percepção das coisas em um momento trágico.” (BERIO *apud* HUME, 1980)

Dentre um complexo e mutável “circuito de afetos” evocados pelos vários poemas e modelos musicais populares, tais estados “sombrios” emergem insistentemente – e, ao final, tomam conta da expressão da obra, sobretudo devido à incorporação e predominância de textos da *Residencia en la Tierra* do poeta chileno Pablo Neruda<sup>234</sup>. Caracterizados por uma retórica direta, contundente e combativa, tais versos em *Coro*, com sua constante reemergência – com o verso-refrão «*venid a ver la sangre por las calles*», entoado insistentemente por massivos *tutti* orquestral e vocal –, esmagam, engolem e fazem desaparecer subitamente as melodias de caráter popular que surgem no tecido sonoro da obra, fazendo eco, do ponto de vista semântico, às rebeliões populares em face de repressões de índole fascista<sup>235</sup>.

Como um *Réquiem* não-litúrgico ou supranacional, a obra alerta para as mortes de vidas inocentes decorrentes de regimes e governos totalitários: “*You can think of poor people, whose lives are too often destroyed*” (BERIO, 1985, p. 151)<sup>236</sup>. Contra o perecimento dos valores humanos básicos naqueles *anos de chumbo* e de terror pelos quais passavam a Itália e o mundo, Berio (*apud* HUME, 1980) assevera: “Se preferir, a obra é um convite para estar consciente da violência dos tempos, a violência Fascista.”

Embora na Itália da primeira metade da década de 1970 um partido comunista quase alcançara o comando da nação por vias democráticas, o Fascismo ainda assombrava o mundo. O “caso Chile”, no entanto, foi o que mais impactou os setores da Esquerda italiana. O Golpe de Estado sangrento do General Augusto Pinochet em 1973 contra o líder popular socialista

---

<sup>233</sup> De fato, em um “diário de bordo” que Berio manteve ao longo da escrita de *Coro* para anotar ideias composicionais ou inspirações extramusicais (caderno de capa verde acervado na Paul Sacher Stiftung), uma das primeiras anotações é a referência a uma peça teatral de Peter Brook que, como será exposto ao final deste subtópico, revela as mazelas reais de uma tribo africana sob o comando de um governo tirano.

<sup>234</sup> Uma discussão aprofundada a respeito da seleção e uso dos textos em *Coro* (tanto de origem popular quanto os poemas de Neruda) é delineada no tópico 4.2.

<sup>235</sup> Essa mesma temática referente às questões de uma “existência coletiva” e das revoltas populares é explicitamente desenvolvida em *La vera storia* (1977-80). O primeiro ato da obra, por exemplo, compõe-se de quatro seções corais, ou melhor, quatro “festas” que rapidamente metamorfoseiam-se em tumulto e insurreição popular – já ao final da “*Seconda Festa*”, a multidão coral finaliza a seção sussurrando o vocábulo “*Ribelliamoci*” (vide OSMOND-SMITH, 1997).

<sup>236</sup> Em *Coro*, Berio emprega um poema indígena Zuni (nos episódios XXVI e XXVII), o qual faz alusão explícita à pobreza e às lutas diárias dos povos, tais como nos versos “*we were poor*” e “*when we came to this world through the poor place*”.

Salvador Allende alimentou temores de que um caminho semelhante pudesse ser seguido para resolver a “anomalia” italiana com sua forte popularidade de um partido comunista<sup>237</sup>.

Pablo Neruda faleceu sob circunstâncias suspeitas no Chile dias após o sangrento golpe militar que derrubou Allende. Hospitalizado devido a um câncer de próstata, sua morte, ao que tudo indica atualmente, foi forjada e sancionada pelo governo fascista da época<sup>238</sup>. Por isso, para Berio, *Coro* é também “uma homenagem a Neruda e ao que ele representou” (BERIO *apud* HUME, 1980). Contudo, o fato mesmo de o compositor italiano recorrer a poemas de Neruda pode ser questionado: ainda que de clara matiz esquerdista, como é sabido Pablo Neruda sempre alinhou-se à ideologia stalinista, algo a que o próprio Berio se opusera<sup>239</sup>.

Como quer que seja, durante a já mencionada entrevista a David Roth no ano de 1976, período de composição de *Coro*, Berio admite que sua relação com o poeta chileno “è qualcosa di completamente diverso” em comparação, por exemplo, a James Joyce ou Edoardo

<sup>237</sup> Esse foi um dos motivos pelos quais, após o golpe chileno, o governo italiano concebeu o chamado *compromesso storico* – uma aliança estratégica do PCI, no auge de sua força eleitoral, entre forças populares de inspiração socialista e comunista com as forças católicas de orientação democrática. Segundo Enrico Berlinguer (1922-84), o então líder do Partido Comunista e o primeiro proponente de tal aliança em 1973, essa coalisão visava acalmar a violenta situação política dos *anos de chumbo* italianos e consistia em uma “alternativa democrática”, não somente uma “alternativa de esquerda”. Em seu artigo “Riflessioni sull’Italia dopo i fatti del Cile” publicado no dia 12 de outubro de 1973 no periódico comunista *Rinascita*, Berlinguer (1973) alertava que “la gravità dei problemi del paese, le minacce sempre incombenti di avventure reazionarie e la necessità di aprire finalmente alla nazione una sicura via di sviluppo economico, di rinnovamento sociale e di progresso democratico rendono sempre più urgente e maturo che si giunga a quello che può essere definito il nuovo grande «compromesso storico» tra le forze che raccolgono e rappresentano la grande maggioranza del popolo italiano”. A argumentação de Berlinguer (1973) centra-se no reconhecimento da experiência chilena como fato histórico de que “l’unità dei partiti di lavoratori e delle forze di sinistra non è condizione sufficiente per garantire la difesa e il progresso della democrazia ove a questa unità si contrapponga un blocco di partiti che si situano dal centro fino alla estrema destra. Il problema politico centrale in Italia è stato, e rimane più che mai, proprio quello di evitare che si giunga a una saldatura stabile e organica tra il centro e la destra, a un largo fronte di tipo clerico-fascista e di riuscire invece a spostare le forze sociali e politiche che si situano al centro su posizioni coerentemente democratiche.”

<sup>238</sup> Em 2015, o governo chileno reconheceu oficialmente a possibilidade de Neruda ter sido assassinado pela “intervenção de terceiros” sob ordem do general Pinochet. Segundo investigação publicada no jornal *El País* (06/11/2015), com vistas a evitar o exílio do poeta após o golpe do dia 11 de setembro de 1973, ele foi morto no dia 23 daquele mesmo mês em um hospital de Santiago por uma suposta contaminação bacteriana induzida por injeção ou medicamento (cf. [https://english.elpais.com/elpais/2015/11/05/inenglish/1446738467\\_173724.html](https://english.elpais.com/elpais/2015/11/05/inenglish/1446738467_173724.html)). Essa teoria e várias evidências do provável assassinato de Neruda como vítima da ditadura chilena são apresentadas também pelo historiador e jornalista Mario Amorós em seu livro *Neruda: el príncipe de los poetas* (vide AMORÓS, 2015, em especial os capítulos 14 e 15, e o epílogo).

<sup>239</sup> Tal oposição ao stalinismo por parte de Berio pode ser vislumbrado quando de sua crítica aguda da música de Hanns Eisler, cujo pensamento era, segundo Berio, “grosseiramente stalino-jdanovista” – “un pensiero rozamente stalinista-zdanoviano” (BERIO, 1981, p. 88). Outras instâncias de “ataque” ao stalinismo pelo compositor italiano são verificadas inclusive em seus projetos musicais. Esse é o caso de *Il ritorno degli Snovidenia* (1976-77), obra contemporânea a *Coro* e cuja escritura, baseada em três canções da Revolução Russa, representa “prima di tutto l’omaggio a un sogno tradito dalla storia, dagli uomini, dallo stalinismo. Non credo che il tradimento possa essere tradotto musicalmente, ma a livello inconscio è un’idea che può aver senz’altro giocato un ruolo importante.” (BERIO, *Il ritorno degli Snovidenia* [nota dell’autore], disponível em: <http://www.lucianoberio.org/il-ritorno-degli-snovidenia-nota-dell'autore?1540030156=1>. Acesso em 16 mai. 2020). Por fim, no “*Questionario Marcel Proust*” (1990), Berio coloca Stalin junto a Hitler e a Mussolini como as figuras históricas que mais desprezava (vide BERIO, 2017, p. 463).

Sanguineti: “*Mi piace solo una piccola parte di lui. Mi piace l’uomo, naturalmente, quello che rappresenta*” (BERIO, 2017, p. 119). No entanto, para o projeto de *Coro*, os versos de *Residencia en la tierra* foram fundamentais:

*In questo nuovo pezzo [Coro] era ciò di cui avevo bisogno, perché nella sua poesia il tema dell’amore e del lavoro sono fondamentali. Avevo bisogno di commentare, e questo modo terreno di trattare le cose e la sua visione politica, così come viene espressa, sono cose a cui sono vicino.*” (BERIO, 2017, p. 119)

*Coro* conclui em uma “suspensão obscura”<sup>240</sup> por meio de um questionamento levantado pelos versos de Pablo Neruda: «*Preguntaréis por qué esta poesía / no nos habla del sueño, de las hojas, / de los grandes volcanes del país natal?*». E a resposta é o próprio verso-refrão que perpassa toda a obra, aquele grito de chamado do poeta chileno para ver os sangues nas ruas – comando repetido três vezes no poema de maneira altamente expressiva<sup>241</sup>:

*Venid a ver la sangre por las calles.  
Venid a ver  
la sangre por las calles,  
venid a ver la sangre  
por las calles!*

Tal desconfortável questionamento, que tematiza a fronteira entre os domínios político e estético – quer dizer, a atitude ética do artista em sua própria linguagem frente às atrocidades históricas –, assombrou igualmente outras importantes obras vocais de Berio. Em *Passaggio, messa in scena* de 1961-62 com poema do comunista Edoardo Sanguineti, o personagem principal, Ela (voz feminina que, indefinida, pode tomar o lugar de muitas vozes), evoca Rosa Luxemburgo. Já em *Epifanie*, composta entre 1959 e 1961 para mezzosoprano e orquestra, a adoção do texto de Bertolt Brecht – e em meio a James Joyce, Antonio de Machado, Claude Simon e Edoardo Sanguineti – é sintomática: o poema utilizado, *An die Nachgeborenen* (1938), indaga: “Que tempos são esses em que / falar sobre árvores é quase um delito / por silenciar

<sup>240</sup> Termo utilizado pelo próprio compositor (vide BERIO, 1985, p. 151).

<sup>241</sup> Expressividade resultante da versificação modulada a cada repetição. Em *The poetry of Pablo Neruda*, de René de Costa, o autor examina tal dispositivo: “*The command first stated in the elevated measure of the noble hendecasyllable, Spain’s renaissance verse (‘Venid a ver la sangre por las calles’), is recast more urgently as a curt tetrasyllable (‘Venid a ver’), followed, ironically, by a lyric heptasyllable, the combining verse of the ode (‘la sangre por las calles’). When recombined for the third and last time, the resulting heptasyllabic invitation is macabre (‘Venid a ver la sangre’), especially when it is followed by the exclamatory finale (‘por las calles!’). The procedure is simple, but the effect is complex, particularly if the poem is read aloud, as it is meant to be.*” (COSTA, 1982, p. 97-8)

sobre tantas injustiças!”<sup>242</sup>. Das peças vocais de *Epifanie*, concebidas enquanto epifanias do ciclo instrumental e, portanto, inseridas variavelmente no fluxo orquestral, Berio distingue exatamente a que faz uso dos versos de Brecht,

que nada têm de *epifania*: constituem um grito de arrependimento e de angústia com o qual Brecht adverte que, por vezes, faz-se necessário renunciar ao fascínio da palavra poética: quando esta, com a contemplação, comporte o risco do silêncio e quando soe como um convite a isolar o evento na visão, esquecendo-se os nexos que ligam o evento ao mundo – e nós a ele – e que constituem os nossos atos. (BERIO, *Epifanie [nota dell'autore]*)<sup>243</sup>

Ressoa do posicionamento de “Berio segundo Neruda segundo Brecht”<sup>244</sup> a própria condição do artista *tardo-moderno*<sup>245</sup>: aquela infrangível necessidade de um fazer artístico inalienável e genuinamente experimental em momentos nos quais falar sobre fatos “inocentes” – vocábulo que se substitui às “árvores” na questionável tradução dos versos de Brecht por Manuel Bandeira<sup>246</sup> – significaria renunciar ao enfrentamento de um presente radicalmente naturalizante, frívolo, paralisante e alienador. O que é colocado sob julgamento são os riscos de entorpecimentos que se estabelecem em convenções estilísticas desgastadas e empedernidas, o que reforçaria o “marasmo cultural do homem mediano” e sua “coexistência pacífica em meio a tantas adversidades dignas de legítimas rebeliões” (MENEZES, 2018, p. 98 e 100, respectivamente).

A renúncia à “palavra poética” seria a tentativa de esquivar-se de uma obra artística cujo discurso fosse mero *flatus vocis*, um hábito de fruição alienante esvaziado de qualquer valor estético<sup>247</sup>. Seria também força de resistência contra empreendimentos totalitários – não apenas governamentais, mas também como a indústria cultural, parte integrante do desenvolvimento da razão instrumental. Por isso, uma das frases mais conhecidas e polêmicas de Theodor W. Adorno, embora carregada de interpretações infelizes, possa esclarecer tais

<sup>242</sup> Tradução de Flo Menezes. No original: „*Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*“.

<sup>243</sup> No original: “*Che non hanno nulla dell’epifania: sono il grido di rimpianto e di angoscia con cui Brecht avverte che talvolta bisogna rinunciare al fascino della parola poetica: quando essa, con la contemplazione, comporti il rischio del silenzio e quando suoni come un invito a isolare l’evento nella visione, dimenticando i nessi che quell’evento legano – e noi con lui – al mondo che i nostri atti costruiscono*”. Disponível em <http://www.lucianoberio.org/node/1652?564676354=1>. Acesso em 10 jan. 2020.

<sup>244</sup> Tal jogo de palavras é inspirado no título do ensaio de Henri Pousseur “Stravinsky segundo Webern segundo Stravinsky” (vide POUSSEUR, 2009).

<sup>245</sup> Cf. (MENEZES, 2018, p. 97-109).

<sup>246</sup> Vale reproduzir aqui, nesse contexto, a solução encontrada por Manuel Bandeira na tradução dessa frase brechtiana: “Que tempos são estes, em que / é quase um delito falar de coisas inocentes. / Pois implica silenciar tantos horrores!”

<sup>247</sup> Berio, citando Brecht, falava: “Não construa a partir dos velhos dias bons; construa a partir dos novos dias ruins!” (BERIO, 2006, p. 108, tradução de Flo Menezes)

discussões, qual seja: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (ADORNO, 1998, p. 26)<sup>248</sup>. No contexto do ensaio “Crítica cultural e sociedade” (1949), tal sentença, longe de uma simples condenação da poesia contemporânea, assevera a urgência de um pensamento impiedosamente crítico à reificação típica do espírito “catartizado” da cultura contemporânea<sup>249</sup>.

Não se trata, contudo, de uma apologia à “arte engajada”, e por isso Adorno retoma essa polêmica em seu outro ensaio “Engagement” (mencionado anteriormente): “*Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern*” (ADORNO, 2003, p. 422), pois que “*das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen*”<sup>250</sup> (Ibid., p. 423). Entretanto, esse mesmo sofrimento, que por um lado “proíbe” a existência da arte no atual estágio da civilização, exige sua perpetuação em uma existência tal que não se renda ao cinismo – “*kaum wo anders findet das Leiden noch seine eigene Stimme, den Trost, der es nicht sogleich verriete.*”<sup>251</sup> (Ibid., p. 423)

Berio não consagrava uma separação entre espírito e trabalho concreto sob uma ideia de cultura que se fortaleça pela oposição à existência material, nem mesmo buscava isolar seu fazer artístico dos “nexos que o ligam ao mundo” (retomando suas declarações já expostas neste tópico). E justamente no caso de *Coro*, embora seja forte aquela primeira imagem de uma festividade popular supranacional entre instrumentistas e cantores, o compositor italiano buscou evitar que sua obra comportasse o “risco do silêncio” frente às atrocidades fascistas. O palco de comunhão entre músicos em um pódio escalonado dilui-se e outra imagem toma forma na imaginação de Luciano Berio. Os degraus em que os músicos são distribuídos em *Coro* transformam-se em analogia à famosa e trágica escadaria do filme de Sergei Eisenstein, *O encouraçado Potemkin* (1925-26)<sup>252</sup>. A cena, representando o massacre da população de Odessa

<sup>248</sup> É sempre melhor citar todo o contexto dessa frase com o intuito de amenizar mal-entendidos: “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo em uma contemplação autossuficiente, não será capaz de enfrentar a reificação absoluta, que pressupõe o progresso do espírito como um de seus elementos, e que hoje se prepara para absorvê-lo inteiramente.” (ADORNO, 1998, p. 26)

<sup>249</sup> Com Gagnebin (2006, p. 72): “Não é somente a beleza lírica que se transforma em injúria à memória dos mortos da Shoah, mas a própria cultura, na sua pretensão de formar uma esfera superior que exprima a nobreza humana, revela-se um engodo, um compromisso covarde, um ‘documento da barbárie’, como disse Walter Benjamin.”

<sup>250</sup> “Não desejo amenizar a frase de que escrever poesia depois de Auschwitz seja bárbaro”, pois que “o excesso de sofrimento real não permite esquecimento.” (tradução nossa)

<sup>251</sup> “Em nenhum outro lugar o sofrimento encontra sua própria voz, o consolo, sem que este o atraia imediatamente.” (tradução nossa)

<sup>252</sup> O filme narra uma rebelião dos marinheiros no contexto da chamada Revolução Russa de 1905 liderada por Leon Trótski, fato historicamente importante por ter precedido à Revolução de Outubro de 1917. A famosa cena da escadaria de Odessa ocorre quando do encontro do povo com os marinheiros amotinados, seguindo o massacre da população pelas tropas oficiais czaristas. Ela representa um prenúncio à repressão czarista ao movimento revolucionário popular. Vide *A Revolução de 1905*, de Trótski (1989).

por um governo autoritário, arraiga-se na memória de Berio, que assume: “*In a way, Coro is my ‘Potemkin’.*” (BERIO, 1985, p. 152)

Figura 1 – Cena do massacre nas escadarias de Odessa em *O encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein



Fonte: (O ENCOURAÇADO..., 1925)

Além dessa imagem cinematográfica, outra referência extramusical igualmente dramática, mas desta vez advinda do universo teatral, alimentou o projeto composicional de *Coro*. Berio registrou no “diário de bordo” utilizado ao longo da escrita da obra a seguinte anotação: “*a IKS di Peter Brook*”<sup>253</sup>. Trata-se de uma peça teatral dirigida por Brook – *Les Iks* em francês ou *The Ik* em inglês – que veio à público no período de composição de *Coro*. Sua estreia ocorreu em Paris no ano de 1975, seguida pela produção em Londres de 1976 e, nesse mesmo ano, pela turnê nos EUA.

A dramaturgia de *Les Iks* é uma adaptação de um trabalho antropológico realizado por Colin Turnbull a respeito do povo africano Ik (Uganda), publicado em livro sob o título *The Mountain People* (TURNBULL, 1972)<sup>254</sup>. Essa tribo de caçadores nômades, vítima de um

<sup>253</sup> Na versão microfilmada, consiste no documento PSS, CLB, MF 025:318.

<sup>254</sup> Esse processo pelo qual o livro *The Mountain People* foi transformado em dramaturgia por Peter Brook é relatado pelo próprio antropólogo no artigo “Turnbull Replies”. Segue uma breve transcrição desse valioso relato de Turnbull (1976, p. 5): “*When Peter Brook approached me about the possibility, I promised my cooperation without hesitation because, having known him for something like a quarter of a century, and having respected his absolute integrity for as long, I knew that whatever he did he would do it with respect, both for the Ik as human beings, and for the implications of their plight. What is not easy for the audience to know is the incredible amount of research that went into both the writing of the script and the acting of the parts, and the meticulous respect for factual veracity that governed Peter Brook’s direction at all times.*”



governo ditatorial na década de 1940, foi despojada da região em que vivia, proibida de suas atividades caçadoras-coletoras e, assim, obrigada a se isolar nas montanhas sob um regime de agricultura que, na verdade, levou esse povo à miséria<sup>255</sup>. Diante da fome devido à desastrosa restrição de seus movimentos e atividades, Turnbull demonstra como o povo Ik desenvolveu um *sistema não-social* e ausente de relações humanas. Embora originalmente baseada em uma cultura de cooperação – típica de sociedades nômades, como uma condição necessária de sobrevivência –, os aspectos de coletividade foram completamente dizimados no interior da estrutura social dessa tribo (TURNBULL, 1972). Como observa Peter Brook (*apud* WEINRAUB, 1976, p. 28), “*their way of life was smashed. They could not adapt their methods. But they needed food. They needed to survive. So something had to go. And what went was their whole structure of human relations.*”

Ainda hoje, o impacto de *Les Iks* tem sido o de demonstrar paralelos alarmantes nas formas de vida urbana ocidental, frequentes contextos de opressão e corrupção social nos quais a sobrevivência tem precedência sobre a humanidade. A experiência dos Ik evidencia

*how shallow is man's potential for goodness, and how basic and deep-rooted his urge to survive. The Ik, like the rest of us, are kind and generous and light-hearted and jolly when they can afford to be. I saw the last vestiges of that in the first month or two, and I saw those vestiges replaced almost overnight, it seemed, by the basic survival instincts that lie in all of us.* (TURNBULL, 1972, p. 33)

À vista das discussões mobilizadas até então, *Coro*, como pronunciado pelo próprio Berio (*apud* HUME, 1980), atenta para “o sangue na vida do amor e do trabalho e o sangue nas ruas”. O projeto composicional da obra reflete, por conseguinte, algumas das preocupações sociopolíticas do compositor italiano, mas também um posicionamento diante da exigência de *compromisso* social caro às poéticas de toda uma geração de artistas da segunda metade do século XX. Em outras palavras:

*I musicisti della mia generazione hanno attraversato una guerra e momenti tra i più tragici della storia dell'umanità. Ci siamo preoccupati, ognuno coi suoi mezzi e i suoi ideali, di rinunciare a ciò che ci sembrava superfluo, ci siamo impegnati a costruire qualcosa di nuovo e di “pulito” e a riscoprire la storia in una prospettiva diversa e, ne sono convinto, più costruttiva.* (BERIO, 2017, p. 421)

---

<sup>255</sup> Basta considerar o fato de que, na história da humanidade, a transição entre uma sociedade caçadora-coletora para uma agrícola levou centenas e até milhares de anos para se estabelecer. No caso da tribo Ik, essa transformação foi imposta “do dia para a noite” por meio de Decreto governamental em 1946, transformando seu principal território de caça em um Parque Nacional (vide TURNBULL, 1972).

## 4.2 A aldeia global de Luciano Berio: a seleção das fontes textuais de *Coro*

*Tribal man again.  
Both all choractors  
end up separate,  
private man.  
Return of choric.*  
(McLUHAN, 1968, p. 47)

*Coro* é a instância paradigmática da produção de Luciano Berio no que se refere aos contatos etnográficos de seu pensamento composicional. Na peça, tais aspectos são delineados tanto pela seleção dos textos como pela escritura musical propriamente dita<sup>256</sup>. Trata-se de um *coro do mundo*, constituído por uma população que partilha experiências cotidianas comuns – o amor, o trabalho, a morte –, não obstante a diversidade de culturas. Como o próprio Berio (1985, p. 151) admite: “*I was not thinking of nations, but of the meeting of people, each with their own history, but with their different loves and homes destroyed.*”

A obra pode ser encarada como recriação do mundo à imagem de uma “aldeia global”, conforme a fórmula de Marshall McLuhan (1911-1980), importante autor para as ciências da comunicação<sup>257</sup>. Em *A Galáxia de Gutenberg* (1962), o acadêmico canadense desenvolve esse conceito para demonstrar como a nova interdependência eletrônica do mundo moderno reestabelece, no nível planetário, a situação social de uma aldeia (mesmo que as redes de comunicação e troca religuem sobretudo cidades)<sup>258</sup>. O rádio, a televisão e outras tecnologias elétricas engendram estruturas e modelos de inter-relação humana “com o poder de envolver totalmente todo povo em todos os outros povos.” (McLUHAN, 1972, p. 14)

---

<sup>256</sup> Nesse último domínio, a relação que Berio estabelece com outras culturas manifesta-se, por exemplo, nas técnicas vocais populares empregadas e nos modelos étnico-musicais absorvidos. Tais aspectos são analisados detalhadamente no capítulo V.

<sup>257</sup> É sabido que Berio conheceu a obra de McLuhan. Em “*Problemi di teatro musicale*”, o compositor faz alusão, por exemplo, ao livro intitulado *Os meios de comunicação como extensões do homem*, publicado em 1964 (cf. BERIO, 2013, p. 43). O mesmo acontece em “*A colloquio con Luciano Berio*” (BERIO, 2017, p. 55). Embora o conceito de *aldeia global* também esteja presente naquele livro de McLuhan, sua primeira aparição consolidada se dá dois anos antes, com a publicação do livro *A Galáxia de Gutenberg*, como logo mencionaremos.

<sup>258</sup> Já que também nas aldeias, características das sociedades de tradição oral, “a interdependência resulta da interação imediata de causa e efeito na estrutura total. Tal é o caráter de uma aldeia ou, desde o aparecimento dos meios de comunicação eletrônica, tal é o caráter da aldeia global” (McLUHAN, 1972, p. 37). Há de se considerar que, na visão de McLuhan, novos *ambientes tecnológicos* – florescidos a partir de novas tecnologias de transporte ou de comunicação, por exemplo – não são apenas *recipientes passivos* da sociedade, mas processos que alteram ativamente todo o meio ambiente humano, suas *formas* de pensamento, sua organização da experiência na sociedade e no domínio político, remodelando pessoas, outras tecnologias e também seu próprio tempo histórico. Dessa complexa inter-relação, o autor canadense determina três grandes períodos da história da humanidade: a civilização da oralidade, a civilização da imprensa (a era de Gutenberg) e a civilização da eletricidade (a aldeia global).

Do tribalismo que a “idade da eletricidade” resgata, McLuhan (1972, p. 19) aponta uma importante dimensão ética: “As extensões de nossas faculdades e sentidos passaram a constituir um campo único de experiência que exige se fazer coletivamente consciente”. No contexto da poética beriana, tal imperativo frequentemente fomentou suas pesquisas sonoro-musicais via estudos linguísticos e etnomusicológicos<sup>259</sup>. Essa vivência como compositor na *aldeia global* pós-telégrafo assume maior precisão em seu trabalho ao longo da década de 1970. Nesse período, Berio dedicava-se, por um lado, às pesquisas sobre música e tecnologia, aproximando-se estreitamente das atividades do IRCAM em 1974<sup>260</sup>. Por outro lado, sua obra recorria, cada vez mais, a uma fonte de estímulo aparentemente oposta, a saber, as canções populares – fato que distinguiu a década de 1970 como os anos de maior contato entre a escritura beriana e as tradições étnico-musicais<sup>261</sup>.

Frente à interdependência global – e às mazelas que trouxe consigo, algumas expostas no tópico anterior –, Berio não retêm uma imagem ideal e pacífica da moderna aldeia-mundo; nem mesmo Marshall McLuhan, como muitas das vezes sua concepção teórica é erroneamente interpretada. Em *War and peace in the global village*, deparamo-nos com um conhecido aforismo do autor canadense: “*Every new technology necessitates a new war*” (McLUHAN, 1968, p. 98). A precisão dessa sentença pode ser verificada na seguinte fala do compositor italiano, pronunciada em 2001 na entrevista “Dove va la musica”:

*Lo so, la globalizzazione esiste così come esistono il telefono, gli aerei e i campi di grano, ma sarebbe motivo di conforto sapere che i suoi fautori si interessano soprattutto a una globalizzazione della distribuzione del grano e del controllo delle nascite nel mondo e di tante altre cose che poco hanno a che fare col mercato e col profitto a ogni costo. Vorrei però aggiungere che, globali o locali che siano, i nuovi mercati sembrano poter contribuire a eludere le grandi guerre guerreggiate. Tante piccole guerre forse ci saranno sempre, ma le grandi guerre planetarie sembrano ora soprattutto di natura economica. Cioè, i paesi li si bombarda sempre meno ma li si fa morire di fame.* (BERIO, 2017, p. 420)

<sup>259</sup> Investigações propiciadas, muitas das vezes, graças aos aparatos tecnológicos disponíveis a Berio, inicialmente na Radiotelevisão Italiana, em seguida no *Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique* (IRCAM, Paris) e, mais tarde, no *Centro Tempo Reale* (fundado pelo próprio Berio em 1987, em Florença). Vide capítulo III para outras discussões sobre esse aspecto.

<sup>260</sup> Quando aceita o convite de Pierre Boulez para dirigir a seção de Música Eletroacústica desse instituto, ocupando o cargo até 1980 (cf. BERIO, 1985). A produção eletroacústica de Berio nesses anos engloba, por exemplo, as obras *Per la dolce memoria di quel giorno* (1974), *Diario immaginario* (1975) e *Chants Parallèles* (1975), esta última obra, no entanto, realizada no GRM (*Groupe de Recherches Musicales*) de Paris.

<sup>261</sup> A esse respeito, rever tópico 3.2. Sobre a aparente oposição entre as duas fontes principais de estímulo criativo assumidas por Berio nos anos 1970, Osmond-Smith (1991, p. 78) afirma tratar-se “apenas de uma contradição superficial”. O compositor conjuga essas duas tendências explicitamente em *Chants Parallèles*, composta entre 1974-75 (contemporaneamente a *Coro*). Conforme mencionamos anteriormente, a obra é um ciclo de transformações eletroacústicas de 15 frequências sonoras decorrentes de um modo harmônico popular. *Questo vuol dire che...* é também uma peça paradigmática nesse sentido, sendo composta no final da década anterior, entre 1968-69.

No contexto artístico contemporâneo, a “tecnologia elétrica” (encarnada sobretudo nos aparatos da indústria cultural) trava um campo de guerra com a dimensão criativa (pelo menos para as poéticas que não se identificam superficialmente com “convenções linguísticas” e que, por isso mesmo, têm vida própria fora do mercado). Embora a *aldeia global* possa lhe fascinar, Berio declara: “*Non sono attratto da una globalizzazione che tende a non guardare in faccia nessuno, a ridurre tutto a mercanzia*” (BERIO, 2017, p. 420). Nessa fala, a imagem do *rosto* é usada para implantar aquela atitude ética de se fazer *coletivamente consciente* na aldeia-mundo<sup>262</sup>. Atitude que consiste no *diálogo* entre o “eu” e o outro em uma relação não-violenta, não reificante e irreduzível às dinâmicas da totalização e da determinação<sup>263</sup>.

O *rosto* seria, então, expressão de uma ética da alteridade, lugar de resistência ética aos poderes do Mesmo, posicionamento que encontra profundas reverberações na filosofia de Emmanuel Lévinas, em cuja máxima se assenta: *A epifania do rosto é ética*. Por outras palavras, isso se revela do seguinte modo:

O rosto recusa-se à posse, aos meus poderes. Na sua epifania, na expressão, o sensível ainda captável transmuda-se em resistência total à apreensão. [...] Com efeito, a resistência à apreensão não se verifica como uma resistência inultrapassável como dureza do rochedo contra a qual o esforço da mão se quebra, como afastamento de uma estrela na imensidade do espaço. A expressão que o rosto introduz no mundo não desafia a fraqueza dos meus poderes, mas o meu poder de poder. O rosto, ainda coisa entre as coisas, atravessa a forma que entretanto o delimita. O que quer dizer concretamente: o rosto fala-me e convida-me assim a uma relação sem paralelo com um poder que se exerce, quer seja fruição quer seja conhecimento. (LÉVINAS, 1988, p. 176)

Por tais motivos, o compositor chega a pontuar uma condição para abordagens composicionais profundas “entre ouvido e cérebro”, ou seja: “*L’importante è avere una chiave di lettura non globalizzata, cioè responsabile*” (BERIO, 2017, p. 422)<sup>264</sup>. Esse comportamento não denota ausência ou condenação de relações de contato entre diferentes culturas. Implica, ao contrário, uma poética que medita sobre a história de diferentes realidades musicais por meio de uma escritura precisa nos detalhes, mas que, ao mesmo tempo, assimila os elementos

<sup>262</sup> Luciano Berio recorreu inúmeras vezes à imagem metafórica de um *rosto*, inclusive no domínio composicional – como é o caso de *Visage* (1961), a obra acusmática mais conhecida do mestre italiano, ao lado de *Thema (Omaggio a Joyce)*.

<sup>263</sup> Sobre posicionamentos explícitos de Berio quanto a essa problemática, vide capítulo II.

<sup>264</sup> Berio distingue, grosso modo, duas tipologias de globalização, uma cultural e outra econômico-financeira – mas cujos domínios tendem a se condicionar, mesmo que conflituosamente. No contexto da música *radical* – ou seja, daquelas poéticas composicionais que “*non s’identifica superficialmente con certe convenzioni e ha una sua vita anche al difuori delle sue realizzazioni e del mercato*” –, a dimensão criativa “*è più ingombrante e meno globalizzabile di quella esecutiva*” (BERIO, 2017, p. 419). Ao contrário, por exemplo, da música popular de mercado, que, no entendimento de Berio, mostra-se mais ágil, mimética, “mestiça” e, assim, globalizável.

“estrangeiros” como ato de conhecimento em uma linguagem experimental e transcendente: isto é, “*libera ma anche rigorosa.*”<sup>265</sup> (BERIO, 2017, p. 421)

Conforme temos procurado demonstrar, Berio encarava a multiplicidade como a própria condição de se trabalhar criativamente e responsavelmente no mundo<sup>266</sup>. Sua linguagem musical apresenta-se como espaço de hospitalidade do Outro, mas não como posse, e sim por acolhimento. Nesse sentido, “relação que não é desaparecimento da distância, que não é aproximação”, mas cuja essência “vem do afastamento, da separação, porque se alimenta, poderia dizer-se, da sua fome” (LÉVINAS, 1988, p. 22). Ouvir o outro, incluir uma tradição cultural diferente ou mesmo do passado musical, consiste, nas palavras do mestre italiano, em alcançar “*un autre visage de la vérité*”<sup>267</sup>. Atitude que se impregna como *arquetípica*, um *modus operandi* de atuação no mudo – ideia já perfilada anteriormente e que se renova na seguinte constatação de Osmond-Smith a respeito de uma atitude *psicológica* do compositor frente à aldeia-mundo:

*The fragments of other cultures that make up each individual's sense of the 'world' can be used anecdotally, momentarily reassuring us that we know who we are by telling us what we are not. But equally, they can be set interacting and cross-fertilizing: a process that ultimately compels us to recognize the sense of identity that comes from 'belonging' as a paradise to be resolutely, perhaps indeed cheerfully lost. (OSMOND-SMITH, 1991, p. 82-3)*

Em *Coro*, a “aldeia global” perfila-se por uma jornada narrativa estruturada em 31 episódios (ou estados de desenvolvimento) que se sucedem sem intervalos ao longo de uma hora de duração da peça. Essas seções são delimitadas pelo compositor através de números romanos e se distinguem, a nível textual, pelo uso de duas categorias poéticas díspares, embora complementares. Por um lado, Berio reuniu textos de poemas e canções populares advindos de um amplo espectro geográfico. A despeito de sua heterogeneidade cultural, esses textos centram-se em temáticas comuns tais como o amor e o trabalho. Por outro lado, há o domínio

---

<sup>265</sup> Nessa mesma entrevista, Berio recorda que a música “cultura” do século XX muito se valeu do elemento popular para renovar-se. Como já mencionado, tal foi o caso de Bartók e Stravinsky – compositores que, em grandes obras, quando não tinham à mão elementos populares, os “presumiam” (para não dizer inventavam) e os incorporavam em um contexto completamente distinto. Outra defesa do intercâmbio cultural no fazer musical realmente responsável advém do entendimento de Berio de que a curiosidade, em termos gerais, é “*la prima condizione per qualsiasi forma d'intelligenza e sviluppo. [...] È un desiderio di saperne di più e implica una condizione essenziale per la sopravvivenza, quasi una legge darwiniana del lavoro umano, non solo umano: cioè che per far bene dieci bisogna conoscere cento.*” (BERIO, 2017, p. 422)

<sup>266</sup> Afinal, sem o Outrem não há ética, pois a ética se dá em um movimento que parte do Outro, na relação com um ser que extravasa a esfera do Mesmo, ou seja: “A relação ética que está na base do discurso não é, de fato, uma variedade da consciência, cuja emanação parte do Eu. Põe em questão o eu e essa impregnação do eu parte do outro.” (LÉVINAS, 1988, 174)

<sup>267</sup> BERIO (*Il ritorno degli Snovidenia [nota dell'autore]*). Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/il-ritorno-degli-snovidenia-nota-dellautore?1540030156=1>. Acesso em 16 mai. 2020.

textual da poesia de vanguarda de Pablo Neruda, cuja ressonância política coloca em perspectiva e *comenta* os versos de origem popular. Nesse último estrato, Berio faz uso de três poemas da série *Residencia en la tierra*, ciclo publicado entre 1933 e 1947.

#### 4.2.1 Textos de tradição oral

Os poemas populares advêm de uma abrangente lista de regiões do mundo, compondo um amplo mosaico étnico-cultural: América do Norte (índios Sioux, Zuni e Navajos), América do Sul (Peru e Chile), África (Gabão), Oriente Médio (cantos persa e hebreu), Europa (Croácia e Itália), Polinésia e Índia. Berio, contudo, sem deixar de assumir um distanciamento ao contexto de suas fontes literárias, situa-se diante dele pelo “filtro” das traduções<sup>268</sup>. Em *Coro*, dentre os textos de tradição oral, apenas as canções de dialetos italianos e o poema hebraico mantêm-se em suas línguas originais<sup>269</sup>.

Para o compositor, essa *aproximação distanciada* é essencial<sup>270</sup>: “*En fait, le musicien a très souvent besoin d’une distance, d’une espèce de Verfremdung par rapport à la langue*” (BERIO, 1978 *apud* STOIANOVA, 1985, p. 183). No caso de *Coro*, como demonstraremos, tal fator possibilita que o contexto fônico (acústico) de cada língua hospedeira possa, em diversos momentos da obra, ganhar autonomia face ao nível semântico para se emaranhar no tecido sonoro, *afetando* diretamente a escritura musical.

Um caráter “internacionalista” no domínio textual de *Coro* é concebido pelo uso de cinco línguas distintas, para além do espanhol advindo pelos poemas de Neruda: inglês, francês, alemão, italiano e hebraico. Assim, para os episódios étnico-musicais da obra, aos quais

---

<sup>268</sup> No caso de poemas tomados de obras publicadas (as quais referenciaremos mais à frente), as traduções baseiam-se, majoritariamente, no princípio da *não-conformidade* na língua hospedeira, recorrendo às palavras de Osmond-Smith (1991). Um exemplo é a coletânea de poemas populares de Jerome Rothenberg, utilizada por Berio para os textos em inglês e na qual o autor admite ter em mente traduções “*that would ‘translate,’ i.e., bring-the-work-across or be a living work in English*” (ROTHENBERG, 2017, p. XXXVI). Além disso, é válido adiantar que o próprio Berio realizará interferências sobre os textos, adicionando, subtraindo ou modificando vocábulos de acordo, por exemplo, com suas necessidades composicionais (como quando é necessário enxertar novas palavras de modo que o texto siga uma expansão melódica).

<sup>269</sup> Como bem aponta Osmond-Smith (1991), esses textos são os mais “próximos” do compositor: os poemas italianos, devido à relação direta com sua própria herança cultural; e o texto hebraico, como “homenagem” à sua terceira esposa e a quem *Coro* é dedicada, Talia Pecker Berio.

<sup>270</sup> Distanciamento que se dá em várias instâncias de suas obras, não somente no domínio textual por meio da interface-tradução. Na concepção do mestre italiano, o fato mesmo da preferência por poemas à textos em prosa já estabelece “*cette distance particulièrement attrayante*” (BERIO, 1978 *apud* STOIANOVA, 1985, p. 183), devido justamente ao *distanciamento* inerente à palavra poética em si. No domínio musical, a recusa parcial das citações é outro sinal, pois Berio aproxima-se das culturas musicais por meio da absorção de seus processos e funções musicais.

vinculam-se os textos de origem popular – pelo menos antes do amálgama que a obra atinge no decorrer de seu fluxo de episódios –, Berio elabora a seguinte organização linguística:

- O inglês é utilizado para os textos advindos da América do Norte (episódios I, XVI, XIX, XXVI, XXVII), da Índia (XVIII), do Peru (I, VII, XIII), da Polinésia (III, V, XX, XXIV), do Gabão (IX, XI) e do Chile (XXXI);
- O francês, para as letras de canções iugoslavas, i.e., da Croácia (XVII, XXII, XXIII);
- O alemão, para os textos persas (XV, XXIV, XXV);
- O italiano, para os textos advindos desse mesmo país, mas com dialetos de Veneza, Sicília, Romanha e Como (XXIV, XXV);
- E o hebraico, para um fragmento do Cântico dos Cânticos (XXIX).

O Quadro 1 a seguir compila as informações até então aqui apresentadas. Nomeiam-se os poemas utilizando-se um verso “paradigmático” como seu título e designam-se as línguas pelas quais os textos são entoados, do mesmo modo que pontua-se em quais episódios eles aparecem ao longo das 31 seções ou episódios de *Coro*).

Quadro 1 – Textos de origem popular utilizados em *Coro*

<b>Título adotado</b>	<b>Origem</b>	<b>Língua</b>	<b>Episódios (<i>Coro</i>)</b>
<i>Today is mine</i>	Sioux (EUA)	Eng.	I, XVI
<i>Wake up woman rise up</i>	Peru	Eng.	I, VII, XIII
<i>Your eyes are red</i>	Polinésia	Eng.	III, V, XX, XXIV
<i>I have made a song</i>	<i>Transcrição</i> (textos esquimós)	Eng.	IX, XI
<i>Komm in meine Nähe</i>	Pérsia	Ale.	XV, XXIV, XXV
<i>Pousse l'herbe et fleurit la fleur</i>	Croácia	Fra.	XVII, XXIII
<i>Go my strong charm</i>	Índia	Eng.	XVIII
<i>It is so nice</i>	Navajo (EUA)	Eng.	XIX
<i>Je m'en vais où ma pensée s'en va</i>	Croácia	Fra.	XXII
<i>Oh issa</i>	Itália (Veneza)	Ita.	XXIV, XXV
<i>Oh Ringo</i>	Itália (Sicília)	Ita.	XXV
<i>A mezzanotte in punto</i>	Itália (Romanha)	Ita.	XXV
<i>Oh mamma mia tognim a ca'</i>	Itália (Como)	Ita.	XXV
<i>Come ascend the ladder</i>	Zuni (EUA)	Eng.	XXVI, XXVII
<i>Cantico dei cantici</i>	Hebreu	Heb.	XXIX
<i>Spin colours</i>	<i>Transcrição</i> (várias origens)	Eng.	XXXI

Fonte: elaboração própria<sup>271</sup>

Várias foram as fontes utilizadas por Berio para a reunião dos materiais de origem popular. Em relação aos poemas, de acordo com as pesquisas empreendidas nos arquivos da Paul Sacher Stiftung, onde seus manuscritos estão depositados, boa parte deles advém de livros

<sup>271</sup> A partir daqui, quando não houver nenhuma indicação de crédito pertinente à figura ou quadro, isto equivalerá a dizer que a ilustração é de inteira responsabilidade deste autor.

(cancioneiros, antologias) que pertenciam à biblioteca do compositor em sua residência nos entornos de Siena (mais precisamente, em Radicondoli). Dentre eles, foi possível individualizar alguns títulos que são fundamentais no projeto de *Coro*:

- *Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe and Oceania* (1968), de Jerome Rothenberg;
- *I canti popolari italiani: 120 testi e musiche* (1973), de Roberto Leydi;
- *Trésor de la poésie populaire*, de Claude Roy (1954);
- *La poésie croate des origines à nos jours* (1972), de Slavko Mihalić et Ivan Kusan.

Em nossa pesquisa, a busca por dois outros textos de *Coro* – um utilizado nos episódios IX e XI e o outro no episódio XXXI – levou-nos a uma outra fonte de Berio, qual seja: *Primitive song* (1962), de C. M. Bowra. Como logo veremos, nesses dois textos mencionados o compositor criou uma espécie de mosaico ou *colagem de citações* com versos de vários poemas contidos neste livro.

A seguir, apresentam-se apontamentos sobre alguns desses textos de origem popular e tradição oral (suas fontes, aspectos culturais, seus contextos de aparição em *Coro* e demais informações que julgamos pertinentes). Entretanto, será necessário ressaltar, desde já, que não se tem aqui a pretensão de indicar a fonte de todos eles. Observe-se, nesse contexto, que o compositor registrou pouquíssima informação sobre essa questão textual em seus cadernos de anotação que acompanharam o processo composicional de *Coro* ou em suas análises posteriores da obra (conforme consulta junto aos arquivos da Paul Sacher Stiftung). Ademais, há casos em que não houve mediação por fontes bibliográficas, tal como o do poema persa utilizado (*Komm in meine Nähe*). Nessa situação, por exemplo, Berio descobriu o poema por acaso através de uma “experiência etnográfica” mediada pela televisão.

***Today is mine***  
(Sioux, EUA)

Berio coletou esse poema em *Technicians of the Sacred*, de Jerome Rothenberg. No livro, o texto pertence a um conjunto de canções do povo norte-americano *Lakota* (termo que designa também a etnia *Sioux*). Sua autoria é atribuída a Shell Necklace (um líder indígena) e consiste em uma invocação às “pedras sagradas” (ROTHENBERG, 2017, p. 185). Essa alusão assume forte conotação em *Coro*, especialmente quando se analisam os modelos musicais aos quais esse texto se sujeita na escritura da obra: a saber, os “minerais históricos”, como Berio se refere, do *Lied* e da *Heterofonia* (aspecto a ser



desenvolvido ulteriormente)<sup>272</sup>. Ademais, esse texto emerge em pontos estruturalmente importantes na escritura da obra: na abertura e no episódio central (XVI).

A fonte principal de Rothenberg (2017) foi o livro de F. Densmore, *Teton Sioux Music*, no qual há uma interessante análise da canção (nesse contexto, intitulada “A Voice I Sent”). Ao que parece, a canção pode ter inspirado Berio na construção melódica do episódio I de *Coro*, tomando-a como modelo, por exemplo, para a definição de uma “coleção de notas” de base, i.e., as polarizações mais importantes da melodia; e também para a definição do perfil melódico, em ambos os casos fundamentados, majoritariamente, em movimentos descendentes (vide análise do referido episódio no capítulo V).

Abaixo, apresenta-se o poema de acordo com a fonte consultada por Berio e a efetiva utilização de seus versos em *Coro*. O compositor remodela a versificação e realiza uma sutil modificação sobre o vocábulo “grant” – o qual, no episódio I, é utilizado por Berio também em outra conjugação verbal (“granted”, no compasso 33, linha do contralto).

Quadro 2 – Poema “Today is mine”

Rothenberg (2017)	Episódio I	Episódio XVI
today	Today is mine	Today is mine
is mine (I claimed)	I claimed to a man	I claimed to a man
(to) a man	a voice I sent	a voice I sent
a voice	you grant [granted] me	you grant me
I sent	this day	this day
you grant me	is mine	is mine
this day	a voice I sent	
is mine (I claimed)	now – here he is	now – here
(to) a man	today is mine	
a voice	I claimed to a man	
I sent	today is mine	
now		
here		
(he) is		

***Wake up woman rise up***  
(Ayacucho, Peru)

Consiste em uma canção dos índios peruanos *Ayacucho* utilizada para rituais de dança. A fonte de Berio foi o livro de Rothenberg (2017), no qual o poema é apresentado sob o título “A Peruvian Dance Song: Ayacucho Indian”. Uma de suas primeiras

<sup>272</sup> Vale adiantar (e repetir) uma citação de Berio apresentada mais à frente, na qual o compositor faz alusão às “pedras sagradas”, revelando que, no imaginário de *Coro*, a obra é sua *cidade imaginária*, sua *Jerusalém*: “Uma cidade cujas belíssimas pedras brancas serviram ao longo dos séculos para diversos objetivos, mas que são utilizadas em novos edifícios, com novas funções, com diferentes religiões e com diferentes administrações.” (BERIO, 1988, p. 58)

aparições na literatura se dá em *The Winged Serpent: An anthology of American Indian Prose and Poetry* (1946), de Margot Astrov.

Segundo Astrov (1946, p. 344), “*the lines of this strange dance song convey a weird feeling of grim joyfulness; the spirit of the medieval dances macabres throbs behind these strophes.*” De fato, esse poema traz à tona a temática da morte em *Coro* ao final do seu primeiro episódio – e um pouco antes da primeira aparição do “sangue nas ruas” de Neruda no episódio II.

Quadro 3 – Poema “Wake up woman rise up”

Rothenberg (2017)	Episódio I	Episódio VII	Episódio XIII
Wake up, woman Rise up, woman In the middle of the street A dog howls May the death arrive May the dance arrive	Wake up woman rise up woman you must dance comes the death you can’t help it ah what a chill ah what a wind comes the death	Wake up woman rise up woman you must dance  you can’t help it ah what a chill ah what a wind comes the death	Wake up woman rise up woman you must dance comes the death
Comes the dance You must dance Comes the death You can’t help it!			
Ah! what a chill Ah! what a wind			

***Your eyes are red***  
(Polinésia)

Em *Technicians of the Sacred*, mais uma vez a fonte de Berio, esse poema aparece sob o título “The Lovers II”. Rothenberg (2017), por sua vez, encontrou o texto em *Kapingamarangi: Social and Religious Life of a Polynesian Atoll* (1965), de Kenneth Emory. O poema tem como temática um intercuro sexual baseado na prática da cunilíngua. Tratava-se de um tema proeminente nos cantos tradicionais do povo *Kapingamarangi*, devendo estar vinculado a um controle institucionalizado da natalidade nesse atol polinésio<sup>273</sup>.

<sup>273</sup> Rothenberg cita o seguinte trecho do livro de Emory: “*The practice of initiating intercourse by or limiting the sexual relations to cunnilingus was institutionalized to the extent that the hair-do of the men, the leaving of a point of hair on each side of the forehead...was consciously thought of as providing a grip for the women.*” (EMORY, 1965 *apud* ROTHENBERG, 2017, p. 515-516)

De longa extensão, o poema é reproduzido isoladamente abaixo, conforme transcrito em Rothenberg (2017, p. 353-54). Os versos em negrito foram os escolhidos por Berio para a utilização em *Coro*.

Carrying his coarse mat under his arms he unrolls & spreads it  
beneath his pandanus tree where a space has been cleared – then gropes  
for his sea-urchin pencil spines, lined with ridges like the *waka mara* –  
with these he pulls out her pubic hairs – & they pop  
like the splitting of leaves *haka-paki eitu*  
Only some short ones are left

inside the vagina

(he asks):

Where are they?

At the end of the space  
between the buttocks, accustomed  
place for the grinning of  
the teeth of my lover  
who rules it.  
If you were going to eat it  
the thing isn't clean

(He says)

**Your eyes are red with hard crying.**

(She says) **I am carried up to the skies**  
my toes spread apart with the thrill of it **I put**  
**my feet** at their place

**around your neck.**

(He says) I land my might –  
gather to push open  
that mouth.  
Not yet soft. I  
look along her belly.  
She lies flat.

(She says) Why're you  
lying down  
**Stand**  
**up, the rain**  
**is coming** seaward of  
Hukuniu Island.  
The island is buried, the rain  
moves eastward  
see what its nature is.

(He says) It will pass us, it blocks  
to the east of us.

(She says) **Lie**  
**on your bed**, come  
back  
to the swollen thing –  
crawl here!

No Quadro 4, demonstra-se a organização dos versos selecionados por Berio para cada um dos quatro episódios em que este texto aparece em *Coro*. É interessante notar que a inserção por Berio do vocábulo *away* no episódio V (demarcado entre colchetes) tem uma razão “musical” de ser: como será demonstrada na análise da escritura desse episódio, a mesma melodia do episódio III retorna no V, porém, nesse último episódio, a melodia é expandida com uma pequena inserção de notas no exato momento da entoação desse terceiro verso. Por conta dessa inserção de alturas, Berio também expandiu o material textual.

Quadro 4 – Poema “Your eyes are red”

Episódio III	Episódio V	Episódio XX	Episódio XXIV
Your eyes are red with hard crying I’m carried up to the skies I put my feet around your neck	Your eyes are red with hard crying I’m carried [away] up to the skies I put my feet around your neck  Stand up the rain is coming	Your eyes are red with hard crying I’m carried up to the skies I put my feet around your neck lie on your bed	Your eyes are red with hard crying I’m carried up to the skies

***I have made a song***  
***Transcrição (Esquimós)***

Em meio a todos os documentos preparatórios ou relacionados à composição de *Coro*, apenas dois poemas utilizados na obra são transcritos à mão por Berio em seus cadernos de anotações. “I have made a song” é um dos casos, juntamente com o texto que compõe a última seção da obra, “Spin colours”. O que ficou evidente é que esse não é um fato banal para o processo composicional de *Coro*: Berio os redigiu à mão, pois eles são, na verdade, uma *transcrição*<sup>274</sup> do próprio compositor ou, em termos mais diretos, uma *colagem de citações* de vários poemas. Por meio da pesquisa empreendida, identificaram-se todos os versos que compõem os dois textos de *Coro* acima mencionados, reunidos em uma única fonte: o livro *Primitive song* (1962), de C. M. Bowra.

No caso de “I have made a song”, o ponto de partida de nossa investigação foi a folha de papel na qual Berio “transcreve” esse poema na íntegra, mas sem mencionar a fonte (PSS, CLB, MF 025:575). Abaixo, o poema é reproduzido conforme anotado pelo compositor (inclusive com as marcações sublinhadas e a organização estrófica lateral).

<sup>274</sup> Alusão ao conceito de Haroldo de Campos discutido no capítulo II.

- a [ Here I am as I have made ready a bit of song – avaya  
 I wonder why my song-to-be that I wish to use,  
 My song-to-be that I wish to put together – avaya  
 I wonder why it will not come to me – avaya  
 It is lovely to put together a bit of song – avaya  
 But I often do it badly – avaya  
 It is lovely to have wishes fulfilled,  
 But they all slip past me.  
 It is all so difficult – avaya!
- b [ Thus I often return to this song – to this song.  
 I, who am not good at going back to the stream.  
 It is lovely, a song I cannot think of,  
 For a song such as a bird sings is not my lot,  
 Although I often try to repeat it – avaya  
 I, who am not good at returning to the stream – avaya.

Conforme verificado no livro de Bowra (1962), todos esses versos foram retirados de canções de esquimós – diferente do que comumente tem se referenciado na literatura sobre *Coro* a respeito do texto “I have made a song”, assumido erroneamente como sendo de origem africana (do Gabão). A primeira estrofe, demarcada por Berio como (a), é uma *montagem* de versos tomados de três canções de autoria do Esquimó Pluvkaq, como apresentado abaixo.

Quadro 5 – Identificação de versos de “I have made a song” em canções do Esquimó Pluvkaq

Estrofe (a)	Trechos das canções do Esquimó Pluvkaq
Here I am as I have made ready a bit of song – avaya	Here I am, and I have made ready A bit of a song and greatly desire to use it In its cutting shape along its wide road... Down there westwards, down there westwards, Here am I, wide awake. [...] (BOWRA, 1962, p. 140)
I wonder why my song-to-be that I wish to use, My song-to-be that I wish to put together – avaya I wonder why it will not come to me – avaya	I wonder why My song-to-be that I wish to use, My song-to-be that I wish to put together, I wonder why it will not come to me. At Sioraq it was at a fishing hole in the ice, I could feel a little trout on the line, And then it was gone. I stood jigging. [...] (Ibid., p. 37-8)
It is lovely to put together a bit of song – avaya But I often do it badly – avaya It is lovely to have wishes fulfilled, But they all slip past me. It is all so difficult – avaya!	It is lovely to put together A bit of a song, <i>Avaya</i> , But I often do it badly, <i>avaya!</i> It is lovely to hunt, But I seldom shine like a burning wick On the ice, <i>avaya!</i> It is lovely to have wishes fulfilled, But they all slip past me! It is all so difficult, <i>avayaya!</i> (Ibid., p. 38)

No que concerne à segunda metade de “I have made a song”, estrofe (b), todos os versos pertencem a uma canção de autoria do Esquimó Ikinilik:

Quadro 6 – Identificação de versos de “I have made a song” em uma canção do Esquimó Ikinilik

Estrofe (b)	Canção do Esquimó Ikinilik
<p>Thus I often return to this song – to this song.            I, who am not good at going back to the stream.            It is lovely, a song I cannot think of,            For a song such as a bird sings is not my lot,            Although I often try to repeat it – avaya            I, who am not good at returning to the stream – avaya</p>	<p>Thus I often return            To this song.            To this song,            To my fishing-hole above it I often return.            I, who otherwise am not good at going back            To the trout with the hook.            Up stream            The trout are few down there.            Without giving myself time to stand waiting for            them,            I get into the way of saying they are too few.            Those that I usually eat I do not wait for long            enough,            Because I give it up all too quickly...            And yet it is glorious            On the ice surface            To walk as long as one can.            I am no longer one who can go on an errand from my            hut,            Because I now sink to my knees.            Otherwise it is lovely,            A song I cannot think of,            For a song such as a bird sings is not my lot,            Although I often try to repeat it,            I, who an otherwise not good at returning to the trout.            Those I want, yes, all of them.            (BOWRA, 1962, p. 280-1)</p>

Esse poema “elaborado” por Berio é utilizado em *Coro* nos episódios IX e XI, ou seja, nas duas primeiras seções da obra nas quais emerge a técnica da heterofonia africana (povo Banda-Linda)<sup>275</sup>. Contudo, na partitura final, depara-se com mais manipulações sobre o texto pela inserção de outros versos, desta vez advindos de outros grupos étnicos. Nas seções mencionadas, o compositor incorpora a palavra “tandinanan”. De acordo com Bowra (1962, p. 59), esse vocábulo (e suas variações) normalmente é recitado ao início ou final de canções do povo aborígine *Vedas* (atual Sri Lanka), tal como no seguinte contexto:

Tan tandinanan tandinane  
 Tanan tandina tandinane

<sup>275</sup> Como já mencionado, o modelo heterofônico receberá devida atenção em nossas análises do capítulo V.

Já no episódio XI, e em meio ao material verbal dos Esquimós, Berio incorpora versos que remetem à imagem da lua: O fragmento “*oh moon lying there*” advém de um grupo étnico da África do Sul conhecido como bosquímanos; o verso “*when will you arise?*” pertence a uma canção do povo africano *Damaras* (Namíbia); e o trecho “*oh mother moon hear my voice*” deriva do seguinte poema dos povos pigmeus do Gabão<sup>276</sup> (sendo que Berio altera o pronome “*our*” para “*my*”):

Moon, O mother moon, O mother moon,  
 Mother of living things,  
 Hear our voice, O mother moon!  
 O mother moon, O mother moon,  
 Keep away the spirits of the dead,  
 Hear our voice, O mother moon,  
 O mother moon! O mother moon!

Dessa multiplicidade de fontes, o poema “I have made a song” configura-se da seguinte maneira em *Coro*:

Quadro 7 – Poema “I have made a song”

Episódio IX	Episódio XI
I have made a song I often do it badly avaya - tandinanan	I have made a song avaya oh moon lying there when will you arise? tandinanan oh mother moon hear my voice I have made a song I often do it badly avavaya It is so difficult to make a song to have wishes fulfilled I often return to this song I often try to repeat it I who am not good at returning to the stream oh mother moon hear my voice tandinanan

Esse texto aponta para outras referências. Os versos do grupo étnico *Vedas*, vinculados ao vocábulo *tandinanan*, foram utilizados em um poema do britânico Bob Cobbing (1920-2002) intitulado “Tan tandinanan”. Tal poema compõe o projeto *ABC in Sound* (1964) – uma suíte

---

<sup>276</sup> Fato que poderia justificar a confusão gerada na literatura que de “I have made a song” seria um poema gabonês.

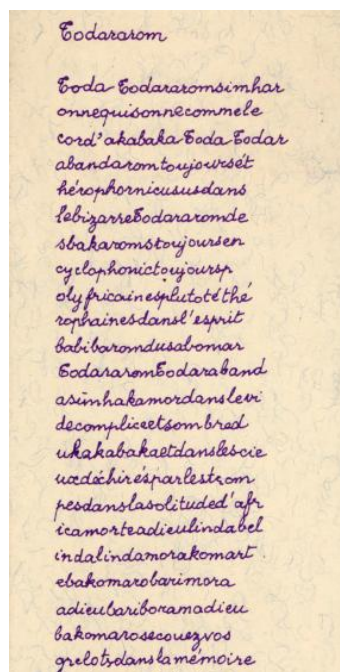
alfabética de 26 páginas –, sendo relacionado, portanto, à letra “T”<sup>277</sup>. O texto de Cobbing (bem como a canção védica) faz uso de palíndromos, rotações e permutações de sílabas (vide Fig. 2).

Figura 2 – Poema “Tan tandinanan”, de Bob Cobbing



Fonte: (COBBING, 1964)

Figura 3 – Fragmento do poema de Berio dedicado a Simha Arom



Fonte: (PSS, CLB)

No episódio IX, somente dois versos do poema *montado* por Berio são utilizados (“*I have made a song / I often do it badly*”). Eles são entoados apenas ao longo dos onze primeiros compassos da seção. Deste ponto em diante, a escritura vocal é “inundada” por reiterações de alguns vocábulos do poema védico (ou de Cobbing)<sup>278</sup>, entrelaçados com a palavra “avaya” e algumas de suas sílabas ou partes isoladas, como “ya” e “ava”. A respeito do episódio XI, ao contrário do anterior, aqui o poema é absorvido por inteiro. Os jogos com os vocábulos *tandinanan* ou *avaya* entram apenas como inserções, normalmente vinculadas a rápidas figuras articuladas. Nos últimos dez compassos dessa seção, porém, tais figuras dominam a escritura

<sup>277</sup> Cobbing foi um expoente artista do movimento concreto da poesia e um nome de relevo do chamado *British Poetry Revival*, termo que engloba os movimentos de vanguarda que despontaram a partir da década de 1960 no Reino Unido. Espelhando sua dupla formação, artista visual e poeta, Cobbing trabalhou tanto com poesia sonora quanto com poesia visual. De acordo com Sheppard (2005), a suíte *ABC* foi originalmente concebida sob o título *Sound Poems*. Em 1965, *ABC in Sound* foi primeiramente publicada como uma gravação e um encarte pela Writers Forum. Assim, “the revised title balances the visuality of an ABC with its realization in sound” (SHEPPARD, 2005, p. 218). No mesmo ano, foi lançada uma versão pela BBC Radiophonic Workshop. O poema pode ser ouvido no endereço a seguir (a partir da minutagem 1’24’’): <https://youtu.be/bNSE6KvnAYs>. Acesso em 25 de agosto de 2020.

<sup>278</sup> Berio centra-se em três vocábulos: *tan tandinanan tandinan*. No episódio XI, o compositor cria outras variantes dos vocábulos (como *tandina*, *tandinaninan* e *tandinaninani*), acentuando ainda mais o jogo fonético de aliteração dessas palavras.



do coro, que alterna entre vocalização normal e *sul fiato* em uma articulação rapidíssima, regular e cíclica, espelhando completamente a textura da orquestra.

É notável que nesses episódios a música estabeleça o mesmo procedimento utilizado no domínio textual, a saber: a *estruturação por aliterações*; ou seja, esse material verbal emana da escritura heterofônica africana fundamentada sobre o mesmo princípio de articulação periódica sobre uma estrutura cíclica que se repete sob microvariações. Como dito, tal princípio musical foi apresentado ao mestre italiano pelo etnomusicólogo Simha Arom, a quem Berio, como presente, escreveu um poema com os mesmos princípios de permutação, dessa vez sobre o próprio nome de Arom e incluindo vocábulos em francês relacionados à figura do intelectual (vide Fig. 3 acima).

Ademais, vale ressaltar a metalinguagem presente no poema “I have made a song”, o qual versa sobre as dificuldades de se compor canções. Fragmentos como “*I who am not good at returning to the stream*” encontra total ressonância na escritura musical: nos episódios IX e XI, Berio aplica um modelo canônico constituído cujas vozes apresentam entradas irregulares e aperiódicas.

***Komm in meine Nähe***  
(Pérsia)

Ainda que não se tenha descoberto uma possível fonte desse poema persa, sabe-se que Berio o ouviu pela TV: “*The [Persian] poem I heard by chance on television – I liked it, and copied it down*” (BERIO, 1985, p. 153). De qualquer maneira, o compositor tinha certo conhecimento da música persa por meio de sua amizade com o percussionista francês Jean-Pierre Drouet, especialista em ritmos tradicionais desse grupo étnico<sup>279</sup>.

Quadro 8 – Poema “Komm in meine Nähe”

Episódio XV	Episódio XXIV	Episódio XXV
Komm in meine Nähe auch wenn du ein Messer hast um mich zu verwunden. Die Nacht ist lang. Zu lang.	Ich sehe Tautropfen hängen an [zu (c. 34)] deinen Brüsten es sind Perlen mit dem Geruch des Schweisses  Komm in meine Nähe auch wenn du ein Messer hast um mich zu verwunden. Oh Die Nacht ist lang. Zu lang.	Komm in meine Nähe die Nacht ist lang

<sup>279</sup> Drouet participou, por exemplo, da estreia de *Linea* em 08 de fevereiro de 1974, obra escrita para dois pianos, vibrafone e marimba (vide BERIO, 2017, p. 104).

***Pousse l’herbe***  
(Croácia)

Trata-se de outro poema cuja fonte não foi encontrada em bibliografia publicada.

O Quadro 9 demonstra suas aparições em *Coro*.

Quadro 9 – Poema “Pousse l’herbe”

Episódio XVII	Episódio XXIII
Pousse l’herbe et fleurit la fleur et la santé, la bonne vie. Dans l’herbe verte je cueillerai la rouge fleur.	Pousse l’herbe et fleurit la fleur et la santé, la bonne vie. Dans l’herbe verte je cueillerai la rouge fleur. Ce monde est une fleur la vie n’est pas longue. Ah le jour et la nuit laisse moi réjouir.

***Go my strong charm***  
(Índia)

Poema indiano da região de Chhattisgarh (um dos Estados da Índia). Conforme apresentado por Rothenberg (2017), ele compõe o primeiro texto de um conjunto intitulado *Three Love-Charms from Chhattisgarh*. Em *Coro*, Berio faz uso apenas de quatro versos do texto original (apesar de, na seção “*Testi*” da partitura, ele transcrever apenas três desses versos). O poema é entoado por uma voz de soprano e alguns vocábulos são modificados (como a substituição do substantivo “*girl*” por “*boy*” e a alteração do artigo “*the*” para o pronome “*my*” no último verso).

Quadro 10 – Poema “Go my strong charm”

Rothenberg (1969, [1ª edição], p. 280) <sup>280</sup>	Episódio XVIII
Bagful of haldi-roots Eye-girl lighting a lamp Hold out their hands The dark girls, the fair girls Go my strong charm Go my leaping charm Awake love in this girl Love in her walking feet Love in the dust her feet stir Love in her seeing eyes Love in her moving eyelids Love in her listening ears Love in her speaking tongue Love in her laughing teeth Awake love, my charm Love in the breasts ready to be fondled Love in the vulva fit for love Go my strong strong charm Let the charm take this girl	Go my strong charm Go my leaping charm awake love in this [boy] Let [my] charm take this [boy]

<sup>280</sup> Esse poema consta somente na primeira edição (1969) do livro de Rothenberg.

*It is so nice*  
(Navajo, EUA)

O poema pertence a uma canção dos índios Navajos da América do Norte. Encontra-se sob o título “*The Enemy Way*” em Rothenberg (2017). O texto apresenta como característica marcante uma forte presença da repetição e da insistência de materiais, aspecto transferido por Berio para a escritura musical do episódio XIX de *Coro*, momento em que esse texto aparece.

(Chorus)

*A nice one, a nice one, a nice one now gave a sound, a nice, a nice, a nice one now gave a sound, so it did.*

1.

*Now I am Changing Woman's child when a nice one gave its sound, so it did*

*In the center of the turquoise home a nice one gave its sound, so it did*

*On the very top of the soft goods floor a nice one gave its sound, so it did*

*It's the nice child of a dark water pot that just gave its sound, so it did*

*Its lid is a dark cloud when the nice one gave its sound, so it is  
Sunray encircles it when the nice one gave its sound, so it does  
Water's child is sprayed upon it when the nice one gave its sound, so it is*

*At its front it is pleasant when the nice one gave its sound, so it is*

*At its rear it is pleasant when the nice one gave its sound, so it is  
It's the nice child of long life & happiness that just gave its sound, so it is.*

(Chorus)

*A nice, a nice one, a nice one now gave its sound, so it did.*

2.

*Now I am Changing Woman's grandchild when a nice one gave its sound, so it did*

*In the center of the white bead home a nice one gave its sound, so it did*

*On the very top of a jeweled floor a nice one gave its sound, so it did*

*It's the nice child of the blue water pot that just gave its sound, so it is*

*Blue cloud is its lid when a nice one gave its sound, so it is  
Rainbow encircles it when a nice one gave its sound, so it does  
Water's child is sprayed upon it when a nice one gave its sound, so it is*

*In its rear it is pleasant when a nice one gave its sound, so it is  
At its front it is pleasant when a nice one gave its sound, so it is  
It's the nice child of long life & happiness that just gave its sound, so it is*

(Chorus)

*A nice one, a nice one, a nice one just gave its sound, that's all!*

***Oh issa***  
(Veneza, Itália)

Esse poema introduz a temática do trabalho em *Coro* (episódio XXIV). Todos os cantos de trabalho utilizados por Berio advêm da Itália, sendo mantidas as suas especificidades dialetais<sup>281</sup>. No caso de “Oh issa”, trata-se de um *canto rítmico de trabalho* de origem veneziana e coletado em *I canti popolari italiani* (1973), de Roberto Leydi<sup>282</sup>. Ele era cantado pelos operários especializados em cravar as estruturas no fundo da lagoa de Veneza, sobre as quais edifícios foram construídos. É por isso que, originalmente, essa canção é conhecida como “*Ritmo dei battipali*” (*Ritmo dos Bate-estacas*). Sua função era coordenar ritmicamente o movimento manual da marreta, operada à mão naquela época. O poema é reproduzido isoladamente abaixo, conforme transcrito em Leydi (1973, p. 296-97).

O issa eh  
e issélo in alto oh  
e in alto bene eh  
poichè conviene oh  
per 'sto lavoro eh  
che noi l'abbiamo oh  
ma incominciato eh  
ma se Dio vuole oh  
lo feniremo eh  
ma col santo aiuto oh  
viva San Marco eh  
repubblicano oh  
quello che tiene eh  
l'arma alla mano oh  
ma per distrúggere eh  
el turco cane oh  
fede di Cristo eh  
la sé cristiana oh  
quela dei turchi eh  
la sé pagana oh  
e spiegaremo eh  
bandiera rossa oh  
bandiera rossa eh  
e segno di sangue oh  
e spiegaremo eh  
bandiera bianca oh  
bandiera bianca eh  
e segno di pase oh  
e spiegaremo eh  
bandiera nera oh  
bandiera nera eh  
e segno di morte oh

<sup>281</sup> Como será possível verificar nos quatro cantos de trabalho italianos empregados em *Coro*, Berio realiza pequenas modificações e adaptações nas grafias das palavras devido a tais particularidades dos dialetos.

<sup>282</sup> Essa canção aparece também no *Corpus di musiche popolari siciliane*, de Alberto Favara (1957, n.º 582). Embora seja sabido que Berio teve acesso ao trabalho de Favara desde sua juventude, não temos dúvida que a fonte consultada para o trabalho em *Coro* foi o livro de Roberto Leydi. Todos os outros três textos italianos utilizados pelo compositor advêm da coleção *I canti popolari italiani* e pertencem à mesma seção desse livro, sendo encontrados quase que em sequência. O próximo texto, “*Oh Ringo*”, também foi coletado por Favara.

As características rítmicas (marcadas e periódicas) desse canto de trabalho veneziano são transferidas para a escritura dos episódios XXIV e XXV. Ademais, não somente outros gestos vocais típicos dessa canção (por exemplo, o uso de glissandos) são empregados na escritura dessas seções, como também uma breve citação, no episódio XXV, da melodia dessa canção veneziana<sup>283</sup>. Nesse último episódio, o texto retorna apenas com seus dois primeiros versos, entoados em meio à seção mais “motética” de *Coro*, em que cada voz entoa um ou mais textos diferentes das outras vozes (vide Quadro 11).

Quadro 11 – Poema “Oh issa”

Episódio XXIV	Episódio XXV
Oh issa eh e issa lo in alto oh oh in alto bene eh perché conviene per 'sto lavoro oh e spiegheremo oh bandiera rossa oh e spiegheremo eh bandiera bianca eh segno di pase eh e spiegheremo oh bandiera nera eh segno di morte	Oh issa eh/oh Oh isselo [issa lo] in alto

***Oh ringo***  
**(Sicília, Itália)**

Trata-se de uma canção de marinheiros italianos relacionada à atividade de içar as velas das embarcações. Esse *canto rítmico de trabalho* (“Ritmo per issare le vele”) apresenta-se em dialeto anglo-siciliano e seus versos são, atualmente, em boa parte incompreensíveis (LEYDI, 1973, p. 298-301)<sup>284</sup>. Embora em *Coro* Berio utilize apenas algumas palavras do texto integralmente transcrito abaixo (como “*Oh ringo ringo cu nu é / sciaviravi*”), o compositor apropria-se do próprio material musical dessa canção, inserindo trecho da melodia no episódio XXV da obra.

<sup>283</sup> No link a seguir, é possível ouvir uma das gravações dessa canção que Roberto Leydi cita em seu livro (LP *Gruppo Dell'Almanacco Popolare – Canti popolari italiani*, ALBATROS VPA 8089, lançado em 1969): <https://youtu.be/ufnqCqBuRdg>. Acesso em 01 dez. 2020.

<sup>284</sup> Roberto Leydi explica que esse tipo de canção foi coletado originalmente por Alberto Favara na Sicília do século XIX. São cantos que marinheiros sicilianos “*impararono e usarono a bordo di navi inglesi nel Mediterraneo. Queste navi, che incrociarono a lungo nei mari siciliani e napoletani per ragioni politiche, arruolavano infatti anche marinai siciliani.*” (LEYDI, 1973, p. 299)

O ringo ringo cunuè  
 sciaviravi ringa  
 sciaviravi né  
 ca lu nivuru'n tenere  
 iu mi partu d'a me' terra  
 iu mi vadu a dispaccià  
 tirulé lé lé  
 pappagallo tocca'n pé  
 io pollaro iverencelli  
 lo pollaro ivroncò  
 Vittoria vittoria  
 sciaviravirà bombò oh oh  
 vittoria vittoria  
 sciaviravirà bombò  
 ai bini volli dei  
 urrà rancicò  
 O rancicò o pullierù  
 la la la la la la la la  
 ai cheme orcicò  
 ai cheme grasse ven  
 o gersù  
 ai cheme grasse ven  
 o gersù  
 Vittoria vittoria  
 sciaviravirà bombò oh oh  
 vittoria vittoria  
 sciaviravirà bombò

Vale ressaltar que a utilização desse texto não fica clara na partitura de *Coro* (seção *Testi*). Berio agrupa seus versos ao anterior (“Oh issa”) e os expõe em uma diagramação bastante dúbia e, de certa forma, confusa. Tal situação se agrava quando o compositor indica erroneamente a origem de um dos textos nessa mesma seção, como será demonstrado a seguir.

***A mezzanotte***  
**(Romagna, Itália)**

Ao contrário do que está indicado na partitura de *Coro*, esse texto pertence a uma canção proveniente da região italiana da Emília Romanha – e não do Piemonte, como erroneamente informado pelo compositor. Roberto Leydi esclarece que esse canto advém de trabalhadores agrícolas do final do século XIX conhecidos como *scariolanti* (daí o título original da canção, “Gli scariolanti”). Eles deviam se dirigir aos assentamentos à meia-noite de domingo a fim de serem convocados para o trabalho no campo ao longo da semana<sup>285</sup>.

Em *Coro*, Berio apropria-se apenas do verso de abertura dessa canção (“*A mezzanotte in punto*”). Quanto ao material musical, há também uma forma de transcrição da melodia deste

---

<sup>285</sup> Vide Leydi (1973, p. 304-7). O grupo *Il Nuovo Canzoniere Italiano* gravou essa canção em seu álbum “Bella Ciao”, lançado em 1965 (selo *I Dischi del Sole* DS 101/3, Milão). É possível acessar essa gravação através do seguinte link: <https://open.spotify.com/track/3g4FNCIzsf7raSzpKnbQn>. Acesso em 04/12/2020.

canto de trabalho (episódio XXV), porém de uma forma menos literal. Segue abaixo a reprodução do poema conforme apresentado em Leydi (1973, p. 304-7).

A mezzanotte in punto  
 si sente un gran rumor  
 sono gli scariolanti  
 leri lera  
 che vengono al lavor

Volta e rivolta  
 e torna a rivoltar  
 noi siam gli scariolanti  
 leri lera  
 che vanno a lavorar

A mezzanotte in punto  
 si sente tromba suonar  
 sono gli scariolanti  
 leri lera  
 che vanno a lavorar

Volta e rivolta, ecc.

Gli scariolanti belli  
 son tutti ingannator  
 che i à ingané la bionda  
 leri lera  
 per un bacin d'amor

Volta e rivolta, ecc.

***Oh mamma mia***  
**(Como, Itália)**

Esse texto é relatado por Roberto Leydi como pertencente a uma canção de trabalho da província de Como, região da Lombardia, Itália. Conhecido como “*O mamma mia tegnim a cà*”, o canto carrega um tom de protesto sobre o trabalho de fiação. Para Leydi (1973, p. 316), esse *canto de fiação* é “*una delle più intense fra le canzoni delle operaie lombarde di filanda in cui vi è esplicito riferimento al lavoro e alla sua durezza.*”

Berio apropria-se apenas do primeiro verso desse *canto de fiação* (“*Oh mamma mia tegnim<sup>286</sup> a ca*”). Assim como no caso das canções italianas anteriores, o compositor também

---

<sup>286</sup> Na seção *Testi* da partitura de *Coro*, a transcrição desse vocábulo está incorreta, pois o que deveria ser “*tegnim*” (ou mesmo sem o acento) aparece como “*tognim*”. Na partitura propriamente dita do episódio XXV, esse erro não se repete.

faz uso do próprio material musical de “Oh mama mia”, citando trecho da melodia no episódio XXV de *Coro*<sup>287</sup>.

O mamma mia tagnim a cà  
o mamma mia tagnim a cà  
o mamma mia tagnim a cà  
che mi 'n filanda  
mi 'n filanda mi vöi pü 'nà

Me dör i pé me dör i man  
me dör i pé me dör i man  
me dör i pé me dör i man  
e la filanda  
e la filanda l'è di vilàn

L'è di vilàn per laurà  
l'è di vilàn per laurà  
l'è di vilàn per laurà  
e mi 'n filanda  
mi 'n filanda mi vöi pü 'nà

Gh'è giò 'l sentòn ferma 'l rudón  
gh'è giò 'l sentòn ferma 'l rudón  
gh'è giò 'l sentòn ferma 'l rudón  
e la filanda  
la filanda l'è la presón

L'è la presón di presoné  
l'è la presón di presoné  
l'è la presón di presoné  
e mi 'n filanda  
mi 'n filanda son stüfa asé<sup>288</sup>

***Come ascend the ladder***  
**(Zuni, EUA)**

Esse poema pertence aos povos *Zuni* norte-americanos e foi utilizado parcialmente por Rothenberg como epígrafe de seu livro *Technicians of the Sacred*. O texto é conhecido como “*Invocation to the U'wannami*” e vincula-se aos rituais indígenas de invocação da chuva aos deuses. Embora o poema seja composto por cinco estrofes no total, no livro de Rothenberg (2017) apenas a primeira estrofe é publicada – sendo esse, portanto, o material sobre o qual Berio irá

<sup>287</sup> Uma gravação de um trecho dessa canção está disponível no link a seguir, página que dá acesso ao projeto “*Voci dalla filanda*” e que compila documentos históricos italianos relacionados ao trabalho na fiação: [http://www.vocidallafilanda.it/lavoratori\\_canto\\_mamma\\_mia.php?locale=it\\_IT](http://www.vocidallafilanda.it/lavoratori_canto_mamma_mia.php?locale=it_IT). Acesso em 10 dez. 2020.

<sup>288</sup> Leydi (1973, p. 318) oferece uma tradução para o italiano dos versos dessa canção: “*O mamma mia tenetemi a casa / che io in filanda / non voglio più andare / Mi dolgono i piedi mi dolgono le mani / e la filanda / è dei villani (contadini) / È dei villani per lavorare / e io in filanda / non voglio più andare / C'è giù la cinghia ferma il ruotone / e la filanda / è la prigioniera / È la prigioniera dei prigionieri / e io della filanda / sono stufa abbastanza*”.



trabalhar. Reproduzimos abaixo o texto conforme a fonte consultada pelo compositor<sup>289</sup>. Em *Coro*, essa *invocação* é aplicada ao longo dos episódios XXVI e XXVII.

Quadro 12 – Poema “Come ascend the ladder”

Rothenberg (2017, p. 3)	Episódio XXVI	Episódio XXVII
Come, ascend the ladder: all come in: all sit down. We were poor, poor, poor, poor, poor, When we came to this world through the poor place, Where the body of water dried for our passing. Banked up clouds cover the earth. All come four times with your showers: Descend to the base of the ladder & stand still: Bring your showers & great rains. All, all come, all ascend, all come in, all sit down.	Come ascend the ladder all come in [all sit down] <sup>290</sup> we were poor	[we were poor] When we came to this world through the poor place where the body of water dried for our passing. Bring showers and great rains all come all ascend all come in all sit down

***Hinach yafa***  
(*Cântico dos Cânticos*, Hebreu)

Em *Coro*, um fragmento do *Cântico dos Cânticos* é empregado na língua hebraica e adotado por Berio com intenções explícitas: a obra é dedicada à sua terceira esposa, a musicóloga israelense Talia Pecker<sup>291</sup>. O *Cântico dos Cânticos*, embora seja parte integrante das Escrituras Sagradas (Antigo Testamento), é uma coletânea de poemas líricos que, dentre diversas interpretações possíveis, celebra o amor conjugal por meio de um diálogo entre dois amantes<sup>292</sup>, em versos e imagens poéticas carregadas de certa “sensualidade terrena”<sup>293</sup>.

Considerando a ordenação dos *Cantares* em oito capítulos – comumente aceita pela literatura e pelas publicações da Bíblia hebraica<sup>294</sup> –, Berio adota um trecho componente do primeiro

<sup>289</sup> Para acesso ao texto completo, vide Stevenson (1904, p. 175-77).

<sup>290</sup> Embora na seção *Testi* de *Coro*, episódio XXVI, esse verso seja anotado pelo compositor, na escritura dessa seção ele não é empregado efetivamente em nenhum momento.

<sup>291</sup> Berio também emprega trechos do *Cântico dos Cânticos* em sua obra posterior *Ofanim* (1988), escrita para voz feminina, dois coros infantis, dois grupos instrumentais e *live electronics*. Talia Pecker auxiliou o compositor com esse projeto composicional no que concerne à língua hebraica (além do *Cântico*, a obra utiliza fragmentos do Livro de Ezequiel). Vide o ensaio “Ofanim” de 1990, publicado em Berio (2013, p. 280-81).

<sup>292</sup> A interpretação alegórica judaico-cristã, em uma de suas leituras do *Cântico*, assume que o conteúdo do poema “representaria o mistério do amor de Cristo para com a Igreja” (STADELMANN, 1994, p. 49). Os *Cantares*, como também conhecidos, são classificados como um dos *Livros Poéticos e Sapienciais* do Antigo Testamento. Vide o interessante livro de Roland Murphy, *Wisdom Literature* (MURPHY, 1981).

<sup>293</sup> Palavras do próprio compositor italiano. Conferir “Ofanim (author’s note)”, disponível em: <http://www.lucianoberio.org/ofanim-authors-note?152413916=1>. Acesso em 13 jan. 2021.

<sup>294</sup> Em publicação nacional, vide a tradução de David Gorodovits e Jairo Fridlin (BÍBLIA hebraica, 2006).

capítulo, versículos 15-17 (Cânticos 1:15-17). Esses três versículos constituem uma unidade temática, nomeada por Murphy (1981, p. 100) como “A Song of Admiration, in dialogue”<sup>295</sup>.

Em *Coro*, o fragmento do *Cântico dos Cânticos* aparece no episódio XXIX, sendo transcrito em hebraico conforme segue abaixo. Nota-se que Berio mantém a organização dos três versículos pelo uso de pontos finais e letras maiúsculas. Ademais, na escritura musical propriamente dita, o compositor ressalta a estrutura de diálogo desse texto, distribuindo seus versículos, por um lado, para vozes de baixo e tenor (no caso dos versos com *eu lírico* masculino, versículos 15 e 17) e, por outro lado, para voz de contralto (versículo 16, com *eu lírico* feminino).

Hinach yafa raayati  
hinach yafa einaich yonim.  
Hinach yafe dodí,  
af naim,  
af arsenu raanana.  
Korot bateinu arazim  
rahitenu beroshim.<sup>296</sup>

### ***Spin colours***

#### ***Transcrição (origens diversas)***

Tal como procedido com o texto “I have made a song”, no intuito de definir o material verbal de “Spin colours” Berio também realizou uma *colagem de citações* a partir de poemas de tradição oral presentes em *Primitive Song* (BOWRA, 1962). Ao contrário do que indica a partitura de *Coro*, a origem dos versos selecionados pelo compositor não é chilena. O fato é que “Spin colours” conjuga ao menos dois poemas diferentes – aspecto que foi possível de ser constatado tomando-se como ponto de partida de nossa investigação o “poema completo” que Berio “transcreveu” (leia-se, *transcriou*) em uma folha de papel (depositada nos arquivos da Paul Sacher Stiftung e reproduzida abaixo conforme o documento MF 025:576).

<sup>295</sup> Como o próprio título de Murphy (1981) indica, nessa unidade do *Cantares* os amantes estabelecem um diálogo de admiração mútua sob a seguinte estrutura: 1) O amante aclama a beleza da amada; 2) Em troca, a amada retribui o elogio ao amante; 3) A amada descreve o lugar rústico de encontro entre os amantes (cf. *Ibid.*, p. 109).

<sup>296</sup> Conforme tradução de Gorodovits e Fridlin em *BÍBLIA hebraica* (2006): “15 (Deus:) Eis que és formosa, ó Minha amiga, eis que és formosa! Os teus olhos são como os das pombas! 16 (Israel:) Eis que és formoso e agradável, ó meu Amado! O nosso leito é frutífero. 17 As vigas da nossa casa são de cedro, os nossos móveis são de cipreste.”

Quadro 13 – Poema “Spin colours” manuscrito por Berio com a indicação da origem dos seus versos

Poema manuscrito por Berio (PSS, CLB, MF 025:576)	Origem (cf. BOWRA, 1962)
Spin, spin colours of the smock. Surely I spin, spin, spin Surely I spin, spin, spin What is the song?	Malásia
Rri, your threads are well stretched Rri, your threads are well spun What is the song?	Gabão
The light become(s) dark And again the night What is the song?	Gabão

Os quatro primeiros versos (e as repetições de “*what is the song?*”) compõem o texto de uma canção do grupo étnico *Semang*, tribo pertencente ao sudeste asiático (Península da Malásia), conforme apresentado em Bowra (1962, p. 51-2):

*Female Chenoi.*

Peak, navel of the world, greeting! I cling fast!  
Forthwith I spring up! I cling fast to the breast of  
the peak.

We go upward to the sky-god through the abyss of  
the rambutans.

*Male Chenoi.*

Greeting, head of my father! I rise at once upward.  
Father, come forth from inside the earth!

*Bidog.*

I am the tiger Liwon, coming forth! Make way for  
my own!

*Female Chenoi.*

What is the song? Where is the garland? Spin! I  
rise on high.

To the peak's crest, high level of the sun's  
road, I rise on high.

*Chemem.*

Clap your hands and rise up! Greeting! Father, I  
rise on high.

*Bidog.*

Spin, spin colours of the smock, on the shore of  
the Sengo river.

*Chemem.*

Father, father, the sun rises on its path,  
It goes through the folding doors, there! there!

*Bidog.*

Surely I spin, spin, spin, surely I spin, spin, spin.

*Female Chenoi.*

What says the teacher?

The maiden Chenoi pant up the hill.

*Pheasant Chenoi.*

We, maidens of the moon, fly straightway upward.

Os versos seguintes (quinto e sexto), ambos iniciados com a palavra *Rri*, advêm de uma canção africana atribuída aos pigmeus do Gabão. Esse texto encontra-se em Bowra (1962, p. 65):

*Rri*, your threads are well stretched,  
Clever hunter, your threads are well spun,  
*Rri*, you are sure of abundant food,  
Spirit, be kind to me,  
Grant that, like *rri*, my chase is lucky.

Já os oitavo e nono versos pertencem a uma outra canção também dos pigmeus do Gabão, um poema que descarrega dúvidas, melancolia e desolações desse povo (Ibid., p. 284-5):

The light becomes dark,  
The night, and again the night,  
The day with hunger tomorrow;  
The Maker is angry with us.  
The Old Ones have passed away,  
Their bones are far off, below.  
Their spirits are wandering –  
Where are their spirits wandering?  
Perhaps the passing wind knows.  
Their bones are far off, below.  
Are they below, the spirits? Are they here?  
Do they see the offerings set out?  
Tomorrow is empty and naked;  
For the Maker is no more there,  
Is no more the host seated at the hearth.

Em *Coro*, contudo, o poema “Spin colours”, tal como manuscrito por Berio (PSS, CLB, MF 025:576), não é utilizado integralmente. Apenas três versos são efetivamente empregados no último episódio da obra (XXXI):

Spin, spin colours of the smock  
the light becomes dark  
what is the song?

Os versos que se iniciam em *Rri* (quinto e sexto, de origem gabonesa) são excluídos da partitura de *Coro*. Entretanto, o fonema [r], característico do poema devido ao vocábulo *Rri* (que é o nome de uma aranha), ganha relevo na escritura desse episódio. Ou seja, Berio absorve a qualidade sônica motivada pelo texto, mas abole sua motivação original: *texto, centro e ausência*, como diria Boulez<sup>297</sup>.

---

<sup>297</sup> Vide o ensaio “Poesia – centro e ausência – música”, escrito por Boulez em 1962 (cf. BOULEZ, 2012, p. 149-165).

#### 4.2.2 Poemas de Pablo Neruda

Em termos macroformais, *Coro* pode ser entendido a partir da intercalação de dois ciclos: por um lado, tem-se uma série de episódios cuja escritura musical absorve características das tradições étnico-musicais e lida com os poemas de origem popular; por outro lado, há um conjunto de episódios que empregam os poemas de Neruda sob uma escritura musical densa e de grandes massas harmônicas.

Mas se do domínio folclórico Berio seleciona uma vasta quantidade de textos para serem trabalhados em *Coro*, da produção de Pablo Neruda o compositor centra-se apenas em três poemas, todos mantidos na língua espanhola original e componentes da série *Residencia en la tierra*. Esse ciclo comporta duas décadas da produção nerudiana (1925-1945) e foi organizado em três volumes, publicados entre os anos 1933-1947<sup>298</sup>.

Os três poemas empregados por Berio foram *Débil del alba* e *Colección nocturna*, ambos pertencentes à primeira *Residencia* de 1933, e *Explico algunas cosas*, integrante da *Tercera Residencia* de 1947. Eles são distribuídos ao longo de *Coro* em uma série coesa de episódios: II, IV, VI, VIII, X, XII, XIV, XX, XXI, XXVIII, XXX e XXXI<sup>299</sup>.

*Débil del alba* (1926) é o quarto poema da primeira e mais longa seção da *Residencia I*. Berio utiliza quase toda a primeira estrofe desse poema – uma evocação da imagem do amanhecer transfigurado em escuridão e assolação. A frase “*es un naufragio en el vacío*” é a única deste trecho deixada de fora de *Coro*, como demonstrado abaixo<sup>300</sup>.

El día de los desventurados, el día pálido se asoma  
con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris,  
sin cascabeles, goteando el alba por todas partes:  
es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto.

<sup>298</sup> A publicação em 1933 de *Residencia en la tierra* no Chile consistiu em uma edição limitada de apenas 100 exemplares e bancada pelo próprio Neruda. Ela continha 33 poemas escritos entre 1925 e 1931. O poeta sempre teve a ambição de publicar sua *Residencia* na Europa, por isso o objetivo dessa publicação privada no Chile foi apenas o de enviar tais exemplares para críticos literários e outras pessoas influentes (vide COSTA, 1982, p. 8). Em 1935, o autor logrou uma publicação de sua *Residencia* na Espanha, chegando ao público europeu uma versão expandida da publicação chilena – i.e., Neruda reeditou o primeiro volume e acrescentou um segundo com mais 23 poemas compostos entre os anos 1931 e 1935. A *Tercera residencia* é publicada somente em 1947 e reúne uma década de produção do poeta (1935-1945), período profundamente marcado pela Guerra Civil Espanhola em sua experiência pessoal.

<sup>299</sup> Mencionaremos posteriormente (Quadro 14) que no episódio XVIII há o emprego bastante passageiro de um verso do poema *Explico algunas cosas*. No entanto, essa seção de *Coro* não faz parte do *ciclo Neruda* e a absorção desse texto atua apenas no engendramento de uma breve conexão textural para o episódio seguinte.

<sup>300</sup> Curioso Berio ter eliminado justo a menção ao *naufrágio*, sobre o qual versa *Un coup de dés* de Mallarmé, poema que lhe era tão importante. Para comentários de Berio sobre esse texto de Mallarmé, vide, por exemplo, o ensaio “Poesia e musica – un’esperienza” (BERIO, 2013, p. 253-266). Em relação aos poemas de Neruda, optou-se por não transcrevê-los aqui por completo, tanto devido à extensão dos textos quanto ao fácil acesso ao ciclo *Residencia en la tierra*.

*Colección nocturna*<sup>301</sup> também pertence à primeira seção da *Residencia I*, aparecendo como décimo primeiro poema na ordem de tal volume. Em *Coro*, o compositor toma como material verbal desse poema de considerável extensão apenas um pequeno fragmento de sua última estrofe (em negrito).

Mi corazón, es tarde y sin orillas,  
**el día** como un pobre mantel puesto a secar  
**oscila rodeado de seres y extensión:**  
**de cada ser viviente hay algo en la atmósfera:**  
 mirando mucho el aire aparecerían mendigos,  
 abogados, bandidos, carteros, costureras,  
 y un poco de cada oficio, un resto humillado  
 quiere trabajar su parte en nuestro interior.  
 Yo busco desde antaño, yo examino sin arrogancia,  
 conquistado, sin duda, por lo vespertino.

*Explico algunas cosas* faz parte, na verdade, do monumental e multiseccionado poema *España en el corazón*, publicado primeiramente no Chile em 1937 e, depois de uma década, incorporado à *Tercera Residencia*. Os aproximadamente 800 versos do poema expõem a tragédia e os horrores da Guerra Civil Espanhola, deflagrada em julho de 1936 e fazendo como uma de suas primeiras vítimas um amigo próximo de Neruda, o poeta Federico García Lorca, assassinado em agosto do mesmo ano<sup>302</sup>.

Na seção *Explico algunas cosas*, percorrem-se detalhes das experiências reais vividas por Neruda nos primeiros meses de guerra, fatos que modificaram profundamente o sistema expressivo do poeta – afastando-o do lirismo e hermetismo que caracterizam as duas primeiras *Residencias* e conduzindo-o ao domínio da poesia engajada. Trata-se claramente de um poema em oposição ao fascismo, naquele momento personificado pelas forças do ditador Franco.

Essa transformação literária e suas circunstâncias vividas por Neruda são aludidas no próprio poema, o qual finaliza, de acordo com o exposto anteriormente neste trabalho, com uma pergunta retórica e sua imediata e explosiva resposta. Tal fragmento de *Explico algunas cosas* é completamente incorporado em *Coro*. Ademais, Berio adota um outro verso desse poema – “mirad mi casa muerta” –, retirado da estrofe precedente ao trecho anterior. Vejamos o término do poema:

---

<sup>301</sup> “Colección nocturna” foi o primeiro título imaginado por Neruda para suas *Residencias*, conforme atesta uma carta escrita pelo poeta no dia 07/12/1927 para o seu amigo Yolando Pino (cf. NERUDA, 2019, p. 469).

<sup>302</sup> Vide *The Assassination of Federico García Lorca* (GIBSON, 1979).

Preguntaréis por qué su poesía  
no nos habla del sueño, de las hojas,  
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles.  
Venid a ver  
la sangre por las calles,  
venid a ver la sangre  
por las calles!

No decorrer das 31 seções de *Coro*, os versos de *Explico algunas cosas* predominam nos episódios que absorvem os textos de Neruda. Já os trechos iniciais do poema *Débil del alba* ganham importância ao final da obra, enquanto *Colección nocturna* só é utilizado uma única vez. O Quadro 14 abaixo perfila a aparição dos poemas e respectivos versos de Neruda, transcrevendo-os conforme utilizado por Berio em cada episódio<sup>303</sup>.

Ao longo do *ciclo Neruda*, são os versos de *Explico algunas cosas*, distribuídos à distância, que exercem a função de eixo semântico nessa série de 12 episódios, atuando como importante elemento de direcionalidade narrativa em *Coro*<sup>304</sup>. O compositor inicia apenas com o núcleo «*Venid a ver*» (Ep. II) e o expande ao longo da obra até atingir a apresentação completa desse material verbal na última seção (Ep. XXXI). *Débil del alba* e *Colección nocturna* são incorporados nessa estrutura como suporte narrativo e afirmação de um caráter trágico transmitido pela obra. No modo como Berio selecionou seus versos, ambos os poemas parecem constituir um só, especialmente pela ambiguidade propositalmente construída pelo compositor ao utilizar, nos dois textos, trechos que se iniciam com as palavras “*El día*”. A partir dessa narrativa construída pela ampliação progressiva (embora não-linear) dos segmentos dos poemas de Neruda é que emana de *Coro* o forte teor político e de denúncia social da obra, como exposto anteriormente.

---

<sup>303</sup> Uma sutil alteração de vocábulos foi realizada por Berio no seguinte verso de *Explico algunas cosas*, conforme demarcado: “*Preguntaréis por qué esta [su] poesía*”.

<sup>304</sup> É nesse sentido que Stoianova (1985, p. 184) afirma: “*Les apparitions médianes des segments du poème [de Neruda] à l’intérieur de Coro sont des approches progressives toujours fragmentaires et différentes du même thème, constamment amplifié dans le mouvement de mise en perspective par rapport aux autres thèmes [...]*”

Quadro 14 – Poemas de Pablo Neruda e seus respectivos versos utilizados em *Coro*

<b>II</b>	Explico algunas cosas:	<i>Venid a ver</i>
<b>IV</b>	Explico algunas cosas:	<i>Venid a ver</i>
<b>VI</b>	Explico algunas cosas:	<i>Venid a ver la sangre por las calles</i>
<b>VIII</b>	Explico algunas cosas:	<i>Venid a ver la sangre por las calles</i>
	Débil del alba:	<i>El día pálido se asoma</i>
<b>X</b>	Explico algunas cosas:	<i>Venid a ver la sangre por las calles</i>
<b>XII</b>	Explico algunas cosas:	<i>Venid a ver la sangre</i>
<b>XIV</b>	Explico algunas cosas:	<i>Venid a ver la sangre</i>
<b>XVIII</b> <sup>305</sup>	Explico algunas cosas:	<i>Venid a ver</i>
<b>XX</b>	Débil del alba:	<i>El día pálido se asoma</i>
	Explico algunas cosas:	<i>Mirad mi casa muerta</i>
<b>XXI</b>	Explico algunas cosas:	<i>Mirad mi casa muerta</i>
<b>XXVIII</b>	Colección nocturna:	<i>El día oscila rodeado de seres y extensión de cada ser viviente hay algo en la atmósfera</i>
<b>XXX</b>	Débil del alba:	<i>El día pálido se asoma con un desgarrador olor frío con sus fuerzas en gris sin cascabeles goteando el alba por todas partes con un alrededor de llanto</i>
	Explico algunas cosas:	<i>Preguntaréis por qué esta poesía no nos habla del sueño, de las hojas; de los grandes volcanes del país natal?</i>
<b>XXXI</b>	Débil del alba:	<i>El día pálido se asoma con un desgarrador olor frío con sus fuerzas en gris sin cascabeles goteando el alba por todas partes con un alrededor de llanto</i>
	Explico algunas cosas:	<i>Preguntaréis por qué esta poesía no nos habla del sueño, de las hojas; de los grandes volcanes del país natal? Venid a ver la sangre por las calles.»</i>

<sup>305</sup> Esse episódio, conforme já mencionado, não pertence ao *ciclo Neruda*, embora absorva passageiramente o poema *Explico algunas cosas*.



### 4.3 O projeto de uma “cidade imaginária”: a disposição dos músicos em *Coro*

A preocupação com a interação e integração entre cantores e instrumentistas é uma recorrência na obra de Luciano Berio. Se *Sinfonia* (1968-69) foi o modelo exemplar dessa concepção beriana em sua produção da década de 1960<sup>306</sup>, em *Coro* – seu *magnum opus* dos anos 1970 – o compositor dá um passo além: opta por soluções inovadoras e, até mesmo, mais radicais no que concerne à disposição dos músicos no palco.

*Coro* foi escrita para 40 vozes (S<sub>[1-10]</sub>, A<sub>[1-10]</sub>, T<sub>[1-10]</sub> e B<sub>[1-10]</sub>)<sup>307</sup> e 40 instrumentos melódicos (sopros e cordas), mais piano, órgão elétrico e dois percussionistas – totalizando 84 músicos. Em primeira instância, Berio delinea uma “planta baixa” de organização do palco. Os músicos são dispostos em plataformas semicirculares e com alturas escalonadas em quatro níveis, com pelo menos 80 centímetros de diferença entre as alturas de cada plataforma. Trata-se daquele espaço de reunião que, no imaginário de Berio, transfigura-se de um pódio de celebração *dell’Unità* para uma imagem do massacre nas escadarias de Odessa. Contudo, as razões dessa organização são, acima de tudo, de ordem acústica e visual: “*It is essential to use platforms on the stage, because all singers and players must be seen by the audience.*” (BERIO, 1976a)

Rompendo a tradicional disposição do coro e orquestra no palco – na qual tais conjuntos situam-se em perspectiva sonoro-visual, por blocos –, Berio dispersa o coro entre os instrumentos, engendrando 40 pares de músicos conformados cada qual por *um cantor* e *um instrumentista* que compartilham registros de altura correspondentes (vide Quadro 15)<sup>308</sup>. Sentados lado a lado, instrumentistas e cantores não são, pois, tratados como blocos distintos que se justapõem ou se confrontam, como ocorre frequentemente na escrita coral convencional. Pelo contrário, muitas das vezes “*la voce umana è rinforzata dalla voce strumentale che le*

---

<sup>306</sup> Ao comentar sobre a amplificação das vozes e o controle do volume em *Sinfonia*, Berio (1972) salienta na própria partitura da obra: “*It is a vocal group among instrumental groups, NOT ACCOMPANIED by an orchestra*”.

<sup>307</sup> Neste trabalho, as menções aos cantores e aos instrumentistas de *Coro* seguirão este padrão, indicando os *divisi* em números entre colchetes subscritos.

<sup>308</sup> Lembrando que se somam aos 40 duetos o quarteto instrumental (piano, órgão e 2 percussionistas) que não é acompanhado por vozes. No que concerne à compatibilidade das regiões tessiturais como parâmetro de união entre um instrumentista e um cantor, a distribuição das cordas entre as vozes constitui o caso mais emblemático: os violinos pareiam-se com os sopranos; as violas, com os contraltos; os violoncelos, com os tenores; e os contrabaixos, com os baixos.

*siede accanto*” (BERIO, 2017, p. 252). Por isso, Berio (1985, p. 150) afirma: “*Coro is also related to Sinfonia in that the human voice is often part of the orchestral sound.*”<sup>309</sup>

Deste modo, dentre as inferências que se pode alcançar a partir do título da obra (algumas mencionadas anteriormente), “coro” refere-se também a uma amálgama ou agregação dos universos vocal e instrumental. Berio admite que sua intenção era a de evidenciar o significado da palavra “coro” em sua acepção sobretudo etimológica, aludindo, assim, a um “*coro de molte voce diverse, di strumenti e voce umane, di testi diversi, e così via.*” (BERIO, 2017, p. 252)

Quadro 15 – Conformação dos 40 duetos cantor-instrumentista em *Coro*

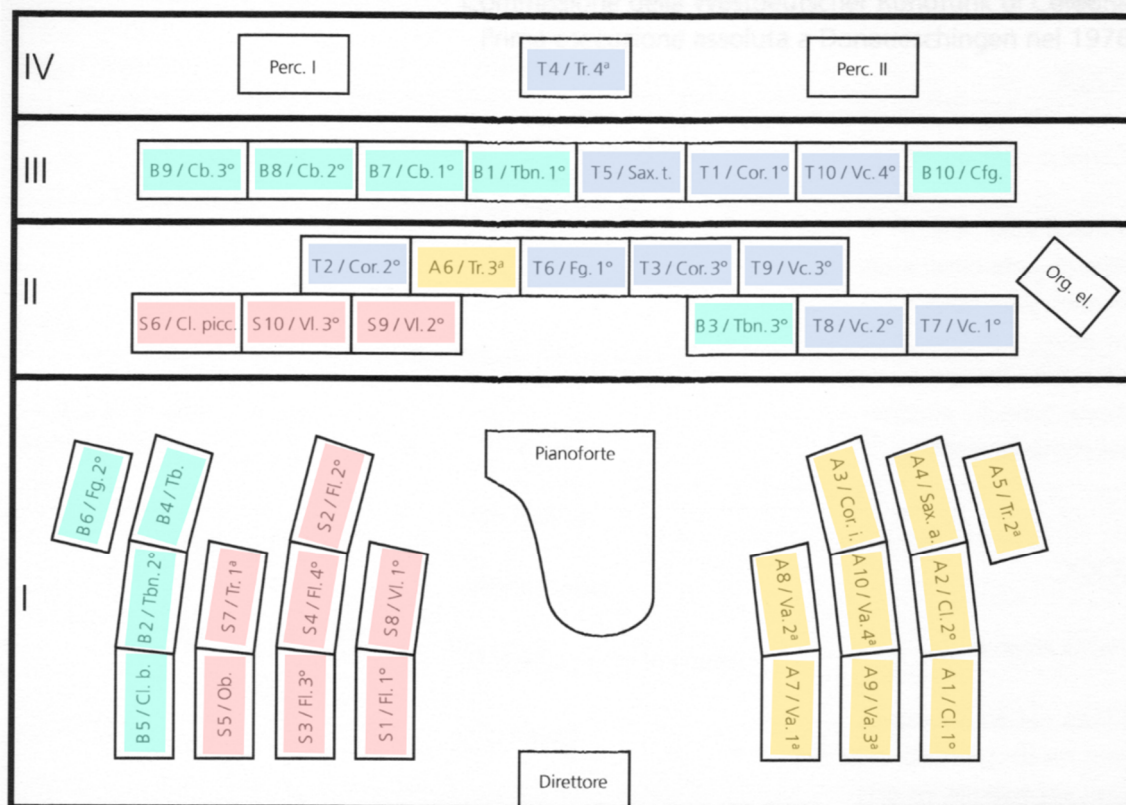
Sopranos	1	Flauta 1	Tenores	1	Trompa 1
	2	Flauta 2		2	Trompa 2
	3	Flauta 3 (+ Piccolo 1)		3	Trompa 3
	4	Flauta 4 (+ Piccolo 2)		4	Trompete 4
	5	Oboé		5	Saxofone tenor
	6	Clarinete picc. E <sub>b</sub>		6	Fagote 1
	7	Trompete 1		7	Violoncelo 1
	8	Violino 1		8	Violoncelo 2
	9	Violino 2		9	Violoncelo 3
	10	Violino 3		10	Violoncelo 4
Contraltos	1	Clarineta B <sub>♭</sub> 1	Baixos	1	Trombone 1
	2	Clarineta B <sub>♭</sub> 2		2	Trombone 2
	3	Corne inglês		3	Trombone 3
	4	Saxofone alto		4	Tuba baixo
	5	Trompete 2		5	Clarineta baixo
	6	Trompete 3		6	Fagote 2
	7	Viola 1		7	Contrabaixo 1
	8	Viola 2		8	Contrabaixo 2
	9	Viola 3		9	Contrabaixo 3
	10	Viola 4		10	Contrafagote

Situar os cantores em meio aos instrumentistas resultou em uma transformação da “geografia” usual da orquestra, com sua clássica separação entre naipes instrumentais. A configuração espacial dos 40 duetos voz-instrumento foi pensada por agrupamentos de tessitura, por isso os instrumentos foram movidos de acordo com as diferentes regiões vocais. Como pode ser verificado na Figura 4 abaixo, o palco organiza-se com base no “território

<sup>309</sup> A ideia dos “duos” voz-instrumento foi reaproveitada na obra *Cronaca del Luogo* (1999), na qual Berio trabalhou um texto de Talia Pecker. Essa obra foi concebida especialmente para a performance no fascinante teatro Felsenreitschule em Salzburg, explorando seu imenso muro esculpido em pedra aos fundos do palco. Com cerca de 25 metros de altura e 30 metros de largura, o muro compõe-se de 96 arcadas ou “janelas”. Em *Cronaca del Luogo*, instrumentistas e cantores são dispostos ao longo dessa parede. Tal como em *Coro*, orquestra e coro são constantemente explorados como solistas. Ademais, do ponto de vista acústico, as estratégias de ambas as obras também são semelhantes por disporem instrumentistas e cantores no “palco”, com a diferença de que, em *Cronaca*, os músicos posicionam-se “verticalmente” ao longo do muro.

soprano”, no “território contralto”, e assim por diante<sup>310</sup>. Tais territórios, no entanto, não são completamente isolados uns dos outros: os pares conformados por vozes de baixo e instrumentos graves, por exemplo, são os mais dispersos nessa organização, sendo alguns deles alocados junto ao “território soprano”<sup>311</sup>. O mesmo acontece com o par contralto<sub>[6]</sub> e trompete<sub>[3]</sub>, o qual posiciona-se entre os tenores.

Figura 4 – Configuração espacial dos 40 duetos voz-instrumento em *Coro*



Fonte: Baseado em Berio (1976a)

Essa disposição dos pares voz/instrumento no palco beneficia, simultaneamente, a interação e o desmembramento entre diferentes conjuntos musicais (ou camadas sonoras) no interior da orquestra. Na peça, Berio concebeu não somente momentos *tutti* entre coro e orquestra, mas também uma grande variedade de sonoridades e formações camerísticas. Ao apresentar razões para a adoção dessa solução espacial na obra, o compositor reforça essa ideia:

<sup>310</sup> A despeito do caráter inovador de *Coro* no que concerne à disposição dos músicos no palco, Berio (1985, p. 155) afirma: “*At the same time, I did not want to completely disperse voices of the same range because it would be dangerous if they lost contact with one another altogether.*”

<sup>311</sup> Segundo Berio (2017, p. 154), “*questo conferisce una prospettiva e un peso rilevanti [...], e gli strumenti gravi dell’orchestra, che hanno una presenza maggiore, conferiscono molta elasticità all’insieme.*”

*The members of the chorus often sing solos or form groups of three or four. They are seated at different points on the podium to be heard to better advantage and, occasionally, to achieve a total fusion. It is also in the interest of clear intonation that an orchestral player is sitting next to each singer – it allows me to divide the chorus into many independent parts. The multiple division of the voices and the instruments result in a special quality of sound.* (BERIO, 1985, p. 150)

Ademais, a conexão entre os registros da voz humana e dos instrumentos permitiu ao compositor estabelecer relações diversas entre essas duas forças sonoras de *Coro*: em alguns momentos, as linhas vocais foram concebidas como uma ampliação interativa das capacidades sonoras de seus instrumentos correspondentes, assim como cada instrumentista explora os potenciais expressivos e gestuais dos respectivos cantores acompanhantes<sup>312</sup>; em outros momentos, vozes e instrumentos individualizam-se em texturas totalmente diferentes.

O musicólogo Gianfranco Vinay reconhece essa intenção beriana como um ponto fundamental da sua obra vocal e decorrente de um traço joyceano presente no episódio das “Sereias”, de *Ulysses*. Berio atenta-se para pontos de convergências entre a *musicalidade da palavra* e a *verbalização do som*, de modo que, como aponta Vinay (2006), a proposição joyceana em *Ulysses* adequa-se muito bem ao tratamento da voz e do texto na obra do compositor italiano, qual seja: «Letras? Música? Não: é o que está por trás»<sup>313</sup>.

Na poética beriana, os experimentos com “geografias” sonoras não usuais representam, sobretudo, a mobilização de *diferentes modalidades de escuta*. Berio evidencia essa intenção ao comentar a respeito de *Coro* e a tendência assistemática da peça para fazer emergir, em primeiro plano, sons graves das vozes e dos instrumentos:

*Cosicché, se invertiamo le posizioni degli strumenti gravi, tutta la prospettiva sonora cambia e ci si trova immersi in relazioni acustiche del tutto differenti. Per un ascoltatore modesto si potrebbe trattare di una sorta di suono elettronico, mentre di fatto ciò che si ascolta è soltanto una voce o uno strumento che è semplicemente collocato in una diversa “geografia” e che porta con sé una differente modalità di ascolto.* (BERIO, 2017, p. 252)

---

<sup>312</sup> Tal “amalgama” entre voz e instrumento já se fazia presente, por exemplo, em *Circles* (1960), escrita para voz feminina, harpa e dois percussionistas. Nas notas de programa para a estreia dessa peça em Tanglewood, em 1º de agosto de 1960, Berio afirma: “*Circles is not a series of vocal fragments with instrumental accompaniment, but rather an elaboration of the three poems in a unified form where vocal and instrumental action strictly condition each other.*” (Disponível em <http://www.lucianoberio.org/node/1969?90824144=1>. Acesso em 03 ago. 2020). Na obra, essa elaboração do condicionamento mútuo entre ações vocais e instrumentais ocorre, inclusive, no nível das qualidades fonéticas promovidas pelo uso dos três poemas de e. e. cummings.

<sup>313</sup> Vide (JOYCE, 2012, p. 455).

À vista do exposto, ainda que Berio tenha declarado no próprio título da obra seu fundamento em um arquétipo composicional, somado ao fato de sua orquestração reunir forças sonoras vocais e instrumentais que poderiam sugerir um “oratório”, em *Coro* o exame histórico de um gênero musical não se daria sem conflitos<sup>314</sup>. Nas seções dedicadas aos textos populares de tradição oral, Berio, por vezes, faz uso de um par voz/instrumento ou contrasta esses duetos isoladamente; em outros momentos, os pares de músicos são combinados de modo a formar grupos de câmara de diferentes dimensões e texturas. Já nas seções dedicadas aos poemas de Neruda, as 40 vozes são absorvidas por gigantescos acordes orquestrais (blocos sonoros de variada complexidade harmônica), acumulando suas forças sonoras em massivos *tutti*. Desse amálgama entre cantores e instrumentos emergem momentaneamente linhas discerníveis que, no entanto, rapidamente são reabsorvidas pela massa.

Ainda que por diversas vezes tenha-se a emergência de densas texturas vocais, com a intervenção de todas as vozes, trata-se, a rigor, de 40 *duetos* de *voz mais instrumento*, em que a individualidade vocal é realçada em detrimento de uma indistinta *massa* coral, como se – consoante com o que perseguia Karl Marx – o movimento de massas, com claro conteúdo político de esquerda, desse vazão ao despertar da personalidade e da individualidade mesma, ao invés de sufocá-la. Evocando, pois, a emancipação do indivíduo, tal como preterido pelo marxismo, é a saliência das intervenções dos indivíduos em meio à massa coral que caracteriza a escritura de *Coro*.

Nas palavras do compositor, *Coro* “é como o projeto de uma cidade imaginária, o qual é concebido em diferentes níveis e gera, reúne e unifica diferentes coisas e pessoas, revelando suas características individuais e coletivas, suas distâncias, suas relações e conflitos” (BERIO, 2020). A imagem da cidade e sua multidão sempre foram um polo de interesse para Berio, podendo ser rastreadas desde os “agitados anos 1950”<sup>315</sup> enquanto manifestação de um desejo, constantemente revisitado em sua poética musical, de “*coniugare una cultura con un'altra*” (BERIO, 2017, p. 391).

Para o mestre italiano, experimenta-se uma obra musical da mesma maneira que se experiênciava uma cidade: “*La musica, come la città, può essere penetrata e interpretata in*

---

<sup>314</sup> Outras obras da produção beriana expressam seu comprometimento, mesmo que conflituoso, com modos arquetípicos da composição musical: *Sequenze*, *Sinfonia*, *Opera*, *Recital*, *Concerto para dois pianos e orquestra*.

<sup>315</sup> *Ritratto di Città* (1954), composta conjuntamente com Bruno Maderna e com texto de Roberto Leydi, é uma *representação radiofônica* dedicada à uma cidade específica e identificada: Milão no esplendor da década de 1950. Apesar dessa referência explícita, trata-se de “*un documentario completamente inventato*”, de uma obra “*tendenzialmente surreali*” (BERIO, 2017, p. 401), e que evita esquemas narrativos e descritivos tão típicos da linguagem radiofônica.

*maniera diversa. Ci sono molti modi di avvicinarsi a un processo musicale, spetta all'ascoltatore sceglierne uno suo*" (BERIO, 2017, p. 308). No domínio composicional, tal vivência na cidade moderna revela-se em projetos musicais “*aperto a tutto*”, um pouco “*come le Città Invisibili di Calvino.*” (Ibid., p. 401)

A ideia de uma “abertura” como no romance de Calvino é extremamente plausível para o projeto de *Coro*<sup>316</sup>. A peça beriana é uma antologia de relações possíveis entre texto e música: um mesmo texto emerge com diferentes músicas e um mesmo modelo musical ocorre com textos distintos, além de diversas outras recorrências e transfigurações de materiais musicais, como o *retorno* de melodias, de campos harmônicos, texturas, entre outros. Por esse motivo, a obra permite ser compreendida como um *projeto aberto*, “no sentido de poder continuar gerando situações e relações sempre diferentes” (BERIO, 2020). Em outro momento, o compositor reitera o caráter *aberto* de *Coro*: “*The additive nature of the work is such that I could have extended it for much longer. [...] It is rich enough to be ‘tapped’ for more songs.*” (BERIO, 1985, p. 153)<sup>317</sup>

Ao comentar do imaginário de *Coro* e dessa sua riqueza de “encontros e identificações”, Berio (1988, p. 58) revela – em citação a que já fizemos referência, mas que aqui merece ser retomada – que a obra é também sua “Jerusalém: uma cidade cujas belíssimas pedras brancas serviram ao longo dos séculos para diversos objetivos, mas que são utilizadas em novos edifícios, com novas funções, com diferentes religiões e com diferentes administrações”. O mestre italiano lança luz sobre o fato de que cidades como Jerusalém se reergueram por diversas vezes ao longo da História no mesmo lugar que originalmente ocuparam após serem arrasadas e devastadas por forças externas – embora pouco mais do que fragmentos dos seus antigos alicerces permaneçam visíveis, e com evidentes alterações funcionais<sup>318</sup>.

O que *Coro* nos expõe, em suma, é a questão acerca de uma articulação das coletividades, ou ainda da composição sonora de uma multidão, aquele *Um-Multidão* entrevisto

---

<sup>316</sup> É válido atentar-se para a proximidade temporal entre a concepção das obras de Calvino e Berio, visto que o romance *As cidades invisíveis* foi publicado em 1972.

<sup>317</sup> Vale frisar, citando o musicólogo Gianfranco Vinay, um aspecto crucial da *abertura* na poética beriana (o qual se mostra como o sentido mesmo de *obra aberta* em Umberto Eco) e já abordado anteriormente: “*Berio se rend compte dès le départ que ce qui l'intéresse vraiment n'est pas l'élargissement du champ de l'indétermination à partir d'une redéfinition des rôles du compositeur et de l'interprète, mais plutôt l'élargissement du champ de l'écoute musicale à partir d'une redéfinition des relations entre mots, sons et gestes. Le refus des conventions de la communication musicale et théâtrale traditionnelle n'a pas comme but d'atteindre un niveau d'écoute « innocent » ou de réaliser des « happenings » dans l'esprit de Cage, mais de créer des œuvres déterminées dans les moindres détails, capables de stimuler une réception polyvalente.*” (VINAY, 2006, p. 25)

<sup>318</sup> Em *A cidade na história* (2004), Lewis Mumford demonstra que, ironicamente, algumas cidades sobreviveram a impérios militares que aparentemente as destruíram para sempre. Na concepção do autor, “as cidades são como árvores: uma vez implantadas, devem ser destruídas até as raízes, antes que deixem de viver; do contrário, mesmo quando o tronco é cortado, formar-se-ão brotos ao redor da base, como aconteceu em Jerusalém, mesmo depois de sua destruição completa em 70 d.C.” (MUMFORD, 2004, p. 269)

por Deleuze na obra de Berio, isto é, instâncias em que a individualidade revela características de comunidade e o coletivo transparece aspectos da subjetividade individual. Como dito, na obra os poemas populares, muitas das vezes anônimos e tomados como expressão de uma nação ou povo, são atribuídos a vozes solas ou perpassam apenas um pequeno grupo de cantores. Quando se trata da poesia não de um coletivo, mas de um indivíduo, a escritura musical comporta-se de maneira diametralmente oposta: os versos de Neruda convertem-se na expressão conjunta de 40 cantores e seus pares instrumentais. Ao final de *Coro*, ouve-se apenas a reminiscência de uma voz individual (com o poema “Spin colours”) em meio aos massivos “acordes-Neruda”. Eis aí o principal aspecto do tratamento do texto pela “orquestração” beriana, o que vai ao encontro dos anseios do marxismo, tais como delineados anteriormente. Berio explora as possibilidades de compor uma coletividade *dividual*, cada agrupamento sonoro com suas perspectivas de definir afetos de uma multidão, com cada um desses agrupamentos estando, ao mesmo tempo, sob os perigos de colapsar sob uma massa homogênea.

Assim, embora para o compositor a cidade moderna pudesse propiciar a realização de uma “*universalità dell’esperienza*” (BERIO, 2017, p. 150), a sua produção artística atesta uma aguda consciência frente aos riscos do contexto urbano tardo-moderno. De acordo com Mumford (2004, p. 61), na atual proliferação de tecidos metropolitanos, a vida passou a ser uma luta incessante contra “uma morte corpórea ou simbólica”<sup>319</sup>. Em *Coro*, Berio expõe sua admiração por uma cidade que, simbolicamente, encerra um mundo, mas alerta também para a violência de um mundo que se tornou uma cidade. Ao invés de uma comunicação policêntrica, a imagem de uma *megalópole mundial* ou uma “cidade ininterrupta” – recorrendo a uma ideia de Italo Calvino<sup>320</sup> – pode também vir a esmagar o tecido vivo da cultura pela padronização desenfreada das formas de vida.

---

<sup>319</sup> À bem da verdade, o autor demonstra como a civilização urbana, desde seus princípios mais remotos, apresenta consideráveis traços violentos, tendo as cidades servido como estruturas coletivas da hostilidade, pontos focais da *agressão organizada* e recipientes de um controle autoritário ou de uma *neurose compulsiva*: “Cada cidade passou a ser um foco de insolente poder, indiferente àqueles meios humanos de conciliação e intercuro que a cidade, com outro espírito, havia promovido.” (MUMFORD, 2004, p. 54)

<sup>320</sup> Em *Eremita em Paris*, Calvino (2006) alerta para o fato de que as cidades perderam as diferenças que outrora caracterizavam cada uma delas, transformando-se em uma única cidade. O autor admite: “Essa ideia, que percorre todo meu livro *As cidades invisíveis*, me ocorre a partir do modo de viver que já é próprio a muitos de nós: um contínuo passar de um aeroporto a outro, para levar uma vida praticamente igual em qualquer cidade que estejamos” (CALVINO, 2006, p.179). No romance *As cidades invisíveis*, depara-se com a mesma ideia na seguinte descrição a respeito da cidade de Eutrópia: “A cidade repete uma vida idêntica deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio. Os habitantes voltam a recitar as mesmas cenas com atores diferentes, contam as mesmas anedotas com diferentes combinações de palavras; escancaram as bocas alternadamente com bocejos iguais. Única entre todas as cidades do império, Eutrópia permanece idêntica a si mesma. Mercúrio, deus dos volúveis, patrono da cidade, cumpriu esse ambíguo milagre.” (CALVINO, 2003, p. 63)

No próximo capítulo, delinearemos uma análise musical de *Coro*, buscando um maior detalhamento composicional da planificação de uma *cidade imaginária* que mobiliza, na forma musical mesmo, o *Um-Multidão*. Assim, nossas investigações ulteriores propõem esclarecer a *formação* da obra como uma constante reavaliação, refuncionalização e redescoberta dos modelos musicais, dos textos, dos campos harmônicos e até mesmo dos agrupamentos camerísticos e dos *tutti* de sua “população sonora”, ou seja, dos “minerais históricos” (ou “pedras sagradas”) musicais que vêm à tona de seu tecido sonoro.

Em última instância, objetiva-se demonstrar que a complexa rede de elementos heterogêneos da obra perfila-se na escuta por um percurso musical de tipo narrativo que, embora de dimensão épica e com direcionalidades descontínuas, afasta-se de uma possível confusão babélica para o visitante dessa *cidade*. Pois que a construção dessa jornada ao longo dos 31 episódios de *Coro* foi planejada sob um sólido fundamento harmônico, o qual atua como um “meio-ambiente urbano” que abriga e estabelece coerência entre uma multitude de materiais verbais e musicais. Nessa direção, constataremos que a escritura de *Coro* alicerça-se em dois níveis distintos: por um lado, uma “paisagem em lenta mutação”, base sonora que, por outro lado, “gera eventos sempre distintos (canções, heterofonia, polifonia etc.), imagens musicais inscritas como grafites no muro harmônico da cidade.”<sup>321</sup> (BERIO, 2020)

---

<sup>321</sup> A ideia de grafites musicais inscritos sobre um muro harmônico é recorrente nas falas de Luciano Berio, perpassando também o projeto composicional de *Cronaca del Luogo* (vide BERIO, 2013, p. 306). É interessante notar que, na época da composição de *Coro* e dos *anos de chumbo* italianos, os grafites tornaram-se importantes mecanismos de expressão no contexto urbano. Segundo Ginsborg (1990, p. 303), “*graffiti appeared everywhere and on everything.*”



## 5 Uma breve história da música: análise musical da escritura de *Coro*

### 5.1 A forma musical como o “mundo inteiro”: a estruturação macroformal de *Coro*

Gustav Mahler, em certo momento, afirmou que a forma sinfônica “deve ser como o mundo. Ela deve abranger tudo”<sup>322</sup>. Sua música confronta sonoridades provincianas e cosmopolitas, banais e elaboradas, sob uma variedade de materiais e “acontecimentos” musicais. Ela expressa a epifania de *formas* musicais por meio de uma escritura que recorre à múltiplos esquemas tradicionais, mas que, em sua *formatividade* própria, incorpora tais categorias de estruturação sob um forte vigor inventivo e rigor técnico<sup>323</sup>. Ciente dessa multiplicidade mahleriana (de domínios sonoros, modelos formais, paletas orquestrais, estruturas harmônicas etc.), ela é tida por Berio (2017, p. 290) como ponto de referência fundamental das poéticas musicais do século XX: “*Credo che la vera creatività musicale oggi sia quella che ha radici consapevoli in questa coesistenza: quella che la esplora instancabilmente e che addirittura la inventa.*”

O mestre italiano apresenta a música de Mahler como “*una narrazione musicale di memorie e di coesistenza inattese, di dialoghi e di rapporti dialettici fra materiali eterogenei e formazione di un senso musicale organicamente profondo*” (BERIO, 2017, p. 290). A *formatividade* mahleriana apoia-se, sobretudo, em uma narratividade épica que constrói sua *organicidade* “de baixo para cima” – termos de Adorno (2018, p. 147-48) que iluminam o fato de a *lógica* mahleriana engendrar-se a partir “da plasticidade e da direção dos elementos individuais”, estabelecendo uma *prosa musical* comparável ao “grande romance” por abrigarem o “imprevisto”, “os descaminhos que constituem o único caminho possível”. Fato que exige uma escuta na mesma direção ascendente, “deslizando” do particular à totalidade: “É preciso abandonar-se ao movimento do todo, de capítulo a capítulo, como em uma narrativa cujo final não se sabe qual é.” (ADORNO, 2018, p. 148)

Berio lança luz sobre tais aspectos da narratividade mahleriana nos seguintes termos:

<sup>322</sup> “*Die Symphonie muss sein wie die Welt. Sie muss alles umfassen*”. Mahler pronunciou tais palavras a Jean Sibelius em 1907, em Helsinki (citado em FLOROS, 2010, p. 56).

<sup>323</sup> Por isso Theodor W. Adorno lança a “fórmula” de que quanto mais fiel era Mahler a um esquema formal, maior era sua intenção formal própria, ou seja, “sua aversão ao esquemático” (ADORNO, 2018, p. 174). Em outras palavras: “Consiste na epifania da construção com liberdade, o que seria causa perdida se não fosse legitimada pela própria construção; por outro lado, a construção não seria nada mais do que mero ato de violência do espírito autoafirmador se não estivesse preenchida com um material que se reconcilia com ela, e não com um material que se submete a ela.” (Ibid., p. 155)

*Con Mahler fa il suo ingresso nella musica un nuovo tipo di narratività. Una narratività di grande spessore, una sorta di meta-narratività perché sembra narrare innanzi tutto se stessa, la sua interiorità [...]. [Una musica] costruita su un tessuto polifonico così intenso e rigoroso che la narrazione non si costituisce in trama, in racconto finalizzato, ma diventa una sorta di spazio da esplorare con una “macchina da presa” della coscienza [...]. È una polifonia abitata da figure quanto mai diversificate che tocca una delle aspirazioni più profonde e, metaforicamente, più musicali del nostro tempo: quella di costruire un’architettura narrativa che è un racconto di racconti: una polifonia di racconti e, soprattutto [...], un racconto di linguaggi diversi: un linguaggio di linguaggi. (BERIO, 2017, p. 290)*

Se em *Sinfonia* Berio tornam claros a referência e débito a Mahler, em *Coro* o compositor guiou-se tacitamente pela mesma intenção mahleriana de “ouvir o mundo todo” e de erigir uma narratividade (substancialmente épica) “de coexistências inesperadas”<sup>324</sup>. Nesse sentido, evidencia-se na escritura de *Coro* a relação oblíqua entre uma aguçada consciência da música do passado e uma propensão à experimentação musical já deslindada como um dos traços mais característicos da poética beriana. Com *Coro*, Berio dá um passo a mais nessa pretensão de criar contínuos entre diferentes realidades musicais, aliando a experiência serial de sua geração à pesquisa de novos materiais e processos composicionais advindos de tradições orais.

Nos confins das *formações* de *Coro*, o compositor expõe aos ouvidos atentos uma *breve história da música*, ou *meditações* perante modos de concepção musical confrontadas com determinações históricas e culturais<sup>325</sup>. Não a esmo, no “diário de bordo” utilizado ao longo do processo composicional da peça, para além de todas as referências de tradições orais, Berio anotou também uma clara intenção desse seu projeto composicional: a obra devia ser uma “*Parodia del concerto. Dei ‘Concerti’*” (PSS, CLB, MF 025:302, grifo de Berio). O mencionado *modo de formar* mahleriano que “abrange tudo” perpassa *Coro* não apenas no que se refere ao largo espectro de técnicas vocais, modos harmônicos, arquétipos formais ou modelos musicais tomados de culturas do mundo (inclusive de sua própria herança musical), mas também na maneira como essa pluralidade de materiais é integrada em uma arquitetura épico-narrativa que abriga um discurso musical “polifônico”, de “linguagens diversas”.

---

<sup>324</sup> Na verdade, em entrevista no ano de 2000, Berio assume explicitamente o débito a Mahler em *Sinfonia* e *Coro* no que se refere à congregação de materiais musicais “elevados” e “triviais” (vide BERIO, 2017, p. 416). Há muitos outros rastros mahlerianos na produção de Berio, como suas *transcrições* para barítono e orquestra das *Fünf frühe Lieder* (1986) e *Sechs frühe Lieder* (1987), originalmente escritas por Mahler para voz e piano. De maneira mais genérica, se tomarmos livremente a fala de Leonard Bernstein em sua *Norton Lecture* de que “*that ours is the century of death and Mahler is its musical prophet*”, vemos também aí um forte débito de *Coro* ao trazer à tona essa “morte planetária”, mesmo que simbólica.

<sup>325</sup> Alusão às palavras do próprio Berio ao comentar da escritura de Igor Stravinsky (BERIO, 2006, p. 75), conforme exposto no capítulo II.

Stoianova (1985) define *Coro* como uma *cantata sinfônica* – interpretação que põe em foco uma estratégia composicional particular pela qual Berio assimilou a multiplicidade de referências musicais e textuais na obra, qual seja: a “tradição narrativa” do gênero sinfônico. Em meio a um caleidoscópio de formações instrumentais e de materiais heterogêneos, a coerência dessa trama sonora em sua direcionalidade monumental (*à la* Mahler) assenta-se, como exposto pela musicóloga, em pilares fiéis à tradição do sinfonismo narrativo<sup>326</sup>. Tais fundamentos são também caros à *formatividade* beriana e consistem, em nossos termos, na edificação de *Coro* segundo um fluxo musical contínuo de direcionalidades múltiplas<sup>327</sup>, cuja escritura funda-se, a despeito de suas divergências texturais extremas, em uma base harmônica coerente sobre a qual processos transformacionais se fazem apreensíveis na escuta via estratégias de retornos de materiais à distância e em contextos sonoros distintos (mas ainda reconhecíveis).

O ideal narrativo mahleriano caracterizado por um *conto de contos* ganha forte conotação em *Coro*, pois, com Berio, “*ce qui est fondamentale dans l’œuvre, c’est une substantielle structure épique et narrative*”<sup>328</sup>. Em concordância com o que foi demonstrado no capítulo anterior, a disposição do material verbal de *Coro* corresponde à primeira instância do estabelecimento progressivo da narratividade da obra e da ampliação de sua ressonância política (por meio da recorrência insistente dos versos épicos de Neruda atrelados às massivas texturas vocais-instrumentais). Embora o caráter trágico e sombrio da obra seja recorrente e, ao final, dominante, fazendo com que os contrastes entre episódios gradualmente desapareçam, sua estratégia composicional central é o engendramento de constantes recorrências de textos, melodias, técnicas musicais, modelos vocais, campos harmônicos, entre outros fatores, sempre gerando diferentes situações e “caracteres” musicais.

Tais elementos da composição, por mais inconfundíveis que se apresentem no decurso temporal da obra, estão sujeitos ao próprio “devir musical” que os transformam continuamente. A escritura submete-se, então, à lei pronunciada por Adorno (2018, p. 157) quanto às “variações mahlerianas” de que “se alguma coisa muda, é porque deve mudar”. Como é de se esperar, no

---

<sup>326</sup> Ivanka Stoianova refere-se ao termo “sinfonismo” (aplicado em diferentes contextos musicais) com base em autores da musicologia russa, como por exemplo o artigo de I.I. Solertinskij, “Istoricheskie tipy simfonicheskoi dramaturgii” (“Tipos históricos de dramaturgia sinfônica”), publicado em 1946. Vide STOIANOVA (1985, p. 197).

<sup>327</sup> Como apresentaremos logo a seguir, a obra configura-se, basicamente, em dois “ciclos” de episódios (musicalmente falando, um de caráter popular e outro tipicamente beriano), cada qual com seus processos de direcionalidade próprios, embora interdependentes.

<sup>328</sup> Declaração de Berio à Ivanka Stoianova no dia 3 de setembro de 1977 (vide STOIANOVA, 1985, p. 187).

estabelecimento desse *conto de linguagens diversas*, tal arquitetura formal nutre-se de modelos musicais de tradições orais<sup>329</sup>. Para o projeto de *Coro*, Berio afirma:

*Avevo l'idea di qualcosa che suonasse come un racconto popolare... una successione perpetua di trasformazioni armoniche e melodiche, l'utilizzo di tutte le varietà dei modi o degli stereotipi musicali. L'uso di numerosissimi modi permette, sul piano formale, di avere una molteplicità di esperienza: si arriva alla fine, che è più unitaria, solo dopo quest'esperienza ampia, differenziata, quasi eterogenea. Si definisce così un territorio molto vasto, grazie al quale l'incontro finale che condensa tutti gli elementi dell'opera sembra più forte e più espressivo.* (BERIO, 2017, p. 153)

Em particular, a estrutura épico-narrativa de *Coro* absorve aspectos formais das *ballate popolari*. Nas palavras de Berio (1985, p. 151): “*Coro is in actual fact a huge ballad, and like any other ballad it has a character, its own regularities and moods*”<sup>330</sup>. Embora o termo *balada* imponha um imediato problema, uma vez que se refere a diferentes gêneros no contexto musical<sup>331</sup>, ele informa sobre este aspecto fundamental da obra e que consiste na construção de uma *formatividade* épico-narrativa. Tais “rebotes aliterativos”<sup>332</sup> de materiais são típicos de baladas populares e, em *Coro*, ajudam a promover, a despeito da potencial diversidade de elementos textuais e musicais e de sua ampla extensão formal, a consistência da direcionalidade do enunciado, potencializando seu papel integrador da “multiplicidade”.

A *formatividade* de *Coro* engendra-se por um fluxo contínuo de 31 episódios<sup>333</sup>, os quais são, em grande medida, musicalmente “autossuficientes” e contrastantes. No entanto, Berio vai além de contrastes elementares entre seções e, como mencionado, estabelece uma constelação de relações

<sup>329</sup> Com Adorno (2018, p. 157): “Na variante, cada caracterização individual permanece reconhecível, e a estrutura dos temas e das figuras, preservada. Mas certos traços particulares são alterados; aqui, a ‘música artística’ [*Kunstmusik*] utiliza o princípio da tradição oral e da canção popular de incluir pequenas variações na repetição da melodia original, forjando o não idêntico a partir do idêntico [...]”

<sup>330</sup> Em outro momento, Berio reforça essa ideia, declarando que *Coro* “*it’s a bit like a huge musical metaphor for a ballad.*” (BERIO, 1985, p. 66)

<sup>331</sup> No contexto musical, *baladas* englobam, por exemplo, as canções narrativas de tradicionais orais; as *ballade* francesa que “musicavam” versos medievais; a arte da balada escrita para voz solo e piano (ou orquestra); baladas corais como em Schumann, Brahms e Wolf; composições para piano (Chopin, Brahms) ou outros instrumentos solo (Dvorák); e a música comercial dos séculos XX e XXI. Mais informações, vide Kravitt (1973).

<sup>332</sup> Berio (2017, p. 200) utiliza esse conceito para referir-se ao “aroma” de balada popular na obra *Novissimum testamentum* de Sanguineti. O compositor italiano trabalhou sobre esse texto na peça *Canticum novissimi testamenti* (1989-1991), subtitulada, sintomaticamente, *Balada* para 4 clarinetas, 4 saxofones e 8 vozes.

<sup>333</sup> Apesar do seccionamento de *Coro*, Berio faz uso de diversas estratégias conectivas para os episódios, demonstrando enorme destreza escritural no que concerne à costura e entrelaçamento das ideias musicais que emergem na *formatividade* da obra. Embora não pertença ao escopo de nossa pesquisa, é interessante notar que, na versão não revisada de *Coro*, tais aspectos conectivos ainda não estão bem resolvidos e, em certos pontos da sua audição, o tecido musical parece deparar-se com fraturas as quais, no entanto, serão resolvidas na versão definitiva da obra de 1977. Esse é o caso da *conexão* entre os episódios XXVIII e XXIX, cujo solo de flauta, funcionando como “engate” sonoro entre as duas seções – reportando a Menezes (2013a) –, ausenta-se na versão primeira de *Coro*.

por meio de estratégias de redundância, condensadas, basicamente, em dois comportamentos escriturais: por um lado, o mesmo texto pode ocorrer repetidas vezes com tratamento musical diferente; por outro lado, o mesmo modelo musical pode abrigar diferentes textos.

Os episódios são organizados pela alternância entre seções compostas a partir de técnicas étnico-musicais atreladas aos poemas populares e outras constituídas por densos aglomerados sonoros vocais-instrumentais que carregam os versos de denúncia social de Pablo Neruda. Como se Berio revisitasse sua *Epifanie* (1959-61) – concebida a partir da intercalação de um ciclo instrumental (*Quaderni* para orquestra) e outro vocal (os trechos para voz e orquestra) –, *Coro* mobiliza uma direcionalidade na qual seus dois ciclos (aquele de caráter étnico-popular e as massas harmônicas) dialogam entre si, embora cada um possua seus próprios processos de desenvolvimento e transformação.

Assim é que se estabelece um diálogo entre os dois tipos de textos (os populares e os poemas de Neruda) e os dois tipos de escritura musical (das tradições folclóricas e da música “cultura” ocidental): cada nível comenta o outro e, no decorrer da peça, começam a se fundir. É da interpolação entre os ciclos e do constante retorno de elementos e suas transformações mútuas que a direcionalidade da obra se desvenda: em seu decurso, os episódios “solistas” de caráter étnico passam a absorver textos de Neruda e seus traços harmônico-texturais, enquanto os episódios *tutti* (“coro de vozes e instrumentos”) incorporam gradualmente textos e técnicas musicais populares.

Além disso, há uma série de episódios baseados na heterofonia instrumental da África Central (povo Banda-Linda) que, embora de origem popular, destaca-se daquele ciclo pela sua forte autonomia no tecido sonoro de *Coro*. Essa técnica interage, por um lado, com os textos populares e com os poemas de Neruda e, por outro lado, com procedimentos composicionais diversos, absorvendo traços musicais de culturas diversas, mas também elementos típicos da escritura beriana, como demonstraremos mais adiante.

No Quadro 16 abaixo, propõe-se uma esquematização desse processo de formatividade que, ao final, funde os diversos níveis textuais e “texturais” (musicais) da obra. Apresenta-se, para cada episódio, a “ascendência” dos textos (popular ou Neruda) e suas relações com uma escritura coral (*tutti*), solista (canção)<sup>334</sup> ou heterofônica. As setas entre os episódios, propostas pelo próprio Berio em seus rascunhos, representam conexões entre os materiais musicais das seções – não somente em relação ao engendramento dos episódios sem interrupções “sonoras”.

---

<sup>334</sup> Entre os manuscritos não publicados de *Coro*, há um esquema formal da obra – de autoria do próprio Berio (PSS, CLB, MF 44:336) – no qual o compositor atribui o termo “canção” (*canzone*) aos episódios de ascendência étnico-popular, definição à qual também recorreremos neste trabalho.

Quadro 16 – Esquematização da macroestrutura de *Coro*

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
<i>Lied</i> coro	coro	canção	coro	canção	coro	canção	coro	canção heterofonia	coro	heterofonia
popular	Neruda	popular	Neruda	popular	Neruda	popular	Neruda	popular	Neruda	popular
vozes & piano (solos → coro)	<i>tutti</i>	solista	<i>tutti</i>	solista → <i>tutti</i>	<i>tutti</i>	solista → <i>tutti</i>	<i>tutti</i>	solista → <i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>
<b>XII</b>	<b>XIII</b>	<b>XIV</b>	<b>XV</b>	<b>XVI</b>	<b>XVII</b>	<b>XVIII</b>	<b>XIX</b>	<b>XX</b>	<b>XXI</b>	
coro	canção	coro	canção	heterofonia	canção	canção	canção	canção	canção	coro
Neruda	popular	Neruda	popular	popular	popular	popular	popular	popular	popular	Neruda
<i>tutti</i>	solista	<i>tutti</i>	solista	<i>tutti</i>	solista	solista	solista	solista	<i>tutti</i> & solista	<i>tutti</i>
<b>XXII</b>	<b>XXIII</b>	<b>XXIV</b>	<b>XXV</b>	<b>XXVI</b>	<b>XXVII</b>	<b>XXVIII</b>	<b>XXIX</b>	<b>XXX</b>	<b>XXXI</b>	
canção	canção	heterofonia (“unísono impreciso”)	heterofonia canção & coro	heterofonia coro	heterofonia coro	heterofonia coro	canção & coro canção	canções coro	canção	heterofonia
popular	popular	popular	popular	popular	popular	popular	Neruda	“popular” <sup>2</sup>	Neruda	popular & Neruda
solista	solista	solista → <i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>				

Em suma, a jornada narrativa da obra fundamenta-se na ideia de *formatividade* como um contínuo de diversas camadas de transformações e direcionalidades dos seus materiais, as quais se estabelecem, devido às intercalações dos ciclos que compõem a obra, por meio de descontinuidades no tecido sonoro. Contudo, devido à forte recorrência dos materiais (textuais e musicais), tais descontinuidades interpoladas permanecem ainda reconhecíveis. À vista desses aspectos, vislumbra-se também um forte débito de *Coro* com relação à poética de Igor Stravinsky, caracterizada por segmentações constantes dos materiais.

Em diversos momentos, Berio expressou sua admiração pelo balé *Agon* do mestre russo (ver tópico 2.1)<sup>335</sup>. Se nas anotações deixadas pelo compositor italiano sobre a concepção de *Coro* há registro somente da sua intenção em homenagear Stravinsky tomando *Les Noces* como modelo escritural<sup>336</sup>, isso não impede de verificar sucintamente o débito da *formatividade* de *Coro* àquele derradeiro balé escrito pelo compositor russo. Para demonstrar tais convergências no *modo de formar* de ambas as obras, considerou-se mais conveniente partir de alguns apontamentos de Berio a respeito de *Agon*, visando individuar seus aspectos formais (ou evidenciar um *modo de formar* stravinskiano) e, assim, apresentar a reverberação dessas características em *Coro*. Apontam-se, dessa maneira, as seguintes congruências:

- 1) A estrutura macroformal de *Agon* delinea-se sobre três diferentes níveis: repetição, desenvolvimento e inserção de episódios desconexos. Trata-se de desenvolvimentos e proliferações de materiais musicais que extrapolam os limites formais das peças individuais. Ao mesmo tempo, entre essas transfigurações, surgem eventos independentes e que não se comunicam entre si ou com o resto: acontecimentos reais e de curta duração. Uma das instâncias desse aspecto de *Agon* em *Coro* parece-nos ser o entrelaçamento dos seus dois ciclos componentes, pontuadas por episódios que se distinguem tanto da escritura “popular” quanto dos *tutti* sonoros: são os episódios *heterofônicos* de origem africana.
- 2) Em *Agon*, um mesmo material musical é reiterado em episódios radicalmente distintos. Esse é o caso dos hexacordes da obra, os quais retornam em *danças* de diferentes caracteres. Em *Coro*, essas reiterações transformadas ocorrem nos constantes retornos

---

<sup>335</sup> Este é mais um aspecto de confluência entre o pensamento beriano e o de seu companheiro de viagem Henri Pousseur: *Agon* é a peça enfocada na histórica análise pousseuriana em seu ensaio “Stravinsky segundo Webern segundo Stravinsky” – vide Pousseur (2009).

<sup>336</sup> Este aspecto será discutido no tópico 5.3 a respeito do ciclo popular de *Coro*. Vale adiantar que Berio, no caderno de anotações que o acompanhou ao longo do processo composicional de *Coro* (PSS, CLB, MF 025:301), registrou o seguinte: “*Un episodio potrebbe essere un omaggio a Noces*”.

dos textos e modelos musicais, os quais, em correlações sempre distintas, renovam as perspectivas textuais e sonoras.

- 3) A despeito do percurso labiríntico de *Agon*, a formatividade da obra é caracterizada por evidente “luminosidade”, fato que decorre de processos que recorrem à memória dos materiais musicais, mas que, ao mesmo tempo, coloca essa mesma memória em xeque pelas constantes transfigurações dos elementos componentes da peça. No tocante a *Coro*, Berio (2017, p. 154) declara: “*Mi interessava creare un’opera alla luce del sole, assolutamente diretta. Un’opera senza ombre.*”

Tendo em vista o que expomos, reproduz-se uma fala do próprio Berio a respeito da macroestrutura de *Coro* e que, para o ouvinte atento de sua obra, seria difícil refutar:

*Coro est une pièce très simple et très complexe à la fois : il y a des parties très simples qui se réfèrent à des techniques populaires et des parties beaucoup plus complexes. Et on a la tendance d’entendre les parties complexes en fonction des parties plus simples. C’est la raison, je crois, pour laquelle cette pièce qui dure une heure environ passe très, très vite – pas seulement pour moi, j’espère, quand je la dirige, mais aussi pour ceux qui l’écourent.*<sup>337</sup>

Nos próximos tópicos deste capítulo, iremos aprofundar um pouco mais as discussões a respeito desses processos musicais de *Coro* estabelecidos sobre planos de distintas naturezas e complexidades. Apresentaremos nossas considerações analíticas sobre a obra em três partes, respeitando os agrupamentos das seções de acordo com o que nomeamos de *ciclo popular*, *ciclo Neruda* e *ciclo heterofônico*. Ressalta-se que, para não tornar a exposição demasiadamente extensa, nem todas as nossas análises foram mantidas na redação deste capítulo. Foi necessário, assim, estabelecer critérios de apresentação das características escriturais de *Coro*:

- Por um lado, decidimos apresentar o *ciclo Neruda* discutindo-o por meio de categorias composicionais gerais, embora apresentemos uma minuciosa redução harmônica de todos os 12 episódios componentes do ciclo e que, por sinal, servem de estrutura de base para toda a obra;
- Por outro lado, realizamos uma triagem dos episódios componentes do *ciclo popular* da obra, escolhendo determinadas seções que se mostraram significativas por dois aspectos: 1) seções paradigmáticas das estratégias composicionais berianas que emanam “aroma” popular (suprimindo aquelas que se mostraram apenas variantes

---

<sup>337</sup> Declaração de Berio a Ivanka Stoianova no dia 31 de janeiro de 1978 (vide STOIANOVA, 1985, p. 181).



- escriturais de procedimentos já apresentados); 2) episódios cujas análises foram beneficiadas pela pesquisa nos acervos da Paul Sacher Stiftung (Basileia, Suíça), em especial pelos inúmeros rascunhos e manuscritos relacionados a *Coro*;
- Finalmente, para o *ciclo heterofônico*, apresentamos os fundamentos desse princípio musical africano conforme os estudos do musicólogo Simha Arom e, em seguida, expomos os modelos musicais (os quais chamaremos de *estruturas ausentes*) que governam, implicitamente, a escritura de seus episódios.

## 5.2 O ciclo Neruda: a “paisagem harmônica” de *Coro*

Os episódios de *Coro* organizados pela escritura de blocos harmônicos e incumbidos, pelo menos inicialmente, de projetar o apelo ao “sangue nas ruas” de Neruda constituem a estrutura fundamental da obra. Tomadas como um todo, essas seções estabelecem, no interior da peça, uma série *isotópica*<sup>338</sup> que se transforma lentamente, tanto do ponto de vista harmônico e textural de sua “massa sonora” quanto do material verbal atrelada a ela (a qual, ao final, irá entoar também poemas de tradição oral, como mencionado). *Coro* perfila-se a partir dessa lenta vida harmônica da obra: por um lado, as “canções populares” que emergem do tecido musical derivam dos imensos agregados sonoros, os quais colocam também em perspectiva as referências musicais de culturas distintas; por outro lado, o *ciclo popular*, bem como os episódios heterofônicos da peça, articulam essa massa harmônica por dentro, injetando na obra também uma transfiguração textural e harmônica.

É por meio dessa escritura em blocos que se alcança, ao final de *Coro*, a já mencionada fusão entre suas várias camadas de direcionalidades, condensando as transformações acústicas, musicais e gestuais da obra. Constituído por 12 episódios<sup>339</sup>, o *ciclo Neruda* assume, então, a função de “guia” sonoro ao longo da jornada da peça, dando coerência ao tecido musical especialmente pelo uso de estruturas repetitivas (embora consistam em repetições sempre

---

<sup>338</sup> Referência livre ao dispositivo linguístico da *isotopia*, o qual indica, a despeito de suas diversas acepções e reformulações, a reiteração ou recorrência de elementos ao longo de um enunciado. Ou seja, essa noção vincula-se ao conceito de redundância de certos traços distintivos enquanto princípio de manutenção da coesão do discurso. Na semântica estrutural de A. J. Greimas, por exemplo, o autor trata de isotopias semânticas da mensagem abordando o problema da unidade do discurso e do estabelecimento de planos homogêneos de significação (i.e., séries que possuem um caráter isotópico). Vide Greimas (1976), em especial o capítulo “Isotopia do discurso” (p. 93-97).

<sup>339</sup> Embora no episódio XVIII apareça um breve fragmento de Neruda, essa seção pertence ao *ciclo popular* de *Coro*, conforme mencionamos anteriormente.

transfiguradas)<sup>340</sup>. Na concepção beriana, como exposto no capítulo anterior, essa “paisagem em lenta mutação” age como um “muro” harmônico sobre o qual outras imagens musicais são sobrepostas como “grafites”. Recorrendo a mais uma metáfora do compositor, os *tutti* vocais-instrumentais, pela sua densidade harmônica, parecem não apenas gerar os outros elementos musicais, como também atraí-los a girar ao redor do *ciclo Neruda* como se fossem planetas, cada qual a uma determinada velocidade<sup>341</sup>. Embora a superfície de *Coro* comporte-se, em grande medida, semelhante a uma “estrutura mosaica”<sup>342</sup>, Berio é capaz de estabelecer um amálgama auditivo graças ao encadeamento isotópico dessa série de episódios e, sobretudo, sua construção harmônica que rege a obra em larga escala.

Quanto às estratégias conectivas desse ciclo com os demais episódios populares, o compositor recorre a dois procedimentos principais: (1) oposição ao desenvolvimento anterior, nos quais os massivos *tutti* invadem a escritura por total contraste textural (independentemente de haver elementos residuais de um dos ciclos no outro em tais momentos de transição, o marco é, sobretudo, a *ruptura* pelo choque textural e/ou harmônico); (2) transformação contínua da textura “estrangeira”, a qual integra e funde gradualmente os traços de *ciclo Neruda*, de modo que o momento de “engate” entre eles seja borrado por essa direcionalidade ininterrupta.

Nas seções componentes do *ciclo Neruda*, Berio atenta para uma percepção do “regime de sustentação” das massas sonoras, libertando-as das articulações de cunho métrico-rítmico (embora periodicidades internas ocorram) e dando vazão – apropriando-se das palavras de Menezes (2006, p. 364) – “a uma organização essencialmente textural do tempo musical”. Nesse sentido, e como se lançando uma lupa no tecido harmônico da obra, apresentamos nas duas páginas a seguir uma redução das camadas coral e orquestral dessa série isotópica de *Coro* (vide Figura 5, na qual os algarismos arábicos representam números de compassos). Cada episódio constituinte do *ciclo Neruda* é representado pelos seus pilares fundamentais, ou seja, suas *entidades harmônicas*<sup>343</sup> componentes. Ressalta-se que, para a seleção desses baluartes harmônicos, contamos com uma análise do *ciclo Neruda* realizada pelo próprio Berio por volta de 1982 e arquivada na Paul Sacher Stiftung. Com essa análise do próprio compositor em mãos, pudemos realizar com segurança a seleção das *entidades* aqui apresentadas.

---

<sup>340</sup> Em outros termos, “*le ripetizioni si basano sulle trasformazioni di blocchi sonori che ricorrono spessissimo, come dei sipari. Ci sono ripetizioni ma con delle differenze.*” (BERIO, 2017, p. 155)

<sup>341</sup> Cf. Berio (2017, p. 153).

<sup>342</sup> Termo emprestado de Osmond-Smith (1991).

<sup>343</sup> Menezes (2006) define *entidade harmônica* como uma agregação de três ou mais alturas que se singulariza na escritura devido à importância que adquire em determinado contexto musical – i.e., esse agregado deve instituir alguma *singularidade* em termos de estruturação harmônico-intervalar e apresentar-se à percepção como algo de particular no contexto sonoro da obra.

Figura 5 – Redução harmônica dos agregados sonoros (coro e orquestra) componentes do “ciclo Neruda”

The figure displays a musical score for the harmonic reduction of sound aggregates from the "Ciclo Neruda". The score is organized into two main systems, II and X, each consisting of four staves (treble and bass clefs). The notation shows various chords and intervals across these staves, with specific measures and section markers indicated.

**System II:**

- Section II:** Measures [2], [7], [11], [14], [18], [19], [21].
- Section IV:** Measures [2], [3].
- Section VI:** Measure [2].
- Section VIII:** Measures [7], [1], [12], [19], [30], [37].

**System X:**

- Section X:** Measures [41], [45], [49], [57], [61], [64], [71], [78].
- Section XII:** Measures [1], [3], [9], [13].
- Section XIV:** Measures [1], [7].
- Section (XVIII):** Measure [20].

XX

[1] [28]

XXI

[1] [3] [8]

[11] [16] [19]

[26]

[28]

XXVIII

[1] [26]

[32]

[37]

[43]

[51]

XXX

[1] [5]

[14]

[19]

[23]

[31]

[34]

[38]

[41]

[43]

[46]

[67]

[73]

[92]

[95]

XXXI

[1]

[80]

[84]

A partir dessa estrutura harmônica fundamental, Berio trabalha a “vida espectral interna” das massas sonoras de *Coro* por meio de diversos dispositivos. Sintetizaremos tais procedimentos composicionais em dois aspectos que o compositor elenca quando indagado, em entrevista de 1983, sobre a concepção dos *campos harmônicos* dessa série isotópica de *Coro*: o primeiro aspecto, “prático”, refere-se à “distribuição” das notas e intervalos; o outro aspecto “consiste em transformações muito lentas” (BERIO, 2017, p. 153). As duas perspectivas, como veremos, são guiadas pelo profundo conhecimento do compositor quanto aos fenômenos acústico-fonéticos.

No tocante à distribuição sincrônica dos agregados, dois fatores principais regem a escritura de *Coro*, aqui apresentados pela alusão aos conceitos de *série inarmônica* e *formante*. Com relação às transfigurações dos aglomerados na evolução de um episódio, discute-se esse aspecto a partir da ideia de *canto formântico*, visando esclarecer as lentas transições harmônicas das massas sonoras. Tal concepção foi motivada por uma menção do próprio compositor de que as “mutações” ocorrem “*dal punto di vista dello spettro, come un cambiamento di vocali sulla stessa altezza: è un cambiamento dei formanti*” (BERIO, 2017, p. 153). Ainda que o emprego desses termos no esclarecimento genérico da distribuição e transformação dos blocos harmônicos de *Coro* seja evidentemente metafórico, a escritura beriana é, sem dúvidas, a epítome do seu conhecimento de fenômenos acústico-linguísticos<sup>344</sup>.

A imagem de uma *série inarmônica* é um traço que perpassa boa parte das peças de Berio escritas para grandes grupos instrumentais e/ou vocais e cuja escritura harmônica recorre a amplos aglomerados harmônicos<sup>345</sup>. O procedimento consiste na organização de *entidades* sonoras partindo do modelo de disposição dos componentes harmônicos de um som tônico (i.e., da ressonância natural da série harmônica baseada em parciais em relação de número inteiro entre si), em que, no entanto, a distribuição desse conteúdo “espectral” seja distorcida pelo compositor. Desse comportamento, resultam aglomerados sonoros complexos (altamente cromáticos, “inarmônicos”), mas que seguem, de maneira geral, o princípio de direcionalidade

---

<sup>344</sup> Em *Luciano Berio et la Phonologie: Une Approche Jakobsonienne de son Œuvre*, Menezes (1993a) analisa pormenorizadamente a estreita relação entre a obra de Berio e aspectos da fonologia e da teoria linguística de Roman Jakobson.

<sup>345</sup> A discussão desse conceito e sua aplicação em nossas análises de *Coro* fundamenta-se em Menezes (2013b), autor responsável por atrelar a imagem da *série inarmônica* à poética beriana.

vertical dos parciais harmônicos, ou seja, intervalos mais amplos preponderantemente na região grave, os quais se condensam progressivamente conforme progredem para a região aguda<sup>346</sup>.

Esse traço poético de Berio é decorrente certamente da sua experiência com a música eletroacústica dos anos 1950 (com sua busca de *misturas sonoras* nos processos de síntese da música eletrônica) e, sobretudo, do seu vínculo com o *pensamento serial* e de seu consequente alargamento, tendo em vista aquele amplo sentido integrativo (neste caso, da assimilação na escritura de sons que se aproximam mais do domínio dos “ruídos”) e que já delineamos em nosso primeiro capítulo<sup>347</sup>.

No que se tange à ideia dos *formantes* harmônicos, ela é mencionada por Berio (2017) com claro intuito de lançar luz sobre a inomogeneidade das massas sonoras em suas constituições internas. O conceito de *formante* refere-se, tratando de sons de altura definida (*sons tônicos* instrumentais ou vocais), a uma região de frequência privilegiada em ressonância em sua constituição espectral<sup>348</sup>. O uso metafórico que Berio faz das qualidades formânticas imputa a concepção de uma “vida espectral” às massas sonoras, inoculando uma “agitação” ou “rugosidade” dos aglomerados no próprio domínio sincrônico da harmonia<sup>349</sup>. Em outros termos, no interior dos massivos “acordes” vocais-instrumentais da obra, o compositor cria zonas de nítida distinção nas estruturas e que particularizam tais entidades harmônicas. Isso se dá, por exemplo, na(o):

---

<sup>346</sup> Como alerta Menezes (2013b), ainda que certos intervalos dos aglomerados berianos quebrem essa direcionalidade da série harmônica – havendo inúmeros casos em *Coro*, por exemplo, em que as entidades apresentam intervalos mais agudos que não são, necessariamente, os mais compactos –, o princípio geral de construção de uma *série inarmônica* permanece. Segundo Menezes (2013b, p. 1103), “*bien que Berio ne considère jamais les procédés linéaires comme des règles intangibles, de tels principes traversent toute sa trajectoire créatrice.*”

<sup>347</sup> Conforme observa Flo Menezes, «*La musique électronique des années 1950, influencée par la pensée sérielle, et dont l’expérience a joué pour Berio un rôle fondamental à l’époque de son avènement, a choisi comme principe de base la recherche sur les sons complexes, c’est-à-dire sur des agglomérats qui échappent à l’évidence des énonciations harmoniques, mais aussi aux constitutions statistiques des bruits, peu susceptibles de s’adapter à un contrôle de type sériel*» (MENEZES, 2013b, p. 1102). Essa questão da assimilação de materiais musicais “ruídosos” em *Coro* será por nós recapitulada na última parte do trabalho (capítulo VI), ao refletirmos sobre o entendimento de Berio “do que é música” e da sua afirmação de que “o rosto da música está em toda parte” (*il volto della musica è dappertutto*).

<sup>348</sup> Essa região de ressonância (*formante*), a qual produz picos de amplitude em determinada tessitura do espectro, é relativamente fixa e independente das mudanças de frequência da fundamental desse espectro. Em verdade, a mobilização das *regiões formânticas* pode ocorrer em um âmbito de, no máximo, *terça menor*, fenômeno acústico do qual, como expõe Menezes (2003), Berio tinha plena consciência, exercendo impacto em sua poética musical. Flo Menezes investigou muito precisamente as influências do fenômeno vocal em traços pertinentes da escritura (inclusive *instrumental*) beriana (vide MENEZES, 1993a).

<sup>349</sup> Fato que vai ao encontro da constatação de Menezes (2003, p. 218), ao afirmar que os compositores modernos foram instigados por essa qualidade formântica justamente devido ao “aspecto irreverente do formante, enquanto ‘região perturbadora’ da ressonância natural, saliência ou proeminência ressonântica, zona de distinção mas ao mesmo tempo de caracterização dos espectros, região ressonântica peculiar e identificadora dos sons [...]”.

- a) oposição estabelecida entre regiões com uma *harmonia transparente* e outras com alto nível de “saturação” pelo uso de *clusters*;
- b) proeminência ressonântica de certa faixa de altura do agregado<sup>350</sup>, provocada pelo coro ou instrumentos, responsáveis por gerar tais picos de amplitude;
- c) estabelecimento de “*una sorta di finestra al suo interno*” (BERIO, 2017, p. 153), fendas de campos intervalares situadas normalmente nas regiões de frequências que o canto ocupa naquele momento e destinadas sobretudo a dar vazão às formações horizontais (“melódicas”) no interior dessa massa.

Por fim, a alusão ao conceito de *canto formântico* – conforme cunhado por Menezes (2003)<sup>351</sup> – busca explicar metaforicamente as lentas transformações da escritura harmônica de *Coro*. O termo reporta-se ao fenômeno de modificação de um espectro vocal a partir da alteração de vogais emitidas sobre uma mesma altura (o que alterará as regiões formânticas do som e, por isso, seu *timbre*, sua constituição espectral e, conseqüentemente, seu caráter vocálico). Se, ao contrário, a vogal é mantida, mesmo com alterações das frequências fundamentais, a sonoridade (a cor vocálica) permanece. Berio já havia feito uso desse recurso logo ao início de *Sinfonia*, com as 8 vozes fazendo glissandos de formantes através de deslizamentos de vogais sobre notas estacionárias, e sintetiza esse dispositivo composicional em *Coro* por meio da seguinte imagem: “*C’è dunque un gioco – in rapporto alla fonetica, volendo – tra stabilità frequenziale e mobilità spettrale o tra stabilità spettrale e mobilità frequenziale*” (BERIO, 2017, p. 153). Assim, o interior harmônico dessas entidades se mobiliza e transforma, ao passo que, por exemplo, suas fundamentais (e, às vezes, até mesmo seus limites agudos) permanecem intactas. Mas por outro lado, em meio a mobilizações das fundamentais das entidades, a sua organização interna, como os “formantes” ou regiões de ressonância harmônica, se mantém como traço unificador.

Como bem notado pelo próprio Berio (2017), as constantes transformações da paisagem harmônica da obra são perceptíveis, muitas das vezes, apenas *a posteriori*. Isso se dá, em comunhão com os aspectos assinalados acima relativamente ao elaborado artesanato que caracteriza a escritura harmônica beriana, graças às estratégias de encadeamento das *entidades*

---

<sup>350</sup> Aspecto que nos faz aludir aos *sons estriados* ou *sons canelados*, conforme a proposição de Pierre Schaeffer em seu *Tratado dos Objetos Musicais*. De acordo com Menezes (2003, p. 27), tais sons caracterizam-se pela “conjunção de um *nó* ou de um *grupo nodal* [como, por exemplo, os *clusters*] com um ou mais *sons tônicos* que se destacam de forma isolada, em que o ouvido consegue perceber sons isolados de altura definida em meio à complexidade dos demais agrupamentos ou ‘cachos’ de sons.”

<sup>351</sup> No contexto em que aparece, Menezes (2003, p. 217) elabora esse termo para se reportar à técnica vocal de tradições populares adotada como modelo por Karlheinz Stockhausen em *Stimmung* (1968).

ao longo do tecido sonoro de *Coro*, em que operam alguns fatores: o estabelecimento de notas-pivô entre as entidades (gerando *redundâncias* entre os distintos acordes); a exploração de conduções lineares (por graus conjuntos) para as alturas que se deslocam; e a manutenção de notas polarizadas no registro (criando centros de referências harmônicas), entre outros.

Todas as estratégias acima delineadas advêm da preocupação de Berio com a percepção da direcionalidade desse fluxo harmônico mutável. À vista dessa problemática, é também de se esperar que o processo de transformação “formântica” e “vocálica” das massas sonoras de *Coro* engendre toda uma “rede” de conexões entre os distintos campos harmônicos. Nesse tecido metamórfico e subjacente à obra, as *entidades* reaparecem em distintos episódios e, a despeito de suas transfigurações mais ou menos sutis, atuam como pontos de referência e redundância na macroestrutura de *Coro*.

### 5.3 O ciclo popular: «un omaggio a Noces»

Embora *Coro* revele uma forte aderência às tradições orais, o que se absorvem das práticas musicais populares são, principalmente, técnicas e processos escriturais. O material musical é elaborado, em grande medida, pelo próprio Berio, ainda que eles guardem um “aroma” folclórico<sup>352</sup>. Ademais, as referências aos modelos populares são mediadas pela escritura beriana e desenvolvidas sob complexas texturas multicamadas<sup>353</sup>. Trata-se da invenção de “materiais musicais familiares”, aspecto que Berio, desde seus tempos de formação, muito admirava na obra de Igor Stravinsky, como no caso das melodias “populares” de *Le sacre* e de *Les Noces*, escritas em grande parte pelo próprio compositor russo<sup>354</sup>.

---

<sup>352</sup> Contudo, há também na obra o emprego direto de melodias tomadas de canções efetivamente populares, como demonstraremos mais à frente.

<sup>353</sup> Osmond-Smith (1980, p. 10) aponta que “*Coro goes far beyond the simple addition of civilized accompaniments to folk tunes*”, o que seria o caso, por exemplo, da sua primeira composição publicada, *Quattro canzoni popolari* (1946-47). Mas é interesse atentar para o fato de que *Coro* inicia-se justamente com essa tradicional formação de uma voz solista acompanhada por piano, como se tudo que sobreviesse depois tivesse por origem este *Lied* embrionário.

<sup>354</sup> A despeito da profusão de influências advindas dos tempos de formação musical de Berio, é evidente o peso de Stravinsky no início de sua carreira. Conforme Restagno (2015, p. 16), obras do compositor italiano como o *Magnificat* (1949) e o *Concertino* (1950) “revelam a influência positiva de Stravinsky”. O próprio Berio (2017, p. 4) admite: “Retornando aos anos imediatos ao pós-guerra, meu encontro mais perturbador, o mais fascinante, foi aquele com a obra de Stravinsky, especialmente *Le Sacre*, *Les noces* e a *Sinfonia dos Salmos*”. Ainda assim, somente em meados dos anos 1950, momento em que o compositor estreitou laços com a geração pós-weberniana nos Cursos de Verão de Darmstadt, foi que sua linguagem musical passou a assimilar de maneira mais profunda e estrutural a obra de Stravinsky. De acordo com Hicks (1989), graças à estreita amizade com Henri Pousseur Berio vislumbrou adaptar suas predileções stravinskianas às ideias musicais pós-webernianas. O autor ressalta a fascinação de Berio por Stravinsky em *Nones* (1954), cantata beriana que revela materiais harmônicos que são lugares comuns na obra do mestre russo, mas também na práxis da geração de Darmstadt como um todo.



De acordo com o exposto anteriormente, Berio enxergou a capacidade stravinskiana de assimilação e confluência de materiais musicais heterogêneos, muitas das vezes históricos, bem como a especificidade em explorar contínuos entre diferentes realidades musicais e sintaxes harmônicas<sup>355</sup>. Para o compositor italiano, “Stravinsky é o mestre daquela integração de materiais musicais”, ou melhor, “o maior assimilador de materiais musicais do século” (BERIO, 2017, p. 40). Nesses termos, uma das obras que mais nutriu a poética beriana foi *Les Noces* (1914-1923), *ballet-cantata*<sup>356</sup> exemplar da escritura do mestre russo no que concerne ao manuseio de materiais musicais que tangenciam modelos de tradições orais.

*Les Noces* é considerada por Berio um ponto de viragem do gênero vocal na primeira metade do século XX<sup>357</sup>, levando-o a reconhecer o legado dessa obra-prima em *Coro*. Em uma anotação manuscrita do compositor italiano no “diário de bordo” da obra, lê-se: “Um episódio poderia ser uma homenagem a *Noces*” (PSS, CLB, MF 025:301). Embora seções particulares de *Coro* atestem nítida influência desse balé<sup>358</sup>, vários são os aspectos conectivos entre os processos composicionais de ambas as obras, os quais também iluminam contatos entre a poética de Luciano Berio e a escritura stravinskiana.

Subintitulada “cenas coreográficas russas”, *Les Noces* “apresenta” a celebração do casamento rural russo sob um modelo formal no qual a voz adquire claramente papel predominante<sup>359</sup>. Por perpassar cerca de uma década da produção de Stravinsky, seu processo

<sup>355</sup> Paradigmático nesse sentido é o caso do já mencionado balé *Agon*. Berio (1985, p. 65) aponta que, sobre um tecido subcutâneo, a estrutura harmônica da obra “desliza de Sol maior para uma série weberniana (e retorna novamente) através de vários estágios de corrupção cromática.” Vide, a esse respeito, a paradigmática análise de Pousseur (2009, p. 255-328), já mencionada.

<sup>356</sup> Originalmente, a obra fora concebida como uma *cantata*, embora posteriormente Stravinsky decidisse produzi-la como um *ballet* (cf. WHITE, 1997, p. 74). Esse projeto de uma cantata coreografada e que se tornaria *Les Noces* é lembrado por Stravinsky (1962, p. 52) em sua autobiografia: “Eu estava pensando em um grande *diverstissement*, ou melhor, uma cantata retratando núpcias camponesas.”

<sup>357</sup> No ensaio “Del gesto e di Piazza Carità” (1963), Berio (2013, p. 33) afirmou que *Les Noces* “tem influenciado a música vocal até os dias atuais.”

<sup>358</sup> Esse é o caso, por exemplo, do episódio VII de *Coro*. Embora Berio não mencione, nessa seção é notória a assimilação de procedimentos típicos de Stravinsky, em especial a protuberância de certos traços de *Les Noces*, sobretudo no que se refere à abordagem da construção melódica e à utilização de sons do tipo ataque/ressonância, um dos mais importantes legados desse balé. Tais aspectos são apresentados adiante na análise do mencionado episódio. No mais, este aspecto estabelece igualmente um grande ponto de afinidade entre o compositor italiano e outro de seus companheiros de viagem: Pierre Boulez, para quem a peça stravinskiana é um ponto de referência fundamental, sobretudo no tocante aos fenômenos sonoros de ataque/ressonância.

<sup>359</sup> Stravinsky salienta que *Les Noces* “apresenta” esse aspecto da cultura russa (e não o descreve nem o representa): “Como uma coleção de clichês e citações de ditos típicos de casamento, ela [*Les Noces*] pode ser comparada a uma daquelas cenas em *Ulysses* em que o leitor parece estar ouvindo por acaso fragmentos de conversas sem o fio condutor do discurso. *Les Noces* também pode ser comparada a *Ulysses* em sentido mais amplo, no sentido de que ambas as obras tentam *apresentar*, em vez de *descrever*.” (STRAVINSKY *apud* WHITE, 1979, p. 251). No que diz respeito à predominância da voz, White (1979, p. 253) sintetiza: “O canto começa sem preliminares instrumentais no início da Parte 1 e continua ininterruptamente até o final da Parte 2, quando há então uma breve Coda instrumental de 21 compassos de duração. Não há interlúdios instrumentais ou *ritornelli*.”

composicional naturalmente “colidiu” com outras composições elaboradas nesse período<sup>360</sup>. Disso decorre o que Berio (2006) definiria como *visão em proliferação*, uma implicação da *transcrição musical* na poética stravinskiana em que o processo formativo de algumas obras é inter-relacionado através da *retranscrição* de suas próprias ideias musicais. No caso de *Les Noces*, essa obra de maior envergadura absorve as experimentações de Stravinsky com poemas e músicas populares russas em peças curtas escritas entre 1914-1917. Como atesta o mestre russo:

Eu coletei um buquê [de poemas folclóricos russos] [...], os quais distribuí entre três diferentes composições que escrevi uma após a outra, elaborando meu material para *Les Noces*. Eram elas *Pribaoutki*, para voz com acompanhamento de uma pequena orquestra; depois, *Les Berceuses du Chat*, também para voz acompanhada de três clarinetes; e, finalmente, quatro pequenos coros para vozes femininas *a cappella*. (STRAVINSKY, 1962, p. 54-5)

*Pribaoutki* (1914) é emblemática entre essas “miniaturas russas”, como Boulez (2012, p. 397) designa tais “satélites” de *Les Noces*. Nessa coleção de cinco canções, Stravinsky assimila importantes aspectos da música popular de seu país, como sua vocalidade e a construção do desenvolvimento melódico, características que serão revisitadas e ampliadas em seu *ballet-cantata*. Em ambas as obras, os textos são tratados silabicamente pela música e com uma inflexão vocal alterada devido a deslocamentos métricos, o que incide e altera diretamente a prosódia das palavras<sup>361</sup>; a métrica musical segue atentamente a variedade e a irregularidade dos versos cantados; a melodia é construída a partir de pequenos motivos rítmico-melódicos (evidentemente modais e/ou diatônicos, mas não cromáticos) que se repetem de maneira

---

<sup>360</sup> Stravinsky levou cerca de três anos e meio para compor a partitura reduzida (versão para piano) e mais outros cinco anos para definir sua orquestração final. Essa busca pela instrumentação “apropriada” iniciou-se em 1917 com rascunhos da orquestração de *Les Noces* para amplo conjunto, similar à *Sagração da Primavera*. Na versão de 1919, Stravinsky experimenta com instrumentos não usuais, escrevendo para dois címbalos, pianola, harmônio e percussão. Com a versão de 1923, a obra atinge sua forma definitiva: 4 cantores solistas, coro (SATB), 4 pianos e 17 instrumentos de percussão (vide MAZO, 1990).

<sup>361</sup> Stravinsky atenta para tais propriedades prosódicas das canções étnicas de seu país: “Uma importante característica do verso popular russo é que os acentos do verso falado são ignorados quando o verso é cantado. O reconhecimento das possibilidades musicais inerentes a este fato foi uma das descobertas mais felizes da minha vida.” (STRAVINSKY *apud* WHITE, 1979, p. 236)

variada<sup>362</sup>; as seções formais de ambas as obras obedecem ao mesmo planejamento, sendo claramente divididas em blocos nos quais divergem o contorno melódico, o material harmônico e a construção rítmico-métrica.

Em *Coro*, Berio também lança mão de processos de *proliferação* de materiais tomados de obras suas anteriores, revisitando e transferindo uma mesma ideia musical para outros contextos e horizontes sonoros. Dois casos emblemáticos, a serem detalhados mais à frente, referem-se à emergência de elementos de *Cries of London* (episódio XVII de *Coro*) e da *Sequenza VIII* para violino (episódio XIX). Outra instância da *transcrição* musical de evidente impacto na escritura de *Coro* consiste no modelo stravinskiano (e que exala um aroma popular) de engendramento melódico baseado no princípio de variação contínua de uma mesma base intervalar. Conforme mencionado, essa técnica de construção fraseológica, predominante em *Les Noces*, ampara-se na justaposição e aliteração de curtas figuras, frequentemente repetidas com mínimas variações por meio de ornamentações. A *linha* é, assim, estruturada a partir de pequenos blocos motivicos e de suas recorrências, deslocamentos, variações e entrelaçamentos com outros blocos.

Para Boulez (2018), esse tipo de construção melódica stravinskiana baseia-se, em termos gerais, nas litânicas (ou ladainhas),

em que os desvios são infinitesimais em relação ao modelo original, embora as figuras sejam alongadas ou encurtadas, ou os acentos, deslocados. Esta abordagem desenvolvimental funciona cumulativamente, com base na sua força interior: é a acumulação de figuras semelhantes, apresentadas apenas de modo ligeiramente diferente, que compreende a própria essência deste tipo de desenvolvimento. (BOULEZ, 2018)

Como veremos, vários são os episódios do *ciclo popular* de *Coro* nos quais Berio faz uso dessas “litânicas melódicas” como técnica de desenvolvimento temático (sendo o já mencionado episódio VII um exemplo paradigmático). Nesses casos, as melodias, recendendo “aroma folclórico”, são *formadas* como um caleidoscópio de alternância cumulativa entre

---

<sup>362</sup> Este modelo de desenvolvimento melódico tem fortes raízes na música folclórica russa, na qual as melodias consistem em desvios da repetição de pequenas *fórmulas*. Em termos etnomusicológicos, Mazo (1990) nomeia tais *fórmulas* (blocos ou motivos musicais) como *popovki*, os quais, no contexto da música étnica russa, designam perfis melódicos específicos (vide MAZO, 1990, p. 110). Trata-se também de um importante dispositivo para o mencionado deslocamento prosódico característico de *Les Noces*. É nesse sentido que, para Lupishko (2010), essa técnica de desenvolvimento musical, nomeada como “blocos de construção”, viabiliza variações do tamanho dos motivos e das frases musicais de acordo com as assimetrias dos versos que compõem o libreto (muitas das vezes, devido às inserções de palavras repetidas no meio dos versos). Na cifra 9 de ensaio da partitura de *Les Noces*, por exemplo, tal aspecto é evidente pela justaposição e aliteração de apenas dois motivos rítmico-melódicos. Vale apontar que Stravinsky também recorre a procedimentos similares em contextos puramente instrumentais, como no caso das justaposições, sobreposições, ampliações e diminuições de materiais musicais da *Sagração*.

diferentes motivos que se repetem com pequenas distorções. Em termos mais abrangentes, Stoianova (1985, p. 189) considera essa uma das referências arquetípicas de *Coro* aos princípios populares de enunciação musical, qual seja: as “*mélodies vocales au développement ouvert d’après le principe de variation continue, en partant de la même base intervallique d’origine modale.*”

De fato, esse dispositivo de engendramento melódico por meio de variações sobre um complexo modal de alturas perpassa todo o *ciclo popular* de *Coro* – desde o episódio de abertura até a última emanção de uma “canção popular” na seção final da obra. Assim, na sucessão contínua de episódios, há um fluxo melódico que se autorregenera constantemente em meio à série isotópica nerudiana e outras complexas texturas. Ainda que no *ciclo popular* sejam predominantes a “escritura horizontal” e uma textura límpida, essa técnica melódica também aparece vinculada a contextos texturais um pouco mais complexos, como entre “polifonias” vocais nas quais as vozes engendram uma espécie de imitação canônica (ep. I), ou simplesmente respostas antifônicas baseadas nos mesmos motivos melódicos (ep. XXII). Essas melodias perfilam-se por um penetrante retorno de figuras, as quais promovem, ao mesmo tempo, coerência e grande variedade motivica. Ademais, os densos materiais musicais atuam como se gerassem os materiais “mais simples”, de caráter popular – fator que, apesar do contraste, também estabelece coerência entre os episódios, sobretudo devido ao controle minucioso do plano de direcionamento harmônico.

Ao *ciclo popular* atrelam-se diversos outros modelos étnico-musicais. Esse é o caso da constante alusão às *práticas diafônicas populares* – termo emprestado de Stoianova (1985) –, em que uma espécie de dueto “polifônico” voz/instrumento emerge na escritura de *Coro*. Tal dispositivo composicional parte de diversos protótipos de combinação simultânea de duas linhas sonoras e se fez presente tanto na cultura Ocidental quanto nas manifestações culturais tradicionais de diversos povos. Enquanto modelo popular de escritura musical, ele foi incorporado, por exemplo, nos seguintes episódios e seus duetos: V (tenor e saxofone), XIII (tenor e violoncelo), XV (contralto e saxofone), XVIII (soprano e flauta), XIX (soprano e violino), XXII (contralto e clarineta), XXIII (tenor e trompa), XXIX (baixo e trombone), e XXXI (baixo e trombone).

O princípio que rege a escritura da maior parte dos duetos diafônicos de *Coro* também advém da prática da *transcrição* de modelos étnico-musicais e, mais uma vez, parece decorrer do legado deixado por Stravinsky com seu balé *Les Noces*. Em ambas as obras, a adoção do modelo heterofônico apresenta-se como estruturante das relações de simultaneidade tanto entre vozes e instrumentos quanto entre as partes instrumentais. Trata-se, portanto, de uma das categorias de “organização sintática” da linguagem musical – fazendo-se uso dos termos de

Boulez (2017) –, princípio o qual permeia fortemente músicas de tradição oral e étnica. Contudo, vale aqui uma ressalva importante de que, em se tratando da partitura de *Coro*, essa modalidade da heterofonia se dá, sobretudo, nas seções “solistas” de caráter popular, e não se referem aos episódios os quais Berio denomina propriamente como *heterofônicos* (episódios IX, XI, XVI, XXV, XXVI, XXVII), cuja razão será explicada adiante<sup>363</sup>.

Dentre as modalidades de escritura das simultaneidades em música, ou das possibilidades de organização temporal dos materiais, o conceito de *heterofonia* parece ser um dos mais acometidos por imprecisões quanto à abrangência de seu significado – especialmente se comparado à tríade conceitual que, frequentemente, é tomada como esquema da evolução da escritura musical ocidental, a saber: *monofonia*, *polifonia* e *homofonia*. Sobretudo pela expansão dos estudos etnomusicológicos no século XX, as concepções tradicionais dessas categorias texturais mostraram-se insuficientes frente às distintas configurações de simultaneidade advindas de expressões musicais arcaicas ou provenientes de culturas não ocidentais<sup>364</sup>.

Nesse processo de reformulações das tipologias “sintáticas” da música, a noção de heterofonia desempenhou um papel fundamental para o entendimento das expressões étnico-musicais. O primeiro registro do conceito aparece no contexto teórico da Grécia antiga, em *As Leis* de Platão, referindo-se a uma acepção geral de “diferença sonora”, quer dizer, uma divergência entre a lira e o canto na execução musical. Tratar-se-ia de uma prática de dobramento ornamentado da melodia do canto por parte da lira. Na tradução de Edson Bini do trecho de Platão, presente no capítulo VII de suas *Leis*, o conceito de heterofonia, então, aparece como “divergência de som”:

Tanto o mestre da lira quanto seu aluno têm que empregar as notas da lira conforme a diversidade de suas cordas, atribuindo às notas da canção notas que sintonizem com as notas das cordas. Mas quanto à divergência de som e variedade das notas da lira, quando as cordas tocam uma melodia e o compositor outra, ou quando resulta uma combinação de notas baixas e altas, tons lentos e tons rápidos, sons agudos e graves e todos os tipos de variações rítmicas às notas da lira, reprovamos o uso de todas essas complicações [...]. (PLATÃO, 1999, p. 307)

---

<sup>363</sup> A fim de diferenciação terminológica, falaremos de uma heterofonia enquanto *aura* melódico-harmônica, a qual estamos aqui a tratar; e da heterofonia de *hoquetus*, a tipicamente africana e que explicaremos no tópico 5.4.

<sup>364</sup> Vide Fessel (2007) para maiores detalhes das mudanças no entendimento e representação das simultaneidades no pensamento musical ao início do século XX. Quanto ao termo “expressões musicais arcaicas”, nos referimos, por exemplo, à recorrência da heterofonia na música da Idade Média até o Renascimento dentro da própria tradição musical do Ocidente. O advento da *grade comum*, ao final da Renascença e emergência do primeiro Barroco, praticamente anulou a heterofonia praticada até ali, o que se dava em grande parte devido à grafia das partes individuais em folhas separadas, permitindo uma maior independência temporal das vozes.

O termo é consideravelmente retomado no alvorecer do século XX, ainda sob a acepção platônica enraizada em certa relação rítmico-melódica não coincidente, a qual nem por isso é decididamente divergente. Em 1901, o pensador alemão Carl Stumpf – também um dos pioneiros da musicologia comparada e da etnomusicologia – faz uso da noção de heterofonia para caracterizar uma peça siamesa denominada *Kham hom (Doces Palavras)*<sup>365</sup>:

Não é que haja uma justaposição de temas diferentes; pelo contrário, o movimento sonoro [*Tonbewegung*] de todos os instrumentos é, no fundo, único e o mesmo, mas, quando executados, permitem-se consideráveis liberdades: um toma seu caminho em simples semínimas, outro se destaca com uma variedade de ornamentos, e o terceiro se dissolve completamente em semicolcheias, tercinas e figuras similares, e, com tudo isso, os cursos dos diferentes instrumentos não coincidem exatamente. (STUMPF, 1922 *apud* FESSEL, 2010, p. 153)

No contexto do ressurgimento do conceito de heterofonia ao longo da primeira metade do século XX, certo tom pejorativo é recorrente para tratar desses fenômenos enquanto modelos “protopolifônicos não-ocidentais” e que resultam auditivamente como um “unísono imperfeito”<sup>366</sup>. Essas definições normalmente trazem à tona ideias de um princípio musical inconsciente e de uma modalidade subjetiva de execução. Sua origem seria não intencional, mas antes resultante casual da indiferença mútua entre os executantes. Em *The Rise of Music in Ancient World*, Curt Sachs assim se expressa:

*Such heterophony is certainly a rather negative form of co-operation – neither polyphonic nor harmonic, and seemingly anarchic. But the willful maladjustment often has a particular charm, and nobody who has heard the rich and colorful symphonies of Balinese and Javanese orchestras can deny that, once more, freedom is a good root of organization in art.* (SACHS, 2008, p. 48)

Parece ter sido necessário a absorção do conceito de heterofonia pelos músicos de vanguarda da segunda metade do século XX para que essa tipologia recebesse uma devida limitação do seu espaço, sem que, necessariamente, se recorresse a definições de modo diferencial (dizendo o que a heterofonia é por meio do que ela não é: uma polifonia verdadeira).

<sup>365</sup> Há uma gravação dessa peça (datada de 1900) disponível no seguinte link: <https://youtu.be/43nSToAn6s>. Acesso em 15 fev. 2021.

<sup>366</sup> No seu livro sobre Mahler, Theodor W. Adorno recorre a uma noção similar de heterofonia para comentar sobre um princípio composicional de *Das Lied von der Erde* (1908-09), mas que, ao mesmo tempo, já era traçado pelo filósofo quando discorrera sobre o ciclo de canções *Kindertotenlieder* (1901-04). Embora não mencione o conceito de heterofonia propriamente dito, Adorno (1999, p. 183, tradução nossa) discorre a respeito de um “unísono impreciso, um unísono no qual vozes idênticas entre si divergem um pouco no domínio rítmico.”

Em Pierre Boulez, por exemplo, o princípio heterofônico se faz presente tanto na produção teórica do compositor francês quanto em seu legado musical.

No ensaio “O conceito de escrita” (1990-91), Boulez revisita as definições típicas da etnomusicologia, mas sem aquele tom depreciativo anterior:

Muitas culturas da Ásia ou da África utilizaram, de fato, a heterofonia como meio de aumentar a densidade dos eventos: a heterofonia que é, em termos muito simples, o mesmo evento apresentado com translações rítmicas e enxertos ornamentais, deslizamentos no tempo e na altura; mas a estrutura fundamental permanece a mesma e as linhas são apresentadas em paralelo. Quanto mais forte for a coincidência, em certos momentos, tanto mais a percepção globalizará as duas linhas sobrepostas; quanto mais marcada for a divergência – forte deslizamento no tempo ou ornamentação mais rica –, tanto mais a percepção irá se dividir, embora se trate fundamentalmente do mesmo fenômeno sonoro. (BOULEZ, 2012, p. 376)

Em *A música hoje*, Boulez (2017), buscando reavaliar o princípio heterofônico no contexto do método serial, oferece a seguinte ampliação do significado desse conceito:

Definirei, de maneira geral, a heterofonia como a superposição, a uma estrutura primeira, da mesma estrutura com *aspecto* mudado; não se poderia confundi-la com a polifonia, que torna uma estrutura responsável por uma nova estrutura. Na heterofonia, coincidem vários aspectos de uma formulação fundamental (os exemplos se encontram, sobretudo, na música do Extremo Oriente, onde acontece de uma melodia instrumental muito ornada ser heterofona de uma linha vocal-modelo, de uma sobriedade muito maior); ela se ordena em espessura, segundo diversas camadas, um pouco como se superpuséssemos várias placas de vidro, onde se encontraria desenhado o mesmo esquema variado. (BOULEZ, 2017, p. 117-18)

Ressalta-se o entendimento bouleziano de uma relação heterofônica enquanto uma *espessura harmônica*. Trata-se de um fenômeno adjacente a uma estrutura principal, aspecto que, na obra do compositor francês, pode ser concebido, segundo o contexto, com aquilo que ele designa por *aura*. Essa relação, no domínio étnico-musical, fundamenta-se na situação de escuta em que uma mesma melodia é ouvida simultaneamente, embora com variações relacionadas ao uso de ornamentações, movimentos paralelos ou contrários entre as vozes, “em um traçado hipotético da monodia” (SCHAEFFNER, 1968, p. 327). O contorno melódico é, assim, “borrado por uma espécie de halo, uma relativa focalização das vozes, variantes minúsculas.” (AROM, 1985, p. 64)

No ensaio “Sistema e ideia” (1987), Boulez comenta como tais artifícios de escrita enriquecem o poder expressivo dos fenômenos principais:

Um som pode considerar-se como um centro em torno do qual há satélites disponíveis para enriquecê-lo, para lhe conferir uma importância que por si mesmo ele não pode ter: esta *aura* pode ser uma ornamentação linear, pode apresentar-se também sob a forma de um agregado vertical, vir enxertar-se no som a título momentâneo, sem fazer parte integrante da estrutura a que o som pertence. Também uma *heterofonia* é, de certo modo, a aura de uma linha melódica; [...] as volutas que ela traça à volta da linha principal são derivadas de um modo livre e imprevisível, que enriquece a sua apresentação, sem modificar a sua estrutura. A escrita da orquestra beneficia-se muito desta dimensão acrescentada da invenção; estas auras à volta das linhas de força da construção originam uma ilusão baseada em perspectivas, em contrastes de plano, em acumulações de pontos de vista. (BOULEZ, 2012, p. 338)

Como pontua o compositor francês, “se o nome permanece, seu domínio se amplia” (BOULEZ, 2017, p. 115). Assim, no contexto da produção musical pós-weberniana, pode-se sintetizar a heterofonia nos seguintes termos: trata-se de um critério de combinação simultânea das estruturas musicais que dá lugar a uma coletividade de estruturas a partir de um único modelo individual. Por originarem-se tais estruturas díspares de uma mesma fonte, a heterofonia conforma-se enquanto uma distribuição estrutural de alturas idênticas, porém diferenciadas por coordenadas temporais divergentes.

Desse modo, a heterofonia emprega estruturas que são, ao mesmo tempo, do domínio individual e coletivo. Ademais, pelas divergências temporais que se dão simultaneamente, tais estruturas são organizadas nas três dimensões, a saber: horizontal, diagonal, vertical. Boulez esclarece:

Para organizar estratos heterofônicos a partir de uma linha-modelo, é necessário, com efeito, concebê-los segundo uma dada ordem vertical. Colocam-se todas as linhas num campo de ação harmônico, que será percebido globalmente como um objeto vertical, mesmo se o tempo não for rigorosamente simultâneo. Por outro lado, cada um dos estratos irá divergir mais ou menos do original, segundo uma das formas que acabei de descrever; estas deslocamentos horizontais individuais, ligadas entre si por uma hierarquia vertical, serão globalmente percebidas como uma resultante das duas dimensões, resultante diagonal que religa estratos e divergências. Embora suponha estratos diferentes, esta escrita heterofônica orienta a percepção de um modo global, já que os diferentes elementos horizontais são tão somente as variações de um elemento horizontal primordial. (BOULEZ, 2012, p. 378)

Nas obras de Stravinsky e de Berio (e de Boulez), o princípio heterofônico implica a concepção de uma *aura* instrumental (ou halo harmônico) às linhas vocais – e mesmo entre as partes instrumentais –, em uma espécie de contraponto paralelo e ornamental com relação ao dispositivo principal. Como já afirmamos, para ambos os compositores esse artifício representa, sobretudo, um processo de *transcrição* de modelos musicais predominantemente populares. Nas Figuras 6 e 7 a seguir, apresentamos exemplos de heterofonia em *Les Noces* e em *Coro*, respectivamente.



Figura 6 – Relação heterofônica entre o soprano solo e os quatro pianos ao início de *Les Noces*

M. M. ♩ = 80

Soprano Solo

ff

Ко - са - ль мо - я ко... Ко - са мо - я ко - сын - ка ру - са - я!  
 Tres - se, tres - se, та та тresse à moi, та тresse à moi

I Piano

sempre ff

III Piano

sempre ff

II Piano

sempre ff

IV Piano

sempre ff

Fonte: (STRAVINSKY, 1922)

Figura 7 – Heterofonias ao início do ep. XXIV de *Coro*, governadas por duas estruturas melódicas principais, a parte do piano e a linha do tenor

Cor. 1º

Tr. 1º

1º

Tbn. 2º

3º

T. b.

T. 1-10

B. 1-10

Pf.

2

3

2

1º

VI. 2º

3º

Vc. 1º-4º

Ch. 1º-3º

Fonte: (BERIO, 1976a, p. 84)

O exemplo retirado de *Coro* consiste no início do episódio XXIV, seção que, embora pertença ao *ciclo popular*, já faz uso de um massivo conjunto sonoro devido às “contaminações” texturais que ocorrem ao longo da peça. No fragmento representado – momento em que surge, em *Coro*, a temática do trabalho com os poemas populares italianos, além de se tratar do primeiro episódio com uma combinação multilíngue (dialetos italianos, alemão e inglês) –, há duas estruturas melódicas principais, das quais derivam as outras linhas heterofônicas. A primeira consiste na parte do piano, instrumento que detém o dispositivo melódico central da seção, a partir do qual outros instrumentos (como contrabaixos, violoncelos e trombones) e vozes (baixos) se aderem na forma de uma “espessura sonora”. A segunda linha refere-se ao solo de tenor (melodia que, na verdade, é uma retomada do episódio anterior, XXIII) e que também recebe um acompanhamento heterofônico pela trompa, a qual perfila um lento halo melódico-harmônico a essa voz solista.

Há também em *Coro* a *transcrição* de gestos e associações vocais tomados de culturas ao redor do mundo. Os comportamentos populares face à utilização da voz sempre encantaram Berio, por isso sua obra coloca constantemente em perspectiva um vasto campo cultural (histórica e geograficamente amplo) de associações vocais<sup>367</sup>. Não sem fundamento, *Coro* instaurou-se enquanto obra marco do repertório vocal da segunda metade do século XX, sendo atravessada, por um lado, pelos principais aspectos da escritura vocal beriana e, por outro, refletindo pontos de contato entre diferentes técnicas vocais tomadas de manifestações musicais de tradição oral.

Na partitura da obra, há poucas referências explícitas às tradições vocais populares. Berio anota na partitura somente duas referências explícitas a meios vocais de origens étnico-populares. A primeira situa-se na transição entre os episódios II e III, momento em que, da densa massa sonora emitida pelo *tutti* vozes/instrumentos, emerge o canto solista de uma voz contralto com a indicação: “*Semplicemente, come una canzone andalusa, emergendo poco a poco*”. A segunda menção declarada a meios vocais de tradição popular encontrados em *Coro* refere-se a técnica de ululação vocal das mulheres argelinas no episódio XXVIII, com a indicação: “*come il richiamo delle donne algerine*”.

Berio faz uso de uma vasta gama de indicações performáticas para os cantores, apontando para diferentes modos e expressões vocais. Essa multiplicidade de comportamentos

---

<sup>367</sup> Para Menezes (2015, p. 67), “Berio foi o autor da maior variedade de obras vocais e da maior quantidade de inovações em relação à voz em meio à produção composicional do século passado”. Imerso à forte tradição vocal lírica italiana, Berio nunca negou suas raízes, embora as tenha contrabalanceado pelo seu encanto com os modos populares de produção e emissão da voz, e embora tenha sempre se posicionado de modo distanciado e crítico em relação à tradição do *bel canto* italiano.

contempla a fala, o *Sprechgesang*, o canto, sussurros com diferentes velocidades e intensidades, regionalismos e gritos. Tais meios de produção sonora pelo coro ainda são articulados por técnicas como *legato*, *staccato*, *nota ribattuta*, trinados, glissandos nas respirações, *bocca chiusa*, vibratos, portamentos, entre outras. O Quadro 17 abaixo apresenta parte desse inventário de modos arquetípicos da expressão vocal em *Coro*, referenciando as técnicas empregadas aos seus respectivos episódios ao longo da obra.

Quadro 17 – Alguns modos e expressões vocais (populares ou não) em *Coro*

<i>Semplicemente, come una canzone andalusa</i>	III
<i>Screaming</i>	VI
<i>Nasale / un poco nasale</i>	VII, XI, XIII, XVI
<i>Voce aperta / molto aperto</i>	IX, XI, XXX
<i>Senza vibrato</i>	IX, XI, XIII, XXV
<i>Articolare piuttosto rapidamente, alternando vocalizzazione e “sul fiato”</i>	XI
<i>Voce naturale</i>	XIII
<i>Voce di testa</i>	XVI
<i>Inflessione esagerata come la parodia di un dialetto</i>	XVII
<i>Falsetto</i>	XVII, XXIX
<i>Distant and ecstatic / dark</i>	XXIV
<i>Tight throat</i>	XXV
<i>Colorless</i>	XXV
<i>As a cantor</i>	XXVIII
<i>Come il richiamo delle donne algerine</i>	XXVIII
<i>Mormora questo testo molto rapidamente per durata indicate</i>	XXXI
<i>Ripete questa frase piuttosto rapidamente sulla nota indicate</i>	XXXI
<i>Scegliendo liberamente alcune parole del testo</i>	XXXI

A seguir, apresentam-se breves análises dos episódios que estilizam modelos populares, buscando elucidar a absorção na escritura de *Coro* de diversos elementos e caracteres advindos de tradições musicais étnicas, tais como: modelos formais, modos harmônicos, perfis melódicos, características rítmicas, citações de fragmentos de canções folclóricas, entre outros. Ao longo do processo composicional de *Coro*, Berio contou com a assistência de Balz Trümpy, o qual realizou transcrições de diversas canções populares (com especial atenção à cultura iugoslava) a partir de material sonoro registrado em discos fonográficos (LPs).

Em nossa pesquisa nos arquivos da Coleção Luciano Berio na Suíça (PSS), tivemos acesso às análises de Trümpy, nas quais ele discute detalhadamente diversas canções e seus aspectos de instrumentação, efeitos sonoros produzidos pelos instrumentos e vozes, escalas (ou coleções de notas), formas musicais, entre outros aspectos. Esse cuidadoso material preparado pelo assistente de Berio, juntamente à audição das próprias gravações mencionadas, nos foi a principal fonte para a discussão das referências populares absorvidas na escritura musical de *Coro*. Por último, como já mencionado, iremos apresentar apenas parte (embora seja a maior

parte) dos episódios componentes do *ciclo popular* da obra, cujos motivos da seleção já foram apresentados anteriormente neste capítulo.

### Episódio I

A escritura musical do primeiro episódio de *Coro*, como se *traduzisse* a evocação às *pedras sagradas* presente no poema “Today is mine”, remete a um dos “minerais históricos” do legado musical por meio da notável combinação voz e piano: a tradição da *canção erudita*, em especial o modelo do *Lied* romântico alemão<sup>368</sup>. Essa formação sonora se destaca entre os outros conjuntos camerísticos que emergem no decurso da obra, fato que leva o compositor a considerar tal seção de abertura como um “falso início” e “externa” à própria obra<sup>369</sup>.

Dentre os pilares formais de um *Lied*, a melodia é um dos elementos principais por congregar importantes funções musicais, tais como a de reguladora da direcionalidade e coerência dos processos musicais. A linha vocal dessas canções da tradição romântica alemã, geralmente limitadas a um restrito âmbito de tessitura, combina com frequência procedimentos temáticos advindos de gêneros “elevados” da tradição com características melódicas tipicamente populares<sup>370</sup>. Esse é o caso da melodia vocal do episódio I de *Coro*, a qual se desenvolve com perceptíveis traços de cantos folclóricos, embora articulados por uma escritura característica de Berio.

Mesmo que o compositor não tenha mencionado qualquer referência a uma canção específica como modelo para o canto solista que abre *Coro*, é interessante a proximidade de alguns traços entre a melodia inicial desse episódio e a canção propriamente dita a qual pertence o texto “Today is mine”. Tanto o trecho do canto *Sioux* como a linha do soprano<sup>371</sup> apresentados

---

<sup>368</sup> Vide capítulo IV e seus comentários a respeito dos versos que solenizam *pedras sagradas* no poema *Sioux*. Vale a ressalva de que buscar na escritura desta seção de *Coro* uma relação de conformidade entre música e poesia típica dos *Lieder* românticos seria uma operação fútil. Mesmo no âmbito do rico legado da canção germânica, o que interessava a Berio eram as relações divergentes entre os domínios expressivos da música e do texto, como ele próprio atesta a respeito do ciclo *Dichterliebe*, de Robert Schumann: “*It can be more rewarding to unglue the music from the text rather than relying on obvious or specious observations that end up transforming a Lied into a Rorschach inkblot*” (BERIO, 2006, p. 46). Ressalta-se, também, que a combinação voz e piano faz-se paradigmaticamente presente em outras peças de Berio, como no quinto movimento da *Sinfonia* ou ao início de *Opera*. Nessa última, por exemplo, uma voz soprano acompanhada pelo piano abre o primeiro ato, no qual a cantora está “aprendendo” uma ária com textos do mito de Orfeu que cantará acompanhada pela orquestra ao início do terceiro ato.

<sup>369</sup> Vide (BERIO, 2017, p. 155).

<sup>370</sup> “*The Romantic lied directly mirrored these literary developments by combining the styles and themes of opera, cantata or oratorio with those of folk or traditional song, and reducing the result to terms of voice and keyboard.*” (BÖKER-HEIL *et al.*, 2001)

<sup>371</sup> A linha do contralto desenvolve uma versão modificada e transposta dessa melodia.

abaixo desenrolam uma melodia predominantemente descendente, cujas progressões partem da anacruse de uma nota Fá e ocupam um âmbito de uma Sétima Menor (ver Figura 8).

Figura 8 – Proximidades entre os perfis melódicos da canção *Sioux* (acima) e da melodia inicial de *Coro* (abaixo)

Fonte: Baseado em Densmore (1918, p. 237) e Berio (1976a, p. 1)

Essa melodia de *Coro* carrega outros atributos étnico-musicais, como a sua construção progressiva em um “desenvolvimento aberto” (STOIANOVA, 1985). A totalidade do enunciado melódico constitui-se pelo retorno de grandes segmentos musicais sob o princípio da variação contínua, a qual procede, a cada retorno, pela extensão progressiva da linha (vide exemplo da Figura 9). Tanto a melodia entoada pelos sopranos quanto a entoada pelos contraltos fundam-se nesse mesmo procedimento composicional. Ademais, o perfil delineado pelos contraltos (a partir da anacruse para o compasso 24) deriva da estrutura intervalar da melodia inicial.

Figura 9 – Construção melódica da linha dos sopranos, Ep. I

Fonte: Baseado em Stoianova (1985)

Ao longo do primeiro episódio, desenrola-se um processo que reflete a macroestrutura de *Coro*. A melodia não se faz presente por completo na voz de um único cantor, mas perfila-se por meio de um aporte coletivo. Ela é reiterada paulatinamente sobre si mesma e, nesse processo, condensa o claro direcionamento da escritura solista à escritura coral que há na obra. Como afirma o próprio Berio (2017, p. 155): “*La voce che ritorna su se stessa rende l’introduzione un riflesso anticipato dell’insieme del pezzo*”. Em outros termos, tem-se a seguinte estrutura sequencial: a seção inicia-se com o perfilamento melódico dos sopranos (até o compasso 24); segue-se a construção melódica dos contraltos sob os mesmos princípios intervalares e temáticos (até o compasso 57); a partir do segundo retorno da melodia dos contraltos (compasso 36 em diante), os sopranos voltam a entoar seu perfil melódico em uma sobreposição defasada; e, ao final e em dois distintos momentos, as vozes de tenor e de baixo juntam-se às vozes femininas (compassos 49-56 e compassos 61 em diante). O Quadro 18 sintetiza essa formatividade do episódio de abertura, a qual, grosso modo, parte da voz solo do primeiro soprano (compassos 3-15) e alcança, ao final (compassos 61-71), uma massa vocal constituída pelos 40 cantores.

Quadro 18 – Transformação de um modelo solista para coral na escritural vocal do Ep. I

3-15*	17-23	24-26	27-29	30-35	36	37-40	41-42	43
S [1**]	S [5]	S [5]	S [1]			S [5]		S [1]
		A [1]	A [1]	A [1]	A [5]	A [5]	A [5]	A [5]
44-48	48	49-51	51-53	54	54-55	56	57-60	61-71
S [1]	S [1]	S [3]		S [5]	S [10]	S [10]	S [10]	S [10]
A [1]	A [10]	A [10]	A [5]	A [5]	A [10]	A [10]	A [10]	A [10]
		T [1]	T [5]	T [5]	T [10]	T [10]		T [10]
		B [3]	B [5]	B [5]	B [10]			B [10]

\* Numeração dos compassos da seção

\*\* Quantidade de cantores por naipe vocal

O processo de densificação consiste também na transfiguração de uma escritura solista baseada no *Lied* alemão para a escrita coral de um *moteto*. Nos dois momentos em que as vozes masculinas adentram o tecido vocal, elas passam a sobrepor um segundo texto, também de origem índio-americana (o poema peruano “Wake up Woman”). Na primeira aparição dos tenores e baixos (c. 49), tais vozes dão continuidade ao movimento descendente das linhas

melódicas (partindo da própria altura cantada pelos contraltos, Ré<sub>b[3]</sub><sup>372</sup>) sob uma textura polifônica. Quando todo o coro retorna no compasso 61, embora haja movimentos internos nas vozes, a escrita passa a ser predominantemente homofônica.

Na Figura 10 a seguir, propõe-se uma redução do “moteto” dos compassos 61 em diante. Além das conduções vocais ainda se manterem predominantemente descendentes, ressaltam-se desse trecho alguns procedimentos harmônicos característicos da escritura beriana (alguns deles já citados nas discussões a respeito do *ciclo Neruda*), quais sejam:

- 1) Conduções vocais baseadas, majoritariamente, em movimentos oblíquos, resultando em encadeamentos que mantêm notas-pivô entre os acordes, as quais facilitam a apreensão do movimento harmônico. Com exceção da primeira transição baseada em paralelismos (na qual todas as vozes são conduzidas descendentemente, sendo que as linhas femininas caminham em segundas maiores e as masculinas, em terças menores), todas as outras movimentações firmam-se nesse tipo de condução;
- 2) Polarização sobre determinados intervalos nessa textura a quatro partes, utilizando, por exemplo, Sétimas (ou suas inversões compostas, Nonas) como intervalo de “unificação” entre vozes masculinas e femininas, i.e., a relação entre tenores e contraltos (na redução abaixo, c. 61-68). Nota-se também a presença preponderante de Terças (especialmente a Terça Maior ou sua inversão Sexta Menor) e Quartas;
- 3) Estruturação de acordes simétricos, empregando-os em momentos “cadenciais” e estruturalmente importantes (como é o caso das entidades nas grandes fermatas dos compassos 63 e 67);
- 4) Derivação de acordes a partir de simples transposições e/ou permutações intervalares. Tal é o caso da relação entre os acordes do compasso 61 e 64, pela qual o último constitui-se pela transposição e cruzamento dos intervalos do primeiro: a Quarta Justa que pertencia às vozes masculinas no acorde do compasso 61 é transposta uma oitava acima e passa a ser entoada pelas vozes femininas; a Terça Maior inicialmente cantada pelas sopranos e contraltos é transposta uma Décima terceira Maior abaixo, sendo cantada então pelos baixos e tenores;

---

<sup>372</sup> Neste trabalho, optou-se por indicar os registros das alturas pela grafia conhecida como “MIDI standard”. Desse modo, o Lá 440 Hz (altura do diapasão), por exemplo, será aqui notado como Lá<sub>[3]</sub>.

Figura 10 – Redução harmônica do “momento moteto” no Ep. I

comp.: [61] [62] [63] [64] [65] [67] [68] [69] [71]

(“Today is Mine”)

(“Wake up woman”)

(3M)

(4J)

4aum  
7M  
4aum

6m  
7M  
6m

No que se refere à camada sonora desenvolvida pelo piano, Berio recorre a uma escritura idiomática ao instrumento, caracterizada, por exemplo, pela varredura do registro e por uma agógica oscilante (não dos *tempi*, mas nas próprias figuras). O piano, que acompanha do início ao fim o processo direcional do episódio, também contribui para a sua paulatina transfiguração. Embora o tratamento melódico da escritura vocal seja “quase-estrófico”<sup>373</sup>, a camada desenvolvida pelo piano apresenta-se sob um processo eminentemente contínuo, cujas ideias musicais metamorfoseiam-se em um fluxo direcional às figurações rápidas<sup>374</sup>. Algumas dessas figurações retornam em episódios posteriores da obra e com uma importante função estrutural, conforme demonstramos no Quadro 19 adiante.

Outro aspecto a ser apontado na linha do piano consiste nos mecanismos que contradizem a tendência descendente da escritura desse episódio. Berio, por exemplo, estabelece fundamentais em uma lenta e sutil ascensão cromática a partir do compasso 24. Executadas em fortíssimo e com acento, o movimento dessas fundamentais inicia-se em Sol<sub>1</sub>[0], altura que será reforçada ainda duas vezes a cada seis compassos (portanto, c. 30 e 36). Ascendendo meio-tom, a fundamental passa a ser Sol<sub>1</sub>#[0] a partir do compasso 43, também voltando a se reafirmar duas vezes, embora com espaçamento maior (c. 54 e 63). Ademais, o perfil melódico do piano, antes de ser dominado pelas figurações rápidas, estabelece um caminho divergentemente ascendente e sobreposto à melodia vocal descendente. Na primeira frase do episódio, tais linhas cruzam-se somente no momento de “cadência” da estrutura vocal, i.e., no ataque sincrônico do Sol<sub>1</sub>#[3] do compasso 8 (vide Figura 11).

<sup>373</sup> O texto, basicamente, é apresentado por duas vezes: na primeira vez, ao longo do desenvolvimento melódico da linha dos sopranos; em seguida, na construção melódica derivativa dos contraltos.

<sup>374</sup> O que nos faz aludir ao *modo de formar* de um *Lied* composto sobre o princípio designado por *Durchkomposition* – em português, conforme propõe Menezes (2018), literalmente *composição que atravessa* ou *transcomposição*. De acordo com o verbete no *Oxford Music Online*, esse conceito, no contexto da canção erudita, “describes settings in which a repeating verse structure is contradicted by the use of substantially different music for each stanza [...]. Furthermore, a song cycle as a whole, with its potential for the complex organization of constituent songs, may, unlike a collection of independent songs, be thought of as a larger-scale example of through-composition.” (RUMBOLD, 2001)



Quadro 19 – Figurações na escritura pianística do Ep. I que retornam em seções posteriores de *Coro*





Gestos do episódio I (Piano)	Reaparições com funções estruturais
(c. 21-22): 	<u>episódio II:</u> O mesmo gesto abre a segunda seção da obra e define o campo harmônico dos aglomerados sonoros nos 10 primeiros compassos. Todas as figurações do piano neste trecho são variações do gesto.
(c. 36-37): 	<u>episódio III:</u> Define todo o campo harmônico dessa seção, sendo retomado literalmente no compasso 5 (com apenas uma alteração, pela qual o segundo Sol# é escrito como Lá).
(c. 21-22): 	<u>episódio V:</u> Esse gesto é replicado apenas no compasso 14, mas, na verdade, ele condensa o campo harmônico principal do episódio (senão de toda a seção, pelo menos de 21 de seus 27 compassos).
(c. 46-47): 	<u>episódio VII:</u> Define o campo harmônico inicial do episódio, ou melhor, a tessitura que a melodia vocal e suas multiplicações heterofônicas instrumentais irão ocupar. As figurações do piano, pelo menos até o compasso 23, são arabescos sobre essas alturas.

Figura 11 – Perfil melódico ascendente na parte do piano, sobreposto à melodia vocal descendente ao início de *Coro*

♩ = 60 (ma sempre molto flessibile)

3♩ 4♩ 3♩ 6♩ 4♩ 3♩ 3♩ 3♩ 6♩

*f* Solo  
 Soprani  
 To-day is mine I claimed to a man a voice

*f* *p* *mf* *pp* *f* *mf* *pp* *f* *mf* *pp* *f*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Pianoforte  
 Ped.



Fonte: Berio (1976a, p. 1)

### Episódio III

Com uma textura bastante transparente, esse breve episódio (ca. 30'') é direcionado pela voz solista de contralto. O canto é acompanhado por um quarteto de violoncelos (formação instrumental também utilizada no episódio XIII, embora nessa seção ulterior haja maior

independência de suas linhas), algumas inflexões e figurações do piano e um suporte rítmico promovido por castanholas e bumbo (com padrões métricos que aludem a danças populares).

A voz solista do contralto<sub>[1]</sub> emerge gradativamente ainda no episódio anterior (II, c. 19)<sup>375</sup>. O canto apresenta referência explícita à canção tradicional da região sul da Espanha, notada na partitura como “*semplicemente, come una canzone andalusa, emergendo poco a poco*”. Além do uso emblemático de castanholas e do texto polinésio que versa sobre amor<sup>376</sup>, são os aspectos da vocalidade e construção melódica desse canto que vinculam a sonoridade do episódio III ao tradicional *cante jondo* (*canto fundo*) andaluz, termo genérico que engloba estratos de canções da tradição flamenca da Andaluzia<sup>377</sup>. Ressaltam-se o uso do *portamento della voce* em longas curvas melódicas melismáticas, carregadas de ornamentos e deslizamentos inarticulados da voz entre as notas da melodia, a gravitação das inflexões vocais em torno de notas polarizadas, e, por fim, a utilização de um modo melódico que alude à harmonia andaluza (aspectos detalhados abaixo)<sup>378</sup>.

A melodia entoada pelo contralto<sub>[1]</sub> e tomada pelo contralto<sub>[2]</sub> nos últimos três compassos do episódio apresenta âmbito restrito de uma Nona Maior e notória polarização em Ré<sub>2</sub> (não somente por ser a nota quantitativamente mais reiterada pela voz, mas também pelos gestos vocais melismáticos voltearem essa altura). Considerando as demais polarizações da linha vocal, seu campo harmônico remete fortemente à sonoridade de Ré menor natural – com o acréscimo e constante reafirmação do sétimo grau maior (Dó#). É inegável que Berio, na definição dessa coleção de notas, tenha adotado como modelo a conhecida progressão harmônica andaluza e que se fundamenta nos seguintes graus de uma escala menor: i-VII-VI-V-i<sup>379</sup>. Tomando Ré como “tônica”, a progressão mencionada perpassa a seguinte coleção de alturas: Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si<sub>b</sub>, Dó e Dó#. São essas oito notas que compõem a camada vocal do episódio. Berio, no

---

<sup>375</sup> Os episódios II e III são conectados por sobreposição de materiais, ou seja, o material harmônico-melódico da terceira seção de *Coro* desenvolve-se na medida em que os agregados sonoros do episódio anterior se diluem. Além da linha vocal solista que emerge pouco a pouco, outros materiais musicais que avançam para o episódio III servem de conexão entre ambos, tais como a periodicidade rítmica do bumbo e algumas notas sustentadas que continuarão a integrar o campo harmônico do episódio III, como o caso da clarineta baixo (Mi<sub>[2]</sub>, com bordadura inferior em Ré), do trompete<sub>[3]</sub> (Ré<sub>[4]</sub>) e da viola<sub>[1]</sub> (Sol<sub>[4]</sub>).

<sup>376</sup> Os poemas de um *canto andaluz* tratam, em geral, de temas sobre amor e morte (vide TREND; KATZ, 2001).

<sup>377</sup> Berio era familiar à sonoridade mediterrânea. Seu domínio estilístico da música andaluza é especialmente exemplificado pela orquestração das *Siete Canciones populares españolas*, de Manuel de Falla. Essa transcrição para meio-soprano e orquestra de câmara foi realizada por Berio em 1978 (quer dizer, menos de dois anos após a conclusão de *Coro*) e demonstra notório conhecimento da atmosfera da música popular espanhola. Referências claras à música flamenca voltarão a estar presentes também na *Sequenza XI*, para violão solo, escrita entre 1987 e 1988.

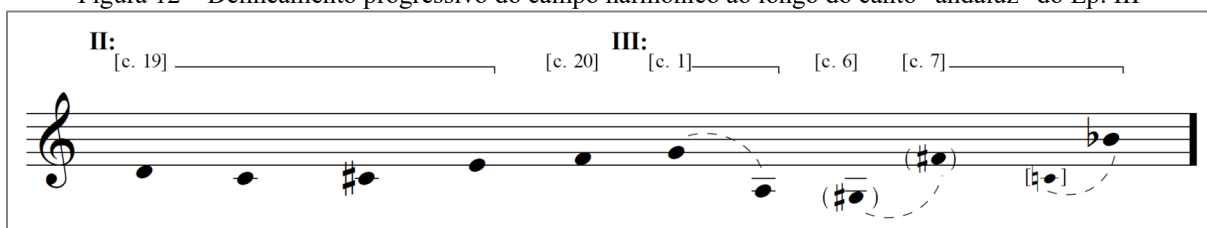
<sup>378</sup> Algumas das principais características da música andaluza são esclarecidas pelo poeta espanhol García Lorca – admirador e conhecedor dessa tradição – em sua conferência de 1922 intitulada “El cante jondo: primitivo canto andaluz”. Vide García Lorca (1968).

<sup>379</sup> Em verdade, essa progressão advém do modo frígio e equivaleria aos graus iv-III-II-I (primeiro grau com a terça alterada ascendentemente). Para maiores detalhes a respeito da estruturação harmônico-modal das canções andaluzas, vide Manuel (1989), em especial as páginas 71-75.

entanto, insere dois cromatismos passageiros (Sol# e F#), ambas as notas aparecendo apenas uma única vez na linha vocal.

As dez notas componentes da camada vocal, todas fixadas no registro, são inseridas progressivamente ao longo do episódio – traços característicos da construção melódica dos episódios de caráter popular em *Coro*<sup>380</sup>. O canto elabora, assim, o campo harmônico paulatinamente e, quando o completa, o processo melódico também caminha para um fim. A última altura a ser adicionada ao campo harmônico é o Si<sub>b</sub>[3], a qual, a partir de sua aparição, é submetida a constante reiteração até o final do episódio por meio de uma polarização intervalar de Sétima Menor, o que *liquida*<sup>381</sup> também o perfil melódico. A Figura 12 apresenta o delineamento do campo harmônico ao longo do canto “andaluz” de *Coro*. Ressalta-se que a Sétima Menor polarizada ao final do episódio mostra-se estruturalmente importante na construção intervalar do campo harmônico (vide as ligaduras pontilhadas).

Figura 12 – Delineamento progressivo do campo harmônico ao longo do canto “andaluz” do Ep. III



Entre os documentos não publicados de *Coro* e arquivados na Coleção Luciano Berio (Paul Sacher Stiftung), há um manuscrito do compositor contendo esboços do material melódico deste episódio (embora não haja qualquer anotação que faça referência à seção da obra). No rascunho (PSS, CLB, MF 025:259), Berio perfila uma estrutura de 57 notas que se tornará o material musical dessa camada vocal. A Figura 13 apresenta uma transcrição do manuscrito<sup>382</sup>, comparando esse material anotado por Berio com a melodia dos contraltos em análise. Mesmo que na concepção melódica original as figuras rítmicas sejam todas de maior duração, a estrutura de alturas mantém-se praticamente intacta, com apenas dois sutis desvios

<sup>380</sup> O próprio canto do episódio I (analisado anteriormente) segue tal procedimento de construção progressiva, mas, naquele caso, não exatamente do campo harmônico, e sim da própria estrutura melódica que se apresenta gradualmente.

<sup>381</sup> *Liquidação* no sentido schoenberguiano do termo, referindo-se ao processo de condensação, redução ou anulação dos vínculos motivicos da melodia com o propósito de “neutralizar sua extensão ilimitada”, ou seja: “A *liquidação* é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico. Este processo de liquidação [...] pode ser usado para delimitar adequadamente a sentença.” (SCHOENBERG, 1991, p. 59)

<sup>382</sup> Nessa mesma folha de papel existem outras anotações de Berio, cujas informações serão apresentadas a seguir.

na escritura final do episódio, quais sejam: a omissão da nota de nº 8 (Fá $\sharp$ ) e a alteração da nota de nº 47 para F $\sharp$  (procedimento realizado, provavelmente, com o intuito de evitar redundância e polarização geradas pela constante repetição de Fá $\sharp$  e Sol nesse trecho<sup>383</sup>, além de que a inserção do F $\sharp$  estabelece o ímpeto ascendente para o Sol, alcançando-se, em seguida, o Si $\flat$ ). Ademais, na concepção definitiva da melodia, Berio a expande ao final de seu perfil por meio da mencionada reiteração das notas Dó e Si $\flat$  (polarização no intervalo de Sétima Menor).

Figura 13 – Transcrição do manuscrito de Berio (PSS, CLB, MF 025:259) em comparação com a melodia dos contraltos no Ep. III de *Coro*

The figure displays a musical score with four systems. Each system consists of two staves. The top staff is labeled 'CLB, PSS [MF 025:259]' and the bottom staff is labeled 'CORO [episódio III]'. The notes are numbered from <1> to <57>. The manuscript includes triplets and a circled 'X' over a note. The final system includes the text 'reiteração / polarização intervalar' and 'org.'.

\* O acorde de três notas notado por Berio entre parênteses e ao final do rascunho será incorporado na parte do órgão elétrico no momento de transição para o episódio IV.

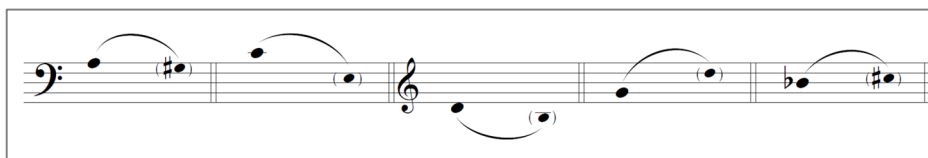
<sup>383</sup> Como será visto em transformações posteriores dessa estrutura, tal procedimento também é aplicado a outras notas e com a mesma função de evitar polarizações (ocasionadas por repetições ou oitavações, por exemplo).

A tal rascunho elaborado por Berio (PSS, CLB, MF 025:259), somam-se outras nove folhas de esboços relacionadas ao mesmo material melódico<sup>384</sup>. Nelas, o compositor submete a estrutura original de 57 notas a sucessivas transformações. Como será demonstrado, o objetivo de tais reelaborações foi o de gerar tanto o campo harmônico que permeia o episódio III (quer dizer, não somente a linha vocal, mas também as duas outras camadas componentes, i.e., a textura dos violoncelos e as figurações do piano) quanto o material musical do episódio V e que acompanha o segundo retorno do texto polinésio “Your eyes are red”<sup>385</sup>.

O *modus operandi* beriano sobre tais rascunhos evidencia-se por meio de um processo sucessivo de adição de alturas (novas ou repetidas) à estrutura inicial de 57 notas. Tais transfigurações, as quais resultam na expansão do perfil melódico original tanto em termos de extensão quanto em relação à tessitura, são descritas e ilustradas a seguir<sup>386</sup>.

Na primeira transformação do perfil melódico, Berio aplica três procedimentos distintos:

- 1) Adição de outras notas sempre após o aparecimento das seguintes cinco alturas específicas do perfil original: Lá<sub>[2]</sub>, Dó<sub>[3]</sub>, Ré<sub>[3]</sub>, Sol<sub>[3]</sub> e Si<sub>b[3]</sub>. Seguindo a regra abaixo, as notas adicionadas são: Ré<sub>[4]</sub>, Mi<sub>[2]</sub> e Dó<sub>#[4]</sub> (oitavações, em relação às notas do campo harmônico); Sol<sub>#[2]</sub> (repetição); e Si<sub>b[2]</sub> (externa ao campo harmônico original);



- 2) Acréscimos de seis fragmentos melódicos compostos de 2 a 6 notas, mais as adições de alturas seguindo a regra anterior;
- 3) Ao final, Berio demarca, em três notas da estrutura obtida, alterações cromáticas a serem realizadas com o intuito de eliminar certos intervalos resultantes, i.e., dois saltos de Oitava (modificados posteriormente para Sétimas Maiores) e uma repetição de nota (que se transformará em Segunda Menor).

<sup>384</sup> Essas folhas consistem nos microfimes (PSS, CLB) 025:254; 025:263; 025:264; 025:265; 025:266; 025:269; 025:270; 025:271 e 025:272. Vale mencionar que esses documentos foram organizados e catalogados desordenadamente, portanto a numeração dos microfimes nem sempre condiz com a cronologia dos processos realizados por Berio.

<sup>385</sup> A primeira parte do episódio V é um retorno transformado do texto, do material melódico e também do campo harmônico do episódio III.

<sup>386</sup> Os exemplos que se seguem propõem uma síntese dos processos de reelaboração desse perfil melódico, reduzindo a análise ao domínio das alturas, já que, como visto na Figura 13 anterior, Berio não adotará no episódio III (e nem mesmo no Ep. V) a estrutura rítmica original da melodia de base.

A Figura 14 abaixo sintetiza os procedimentos supracitados. As 57 notas “nucleares” do perfil-base são representadas por notas brancas; as adições de notas após as cinco alturas mencionadas aparecem entre parêntesis com o uso de figuras pretas; as inserções de fragmentos melódicos são notadas com figuras pretas fora de parêntesis e demarcadas pelo traço pontilhado; e as alterações cromáticas são identificadas com um *x* acima das notas (nessa etapa dos rascunhos, Berio indica as alterações, mas as incorpora apenas na próxima transformação/rascunho).

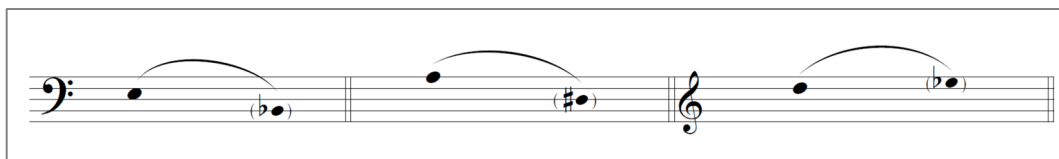
Figura 14 – Primeira transfiguração do perfil melódico dos contraltos no Ep. III

CLB, PSS  
[MF 025:254]

Fonte: Baseado em PSS, CLB, MF 025:254

Nas transformações consecutivas, Berio dá seguimento à adição de outras notas conforme as regras pré-determinadas e sempre após o aparecimento de alturas eleitas do perfil, além de realizar outras alterações cromáticas com o intuito de evitar intervalos polarizantes de Oitavas ou Uníssonos<sup>387</sup>. Assim, a próxima expansão do perfil é conduzida por inserções baseadas no seguinte princípio aditivo:

<sup>387</sup> Em outras palavras, Berio não irá aplicar mais o segundo princípio transformacional, aquele que se refere aos acréscimos de fragmentos melódicos (verificado na primeira transformação, Fig. 14, por meio da demarcação de traços pontilhados).



A segunda transfiguração, anotada em outras três folhas de rascunhos (PSS, CLB, MF 025:264-66), é reproduzida na Fig. 15. Nesta etapa, Berio assinala apenas uma nota (x) para a alteração cromática a fim de evitar um salto de duas Oitavas: o Si<sub>♭</sub> anterior à nota nº 51 (e que se tornará Si<sub>♯</sub> na próxima expansão do perfil). Nos exemplos que se seguem, as notas já incorporadas nos procedimentos anteriores aparecem em figuras pretas e as notas a serem adicionadas conforme a regra válida para aquela etapa continuam a serem representadas por figuras pretas dentro de parênteses, enquanto que as 57 notas nucleares correspondem às figuras brancas.

Figura 15 – Segunda transfiguração do perfil melódico dos contraltos no Ep. III

CLB, PSS  
[MF 025:264-66]

Fonte: Baseado em PSS, CLB, MF 025:264-266

A terceira transformação obedece ao princípio aditivo que se segue. A estrutura resultante é delineada na Figura 16, com base nos rascunhos PSS, CLB, MF 025:266-270.

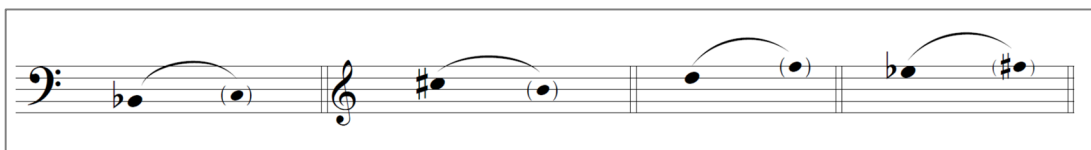


Figura 16 – Terceira transfiguração do perfil melódico dos contraltos no Ep. III

CLB, PSS  
[MF 025:266-70]

<1> <2> <3> <4> <5> <6> <7> <8> <9> <10> <11> <12>

<13> <14> <15> <16> <17> <18> <19> <20> <21> <22>

<23> <24> <25> <26> <27> <28> <29> <30> <31> <32> <33> <34> <35>

<36> <37> <38> <39> <40> <41> <42> <43> <44> <45> <46> <47> <48> <49> <50>

<51> <52> <53> <54> <55> <56> <57>

Fonte: Baseado em PSS, CLB, MF 025:266-270



Na quarta e última transfiguração do perfil, a expansão é delineada pelo princípio aditivo demonstrado abaixo. A estrutura resultante é apresentada na Figura 17. Apenas uma inserção desvia-se do princípio: o primeiro Sol $\flat$  entre as notas nucleares de nº 56 e 57 (adicionado após o Mi $\sharp$ 2). Recorrendo aos manuscritos, tudo indica ser um “lapso” de Berio, tendo lido a nota que antecede esse desvio como um Dó e, por isso, adicionou a nota Sol como previa a regra.



Figura 17 – Quarta transfiguração do perfil melódico dos contraltos no Ep. III

CLB, PSS  
[MF 025:  
270-72]

<1> <2> <3><4><5> <6><7><8> <9> <10> <11> <12>

<13> <14> <15> <16> <17> <18> <19> <20> <21>

<22> <23> <24><25><26><27> <28><29><30> <31> <32><33> <34>

<35> <36><37> <38> <39> <40><41> <42> <43><44> <45><46><47><48> <49>

<50> <51> <52><53><54> <55> <56> <57>

Berio faz uso dessa estrutura resultante para a composição das outras camadas sonoras do episódio III<sup>388</sup>. Dessarte, todas as figurações executadas pelo piano, bem como a textura promovida pelo quarteto de violoncelos, fundamentam-se no campo harmônico da última transformação realizada pelo compositor. Esse campo é “condensado” por Berio em um desses rascunhos (MF 025:259) e ilustrado na Figura 18. Tanto na síntese realizada pelo compositor quanto na composição efetiva das outras camadas, o Si<sub>♭</sub>[1] (resultante daquelas alterações cromáticas destinadas a evitar polarizações) é ignorado.

Figura 18 – Campo harmônico resultante das quatro transfigurações do perfil melódico dos contraltos



Fonte: PSS, CLB, MF 025:259

A camada dos violoncelos constitui-se de acordes de quatro partes que se movem homofonicamente (à parte a entrada escalonada dos quatro instrumentos) em direção ao registro agudo, sob um lento ritmo harmônico que “acelera” ao final do episódio. Esse tapete de cordas resulta de uma sequência de 14 notas sobre a qual é escrito cada violoncelo, delineando parcialmente o campo harmônico acima demonstrado. As linhas iniciam-se escalonadamente em notas sucessivas da “série”, ou seja: o violoncelo<sub>[4]</sub> parte da primeira nota da sequência; o violoncelo<sub>[3]</sub> começa na segunda nota; e assim sucessivamente. Cada uma das partes contém 11 notas (11 ataques ou inflexões), e por isso nenhum dos violoncelos executa a “série” inteiramente. Com o emprego simultâneo, mas defasado, dessa sequência de 14 notas, os acordes resultantes refletem sua configuração intervalar, sendo formados exclusivamente por intervalos de Segundas e Terças, como expõe a Figura 19.

<sup>388</sup> E, como dito, para a elaboração de parte do material musical do episódio V, a ser analisado a seguir.

Figura 19 – Redução harmônica da camada sonora constituída pelo quarteto de violoncelos no Ep. III

### Episódio V

Este episódio pode ser subdividido em duas partes: a primeira (c. 1-14) caracteriza-se pelo retorno transformado do mesmo texto e do mesmo material melódico e harmônico do episódio III – além de mudanças em outros aspectos, como por exemplo a transferência do solo de contralto para voz de tenor e a substituição do quarteto de violoncelos por quatro trompetes; a segunda subseção (c. 14-27) é caracterizada por solos de flauta e de clarineta, cujas linhas *transcrevem* canções iugoslavas e são sobrepostas a uma breve enunciação, pelos quatro naipes vocais, de um segundo extrato do mesmo texto polinésio utilizado (os versos “*stand up*” e “*the rain is coming*”).

#### Primeira subseção (c. 1–14):

O canto que os tenores desenvolvem ao longo dessa subseção advém da primeira transformação realizada por Berio sobre a melodia do episódio III (cf. Figura 14). Em sua escritura definitiva, a melodia dos tenores finaliza na nota Ré que sucede a nota nuclear de nº 42. O compositor, no entanto, não incorpora todas as notas desse trecho (embora as nucleares sejam mantidas). Ademais, uma segunda linha é adicionada ao canto principal, a qual estabelece uma relação heterofônica com a primeira (um halo melódico-harmônico) e que caminha mais livremente sobre aquela sequência de notas.

A linha vocal submete-se ao mesmo processo direcional das vozes no episódio I, quer dizer: há uma clara transfiguração do modelo de escritura inicialmente solista para um modelo coral (aspecto que, como já mencionado, espelha a própria macroestrutura de *Coro*). Tal processo culmina com o emprego dos 10 tenores ao final da primeira subseção desse episódio e atinge seu ápice ao início da segunda subseção, momento em que as 40 vozes são utilizadas. O Quadro 20 elucida a transfiguração textural da primeira parte do episódio V, demonstrando, para cada fragmento, as vozes exatas que entoam as melodias vocais dessa camada.

Quadro 20 – Transfiguração de uma escritura solista para um modelo coral na primeira subseção do Ep. V

compassos:	1 - 3	4 - 5	6 - 7	8	9 - 11	12 - 14
linha vocal principal:	T <sub>[1]</sub>	T <sub>[1]</sub>	T <sub>[1-3]</sub>	T <sub>[1-5]</sub>	T <sub>[1]</sub>	T <sub>[1-5]</sub>
linha vocal heterófona:		T <sub>[6]</sub>	T <sub>[6-8]</sub>	T <sub>[6-8]</sub>	T <sub>[6]</sub>	T <sub>[6-10]</sub>

Às linhas vocais, que por si só estabelecem uma heterofonia, Berio sobrepõe outro estrato heterofônico, isto é, um “acompanhamento” instrumental realizado por dois saxofones (sax. alto e sax. tenor). Tais instrumentos percorrem as mesmas alturas do campo harmônico vocal e, frequentemente, duplicam ou ecoam as figuras da melodia principal. Vale ressaltar que esta é a primeira utilização em *Coro* do dispositivo popular das *práticas diafônicas* entre voz e instrumento, já mencionadas.

Outra camada sonora constitui-se pelo quarteto de trompetes, conjunto que promove uma espécie de “rede micropolifônica” que atua como um tecido harmônico de fundo para as partes solistas. Trata-se de uma textura saturada cromaticamente pelos movimentos lineares e entremeados das partes de trompete em uma estreita faixa da tessitura. O órgão elétrico soma-se a esse estrato e “absorve” a região cromatizada ocupada pelo minucioso e agitado tecido de metais, condensando-a por meio da execução de *clusters*, traço típico beriano na escritura para este instrumento (como ocorre, por diversas vezes, em *Sinfonia*). Sua função é, sobretudo, a de guiar a audição ao longo do processo de transformação harmônica dessa camada.

Uma importantíssima característica da escritura harmônica beriana é “pincelada” nessa camada micropolifônica, a qual retornará em maior escala no episódio XXI (e, nesse caso, com função estruturante no que concerne à organização da processualidade da seção), qual seja: *a*

oposição binária entre Uníssonos e agregados sonoros cromáticos<sup>389</sup>. Em dois momentos dessa subseção (compassos 7 e 13), os trompetes e o órgão atingem um Uníssonos após um processo de filtragem das componentes de um *cluster*, restando apenas uma única nota. Ao final dessa subseção, por exemplo, tais instrumentos atingem a nota Sol $\sharp$ <sub>[4]</sub>, altura pertencente ao campo harmônico do episódio como um todo (ver Figura 20).

Figura 20 – Encaminhamento de agregados cromáticos em direção ao uníssonos (c. 12-14, Ep. V, parte dos trompetes e do órgão elétrico)

The image shows a musical score for four trumpets (labeled 1ª, 2ª, 3ª, 4ª) and an electric organ (labeled Org.). The trumpets are in the treble clef, and the organ is in the bass clef. The score consists of two measures. In the first measure, each instrument plays a chromatic cluster of notes, with a dynamic marking of *ppp*. In the second measure, the notes resolve to a single note (Sol sharp) for each instrument, also marked *ppp*. The notes are connected by a slur, indicating a continuous line of sound.

Fonte: Berio (1976a, p. 8)

A escritura dessa subseção deriva totalmente do campo harmônico do episódio III, embora adensado e cromatizado na região tessitural dos metais e acompanhado, do início ao final, por um bordão sobre a nota Ré $\sharp$ <sub>[2]</sub> (altura que permanecerá na segunda parte desse episódio, quase até o final). Como elemento de conexão entre essas duas subseções, o piano executa seu gesto característico composto por uma rápida figuração, a qual reitera a entidade harmônica principal do episódio (mantida intacta ao início da segunda parte).

#### Subseção 2 (c. 15-27):

Nesse trecho de *Coro*, Berio transcreve duas canções iugoslavas tomadas do material produzido pelo seu assistente Balz Trümpy<sup>390</sup>. A primeira citação é incorporada na linha da

<sup>389</sup> Para uma discussão detalhada desse traço poético beriano, vide *Luciano Berio et la phonologie* (MENEZES, 1993a) e o verbete “Luciano Berio” (MENEZES, 2013b), em que Menezes estabelece curiosa e original correlação entre essa oposição e aquela presente como cerne fundamental das línguas entre as vogais (correspondentes aos Uníssonos) e as consoantes (correspondentes aos agregados harmônicos de alta densidade).

<sup>390</sup> Essas transcrições de Trümpy estão reunidas sob o título “*Transkriptionen von Volksmusik des Balkans*” (PSS, CLB).

flauta (c. 14-19); a outra, na linha do clarinete (c. 20-23)<sup>391</sup>. Mesmo que a assimilação de Berio não tenha sido literal, os gestos e contornos melódicos dessas canções são facilmente reconhecíveis. Assim, a flauta faz alusão à melodia inicial de “Macedonian Love Song” (canção presente no LP *Folk Music of Yugoslavia*<sup>392</sup>). Mais especificamente, ela absorve a introdução executada por um solo instrumental de dois *Kavals* (uma “flauta” típica da região dos Bálcãs) e a melodia que se segue cantada por um coro feminino em Uníssono. No entanto, essa *transcrição* é ligeiramente desconfigurada pela alteração de duas notas da melodia original: o Lá<sub>3</sub> e o Sol<sub>3</sub> da canção são transcritos, respectivamente, como Lá<sub>2</sub> e Sol<sub>2</sub><sup>393</sup>.

Na Figura 21, apresenta-se um trecho da transcrição e análise de “Macedonia Love Song” realizada por Trümpy (PSS, CLB, MF 025:229). Ressalta-se que, além da incorporação do perfil melódico dessa canção macedônia ao solo de flauta, Berio também faz uso do seu dispositivo *pedal* sobre a nota Fá<sub>3</sub>[3]. No trecho de *Coro*, essa altura é, então, entoada continuamente como um bordão pelas vozes femininas e pelo corne inglês, e também absorvida pela entidade harmônica sustentada pelas cordas ao longo dessa subseção (a ser detalhada à frente).

Figura 21 – Trecho da transcrição e análise da canção “Macedonia Love Song” por Balz Trümpy

The drone tone played continuously throughout

(\*) a kind of extremely rapid trill or shake to the microtone above the principle

(\*\*) at the entrance of voices, k. 1 doubles the melodic line, with very occasional heterophonic embellishment; k. 2 continues drone on “F”.

Fonte: Baseado no manuscrito PSS, CLB, MF 025:229

A melodia que a clarineta executa em continuidade à da flauta (c. 20-23), sob a indicação “suono aperto e paesano”, mantém a sonoridade macedônia, citando, dessa vez, o início de “Macedonski Kolo” (LP *Yugoslav Folk Music*<sup>394</sup>). Essa peça instrumental e com

<sup>391</sup> Na partitura publicada de *Coro* (Universal Edition), há a indicação “macedônia” somente sobre a melodia do clarinete, embora essa marcação não exista nos manuscritos originais da obra.

<sup>392</sup> Vide Boulton (1952).

<sup>393</sup> Um outro possível lapso de Berio, pois, na transcrição de Trümpy, ao invés do uso de acidentes ocorrentes, a melodia vem notada com o uso de uma armadura de clave, a qual consiste de três bemóis: Si<sub>2</sub>, Mi<sub>2</sub> e Sol<sub>2</sub>. Devido à grafia de Trümpy, Berio possivelmente interpretou erroneamente a indicação de Sol<sub>2</sub> como Lá<sub>2</sub>.

<sup>394</sup> Vide Takasago (1968).

caráter de dança é executada por uma *Gaida* (uma espécie de gaita de foles da península balcânica) e transcrita por Trümpy conforme ilustra parcialmente a Figura 22 abaixo (PSS, CLB, MF 025:210). Embora haja alteração rítmica, Berio mantém intactos em *Coro* os seguintes traços dessa canção macedônia: o modo (a coleção de alturas), o perfil melódico (e suas figuras) e o uso da nota pedal em  $\text{Si}_{\flat[2]}$ <sup>395</sup>.

Figura 22 – Trecho da transcrição e análise da canção “Macedonski Kolo” por Balz Trümpy

Scoring: 1 Gajde (bagpipes)



(\*) a kind of shake or thrill to the microtonal upper neighbor (eruptive and non measured)

Fonte: Baseado no manuscrito PSS, CLB, MF 025:210

Desde a primeira subseção do episódio V, os três contrabaixos executam continuamente um pedal sobre a nota  $\text{Mi}_{\flat[2]}$  (escrita, inicialmente, como  $\text{Ré}_{\sharp[2]}$ ). Ao início da segunda parte, todo o naipe de cordas junta-se para promover um “pano de fundo” harmônico, estruturado sobre um acorde de quatro partes. Essa entidade mantém o  $\text{Mi}_{\flat[2]}$  como fundamental, ao passo que suas outras alturas baseiam-se no campo harmônico que vem sendo delineado desde o episódio III<sup>396</sup>. Esse modelo das cordas enquanto promotora de um tecido harmônico é recorrente na obra, tendo sua primeira aparição no episódio III com o quarteto de violoncelos.

A “paisagem harmônica” dessa segunda subseção fundamenta-se em quatro *entidades*. O primeiro (c. 15) e o segundo (c. 20) acordes, com pouca densidade cromática e textural, estabelecem um ambiente sonoro “translúcido” para a emergência das melodias macedônias nas linhas solistas da flauta e da clarinete, respectivamente. O terceiro aglomerado harmônico polariza-se, em grande medida, nas notas pertencentes ao modo da canção “Macedonski Kolo” ( $\text{Si-Dó}_{\sharp}-\text{Ré}_{\sharp}-\text{Mi-Fá}_{\sharp}$ ), distribuídas em uma tessitura que comporta quase 5 Oitavas; já a última entidade é uma transfiguração da anterior (através de conduções vocais por semitons, manutenção de algumas alturas, rarefação e densificação de determinadas regiões da tessitura

<sup>395</sup> Na verdade, Berio faz uso do intervalo de Quinta Justa entre  $\text{Si}_{\flat[2]}$  e  $\text{Fá}_{\sharp[3]}$  como dispositivo *pedal* dessa subseção. Embora a clarinete<sub>[2]</sub> sustente a nota  $\text{Si}_{\flat}$  enquanto a clarinete<sub>[1]</sub> delinea a melodia principal, as vozes femininas entoam o intervalo mencionado ao longo de toda a citação de “Macedonski Kolo”.

<sup>396</sup> O episódio IV (*ciclo Neruda*), com apenas 3 compassos de extensão, atua como uma breve ruptura no prolongamento desse campo harmônico que advém do terceiro episódio.

etc.). A derradeira *entidade* atua como elemento conectivo para a próxima seção de *Coro*, a qual inicia-se com uma transfiguração desse aglomerado que finaliza o episódio V. A Figura 23 expõe uma redução harmônica desse processo. As setas horizontais demonstram as notas-pivô que se mantêm ao longo dessa transformação harmônica.

Figura 23 – Redução harmônica da segunda subseção do Ep. V

The figure shows a musical score with four staves. Above the staves, Roman numerals and measure numbers are indicated: VI: [c. 15], [c. 20], [c. 25], [c. 27], and VI: [c. 2]. Horizontal dashed arrows connect notes across measures, highlighting pivot notes that remain constant during harmonic transformations. The notes are represented by black dots on the staff lines.

## Episódio VII

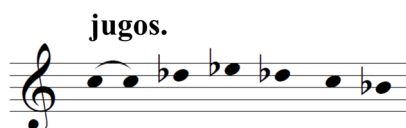
Os versos da canção peruana “Wake up Woman” – entoados no episódio I pelas vozes masculinas nos momentos “motetos” – retornam nesta seção de *Coro*. No episódio de abertura, a aparição desse texto é precedida por uma figuração na parte do piano (Ep. I, c. 45-47). Embora executada passageiramente na abertura de *Coro*, tal figura assume importância estrutural ao longo do episódio VII (como mencionado no Quadro 19 anterior). Aqui, ela determinará não somente o campo harmônico das linhas melódicas (vocais e instrumentais), mas permanecerá enquanto núcleo da própria transfiguração harmônica ao longo do episódio. Pela escritura da obra, fica evidente que Berio estabelece uma conexão inicial entre o texto peruano e o campo harmônico determinado por essa figuração.

A partir das análises dos materiais manuscritos de *Coro* (PSS, CLB), foi possível identificar um vínculo entre esse arabesco pianístico (ou melhor, o seu campo harmônico, o qual, como afirmamos, determina o fundamento do episódio VII) com mais uma canção iugoslava. Dentre as já mencionadas análises não publicadas de *Coro* rascunhadas por Berio nos anos 1980



(PSS, CLB, MF 044:344), há uma concisa anotação referente a tal seção, na qual o compositor sintetiza o seu campo harmônico “fundamental” – perfilando as notas da melodia “solista” entoada pelo dueto soprano<sub>[1]</sub> e flauta<sub>[1]</sub> – e demarca uma vaga referência aos modelos iugoslavos:

Figura 24 – Referência a um campo harmônico iugoslavo na melodia principal do Ep. VII



(“jugos.” é a abreviação de *Jugoslavia* em italiano)

Fonte: Fragmento do documento (PSS, CLB, MF 044:344)

Esse primeiro indício de que Berio havia adotado um modelo musical popular na elaboração do episódio confirma-se entre as transcrições de canções iugoslavas preparadas por Balz Trümpy. Na “partitura-análise” de uma canção da Bósnia denominada “Treha” (LP *The Living Tradition Music from Yugoslavia*<sup>397</sup>), há duas anotações a lápis com a caligrafia de Berio concernentes ao episódio VII (sem referenciá-lo)<sup>398</sup>. Os rascunhos do compositor italiano constituem-se, por um lado, da rítmica dos nove primeiros compassos dessa seção e, por outro lado, do início da linha melódica executada pela flauta<sub>[1]</sub> a partir do compasso 32. Dando-se conta desses “rastros”, algumas características da canção bosniense foram identificadas na escritura musical desse trecho de *Coro*.

O episódio inicia-se com um solo de sopranos (S<sub>[1]</sub> e S<sub>[2]</sub>), vozes que são acompanhadas em total Uníssonos pelos seus respectivos pares instrumentais, flauta<sub>[1]</sub> e flauta<sub>[2]</sub>. A relação entre as duas vozes femininas baseia-se no modelo heterofônico caracterizado como “Uníssonos impreciso” (note-se que os deslocamentos melódicos entre os dois sopranos instauram-se definitivamente a partir do compasso 11). A despeito do progressivo e intenso adensamento textural no decorrer da seção, o canto “solo” assume o papel de núcleo temático e harmônico principal.

O *modo* ou coleção de notas que atua como “núcleo” de todo o episódio advém da canção “Treha”. Essa peça bosniense compõe-se de uma melodia vocal entoada em heterofonia por dois cantores masculinos e de um acompanhamento realizado por um instrumento de cordas dedilhadas típico da região dos Bálcãs e conhecido como Sargija (ou Sarkija). Esse instrumento,


<sup>397</sup> Vide Bhattacharya (1971).

<sup>398</sup> Referimo-nos aos documentos microfilmados MF 025:222 e 025:238 (PSS, CLB).

além de adicionar outras alturas ao campo harmônico vocal, também executa uma espécie de *bordão*. Na Figura 25 abaixo, propõe-se uma síntese da análise dessa canção iugoslava realizada por Trümpy. Em seguida, à guisa de comparação, ilustra-se um trecho das figurações do piano presentes no episódio VII (Figura 26), instrumento que atua como catalizador harmônico do denso tecido sonoro dessa seção (sendo essa, em verdade, a principal função do piano ao longo de toda a obra).

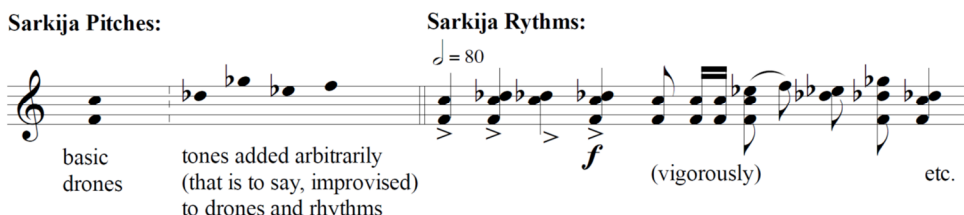
Figura 25 – Trecho da transcrição e análise da canção “Treha” por Balz Trümpy

2 men:



(the voices "cluster" with glottal shakes) etc.

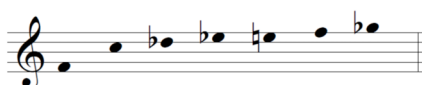
Sarkija Pitches:                      Sarkija Rythms:



basic                      tones added arbitrarily  
drones                      (that is to say, improvised)  
   to drones and rhythms

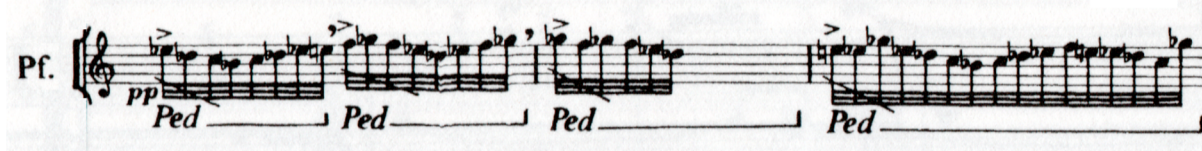
$\text{♩} = 80$   
*f* (vigorously) etc.

Scale series used:



Fonte: Baseado no manuscrito PSS, CLB, MF 025:222

Figura 26 – Trecho das figurações do piano presentes no Ep. VII



Fonte: Berio (1976a, p. 12)

Aos duetos soprano-flauta, Berio adiciona uma camada instrumental que adensa o “halo” melódico principal por meio de um acompanhamento majoritariamente homorrítmico, mas que desenvolve linhas heterófonas à estrutura principal. Essa textura parte de um quarteto de violas (c. 1-10) – cada qual perfilando a mesma melodia, embora iniciada em notas diferentes

do modo melódico – e absorve, progressivamente, outros instrumentos de sopros (mais seus pares vocais). Conforme apontado, tal princípio heterofônico de acumulação de uma auréola harmônica sobre o dispositivo melódico principal é também uma característica da canção bosniense (aspecto perceptível pela estruturação das duas vozes masculinas).

No decorrer do episódio, a emblemática escritura heterofônica é perturbada pela sobreposição de linhas cada vez mais independentes da estrutura principal, aspecto que atinge o ápice quase ao final do episódio – compassos 44 a 47, momento em que a própria melodia solista se dilui na massa sonora. A perturbação inicia-se com o quarteto de violas, o qual se desprende da textura (heterofônica) principal já no compasso 11 – momento em que aparece também um pedal em F $\sharp$ <sub>3</sub>, traço da canção iugoslava tomada como modelo (cf. Figura 25) –, e conduz a uma agitação geral da textura a partir do meio da seção (mas que deixa resquícios até o seu final). No compasso 23, o piccolo<sub>[1]</sub> soma-se aos instrumentos “separatistas” e, a partir do compasso 32, a flauta<sub>[1]</sub> passa a executar um perfil de figurações arpejadas, rotativas e quase perpétuas, as quais contaminarão outros instrumentos de sopro.

Tal processo, no auge de sua agitação textural, culmina em um massivo aglomerado sonoro (c. 48). Essa entidade harmônica de grande densidade – um verdadeiro *agregado* – resulta de uma filtragem das agitadas figurações e de um repouso súbito em notas “presas” (sustentadas) por todos os pares vocais-instrumentais envolvidos nesse episódio. O imenso “acorde” é uma *flexão*<sup>399</sup> de uma das entidades harmônicas estruturantes de *Coro*, a qual tem sua primeira aparição no episódio II (c. 11) e retorna no episódio VI (c. 2), dessa vez mais extensa em termos de tessitura aguda. Essa segunda *declinação* do agregado (Ep. VI) retorna sem qualquer alteração no episódio VII.

Mais uma vez, fica evidente o direcionamento à escritura coral a partir de uma linha solista vocal – característica da macroformatividade de *Coro* e presente, como temos demonstrado, em várias instâncias microformais de sua estrutura musical. Contudo, após o clímax do adensamento harmônico e textural (c. 48), o que se segue é uma *liquidação* dessa complexa textura. Berio retoma, nesse trecho final (c. 49-57), a linha melódica solista do início da seção, embora transposta uma Quarta Aumentada abaixo<sup>400</sup> e executada pelos pares

<sup>399</sup> Alusão à acepção linguística do termo e que consiste no processo morfológico de *variação* de uma palavra, ou seja, suas *flexões* que ocorrem segundo o caso, o gênero, o número, a pessoa etc. À diante, falaremos de *declinação* também nessa mesma acepção vinculada às *alternâncias de formas* que os vocábulos possam sofrer de acordo com a sua função sintática na oração. Os termos são empregados metaforicamente em nossas análises para se referir ao processo de *transfiguração* das entidades harmônicas de *Coro* conforme suas reiterações e funções assumidas ao longo do tecido musical da obra.

<sup>400</sup> Ao início do episódio, os sopranos e flautas desenrolam a melodia sobre o tetracorde [Si $\flat$ , Dó, Ré $\flat$ , Mi $\flat$ ]. A partir do compasso 49, o mesmo perfil melódico se dará sobre as notas [Mi, F $\sharp$ , Sol, Lá].

contralto<sub>[1]</sub>/clarinete<sub>[1]</sub> e contralto<sub>[2]</sub>/clarinete<sub>[2]</sub>. A cada início de compasso, os demais músicos executam breves intervenções, constituídas por notas sustentadas nas vozes e rapidíssimas reiteraões de notas nos instrumentos.

O processo direcional subjacente a esse trecho final do episódio é o oposto do que foi discutido anteriormente, ou seja: partindo da massiva entidade harmônica do compasso 48, as pontuações sincrônicas do coro e orquestra submetem-se a uma rarefação e transformação harmônicas, resultando no acorde do compasso 54. Seguindo o percurso de desfazimento da entidade, ela subtrai-se, ao final (c. 57), em um intervalo de Quinta Justa, Lá<sub>[3]</sub>-Mi<sub>[4]</sub> (vide Figura 27). Vale ressaltar que a entidade que se forma no compasso 54 a partir da transfiguração do material harmônico anterior (c. 48) será retomada logo ao início do episódio VIII. Tal aglomerado atua, então, como elemento de “preparação” para a seção dos blocos harmônicos “nerudianos” que se segue imediatamente (em *attacca*).

Figura 27 – Processo de transfiguração dos campos harmônicos ao final do Ep. VII

VII: [c. 48]                      [c. 54]                      [c. 56]                      [c. 57]                      VIII: [c. 1]

No episódio VII, como pontuamos anteriormente, Berio parece valer-se de alguns traços da escritura de Igor Stravinsky, realizando o seu desejado tributo a *Les Noces*. Além do princípio heterofônico de organização textural e da construção melódica por justaposição de “blocos” baseada em *litanias*, o compositor italiano absorve uma herança musical da gloriosa

conclusão desse balé, a saber: os sons do tipo *ataque/ressonância* de índole stravinskiana<sup>401</sup>. Trata-se de objetos sonoros em que um longo elemento ressonante (nota, intervalo ou acorde) é precedido por diversos ataques, normalmente bem mais curtos, explorando, dessa forma, a relação *percussão/reverberação*. No exemplo abaixo (Fig. 28), o “acorde de sino” que ressoa é sempre precedido por um mesmo motivo melódico sincopado nos pianos (e que constitui uma variação do motivo principal da obra).

Figura 28 – Sons do tipo ataque/ressonância ao final de *Les Noces*

(135)

The musical score for Figure 28 is a piano score for measures 135 to 142. It is written for five parts: B♭ (Bass), I. III (Piano I), II. IV (Piano II), 2 Crotales (Cymbals), and 1 Cloche (Bell). The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Dynamic markings include 'f Ped.' and 's'. The score is numbered 135 at the top.

Fonte: Stravinsky (1922)

Em *Coro*, Berio explora claramente a relação ataque/ressonância no clímax dessa seção (compassos 47-48), quando as rapidíssimas figurações componentes da massa vocal-instrumental desembocam em um repouso imediato sobre uma entidade harmônica com duração de 11 semínimas (vide Fig. 29). Outro exemplo paradigmático encontra-se ao início do episódio e refere-se à construção das frases, baseadas na justaposição de pequenos blocos melódicos que se acumulam (e, por isso, entre as três frases iniciais há um relativo aumento de extensão), mas que sempre repousam em uma longa fermata ao final. A Figura 30 exhibe as duas

<sup>401</sup> Após o clímax coral do Segundo Ato de *Les Noces* (cena 4, “A festa de casamento”, cifra 133), um acorde em fortíssimo é executado a cada oito tempos pelos 4 pianos em Unísono, 2 crotales e um sino, pontuando uma melodia solo cantada pelo baixo. Finalizado esse canto, os pianos absorvem o material melódico vocal, incorporando-o em meio aos “acordes de sino”, emergindo, assim, os chamados *sons do tipo ataque-ressonância* (definidos a seguir no corpo do texto).



## Episódio XVII

A escritura desse episódio pode ser “decomposta”, para fins analíticos, em cinco camadas sonoras, quais sejam:

- 1) Melodia vocal principal (cantada pelos contraltos<sub>[1]-[3]</sub> e tenor<sub>[1]</sub>), acompanhada por “embelezamentos” heterofônicos (promovidos pela clarinete<sub>[1]</sub> e trompa<sub>[1]</sub>). Esse estrato consiste em uma autocitação de *Cries of London*, cujo material musical, embora elaborado pelo próprio compositor italiano, exala um “aroma” folclórico;
- 2) Vozes complementares, responsáveis por entoar inflexões vocais exageradas, marcadas por glissandos vocais que transpassam a parte solista. Como demonstraremos, tais ações vocais coletivas foram motivadas por um modelo étnico-musical proveniente de uma canção eslovena;
- 3) Base harmônica constituída, sobretudo, por notas pedais;
- 4) Gestos cadenciais e ondulatórios executados pelo piano (“*sciolto*”) e quarteto de flautas;
- 5) Periodicidades rítmicas na percussão.

A camada vocal principal – conduzida por contraltos (A<sub>[1-3]</sub>) e, posteriormente, por um tenor solista (T<sub>[1]</sub>) – constitui-se pela *transcrição* da “melodia-refrão” de *Cries of London* – em particular, da linha que perpassa toda a primeira peça desse ciclo<sup>402</sup>. Embora transposta uma Segunda Maior abaixo, tal melodia se faz presente inteiramente em *Coro*, inclusive utilizando as mesmas vozes solistas (contralto e tenor em *falseto*)<sup>403</sup>.

A despeito de Berio ter concebido a “melodia-refrão” utilizando um conjunto de notas bastante simples e econômico (um tetracorde menor), há certa abundância de combinações e permutações das alturas em seu interior. Como já mencionado, essa é uma das características da práxis melódica beriana inspirada em modelos musicais de tradição oral e que refletem o

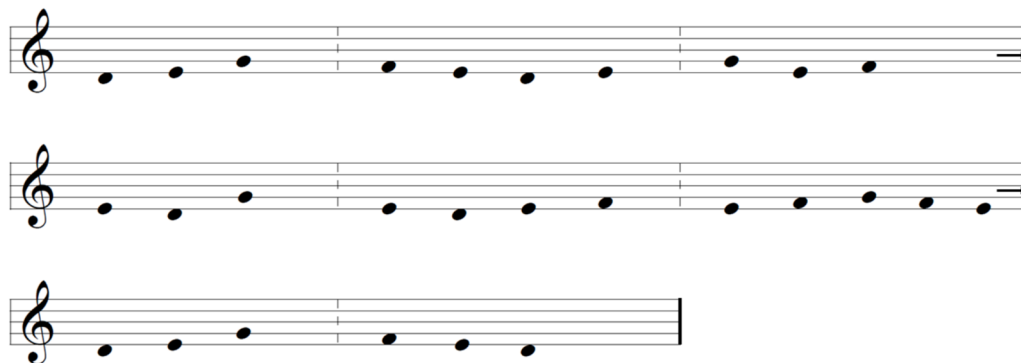
---

<sup>402</sup> Essa linha melódica também emerge nas quarta e quinta seções do ciclo. Por esse motivo, ela é geralmente assinalada como *melodia-refrão* de *Cries of London*.

<sup>403</sup> O processo de *autotranscrição* de materiais compostos pelo próprio mestre italiano é inerente ao processo composicional mesmo de *Cries of London* (e não somente à sua “transposição” para a escritura de *Coro*). Berio iniciou esse ciclo em 1974 como uma peça escrita para o sexteto vocal britânico *The King’s Singers* (constituído por dois contratenores, um tenor, dois barítonos e um baixo). Entre os anos 1975-76, a obra foi *transcrita* e adaptada a uma nova formação vocal: um octeto concebido primariamente para o grupo *Swingle Singers II* (SSAATTBB). Dentre as principais modificações nesse processo, ressalta-se a reordenação dos movimentos, em que a segunda canção componente da versão para seis cantores (“*These are the cries of London Town*”, de onde Berio retira sua autocitação para *Coro*) passa a ser a abertura do ciclo em sua versão para oito vozes (vide NAMIR, 2017).

princípio da variação contínua de uma mesma base intervalar de origem modal<sup>404</sup>. Na Figura 31, propõe-se uma organização paradigmática do perfil dessa melodia de *Cries of London*, demonstrando que as suas 28 notas constituintes pertencem a apenas três diferentes conjuntos de alturas do tetracorde (no exemplo abaixo, a melodia desenrola-se no eixo horizontal, enquanto seus traços em comum são apresentados no eixo vertical/paradigmático).

Figura 31 – Análise paradigmática da “melodia-refrão” de *Cries of London*



Tanto em *Cries of London* quanto em *Coro*, a escritura da camada solista compõe-se de quatro repetições da estrutura melódica ilustrada acima<sup>405</sup>. Tal característica possibilita uma segmentação do episódio XVII em quatro subseções, além de constar uma breve “introdução” e, ao final, uma transição para o próximo episódio (vide Quadro 21). Não obstante a periodicidade melódica do episódio, sua escritura musical, como demonstraremos adiante, é enriquecida pelas outras camadas sonoras, de modo que cada uma das afirmações da melodia emerge de um tecido em constante transfiguração – por meio de um progressivo adensamento textural e uma dilatação do corpo sonoro<sup>406</sup>, afora uma evolução do campo harmônico.

Quadro 21 – Segmentação formal do Ep. XVII

(introdução)	c. 1
<b>1ª subseção:</b>	c. 2–10
<b>2ª subseção:</b>	c. 11–19
<b>3ª subseção:</b>	c. 20–28
<b>4ª subseção:</b>	c. 29–37
(transição)	c. 37–39

<sup>404</sup> Esse também é um dos traços da escritura musical de *E vó* inspirado por modelos musicais folclóricos. Conforme aponta Osmond-Smith (1991, p. 108), na peça “a constante permutação de uma pequena coleção de alturas produz riquezas melódicas extraordinárias.”

<sup>405</sup> A melodia ocupa sete compassos em *Cries of London* e nove compassos em *Coro*. Em ambas as obras, mínimas alterações ocorrem na estrutura melódica ao longo de suas quatro afirmações, como por exemplo algumas supressões ou inserções de acentuações, ligaduras e portamentos.

<sup>406</sup> Berio novamente recorre ao *modo de formar* baseado no adensamento do corpo sonoro ao longo de um único episódio de *Coro*, reforçando o direcionamento textural de sua macroestrutura, a qual parte de uma escritura primariamente solista que se transfigura em uma textura coral.



A camada vocal secundária faz uso de todos os outros cantores de *Coro* que não detêm a melodia principal da seção, ou seja: sopranos<sub>[1-10]</sub>, contraltos<sub>[4-10]</sub>, tenores<sub>[2-10]</sub> e baixos<sub>[1-10]</sub> (além dos A<sub>[1]</sub> e A<sub>[3]</sub> e do T<sub>[1]</sub> quando não estão entoando a linha solista). Sua planificação engendra um fluxo de adensamento do corpo sonoro, atingindo o ápice na terceira subseção; segue-se, então, um filtro de tal “espessamento” textural. O Quadro 22 sintetiza a *formatividade* da escritura vocal desse episódio (i.e., tanto do estrato solista quanto das vozes secundárias) e ilustra o mencionado procedimento com base na divisão de suas quatro subseções:

Quadro 22 – Planificação da escritura vocal e seu adensamento do corpo sonoro ao longo do Ep. XVII

(subseção)	1 <sup>a</sup>			2 <sup>a</sup>		3 <sup>a</sup>		4 <sup>a</sup>	
(solos)	A <sub>[2]</sub>			A <sub>[1-3]</sub>		A <sub>[1-3]</sub> *		T <sub>[1]</sub> **	
(coro)	S <sub>[4]</sub>	S <sub>[4]</sub>		S <sub>[1-10]</sub>	S <sub>[1-10]</sub>	S <sub>[1-10]</sub>			
		A <sub>[1]</sub>	A <sub>[1], [3-6]</sub>	A <sub>[4-6]</sub>	A <sub>[4-10]</sub>	A <sub>[4-10]</sub>	A <sub>[4-10]</sub>	A <sub>[4-10]</sub>	
			T <sub>[1-3]</sub>	T <sub>[1-10]</sub>	T <sub>[1-10]</sub>	T <sub>[2-10]</sub>	T <sub>[2-10]</sub>	T <sub>[2-10]</sub>	T <sub>[2-10]</sub>
				B <sub>[1-10]</sub>	B <sub>[1-10]</sub>	B <sub>[1-10]</sub>	B <sub>[1-10]</sub>	B <sub>[1-10]</sub>	B <sub>[1-10]</sub>

\* Vale ressaltar que a melodia solista nessa subseção ganha um espessamento maior que anteriormente, na medida em que conta com uma “duplicação” heterofônico-instrumental pelo clarinete<sub>[1]</sub>.

\*\* O tenor solo também recebe uma “duplicação” heterofônico-instrumental pela trompa<sub>[1]</sub>.

Tais vozes complementares encarregam-se da emissão de gestos vocais exageradamente inflexionados por meio de glissandos e portamentos – e assinalados com a indicação “*come la parodia di un dialetto*” –, os quais ocupam uma tessitura de três Oitavas (Fá<sub>♭</sub><sub>[1]</sub>-Fá<sub>♭</sub><sub>[4]</sub>). Independente da voz que entoa tais “inflexões exageradas”, elas são, em grande medida, organizadas paradigmaticamente de acordo com trechos específicos do texto cantado, i.e., há uma ligação entre certas tipologias de gestos vocais com determinados fragmentos do texto “Pousse l’herbe”. A Figura 32 ilustra esse aspecto, tomando exemplos de todo o coro (SATB) e organizando o eixo paradigmático verticalmente. Ressalta-se que o último verso (“la rouge fleur”) apresenta duas tipologias gestuais diferentes.

Figura 32 – Organização paradigmática dos gestos entoados pelas “vozes complementares” no Ep. XVII

The musical score is organized into four staves, each representing a different voice part. The lyrics are written below the notes, and various musical notations (such as slurs, accents, and measure numbers) are placed above the staves to indicate specific musical gestures and phrasing.

Voice	Measure Range	Lyrics
Soprano (S)	[c. 1]	Dans l'herbe verte
	[c. 2]	je cueille - rai
	[c. 2]	la rouge fleur
	[c. 13-15]	la rouge fleur
Alto (A)	[c. 4-5]	Dans l'herbe verte
	[c. 6-7]	je cueille - rai
	[c. 7]	la rouge fleur
	[c. 12-13]	la rouge fleur
Tenor (T)	[c. 6-7]	Dans l'herbe verte
	[c. 9]	je cueille - rai
	[c. 8-9]	la rouge fleur
	[c. 12-14]	la rouge fleur
Bass (B)	[c. 20]	Dans l'herbe verte
	[c. 21]	je cueille - rai
	[c. 21-22]	la rouge fleur
	[c. 14-17]	la rou - ge fleur

Na escritura de *Coro*, essas ações vocais exageradas e complementares a uma parte solista consistem em uma *transcrição* de um modelo étnico-musical adotado por Berio a partir de uma canção eslovena. Mesmo que na partitura não haja qualquer indicação de referência musical a uma cultura específica, nos documentos manuscritos e não publicados de *Coro* há um indício que nos levou a identificar tal princípio musical popular. Em uma folha de papel com anotações de Berio a respeito de algumas seções de *Coro* (documento microfilmado PSS, CLB, MF 044:340), lê-se a breve indicação entre parêntesis referente ao episódio XVII: “(Slovenia)”<sup>407</sup>.

Dentre as análises de Balz Trümpy a respeito de modelos musicais iugoslavos, não há transcrições de canções eslovenas. Contudo, a partir de uma audição atenta das gravações em LPs às quais Berio recorreu ao longo da composição de *Coro*, foi possível reconhecer a canção que o influenciou e da qual advém tal modelo étnico-musical. Intitulada “Slovenia: Dance”, essa canção encontra-se no disco fonográfico *Folk Music of Yugoslavia*<sup>408</sup>.

<sup>407</sup> Berio escreveu algumas outras informações pontuais relacionadas ao episódio XVII, mas que, devido à caligrafia rascunhada do compositor, não puderam ser desvendadas. O que foi possível de ser entendido foi a anotação complementar de que se tratava de um modelo iugoslavo.

<sup>408</sup> Vide Boulton (1952).

Como o próprio título indica, a canção consiste em uma dança tradicional das regiões montanhosas da Eslovênia (BOULTON, 1953). Na gravação, a linha melódica é cantada em Uníssonos por um coro misto de vozes *a cappella*. A canção é estrófica e sua melodia é atravessada por inflexões vocais baseadas em glissandos sobre a vogal [i]. Embora em *Coro* tais gestos entoeem, majoritariamente, fragmentos do texto croata “Pousse l’herbe” (como visto na Figura 32), Berio também os incorporou de modo mais literal, como no fragmento apresentado abaixo (Figura 33) referente a uma inflexão na voz dos sopranos.

Figura 33 – Gesto vocal com clara alusão à canção iugoslava “Slovenia: Dance”



Fonte: Baseado em Berio (1976a, p. 67)

A base harmônica desse episódio provém de notas pedais constantemente articuladas por um conjunto de sopros: clarinetes<sub>[1-2]</sub>, fagotes<sub>[1-2]</sub>, trompa<sub>[1]</sub>, trompete<sub>[1]</sub> e trombone<sub>[1]</sub>. Além disso, o clarinete baixo imputa movimentações internas às estruturas pedais e três contrabaixos dão suporte ao plano harmônico (pontuando, em *pizzicato*, importantes polarizações, inserções ou rearticulações de alturas que ocorrem no registro grave). Seguindo a direcionalidade em arco (de espessamento e, em seguida, rarefação) da textura geral do episódio, o campo harmônico também se transfigura no sentido de um adensamento que atinge o seu ápice na última subseção (a partir do c. 29), seguido de um rápido filtro harmônico na transição para o episódio seguinte (a partir do c. 37)<sup>409</sup>. Ressalta-se que, a despeito do tapete harmônico apresentar-se em constante evolução, esse extrato sonoro é regido por uma única entidade harmônica fundamentada em intervalos de quartas<sup>410</sup> (vide Figura 34 para uma redução do tecido harmônico dessa seção).

<sup>409</sup> Mesmo que haja esse filtro no extrato harmônico, ao final a textura logo se adensa outra vez devido à “intrusão” de novos materiais musicais que, na verdade, atuam como transição para o episódio XVIII.

<sup>410</sup> Essa organização em Quartas da harmonia se dá pelos seguintes fatores: onipresença dos pedais em Lá<sub>♯[2]</sub> e Ré<sub>♯[3]</sub>, estruturação da entidade a partir da fundamental sobre a nota Mi<sub>♯[1]</sub>, uma considerável polarização na nota Dó<sub>♯[2]</sub> em sua região tessitural mais cromatizada e, na última subseção do episódio (linhas dos contraltos e clarinete 1), a sustentação da nota Sol<sub>♯[3]</sub>. Tais alturas configuram a cadeia de Quartas Mi-Lá-Ré-Sol-Dó, além de constituírem uma coleção pentatônica de notas.

Figura 34 – Redução harmônica do Ep. XVII

subseções: 1ª  
compassos: [1] [2] [3] [4] [5] [6-8] [9]

Org.

Sopros

Cb. 1-3

2ª [10] [11] [12-15] [16-18] [19] 3ª [20-22] [23-35]

4ª [26] [27] [28] [29-34] [35-36] [37] [38-39]

Detailed description of the musical score: The score is presented in three systems. The first system covers measures 1-9, with the Organ part in the bass clef and the Soprano and Alto parts in the treble and bass clefs respectively. The second system covers measures 10-35, with the Soprano and Alto parts in the treble and bass clefs, and the Cello 1-3 part in the bass clef. The third system covers measures 26-39, with the Soprano and Alto parts in the treble and bass clefs, and the Cello 1-3 part in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Neste episódio aparecem, pela primeira vez, rápidos perfis “ondulatórios” executados em homofonia e com alternância de timbre entre *legato* e *staccato* por um quarteto de flautas e piano. A sobreposição das linhas segue, de maneira geral, a estruturação harmônica fundamental da seção, privilegiando intervalos de Quartas e Segundas. Esse extrato, ainda “ornamental” na estrutura de *Coro*, retornará passageiramente ao final do episódio XVIII e,

finalmente, assumirá função estrutural na organização da textura do episódio XX, com sua densa massa orquestral constituída por enormes blocos harmônicos de articulação ondular.

É interessante notar também que as microperiodicidades nos tamtams contaminarão os instrumentos de sopro a partir do compasso 34 e, juntamente com a entrada das violas e violoncelos que endossam tal microarticulação, realizam uma conexão orgânica entre os materiais dessa seção com o tecido musical do episódio XVIII.

### Episódio XVIII

A escritura desse episódio fundamenta-se em duas camadas: uma solista e com textura linear, cujas melodias, executadas por um dueto vocal-instrumental, são progressivamente delineadas sob uma clara direcionalidade; e a outra, homorrítmica, estática e que aviva o tapete harmônico promovido pelas cordas ao longo de *Coro*. Como demonstraremos, o campo harmônico dessa seção é inspirado em um *modo* iugoslavo tomado de uma canção popular croata.

O primeiro extrato sonoro mencionado configura-se pela sobreposição polifônica do par soprano<sub>[1]</sub> e flauta<sub>[1]</sub>, retomando, assim, o modelo das práticas *diafônicas populares*<sup>411</sup>. Cada uma das linhas solistas fundamenta-se no princípio familiar à práxis melódica beriana de desenvolvimento contínuo de uma estrutura melódico-harmônica, ou seja: as melodias são construídas a partir da extensão gradual de um repertório fixo de notas focais/polarizadas. Conforme exposto anteriormente, trata-se de uma técnica beriana que reflete as pesquisas do compositor a respeito da música folclórica e seus princípios de enunciação musical.

A linha vocal perfila gradualmente um campo harmônico, apresentando, ao final de seu desenvolvimento, um “repertório” de 10 alturas fixadas no registro (com exceção da nota Sol que aparece em duas regiões da tessitura) e concentradas em um âmbito de apenas uma oitava (Figura 35). Nessa melodia vocal, a técnica da extensão progressiva de um repertório de notas focais é acompanhada por uma forte polarização na nota Mi<sub>b</sub>[4], pelo menos até os 11 primeiros compassos desse episódio (um pouco mais da metade de sua extensão).

Figura 35 – Extensão progressiva de um repertório de “notas focais” na linha vocal do Ep. XVIII

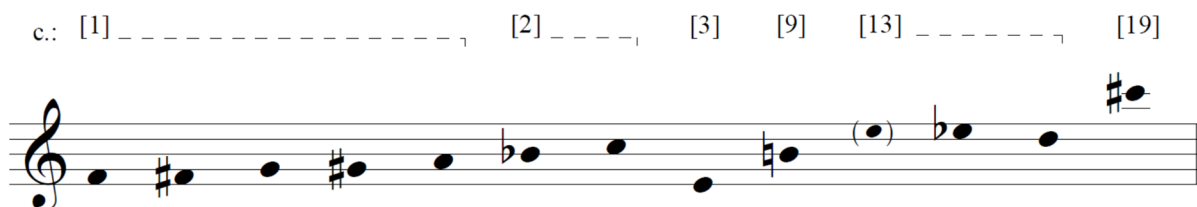
c.: [1] \_ \_ \_ \_ \_ [3] [4] [5] [6] [7] \_ \_ \_ \_ \_ [9] [12]

<sup>411</sup> Conforme demonstrado, tal dispositivo tem sua primeira aparição no episódio V de *Coro*.

Do compasso 12 em diante, a melodia atinge o seu clímax, alcançando a nota mais aguda de seu perfil, Sol<sub>4</sub>[4]. Essa altura consiste também na única oitavação de altura presente na linha vocal, duplicando, justamente, a nota mais grave desse modo. Berio reforça a função estrutural dessa nota atribuindo a ela não somente a mais extensa duração de toda a melodia, mas também um significativo gesto dinâmico conformado por um crescendo prolongado (c. 12-14). Do compasso 13 em diante, o Sol<sub>4</sub>[4] assume, então, a polarização da linha, a qual se *liquida* em uma repetida enunciação das notas Lá<sub>3</sub>[3]–Sol<sub>4</sub>[4]. Berio retoma, assim, a Sétima Menor que também finaliza o canto do episódio III<sup>412</sup> (transposta uma Sexta Maior acima). A reiteração desse intervalo nas *liquidações* das linhas vocais de ambos os episódios, mesmo que consideravelmente distanciados, é paradigmática e afirma-se como um elemento de coesão das melodias “populares” que irrompem do tecido musical da obra constantemente transfiguradas sob novos perfilamentos melódicos, gestos vocais, modos harmônicos etc.

A flauta<sub>1</sub> estabelece um contraponto à linha vocal, situando suas figurações, em grande parte, abaixo dos gestos vocais (ainda que seu campo harmônico se aloque na mesma região tessitural do soprano, porém com um âmbito ligeiramente expandido em suas extremidades grave e aguda). Essa melodia instrumental também estende gradualmente um repertório fixo de notas focais, perfilando todo o agregado cromático ao final do episódio com o aparecimento da nota Dó<sub>5</sub>[5] no compasso 19 (cf. Figura 36). O Dó<sub>5</sub>[5] é também a nota mais aguda da linha da flauta e possui a marcação dinâmica mais intensa do episódio (*forte*)<sup>413</sup>, estabelecendo, portanto, o clímax dessa estrutura (temporalmente defasado em relação ao ápice da melodia vocal). Ademais, atingir o total cromático na parte da flauta demarca, na escritura desse episódio, o final da polifonia vocal-instrumental.

Figura 36 – Extensão progressiva de um repertório de “notas focais” na linha da flauta do Ep. XVIII



<sup>412</sup> Recordar-se que a melodia vocal do episódio III finaliza com a polarização no intervalo Dó<sub>3</sub>[3]–Si<sub>3</sub>[3].

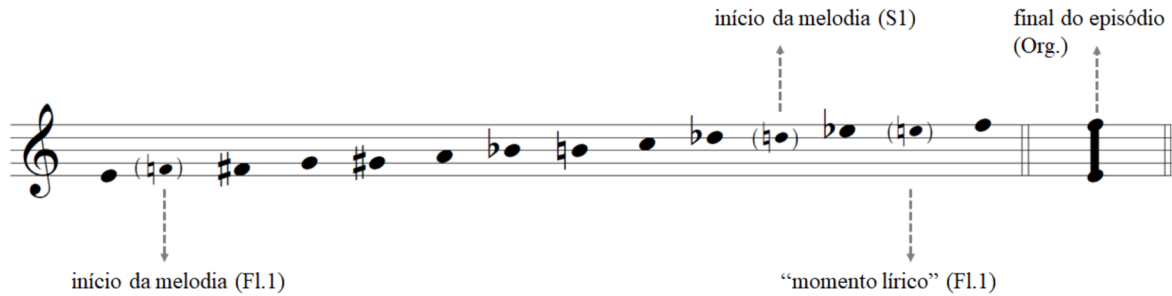
<sup>413</sup> O último compasso da seção (c. 20), no qual surgem marcações dinâmicas em *fortissimo*, não “pertence” mais à escritura étnico-popular do episódio XVIII. Essa textura relaciona-se a um verso de Neruda (“*venid a ver*”), assumindo a função de uma brevíssima inserção do *ciclo Neruda*, mas também de uma rápida transição para o episódio XIX.

Outro aspecto interessante a ser notado na escritura dessa camada solista é que a direcionalidade da melodia vocal “modula” a linha da flauta. Ou seja, quando o soprano entoia o Sol<sub>♯</sub>[5], atingindo o seu clímax – e acarretando, como exposto, na *liquidação* da linha vocal –, a flauta ganha autonomia melódica e passa a ser o elemento “lírico” do episódio. Anterior ao clímax vocal, contudo, o flautista limita-se a promover um acompanhamento contrapontístico. Em particular, ao longo dos doze primeiros compassos, nos quais a melodia vocal está na “superfície” do tecido musical, a flauta executa um acompanhamento constituído de figuras relativamente periódicas (mas que se submetem a uma ligeira e progressiva aceleração rítmica), as quais estabelecem um intenso jogo de Segundas sob uma região limitada e cromaticamente preenchida da tessitura (Mi<sub>3</sub>–Dó<sub>4</sub>). A partir do compasso 13, a “melodização” da linha da flauta faz com que ela atinja regiões mais agudas – e, a partir desse momento, as notas inseridas ao seu campo harmônico podem ser apreendidas como complementares cromáticas ao “*cluster*” inicial de Sexta Menor.

Em consonância com os traços escriturais do *ciclo popular* de *Coro*, no presente episódio o modelo diafônico emerge de uma textura de base relativamente transparente. A camada que acompanha as linhas solistas distingue-se por uma microarticulação estacionária em *divisi* nas cordas (violinos<sub>[1-3]</sub>, violas<sub>[1-4]</sub> e violoncelos<sub>[1-4]</sub>). Trata-se de ruídos articulatórios que ganham, em alguns momentos, um espessamento vocal homorrítmico – com articulações sobre as consoantes [t] e [k], retiradas do poema –, entoado pelos pares vocais desse “tapete de cordas”, i.e., sopranos<sub>[8-10]</sub>, contraltos<sub>[7-10]</sub> e tenores<sub>[7-10]</sub>.

A Figura 37 ilustra o *modo* sobre o qual se estrutura o tapete harmônico das cordas. Salienta-se o fato de que as “janelas” presentes no interior dessa gama quase cromática e que ocupa a extensão de uma Sétima Maior assumem funções importantes no tecido musical, quais sejam: ambas as melodias solistas surgem dessas fendas, e a lacuna entre Mi<sub>b</sub>[4] e Fá<sub>♯</sub>[4] é preenchida pela Flauta ao início de seu momento “lírico” (o qual parte justamente da nota Mi<sub>♯</sub>[4], articulada em *tenuto* e com uma extensão mais longa de mínima). Ao final do episódio, a Sétima Maior (Mi<sub>3</sub>–Fá<sub>4</sub>) ocupada por esse campo harmônico é retomada pelo órgão elétrico na forma de um *cluster*.

Figura 37 – Campo harmônico do “tapete de cordas” e sua relação com as outras camadas sonoras do Ep. XVIII



As escrituras harmônicas tanto da camada solista quanto do tapete de cordas (o qual sintetiza, em efeito, todo o campo harmônico do episódio) assentam-se em um *modo* iugoslavo, desta vez de origem croata. Da mesma maneira que no episódio anterior, encontramos, no documento manuscrito MF 044:340 (PSS, CLB), uma possível inspiração étnico-musical absorvida no episódio XVIII, com a seguinte anotação de Berio: “(croati)”. Recorrendo ao material sonoro que Berio estudou e utilizou para a composição de *Coro*, sugerimos que o compositor italiano inspirou-se na canção “Bog daj, bogdaj dobro večer” (LP *The Living Tradition Music from Yugoslavia*), absorvendo a “escala” sobre a qual essa peça se fundamenta<sup>414</sup>.

### Episódio XIX





O episódio XIX constitui-se de um solo conduzido pelo dueto violino<sub>[1]</sub>–soprano<sub>[8]</sub>, mais intervenções passageiras do piano e do contralto<sub>[4]</sub>. Seu material musical compartilha elementos de uma outra obra de Berio e contemporânea a *Coro*: a *Sequenza VIII per violino solo* (1976)<sup>415</sup>. Nessa seção, a *autotranscrição* beriana baseia-se, por um lado, na partilha de algumas figuras musicais (como atesta o Quadro 23) e, por outro lado, na adoção do campo harmônico inicial da *Sequenza* para a definição de todo o episódio de *Coro*. Ademais, como abordaremos a seguir, ambas as obras carregam uma referência implícita à canção siciliana conhecida por “Nota di Monte Erice”.

<sup>414</sup> Contudo, não podemos assegurar tal constatação com absoluta certeza, pois, no caso específico dessa canção croata, não tivemos acesso à sua gravação (realizada em 1965) que Berio ouviu por meio do trabalho de Bhattacharya (1971).

<sup>415</sup> Por terem sido escritas concomitantemente, não é possível determinar se tais elementos musicais foram concebidos primeiramente para a *Sequenza VIII* ou para *Coro*. No entanto, a musicóloga Candida Felici, em sua análise da peça para violino solo de Berio, sugere que é a *Sequenza* que cita *Coro* (vide FELICI, 2009, p. 24). A despeito dessa imprecisão quanto à ordem de concepção dos elementos, o que mais importa é o contato entre materiais musicais e suas *autotranscrições* em distintas obras do compositor italiano. Como demonstraremos, há reverberações desse material de *Coro* e da *Sequenza VIII* também na obra *Voci (Folk Songs II)*, composta em 1984 para Viola solo e dois grupos instrumentais.



Quadro 23 – Algumas das figuras musicais presentes tanto no Ep. XIX de *Coro* quanto na *Sequenza VIII*

Episódio XIX (parte do Violino)	<i>Sequenza VIII</i> *
(sistema 1) 	página 9 sistema 6
(sistema 4) 	página 6 sistema 1
(sistema 5) 	página 5 sistema 1
(sistema 5) 	página 4 sistema 3

\* Tanto a *Sequenza VIII* quanto o episódio XIX de *Coro* não apresentam numeração de compassos.

Nessa seção de *Coro*, a escritura do estrato solista fundamenta-se em estratégias harmônicas típicas de algumas das *Sequenze* de Berio, quais sejam: a linha melódica inicia-se com uma única nota reiterada e logo expande seu material, revelando um “espaço harmônico” que se constitui de alturas fixadas em regiões específicas da tessitura (com exceção de algumas notas que são flexibilizadas no registro) – campo sobre o qual as figuras musicais são alocadas<sup>416</sup>. Assim, enquanto a *Sequenza VIII* parte da polarização na altura Lá<sub>[3]</sub>, o episódio XIX de *Coro* inicia-se com a reiteração do Si<sub>[3]</sub><sup>417</sup>.

O segundo gesto dessa seção de *Coro* (vide Quadro 23 acima, primeiro fragmento) delimita parcialmente o campo harmônico do episódio (pelo menos os limites agudo e grave da tessitura e algumas de suas notas internas). O campo constitui-se pelo total cromático (com

<sup>416</sup> Esse é o caso, por exemplo, das *Sequenze* para harpa (*Sequenza II*), trombone (*V*), oboé (*VII*) e violino (*VIII*). Ademais, como temos demonstrado, a mencionada estratégia se faz presente, de certo modo, na elaboração melódica de alguns dos episódios do *ciclo popular* de *Coro* e inspirados em modelos musicais folclóricos.

<sup>417</sup> Na verdade, o núcleo de toda a *Sequenza VIII* é a díade Lá<sub>[3]</sub>–Si<sub>[3]</sub>. É curioso notar que Carlo Chiarappa, violinista a quem Berio dedica sua *Sequenza*, atenta para o fato de que o compositor havia inicialmente pensado em iniciar a composição com o Si<sub>[3]</sub>, como realizado no episódio de *Coro* (vide FELICE, 2009, p. 13). Felice (2009, p. 13) observa também que “*la scelta di iniziare con il si non era casuale, poiché la Sequenza per oboe (1969), immediatamente precedente quella per violino, inizia proprio con il si<sub>3</sub> [...]. Sembra dunque che Berio cercasse di tracciare un filo conduttore tra un’opera e l’altra, caratteristica questa non limitata alle Sequenze.*”

algumas oitavações de alturas) e estrutura-se conforme apresentado na Figura 38 abaixo<sup>418</sup>, na qual também ressaltamos as referências e aproximações ao campo harmônico que governa a primeira página da *Sequenza VIII*.

Figura 38 – Comparação entre os campos harmônicos do Ep. XIX de *Coro* e do início da *Sequenza VIII*

\* as alturas notadas por figuras brancas indicam as polarizações/eixos harmônicos; as notas pretas entre parênteses são oitavações.

A voz solista adentra o tecido sonoro em perfeita sincronia e homorritmia com o violino, ampliando a densidade articulatória em uma entoação velozmente *falada* dos versos de “It is so nice”. Apenas no terceiro sistema do episódio é que o soprano<sup>[8]</sup> se desprende da escritura instrumental e perfila uma melodia sobre alturas do campo harmônico principal, engendrando uma polifonia com o violino solista. Nos dois últimos sistemas do episódio, Berio recorre tanto à isocronia das linhas (característica do início da seção) quanto à textura polifônica típica da parte central.

Os trechos finais do dueto voz-instrumento carregam uma referência implícita de matriz folclórica. Suas figuras musicais derivam da canção siciliana “Nota di Monte Erice”, coletada por Alberto Favara e publicada postumamente em seu *Corpus di musiche popolari siciliane*<sup>419</sup>. Essa constatação é apresentada por Candida Felici em sua análise da *Sequenza VIII*, na qual a musicóloga expõe a “origem popular” do núcleo de alturas (Ré<sub>[4]</sub> – Ré<sub>♯[4]</sub> – Mi<sub>[4]</sub> – Fá<sub>[4]</sub>) que governa ambos os trechos das obras aqui tratadas (FELICI, 2009). A autora também demonstra, em outro artigo, que essa mesma melodia é transcrita e retomada na obra *Voci (Folk Songs II)*, composta em 1984 (FELICI, 2006). O Quadro 24 busca compilar a constelação de referencialidades entre a canção siciliana e as três mencionadas obras de Berio (deixando claro o fascínio do compositor por esse canto popular).

<sup>418</sup> Nesse exemplo, não foram adicionadas as oitavações que ocorrem no último gesto do violino (Dó<sub>♯[5]</sub> e Fá<sub>♯[5]</sub>) e em momento de transição para o episódio XX.

<sup>419</sup> Anteriormente neste trabalho mencionamos que o *Corpus di musiche popolari siciliane* (FAVARA, 1957) foi uma fonte consultada frequentemente por Berio ao longo de sua vida.

Quadro 24 – Transcrições da mesma canção siciliana “Nota di Monte Erice” em três obras de Luciano Berio

<p>Quan - nu ti viu vi - ni - ri di lun - ta - nu</p> <p>A mia mi pa - ri un ga - ro - fa - lu d'o - ru.</p>	<p><b>Nota di Monte Erice</b> canção siciliana (FAVARA, 1957, nº 6)</p>
	<p><b>Sequenza VIII</b> página 5, sistema 1</p>
<p>a nice one just gave its sound - it's the nice child - of</p>	<p><b>Coro</b> episódio XIX</p>
	<p><b>Voci</b> (FELICI, 2006, p. 43)</p>

A camada sonora secundária do episódio XIX consiste em intervenções pontuais realizadas pelo piano e pelo contralto<sup>[3]</sup>. A voz adicional cria uma perspectiva espaço-temporal das rapidíssimas articulações entoadas pelo soprano solista, imitando-a como um “eco” distorcido, conforme indicação do compositor: “*L’altro 3, a un gesto del direttore, imita il S8, ma più velocemente e con più ampie variazioni dinamiche per tratti piuttosto brevi e irregolari*”. Já o piano articula 12 ataques em momentos determinados na partitura, perfilando uma “paisagem harmônica” subjacente ao estrato solista. É curioso notar que em *Corale* (1981) – obra que, de certa maneira, também estabelece vínculo com *Coro* por se tratar de uma transcrição da *Sequenza VIII* –, Berio adota a mesma estratégia pela qual, a partir de sinais específicos do maestro, a orquestra adentra o tecido musical com o intuito de criar um *halo* harmônico-textural à linha solista.

### Episódio XXX

Nesta seção, já está instituída a fusão definitiva dos dois “ciclos” constituintes de *Coro*. Seu tecido musical compõe-se tanto por aglomerados sonoros que carregam poemas de Neruda (*Débil del Alba* e *Explico algunas cosas*) quanto por melodias solistas que entoam textos

populares e se destacam (ou ao menos tentam) da massa sonora. Esse estrato “popular” compreende, por sua vez, dois tipos de materiais: por um lado, têm-se fragmentos melódicos retomados de episódios anteriores e que resgatam os textos de tradição oral a eles atrelados (vide Quadro 25); por outro lado, há a emergência de uma nova melodia vocal (encarregada da emissão de versos do poema peruano “*Wake Up Woman*”), cuja escritura é constituída pela *transcrição* de mais uma canção iugoslava (desta vez, proveniente de Montenegro).

Quadro 25 – Retomada de fragmentos melódicos e textuais de origem popular no Ep. XXX

Episódio XXX (retornos de materiais)	Origem dos fragmentos melódicos e textuais
<i>A mezza notte</i> c. 24–26 (T <sub>[7]</sub> )	Ep. XXV, melodia B <sub>[2]</sub> , c. 4–7
<i>Oh isselo</i> c. 24–26 (A <sub>[1]</sub> e A <sub>[2]</sub> )	Ep. XXV, melodia A <sub>[1-2]</sub> , c. 1–3
<i>Oh mamma mia</i> c. 25–26 (S <sub>[7]</sub> )	Ep. XXV, melodia S <sub>[7]</sub> , c. 5–7
<i>Your eyes are red</i> c. 47–49 (A <sub>[10]</sub> )	Ep. III, núcleo motivico inicial do A <sub>[1]</sub>
<i>It is so nice</i> c. 48–49 (S <sub>[10]</sub> )	Ep. XIX, motivo (Sol#-Lá#-Si) presente ao final da linha do S <sub>[8]</sub> , transposto, no Ep. XXX, uma 2M abaixo

A melodia que se desponta no compasso 37 e se prolonga até o compasso 49 – cantada pelo baixo<sub>[4]</sub> sem qualquer acompanhamento (diafônico) instrumental – é desenvolvida de maneira autônoma à textura geral da seção (“*independente dal direttore*”, conforme marcação de Berio). Embora na partitura não conste qualquer referência a modelos étnico-musicais, essa linha solista é uma *transcrição* da canção iugoslava intitulada “Montenegro: Epic Song” (LP *Folk Music of Yugoslavia*<sup>420</sup>). Em uma das folhas de papel nas quais Balz Trümpy analisou essa canção (PSS, CLB, MF 025:193)<sup>421</sup>, há uma anotação rascunhada por Berio na parte inferior do documento e que consiste na elaboração exata da melodia cantada pela voz baixo solista da penúltima seção de *Coro*<sup>422</sup>. De qualquer modo, a semelhança entre o referido trecho da obra e a canção montenegrina é evidente, não somente pela *citação* quase direta do material melódico original (apenas transposto uma Terça Menor abaixo), mas também pela manutenção da “vocalidade” dessa melodia iugoslava, quer dizer, o fato de sua voz solista ser masculina (a canção é interpretada por um homem acompanhado do instrumento de sopro *Kaval*) e ser cantada

<sup>420</sup> Cf. BOULTON (1952).

<sup>421</sup> Essa canção, notada por Trümpy como “Montenegro Epic”, foi transcrita também em outra folha de papel (PSS, CLB, MF 025:208). Embora as diferenças sejam sutis entre os dois documentos (revisão de algumas durações de notas da melodia e reorganização das informações), Berio utilizou, sem dúvida, a análise reproduzida no microfilme citado no corpo do texto.

<sup>422</sup> Em verdade, nesse rascunho há apenas dois pequenos desvios em relação à escritura final de *Coro*. Nessa seção, o último Si<sub>1</sub> do sétimo compasso da canção foi notado, originalmente, como Si<sub>2</sub>; e no penúltimo compasso, o primeiro Si<sub>2</sub> foi rascunhado como um Si<sub>1</sub>.

de um modo “*slow, powerfully stately, and free*”, de acordo com as anotações do assistente de Berio. A Figura 39 reproduz parte da análise de Balz Trümpy de “Montenegro: Epic Song”.

Figura 39 – Fragmento da transcrição da canção “Montenegro: Epic Song” por Balz Trümpy

Phrase examples (synthesized)

♩ = 80 ca.

The image displays two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a tempo marking '♩ = 80 ca.'. It contains a sequence of notes, including quarter and eighth notes, with some accidentals. The second staff also starts with a treble clef and features a triplet of notes indicated by a bracket and the number '3'. This is followed by a series of notes, some with beamed eighth notes, and a final sequence of notes.

Fonte: Baseado em PSS, CLB, MF 025:193

#### 5.4 O ciclo africano: a heterofonia do povo Banda-Linda

Além da concepção anteriormente apresentada de heterofonia enquanto uma *aura melódico-harmônica*, Berio absorve em *Coro* princípios heterofônicos encontrados na música de uma comunidade africana chamada Banda-Linda (República Central Africana) e que se assemelham mais aos processos do *hoquetus* ocidental e pré-polifônico da Idade Média<sup>423</sup>. O compositor italiano conheceu os princípios dessa música heterofônica através da pesquisa do etnomusicólogo Simha Arom, por ocasião do Simpósio *Musique et Linguistique* (1975),

<sup>423</sup> A técnica do *hoquetus* (ou *hoqueto*) surge ao final do século XIII – momento também em que o termo começa a aparecer em tratados de composição musical, como em *De musica mensurata* do Anônimo de Saint-Emmeram (1279) – e ganha maior notoriedade na produção musical do século XIV (por exemplo, na obra de Guillaume de Machaut, especialmente em seus motetes, como o *Hoquetus David*). O princípio que governa o *hoquetus* é o encaixe (“ensamblamento”) de sons e silêncios engendrado pela disposição escalonada de pausas entre as vozes. Em outras palavras, uma melodia é repartida entre diversas vozes, de modo que os silêncios de uma linha (vocal ou instrumental) sejam preenchidos pelas notas de uma outra parte e vice-versa. Essa melodia – truncada em uma determinada voz pela inserção de pausas, mas que prossegue em uma outra parte – sugere um efeito sonoro de *solução* (em latim, (*h*)*ochetus*). Investigações minuciosas dessa prática pré-polifônica do *hoquetus* medieval são oferecidas por Sanders (1974) e Dalglish (1978) – autor que, em verdade, rebate a tese de Ernest Sanders no que se concerne às “origens” do *hoquetus*. Por fim, vale ressaltar que esse princípio tem sido avivado ao longo da história da música, inclusive por compositores modernos como György Ligeti – caso emblemático ocorre em seu *Concerto para violino* (1990/92), segundo movimento (“Aria, Hoquetus, Choral”) –, ou, entre nós, Flo Menezes, ao final de sua obra orquestral *laçoentrelaço* (2013), quando efetua metalinguagem de uma passagem do *Gloria* da *Missa Quarti Toni*, de Ockeghem. No caso de Ligeti, é digno de nota que o compositor também teve contato com a música heterofônica (de tipo *hoquetus*) do povo Banda-Linda por meio dos estudos de Simha Arom (mesma fonte de consulta de Luciano Berio, como citaremos a seguir no corpo do texto), tendo escrito, inclusive, um prefácio para o importante livro desse etnomusicólogo, *African Polyphony & Polyrhythm* (AROM, 2004).

organizado pelo IRCAM<sup>424</sup>: “Foi o início da entrada do continente negro em *Coro*.” (AROM, 1978 *apud* STOIANOVA, 1985)

Berio debruçou-se sobre as peças musicais desse grupo étnico africano ao longo do processo composicional de *Coro*. Entre os diversos materiais trabalhados por ele durante a escrita da obra, constantes do acervo de seus manuscritos na Paul Sacher Stiftung, uma quantidade considerável relaciona-se à pesquisa de Simha Arom. Consistem em transcrições realizadas pelo próprio etnomusicólogo, análises de Berio dessas peças africanas e rascunhos vinculados à escritura dos episódios heterofônicos de sua obra<sup>425</sup>. Na macroestrutura de *Coro*, o emprego do modelo heterofônico africano assume fundamentos estruturais de considerável importância, sendo seis os episódios principais relacionados a essa técnica composicional, a saber: IX, XI, XVI, XXV, XXVI e XXVII.

Simha Arom despendeu cerca de cinco anos (1972-1977) na África Central estudando a orquestra de trompas do povo Banda-Linda. Nesta comunidade, tais instrumentos são agrupados em conjuntos de 10 a 18 trompas, cujo repertório vincula-se a ritos de passagem de jovens adolescentes. Embora exclusivamente instrumental, essa música relaciona-se estreitamente ao repertório vocal tradicional dos Banda-Linda – uma vez que cada uma das peças para conjunto de trompas corresponde a uma canção específica desse povo – e fundamenta-se no sistema pentatônico de afinação.

As trompas utilizadas pelos Banda-Linda produzem apenas uma única nota – aspecto condicionado por sua própria limitação física<sup>426</sup>. Vale ressaltar que, para as seis trompas mais agudas, há um acessório de modificação de altura que as habilita a produzir uma segunda nota, normalmente o próximo passo intervalar ascendente da escala pentatônica. Essa “nota de embelezamento”, contudo, não tem outra função que a realização de bordaduras, apojeturas e trinados<sup>427</sup>. As limitações de natureza organológica dos instrumentos têm um efeito direto na maneira como essa música é elaborada: cada trompa executa um módulo rítmico rigorosamente definido e confinado a uma dada altura da escala pentatônica, i.e., “em cada peça, cada

---

<sup>424</sup> Berio atesta tal fato em seu ensaio “Costanti” (1991), no qual se lê: “*Facevo riferimento, poco fa, alle ricerche di Simha Arom nel campo della musica africana e in particolare dei Banda-Linda [...]. Ascoltare le registrazioni da lui fatte sul luogo e le sue spiegazioni mi ha dato una grande emozione. Era il 1975.*” (BERIO, 2013, p. 295). Vide também Berio (2017, p. 151).

<sup>425</sup> Para se ter uma noção da extensão desse material, ressalta-se que, do microfilme MF 025:327 até o MF 025:386, todos os documentos são relacionados à heterofonia africana.





<sup>426</sup> Tais instrumentos são fabricados com chifres de antílopes (trompas mais agudas) e com raízes e troncos de árvores (instrumentos de registros médio e grave). Cf. (AROM, 2004).

<sup>427</sup> Vide Arom (2004).

instrumento possui uma fórmula específica sobre a qual realiza variações durante a performance.” (AROM, 1981, p. 52)

As trompas que executam as mesmas notas em diferentes oitavas compartilham a mesma fórmula rítmica, carregando, além disso, o mesmo nome. Todo o conjunto é organizado em famílias de acordo com as tessituras das Oitavas (Quadro 26). Isso demonstra que “a estrutura musical de cada peça é baseada em um grupo de apenas cinco instrumentos, dos quais todos os outros são simplesmente duplicados.” (Ibid., p. 52)

Quadro 26 – Organização das trompas na música heterofônica do povo Banda-Linda

“Família”	Registro	Nome dos instrumentos e suas notas				
		<i>tété</i>	<i>tā</i>	<i>hā</i>	<i>tútulé</i>	<i>bɔngɔ</i>
		Sol	Mi	Ré	Dó	Lá
<i>tūwūle</i>		T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5
<i>ngbānjā</i>		T. 6	T. 7	T. 8	T. 9	T. 10
<i>āgā</i>		T. 11	T. 12	T. 13	T. 14	T. 15
<i>yāvīrī</i>		T. 16	T. 17	T. 18	/	/

*Horizontalmente*: distribuição dos instrumentos no interior de cada família. *Verticalmente*: distribuição dos instrumentos com o mesmo nome, porém pertencentes a distintas famílias. T = trompa.

Fonte: Baseado em Arom (2004, p. 311)

O início das peças é invariavelmente constituído por uma sequência de entradas escalonadas, partindo das trompas mais agudas em direção às mais graves e seguindo a ordem escalar das alturas<sup>428</sup>. Durante a performance, a organização espacial das trompas é arranjada em linha curva seguindo tal ordem consecutiva descendente (vide Fig. 40).

<sup>428</sup> Na prática, cada músico, com a óbvia exceção da primeira trompa, inicia sua parte com referência à parte tocada pelo músico imediatamente precedente (cf. AROM, 2004).

Figura 40 – Disposição espacial do conjunto de trompas do povo Banda-Linda



Fonte: Arom (2004, p. 123)

Desses aspectos delineados resulta uma característica da música do povo Banda-Linda que muito impressionou Berio: a percepção do material melódico de tais peças africanas fica destinada ao entrelaçamento dos vários instrumentos, i.e., a melodia é obtida somente no nível do conjunto através da sobreposição precisa de figuras rítmicas confinadas a uma dada altura. Estritamente coletiva, essa *estrutura melódica ausente* apresenta-se como um modelo implícito na organização textural dos instrumentos e na peça como um todo. As peças são constituídas pela repetição ininterrupta das figuras rítmicas específicas de cada trompa (e suas numerosas variações). Assim, a totalidade da “mensagem”, isto é, o material musical em que cada peça se baseia, está presente em toda revolução do ciclo<sup>429</sup>. Essa estrutura musical subjacente relacionada a uma canção tradicional governa, ao mesmo tempo, as partes de todos os instrumentos envolvidos nessa textura e a relação de entrelaçamento e conexão entre elas. Constitui-se assim a referência última do módulo rítmico que cada músico executa, seu *modelo*.

Considerando o *modelo* como a versão implícita e essencial das materializações do texto musical, Arom (2004, p. XXI) o conceitua como “uma fórmula condensada (de fato ‘mínima’) com relação à qual todas as variações são produzidas e que resume todas as características da peça, e somente essas”. Das análises e modelizações empreendidas pelo etnomusicólogo sobre o repertório para trompas dos Banda-Linda, Berio estudou com especial

---

<sup>429</sup> A esse respeito, conferir Arom (1990).



ênfase a peça *Nderejé balendor*<sup>430</sup>. Com efeito, em uma folha manuscrita na qual alguns apontamentos a respeito do esquema macroformal de *Coro* são sintetizados, o compositor italiano incorporou também a melodia usada como referência para a construção heterofônica da mencionada canção africana, i.e., seu modelo subjacente condensado (vide Figuras 41 e 42).

Figura 41 – Modelo implícito de *Nderejé balendor* proposto por Simha Arom



Fonte: Baseado em Arom (1990, p. 160)

Figura 42 – Modelo implícito de *Nderejé balendor* transcrito por Berio em um esquema formal de *Coro*

Fonte: <www.lucianoberio.org>

Em vista do fato de que cada família de cinco instrumentos, organizadas no âmbito de apenas uma oitava, é suficiente para reproduzir a sistemática e o funcionamento de toda a orquestra, o exemplo a seguir (Fig. 43) demonstra a entrada escalonada das cinco primeiras trompas da peça

<sup>430</sup> Há uma gravação dessa peça disponível em: <https://youtu.be/V21GWpSF6Cs>. Acesso em 19 fev. 2021. A técnica propriamente heterofônica inicia-se, após uma breve introdução, aos 11 segundos do áudio.

*Nderejé balendor*. Sendo o modelo imanente a cada “família” de trompas, tais combinações rítmico-melódicas resultantes são suficientes para expor a referência estrutural da peça.

Figura 43 – Transcrição da entrada escalonada das cinco primeiras trompas na peça *Nderejé balendor*

Fonte: Baseado em Arom (1990)

Berio traça essa *melodia intangível* em uma partitura manuscrita por Arom da canção, costurando-a através de linhas vermelhas no interior dessa textura pontilhista estabelecida pelas trompas mais graves (11–18). A Fig. 44 abaixo apresenta essa análise realizada pelo compositor do *modelo implícito* de *Nderejé balendor* e presente nos acervos da Paul Sacher Stiftung.

Figura 44 – Delineamento por Berio (em vermelho) da melodia implícita na heterofonia de *Nderejé balendor*

Fonte: Scherzinger (2012)

A referência e a elaboração aos princípios heterofônicos da comunidade Banda-Linda se dão em diferentes instâncias de *Coro*. Na obra, os instrumentos envolvidos na técnica heterofônica são submetidos a seus princípios, começando pela homogeneidade tímbrica que caracteriza essa malha sonora. De acordo com Stoianova (1985), tanto em Berio quanto na música africana a heterofonia destina-se a um “conjunto monocromático”, quer dizer, trompas para os Banda-Linda e instrumentos de metais para *Coro*. Contudo, vale ressaltar que essa textura heterofônica em Berio, quando desenvolvida nos episódios finais dessa série, “contamina” outros grupos instrumentais, como as madeiras e as cordas.

Ademais, na escritura heterofônica beriana, cada instrumento executa também diferentes padrões rítmicos constituídos somente de uma ou duas notas. Governada por uma pulsação rítmica regular e ininterrupta, essa textura fundamenta-se na sobreposição de diferentes partes instrumentais e nos seus entrelaçamentos entre ataques sonoros e silêncios (à guisa de exemplo, vide Fig. 45). Por assentar-se sobre módulos rítmicos repetitivos executados sempre em intensidade estável, Stoianova (1985) considera tal tecido heterofônico essencialmente homeostático e, portanto, não-direcional.

Figura 45 – Trecho da textura heterofônica no Ep. IX de *Coro* (c. 22-27)

The musical score for Figure 45 illustrates a heterophonic texture in the 9th episode of *Coro*. The score is organized into three systems, each corresponding to a different instrument group: Cor. (Horns), Tr. (Trumpets), and Tbn. (Trumpets). The rhythm is 3/4 and 2/4. The score is marked with 'p' (piano) and '(segue)' (continue). The texture is characterized by overlapping rhythmic patterns of one or two notes, creating a complex, layered sound.

Fonte: Berio (1976a, p. 33)

Embora tais características escriturais de *Coro* sejam claramente relacionadas à heterofonia africana, alguns de seus traços musicais são absorvidos também sob complexas texturas ou outros contextos sonoros, tornando-os praticamente irreconhecíveis em certos trechos da obra. No episódio central (XVI), por exemplo, essa técnica “contagia” também a escritura vocal, e o mencionado princípio de escalonamento descendente nas entradas das trompas é estritamente aplicado aos cantores nessa seção (Fig. 46).

Figura 46 – Entrada escalonada e descendente dos cantores no Ep. XVI de *Coro*

The musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) in Coro, Ep. XVI, shows staggered and descending vocal entries. The Soprano part starts with a vocal line and a piano accompaniment. The Alto, Tenor, and Bass parts enter in a descending sequence. The lyrics are: 'ma vo se to me now I sent this day is mine is mine this day is mine a', 'nowse ma vo me se te to me to this day is mine this day is mine a', 'now is mine today is mine this day is mine this day is mine this day is mine a', and 'me to me to me this day is now to me is me to now this day is mine a'. The score includes dynamic markings like 'pp stacc.' and 'poco'.

Fonte: Berio (1976a, p. 63)

Berio usa como material de partida para a concepção do *ciclo africano* uma série melódica constituída por 22 notas<sup>431</sup> (Fig. 47). Assim como nas peças africanas em que Arom demonstrou a existência de uma estrutura musical ausente que rege o conjunto instrumental, em *Coro* tal linha perpassa (mesmo que transfigurada em momentos posteriores, conforme

<sup>431</sup> Segundo Osmond-Smith (1991, p. 83), essa melodia que emerge no episódio IX de *Coro* advém de uma canção tradicional macedônia, da qual Berio teria extraído seu contorno melódico e sua coleção de notas. Contudo, ao longo da pesquisa documental por nós realizada e dentre todos os materiais originais relacionados à composição da obra e constantes dos acervos da Paul Sacher Stiftung, não foi encontrada nenhuma referência a essa melodia e nem mesmo a seu campo harmônico.

iremos demonstrar) a escritura dos episódios de textura heterofônica enquanto material melódico de base de seus *modelos implícitos*<sup>432</sup>.

Figura 47 – Perfil melódico de base para os *modelos implícitos* dos episódios heterofônicos de *Coro*



Ao contrário do repertório para conjuntos de trompas dos Banda-Linda, em que o seu modelo subjacente é sempre uma monodia vocal simples<sup>433</sup>, na escritura beriana tais *estruturas ausentes* originam uma densa trama baseada no contraponto canônico. Nesses episódios de *Coro*, nos quais essa técnica é aplicada, o modelo é engenhosamente elaborado a partir da sobreposição da mesma série melódica, às vezes ordenada em rotação e com o perfil reelaborado, resultando em uma textura heterofônica concebida polifonicamente.

Ademais, no contexto de *Coro*, esses *modelos implícitos* atualizam-se em constante metamorfose em seu tecido musical, não só pelo arsenal de variações aplicadas a cada padrão rítmico executado (alongamentos das notas, subdivisões rítmicas, inflexões e ornamentações melódicas), mas também pelo perpétuo aparecimento e submersão dessas linhas sobrepostas. À vista desses aspectos, a proposição dos modelos neste trabalho tem por meta a exposição da *entidade estrutural mais simplificada* (AROM, 2004) e baseia-se em alguns rascunhos manuscritos de Berio guardados juntos à partitura original de *Coro*.

Nos dois primeiros episódios heterofônicos da obra (IX e XI), a melodia de base é utilizada em sua configuração primordial (apresentada anteriormente). Quando a técnica africana manifesta-se a partir do compasso 22 do episódio IX<sup>434</sup>, os instrumentos de metais envolvidos nessa textura apresentam tal linha melódica em uma espécie de malha sonora de notas entrelaçadas (tal como em um *hoquetus*). No compasso 24, Berio adensa a textura, sobrepondo a essa melodia um cânone ao Unísono. O compositor realiza tal sobreposição canônica exatamente

<sup>432</sup> Como mencionado, o princípio heterofônico em *Coro* rege seis episódios. No entanto, de acordo com algumas análises da obra rascunhadas pelo próprio compositor, as seções principais nas quais ele aplica o modelo heterofônico restringem-se, na verdade, em quatro episódios, ou seja: IX – XI – XVI – XXV. Já os episódios XXVI e XXVII são considerados prolongamentos ou desenvolvimentos secundários dessa técnica composicional – informação grafada por Berio em um manuscrito conservado junto à Paul Sacher Stiftung (MF 044:336).

<sup>433</sup> Vide Arom (2004).

<sup>434</sup> A escritura dos primeiros 21 compassos dessa seção de *Coro*, embora fundamente-se inteiramente no mesmo perfil melódico apresentado na Fig. 46, é construída a partir do princípio heterofônico que engendra uma *silhueta* sonora (ou *Uníssonos imprecisos*) ao dispositivo principal (no caso, a linha vocal entoada por sopranos e contraltos).



No episódio XVI, a linha melódica de base é reorganizada em tessitura, de modo que suas notas sofram um deslocamento no registro de uma Oitava ascendente, com exceção de  $Mi\flat$  e  $Mi\sharp$  (notas estas que permanecem na mesma região em ambos os episódios, como ilustrado na Figura 50). A elaboração do contorno melódico, nesse caso, é baseada em duas estratégias harmônicas de índole serial que são aspectos significativos da linguagem harmônica de Berio: a fixação das alturas no registro<sup>436</sup> e o movimento pendular da linha a partir de um eixo, o  $Dó\sharp_{[4]}$  (vide Fig. 51).

Figura 50 – Derivação do campo harmônico do Ep. XVI a partir da manipulação em tessitura da linha melódica de base do Ep. IX

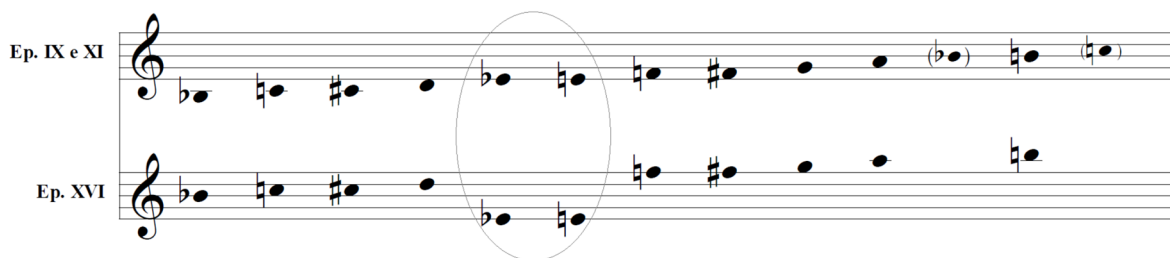


Figura 51 – Perfil da linha melódica de base para o modelo implícito do Ep. XVI



Nesse caso, o modelo implícito foi rascunhado pelo próprio Berio em uma folha de papel constante dos acervos da Paul Sacher Stiftung<sup>437</sup>. Embora a escritura final do episódio XVI caracterize-se por diversas sobreposições canônicas dessa mesma linha reconfigurada (e suas constantes submersões na trama sonora), o compositor italiano simplifica sua *estrutura implícita* em uma sobreposição canônica de apenas duas vozes – e, tal como no *modelo* do Ep. IX, essa sobreposição realiza-se exatamente ao centro da linha melódica de 22 notas, de modo que a primeira metade da melodia (traçada por Berio com linhas pontilhadas) seja sobreposta à sua segunda metade. Ademais, as onze alturas componentes da linha de base são distribuídas, nesse rascunho, em 11 diferentes pentagramas. A Figura 52 reproduz o manuscrito de Berio (na folha de papel, há a anotação “*modello b*”).

<sup>436</sup> Já nos episódios IX e XI, por exemplo, as notas  $Si\flat$  e  $Dó\sharp$  não são fixadas devido às oitavações das mesmas.

<sup>437</sup> Tal documento ainda não havia sido microfilmado até o momento de nossa pesquisa documental na sede da Paul Sacher Stiftung no ano de 2019.

Figura 52 – Modelo implícito e simplificado do Ep. XVI, constituído pela sobreposição canônica das primeira e segunda metades da série melódica de base dessa seção

The image displays a musical score with 11 staves, numbered 1 to 11 on the left. Each staff contains a single note or a short melodic fragment. Dashed arrows connect notes across different staves, illustrating a canonical overlap between the first and second halves of a melodic series. For example, an arrow points from a note on staff 11 up to a note on staff 1, and another from staff 10 to staff 2. The notes are primarily eighth notes, with some accidentals (sharps and flats) visible.

Fonte: Baseado em um manuscrito de Berio (PSS, CLB)

A escritura do episódio XXV reconfigura mais uma vez o perfil melódico da linha de base, ampliando seu alcance em tessitura no registro grave e descaracterizando seu traço linear ao incorporar longos saltos entre as notas dessa série (vide Fig. 53). Novamente, Berio procede da sobreposição canônica ao uníssono desta linha para o engendramento do *modelo* subjacente, o qual é aplicado a todos os instrumentos de sopro, e não mais exclusivamente aos metais. Embora haja um rascunho de Berio (PSS, CLB) que sintetize a estrutura canônica fundamental dessa seção de *Coro* (seguindo estritamente o mesmo padrão do manuscrito anterior apresentado na Fig. 52), optamos por apresentar, em um último exemplo do *ciclo africano*, o modelo canônico de sobreposição da linha melódica de base (em sua nova configuração de perfil) que governa a heterofonia do episódio XXV por meio de um fragmento da própria partitura da obra (vide Fig. 54).



Figura 53 – Perfil da linha melódica de base para o modelo implícito do Ep. XXV



## **PARTE III – EPÍLOGO**

## 6 Proliferações finais

*Do I contradict myself?  
Very well then I contradict myself,  
(I am large, I contain multitudes.)*

(WHITMAN, 1982, p. 246)

A obra de Luciano Berio reflete a natureza de um percurso musical vasto e diversificado, guiado por uma profunda e respeitosa pesquisa ao arsenal da cultura. Sua deferência à história não o priva de uma conduta eminentemente crítica e retificadora da tradição. Dessarte, sua poética revela marcas de uma “memória” individual que é, no entanto, inviolavelmente coletiva, legando obras multifacetadas e que, concomitantemente, constroem algo de homogêneo e com límpida coerência no nível estrutural. Consciente do caráter conflituoso, plurivalente e, às vezes, contraditório de sua atitude fundamental perante o mundo dos fatos, o mestre italiano declara, em ressonância ao poema de Whitman: “*Sono largo, contengo moltitudini.*” (BERIO 2013, p. 306)

Esse traço paradoxal ressoa neste trabalho e nos faz hesitar em estabelecer conclusões definitivas, verdades absolutamente sedimentadas<sup>438</sup> ou considerações que finalmente afunilariam nosso objeto de investigação – o qual, por si só, é um “corpo multidimensional”, pois, como o próprio Berio (2017, p. 117) atesta: “*La vera esperienza di arricchimento è essere in grado di percepire i processi di formazione, trasformazione – cose che cambiano – piuttosto che di oggetti solidi.*”

Estudar a obra do mestre italiano tem algo de similar com uma análise microscópica da matéria em que apenas é possível eleger diferentes níveis de profundidade e ampliação do objeto de estudo, ao mesmo tempo em que se transfere para funções secundárias diversos outros níveis da percepção. Cremos, no entanto, que no desenrolar de nossa investigação proporcionamos ao leitor algumas respostas para a problemática central dessa pesquisa, estabelecendo pontos de contato entre os fundamentos poético, ético e político do pensamento musical de Luciano Berio.

---

<sup>438</sup> Fazemos referência a Menezes (2006), para quem a produção beriana deveria ser encarada pelo lema Merleau-Pontiano de que *a verdade é um outro nome da sedimentação*. Tal concepção alude à noção de verdade como uma iluminação ininterrupta, i.e., “concebida enquanto uma contínua superação de si mesma” (Ibid., p. 313). Trata-se, sobretudo, de uma postura ética frente à incapacidade de se ater implacavelmente a juízos verdadeiros. Diante disso, nos alerta o autor (Ibid., p. 314): “Não é necessário se pôr exaustivamente à procura de uma exposição teórica, da parte do Berio compositor, que esteja absolutamente sedimentada” (Ibid., p. 314), visto que a obra do mestre italiano “não se resume a um objeto fechado, a um modelo de verdade, mas antes revela-se como criação aberta e susceptível de prestar-se a um contínuo e interminável processo de *sedimentação*.” (Ibid., p. 329)

Ainda assim, na presença da produção artística beriana, impulsionada por uma cinética espiralada, consideramos pertinente uma breve retomada de algumas de nossas questões – sob diferentes enfoques, na esperança, porém, de revelar outras propriedades de *Coro* que, em verdade, nos permitam aprofundar e sintetizar as hipóteses delineadas ao longo do trabalho. Inspirado no método de Lévi-Strauss nas *Mitológicas I*, podemos dizer que à medida que nossa “nebulosa” se expande, o núcleo de nossa investigação organiza-se, esclarece-se e ilumina-se<sup>439</sup>.

**«Il volto della musica è dappertutto»**

Um missionário censurou seu rebanho africano por andar despido. “E o senhor?”, responderam os nativos, apontando-lhe para o rosto, “não anda também despido em alguma parte?” “Bem, mas é meu rosto.” “Pois bem”, retorquiram os nativos, “conosco o rosto está em toda parte”.

(JAKOBSON, 1969, p. 161)

No ensaio “Linguística e Poética” de Roman Jakobson, o autor parte de um inquietante questionamento: “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (JAKOBSON, 1969, p. 118-19). Mirando a ideia de que a função poética não deva ser um fenômeno periférico aos estudos linguísticos, o ponto central da discussão de Jakobson é a defesa de que os dispositivos poéticos não se confinam apenas à arte verbal, bem como a poesia (e seus diversos gêneros) não se limita à função poética. Sua conclusão é a de que a *função poética* ou *poeticidade* implica uma total reavaliação dos componentes do discurso e que a poesia coloca em movimento todo o aparato linguístico (fonético, fonológico, gramatical, sintático e retórico, e não apenas a estruturação dos versos, métrica, rima etc.). Em suma, o “rosto” da poesia está em toda parte da linguagem, pois todo elemento linguístico pode ser convertido em figura poética.<sup>440</sup>

Cinco anos após a publicação daquele relevante ensaio, o linguista russo, em seu primeiro encontro com Luciano Berio nos EUA, colocou ao compositor uma demanda similar à sua questionando-o o seguinte: “*So, Berio, what is music?*”. Ao que o compositor italiano respondeu: “*Music is everything we listen to with the intention of listening to music, and that anything can become music*” (BERIO, 2006, p. 49). O que Berio intentava demonstrar era que a “rosto” da música também está em todo o *corpo* do *continuum* sonoro, além de que todos os processos acústicos (incluindo os linguísticos) são capazes de desempenhar funções na formação musical.

<sup>439</sup> Vide a “Abertura” de *O cru e o cozido* (LÉVI-STRAUSS, 2004).

<sup>440</sup> Como também é válido afirmar o contrário, ou seja, o “rosto” da linguagem está em toda parte da poesia.

Disso decorre, para Berio, uma das tarefas do compositor moderno e já delineada em nossa discussão sobre as viagens musicais à biblioteca de Babel, qual seja: “*La necessità di liberare le potenzialità musicali di ogni situazione sonora*” (BERIO, 2013, p. 60). O mestre italiano refere-se, sobretudo, à criação de relações significativas entre processos musicais e comportamentos sonoros excluídos por séculos da escritura e da história da música, ou seja: “objetos sonoros” tidos como *ruidosos* ou *não-musicais*, sejam eles de qualquer natureza (instrumentais, vocais, sintetizados, “concretos”, harmonias saturadas cromaticamente etc.). Conforme tratado em nosso capítulo II, sob exemplos de um tecido multirreferencial stravinskiano ou mesmo pela proposição cageana de “escutar a música ao nosso redor”, ao que se atenta aqui é para a sensibilidade auditiva em face do *corpo sonoro* do mundo.

Tal acepção faz-se presente no ideário de Trótski (2007, p. 184), para quem “a unidade da arte é criada pela percepção ativa do mundo”. Mobilizar uma “nova consciência” e sensibilidade auditivas poderia ser encarada, ao mesmo tempo, como um resgate das origens míticas da música na figura de Pã, deus que admirava a lua, de onde tudo vê panoramicamente, e buscava obstinadamente a voz de sua amada Eco (MENEZES, 2013a). O mito de Pã, fortemente ligado à música, revela que essa “é associada, assim, à visão totalizante, panorâmica e ao mesmo tempo pânica, à procura de eco.”<sup>441</sup> (MENEZES, 2013a, p. 121)

Dessarte, Berio, tomado por essa “nova sensibilidade musical”, rebate o preceito equivocado e conservador da teoria de Lévi-Strauss no que concerne ao não reconhecimento, nas poéticas modernas, da presença potencial do “rosto” da música em todo o *corpo* do *continuum* acústico-sonoro<sup>442</sup>. Citando Berio (2017, p. 47): “*Lévi-Strauss parte dal preconetto che ci siano ‘oggetti musicali’ e ‘oggetti non-musicali’ . Ma durante questi ultimi anni abbiamo imparato che la virtualità musicale esiste nella totalità del mondo sonoro.*”<sup>443</sup> Que Berio evoque,

---

<sup>441</sup> Essa concepção mítica da origem da música, imbricada à acepção de invenção musical que se atenta a uma totalidade panorâmica do mundo sonoro, serviu de imagem ao compositor Flo Menezes em sua obra intitulada, sintomaticamente, *PAN* (1985-86) para grande orquestra e fita magnética, sobre a qual se lê: “Em *PAN*, tudo pode tornar-se música. Eventuais interferências ‘não musicais’ são resgatadas pelo artesanato da escritura orquestral.” (MENEZES, 2013a, p. 121)

<sup>442</sup> Na concepção de Lévi-Strauss (2004), a natureza está para a “quantidade contínua” assim como a cultura para a “quantidade descontínua”. O homem, partindo de campos contínuos para conceituá-los, introduz nesses a descontinuidade, ou seja: “Qualquer que seja o campo, é unicamente a partir da quantidade discreta que se pode construir um sistema de significações.” (Ibid., p. 76)

<sup>443</sup> Mesmo que não declarado, Berio refere-se à “Abertura” de *O cru e o cozido*, na qual o antropólogo francês limita-se a considerar o material sobre o qual a composição opera apenas àqueles nomeados como *sons musicais*. Para Lévi-Strauss (2004), eles consistem em objetos sonoros de monopólio da cultura, pois resultam da criação dos instrumentos musicais e do canto, os quais “não existiriam para o homem se ele não os tivesse inventado” (Ibid., p. 39). Nessa concepção, a música seria elaborada estritamente sobre uma grade cultural representada por uma escala de *sons musicais*, essa atuando como uma linha de demarcação aos sons da natureza – uma vez que, nesse domínio, “não há, a não ser de modo fortuito e passageiro, sons musicais, mas apenas ruidos.” (Ibid., p. 38)

respeitosamente, o Lévi-Strauss de *O Cru e o Cozido* em sua *Sinfonia* é mais uma prova de que o próprio rosto de Berio, seu *visage*, estava... *dappertutto*.

Em *Coro*, várias são as instâncias desse ideal ético que visa abolir, no contexto de uma poética composicional, a “divisão moralista” – como escreve Berio (2013, p. 287) – dos materiais sonoro-musicais, incluindo os verbais. A obra celebra a entrada do “ruído” em seu tecido musical de modo fascinante e, sobretudo, sob relações viscerais com a direcionalidade e os processos musicais. Pois que, na poética beriana, incluir organicamente tais fenômenos acústicos *ruidosos* no fazer composicional – ou seja, alcançar um grau satisfatório de continuidade entre “qualquer situação sonora” e a linguagem e *formatividade* musicais – tem a ver, sobretudo, com o próprio componente harmônico da escritura. Em outros termos, o ruído é considerado uma qualidade da expressão harmônica, ideia paulatinamente deixada como herança pelos compositores da virada do século XX<sup>444</sup>.

Um exemplo paradigmático e muito expressivo desse traço da música beriana ocorre no episódio XXVIII de *Coro*, no qual irrompe um fenômeno vocal “ruidoso” e culturalmente referenciado: a ululação de vozes femininas<sup>445</sup>. Como assegura o compositor: “*La voce che canta è solo un aspetto del linguaggio. Se possiamo accettare le voci che cantano possiamo accettare il suono in generale*” (BERIO, 2017, p. 116). Esse vigoroso “trinado vocal” vem à tona no ápice da seção, iniciando-se na parte dos Sopranos, em seguida dos Contraltos e, por fim, contaminando a escritura de todas as cordas.

Assim é que a ululação, por um lado, conduz à transfiguração na textura das massas sonoras do Ep. XXVIII, de modo que tal expressão vocal e suas peculiaridades acústicas atuem como fator de mobilização e articulação do tecido musical. Por outro lado, esse fenômeno emerge organicamente na escritura da obra justamente por manifestar-se como resultante de uma progressiva densificação dos aglomerados harmônicos, os quais partem de uma entidade

---

<sup>444</sup> Em se tratando, por exemplo, dos sons “ruidosos” de origem vocal, Berio (2017, p. 237) afirma: “*La presenza della voce come rumore fu preparata dal punto di vista armonico nel tardo Ottocento da Wagner, Mahler e poi quindi dal primo Schönberg*”. Vale atentar para o fato de que a Ópera já havia incluído a fala (aspecto tido como ruidoso e relegado da escritura vocal) no contexto do recitativo, mas este, por sua vez, implicava a estagnação ou suspensão da direcionalidade e dos processos musicais. Quanto aos “ruidos instrumentais”, Berio salienta que as complexas “situações” harmônicas na obra de Bartók, Schoenberg, Webern e Stravinsky, por exemplo, possibilitaram a integração entre sons “não-musicais” e desenvolvimento musical: “*Nelle loro opera essi celebrano in modo veramente sottile e affascinante l’ingresso del rumore nella musica.*” (Ibid., p. 238)

<sup>445</sup> Na partitura dessa seção de *Coro*, lê-se a seguinte anotação de Berio (1976a, p. 106): “*Come il richiamo delle donne algerine*”. A técnica de *ululação vocal* consiste em uma prática comumente associada às culturas árabes, africanas e asiáticas e relacionadas a lamentos agudos ou uivos sustentados, com um aspecto trinado que envolve rápidos movimentos da língua e da úvula. A ululação amplia e projeta a voz das mulheres e relaciona-se a eventos e manifestações culturais como danças, cerimônias de casamento, funerais etc. Vide Sanford (2018).

de quatro notas e atinge, no momento da ululação, um extenso agregado “inarmônico”, contendo uma ampla região em *cluster* (Fig. 55).

Figura 55 – Ululação vocal no Ep. XXVIII

The image displays a musical score for a vocal wailing section. The score is divided into two systems, each covering measures 27 to 30. The top system features two staves for Flutes (Fl.) and Oboes (Ott.), with dynamics ranging from *f* to *pp*. The bottom system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), with lyrics in Spanish and Italian. The lyrics are: "de cada ser vi-ven-te ser vi-ven-te viven-te viven-te vi-ven-te [i] ser vi-ven-te hay", "ex-tensión y ex-ten-sión ex-tensión ex-tensión de ca-da ser vi-ven-te vi-ven-te hay", and "extension extension y extension extension de ca-da de ca-da ser vi-ven-te hay". The score also includes a section for "Tutti gli archi" (All strings) at the bottom right, with dynamics *pp* and *ff*. A note at the bottom left reads: "\*Come il richiamo delle donne algerine. As 'hurlement' of Algerian women." The score is marked with a 4/4 time signature and a tempo of 60 beats per minute.

Fonte: Berio (2017a, p. 106)

A utilização de regiões saturadas cromaticamente (*clusters*) no interior mesmo das entidades harmônicas de *Coro* não deixa de se manifestar como uma outra “face” da mesma problemática. As bandas ruidosas dos aglomerados sonoros da peça, à vista da tendência anteriormente delineada, também refletem funções harmônicas particulares no tecido musical. Tomando um exemplo analisado anteriormente, no episódio V (*ciclo popular*) há uma camada sonora subjacente executada por um quarteto de trompetes em uma espécie de “micropolifonia” sob uma região saturada (embora móvel) do campo harmônico da seção.

Nesse contexto, a parte do órgão elétrico é essencial, ao longo de toda a partitura de *Coro*, para o engendramento de tais regiões saturadas dos campos harmônicos da obra (tal como

fora tipicamente o caso de seu uso também em *Sinfonia*), ajudando a evidenciar, na escuta, suas funções musicais e seus processos de transformação internos. Um caso paradigmático também ocorre no episódio XXVI, no qual a parte do piano, como se contagiado pela escritura do órgão, junta-se a esse instrumento para introduzir tais objetos sonoros ruidosos na escritura da seção, executando *clusters staccatissimo* em toda a sua extensão (Fig. 56) – aspecto este que faz recordar a escritura pianística em sua peça *Air* (1970), para Soprano, trio de cordas e piano.

Figura 56 – *Clusters* nas partes do piano e órgão elétrico (Ep. XXVI, c. 35-39)



Fonte: Berio (2017a, p. 106)

Pode-se considerar também, como outro viés da mesma questão, a exploração da expressividade fonética dos poemas por meio da transfiguração do texto em uma presença puramente acústico-musical no tecido sonoro. Como afirma Berio (2017, p. 236): “*Ho trasferito le qualità vocali della recitazione del testo in un ambiente musicale, nel quale ho impiegato gli elementi fonetici del testo stesso. Quindi si ha uno spostamento del convenzionale processo del linguaggio testuale in un contesto poetico-musicale*”.

Dentre as estratégias de exaltação da musicalidade imanente à pronúncia das palavras, isto é, da transfiguração de vocábulos em música e da busca de uma possível continuidade entre a linguagem verbal e musical<sup>446</sup>, mencionam-se:

- 1) A projeção da palavra no tempo de modo concreto, incorporando e estendendo sua matéria verbal no interior de aglomerados harmônicos: “Como se penetrássemos em sua estrutura fonológica interna, percebendo cada detalhe de seu expressivo

<sup>446</sup> É incontestável que tais elaborações advenham da experiência de Berio nos estúdios eletrônicos de composição. O próprio mestre italiano comenta a genealogia desse importante traço de sua poética musical, reconhecendo-o em uma das suas primeiras (e mais paradigmáticas) obras eletroacústicas: “*In Thema [1958] ho imparato anche molto riguardo alle proprietà della lingua, e ai suoi aspetti fonetici che ho ulteriormente sviluppato per tutta la mia vita.*” (BERIO, 2017, p. 237)



dinamismo sonoro”<sup>447</sup> (MENEZES, 2013a, p. 121). Embora dilacerado, os momentos fonológicos do vocábulo são mantidos na mesma ordem e as complexas harmonias acompanham a mudança “tímbrica” que ocorre ao longo da palavra. Tal aspecto faz-se presente especialmente em episódios componentes do *ciclo Neruda*, nos quais, tomando emprestados os termos de Menezes (2006, p. 325), a palavra “determina a textura de timbres”, impingindo ao tecido sonoro suas “cores texturais”;

- 2) As componentes fonéticas do texto são projetadas no tempo musical de modo imaginário (não necessariamente por sons derivados da voz), simulando sua incorporação no tecido sonoro e sua extensão através dos instrumentos musicais. De certa maneira, as características sonoras dos fonemas são mantidas, a despeito de sua extensão no tempo e prolongamento por outra fonte sonora que não seja a voz;
- 3) Assimilação das palavras como fenômeno de *textura*, normalmente entoadas a partir de uma espécie de *Sprechgesang*<sup>448</sup> nas linhas vocais, engendrando massas sonoras “ruidosas” em contínua transformação e que governam o processo musical. Tal aspecto é mobilizado por momentos fonológicos do vocábulo<sup>449</sup>, por inflexões do gesto verbal, ou mesmo pela emissão de fragmentos maiores dos poemas. Em todos os casos, o material verbal emerge sem pretensões de inteligibilidade integral e o texto, portanto, é ouvido como “rumor semântico”<sup>450</sup>. Referimo-nos à atitude consciente de Berio em

---

<sup>447</sup> A definição a que aqui nos reportamos diz respeito, a rigor, à radicalização da extensão temporal de uma palavra, com toda a sua estruturação fonológica, na forma musical, tal como concebida por Flo Menezes a partir dos anos 1980 e tal como o compositor brasileiro definira como *forma-pronúncia*. Definindo sua invenção, Menezes (2006, p. 325) afirma tratar-se “de um *laceramento della parola*, ao invés *della poesia*, como diria a *seconda prattica* barroca referindo-se à dilaceração do verbo na Alta Renascença.” Ou ainda: “O Verbo efetivamente se *desmaterializa*; não constitui *material*, mas uma de suas configurações: o gesto verbal torna-se *textura*” Menezes (2013a, p. 120). Tal passo radical – o de constituir a *forma musical* a partir da constituição fonológica das palavras – não foi empreendido por Berio, mas mesmo assim podemos entrever a projeção da palavra em constituintes formais de sua obra, e por isso fazemos, com as devidas distinções, tal analogia.

<sup>448</sup> Berio (2017) recorda que a voz falada, ao longo da história da escritura musical, foi banida por assimilar qualidades de um ruído vocal – sendo, deste modo, colocada em posição diametralmente oposta à voz que cantava, considerada expressiva. Em outras palavras: “*Una voce parlata è un rumore che non corrisponde all’idea musicale classica in cui tutto è codificato nel senso della grammatica e della sintassi delle note*” (ibid., p. 237). Sobre a multiplicidade de técnicas vocais em *Coro*, em especial aquelas que se comportam como antítese de uma linha vocal plenamente articulada do *bel canto*, vide nosso breve inventário dos modos arquetípicos da expressão vocal na obra (cap. V).

<sup>449</sup> Stoianova (1985), por exemplo, toca rapidamente nesse aspecto de *Coro*, afirmando que o engendramento e a articulação de certas texturas vocal-instrumental da obra são baseados em “cores tímbricas” particulares às línguas utilizadas.

<sup>450</sup> Osmond-Smith (1985, p. 91) reconhece tal aspecto como uma importante dimensão da obra vocal do mestre italiano e cuja essência seria “*that of learning to be receptive to the peculiarly vivid aesthetic impact of the half-understood*”. A esse respeito, Berio (2013, p. 287) comenta: “*Il compositore dovrebbe allora organizzare musicalmente diversi gradi di percepibilità decidendo quali parti del testo possano essere occultate, o quasi, dalla musica e quali invece debbano esserne illuminate.*”

absorver o texto, em determinados momentos da escritura musical, de modo que seja possível apenas uma apreensão parcial na escuta de seu “conteúdo semântico”.

Em suma, para Berio qualquer fenômeno sonoro contém potencial musical e tudo pode se tornar música – desde que seja possível conceituar, analisar e “traduzir” a totalidade do mundo sonoro em uma elaboração consciente dos materiais, inserindo-os em um processo formativo musicalmente significativo. Da mesma forma que não existem elementos privilegiados do aparato linguístico para a expressão poética da linguagem, “*non ci sono mezzi idealistici per decidere ciò che è musica e ciò che non lo è*” (BERIO, 2017, p. 116). Desde o início de sua carreira, o mestre italiano sempre foi fascinado por todos os aspectos da linguagem (musical ou verbal), tendo constantemente reafirmado que “*il linguaggio – come disse Heidegger – è la casa dell’essere*<sup>451</sup> e questo coinvolge tutto ciò che si fa.” (Ibid., p. 116)

### A “melodia por vir”

*Ulysses is a man of today trying to remember the Sirens’ song, but it’s obvious he’s never heard them except in his dreams, those Sirens never existed. And yet it is the Sirens’ song that makes him go on; it’s a song of the future that he has in his ears.*

(CALVINO, 2013, p. 521)

Como se encantado pelo mavioso canto das Sereias de *Odisseia*, aquele que a tudo traspassa, Berio conduz o edifício musical de *Coro* em direção a uma melodia que, uma vez ouvida, convida ao seu próprio desaparecimento: “*Una melodia nascosta*” que “*costituisce una specie di contratto sociale silenzioso*” (BERIO, 2017, p. 151). Este desaparecimento, contudo, é apenas aparente, pois, com Franz Kafka, uma arma mais terrível que a voz das Sereias é o seu

---

<sup>451</sup> “A linguagem é a morada do ser. Na habitação da linguagem mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardiões dessa morada.” (HEIDEGGER, 2008b, p. 326). Berio recorre à essa mesma máxima heideggeriana em uma outra entrevista (vide BERIO, 2017, p. 323). O interesse de Berio pelo *rosto* enquanto depositário expressivo humano – vide sua obra *Visage* – encontra paralelo com esta mesma definição de linguagem quando, em bela passagem, lemos em Giorgio Agamben: “Um belo rosto é talvez o único lugar onde há verdadeiramente silêncio. Enquanto o caráter deixa no rosto as marcas de palavras não ditas, de intenções não realizadas, enquanto a face do animal parece sempre estar a ponto de profêrir palavras, a beleza humana abre o rosto ao silêncio. Mas o silêncio – que advém aqui – não é uma simples suspensão do discurso, mas silêncio da própria palavra, a palavra a tornar-se visível: a ideia da linguagem. Assim, o silêncio do rosto é a verdadeira morada do homem.” (AGAMBEN, 1999, p. 112)

silêncio, quer dizer, um outro tipo de canção que, embora inaudível, ainda nos circunda<sup>452</sup>. Talvez se trate então, neste caso, daquele mesmo silêncio denunciado por Brecht e que encerra, mesmo quando se canta ou se fala de árvores, o ocultamento diante de tantas injustiças. Não a esmo, a relação opositória entre melodia solista e massa coral (a qual “silencia” o canto, nos isentando de ouvi-lo tal como a cera que tapava os ouvidos da tripulação comandada por Ulisses) parece ser o principal binarismo na *formatividade* da obra, a qual, sem dúvida, é balizada, em diversas instâncias de sua direcionalidade, por oposições binárias, ou melhor, por uma “bússola binária”<sup>453</sup>.

As melodias que Berio dá vida em *Coro* muito se assemelham à descrição que Maurice Blanchot dá ao insólito e “insuficiente” canto das Sereias:

Consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. (BLANCHOT, 2005, p. 3)

Nesse *magnum opus* do mestre italiano, os cantos ora emergem das tempestuosas massas harmônicas, ora abrem-se voragens em seu interior que impõem à melodia seu próprio desaparecimento, sorvendo-a para o fundo do denso tecido sonoro. Suas canções não apenas destinam-se a orientar os “navegadores-ouvintes”, mas também constituem a própria “navegação” da obra, ou melhor: a escritura de *Coro* revela aquela mesma possibilidade na *Odisseia* apontada por Blanchot, qual seja, a “de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto.” (Ibid., p. 4)

Na poética musical de Berio, a ideia aqui levantada de uma “melodia ainda por vir” não consiste apenas em uma alegoria. Intentamos iluminar o posicionamento do compositor no que se refere aos diferentes comportamentos sonoro-musicais que uma melodia pode (e tem desenvolvido ao longo da história da música) assumir – “*a multitude of lives*” ou “*a polyphony of different sound behaviors.*” (BERIO, 2006, p. 138)

---

<sup>452</sup> Em *O silêncio das sereias*, lê-se: “Embora não haja sucedido, seria contudo pensável que alguém se salvasse de seu canto, mas por certo não de seu silêncio. Ao sentimento de havê-las vencido com a própria força, à exaltação avassaladora consequente, nada de terreno pode resistir. E, de fato, quando Ulisses chegou, as potentes cantoras não cantaram, fosse porque criam que a esse adversário só o silêncio poderia arrebatar [...]” (KAFKA, 2017, p. 2)

<sup>453</sup> O termo “bússola binária” é empregado pelo próprio mestre italiano ao versar sobre a obra de Paul Klee (vide BERIO, 2013, p. 333, nota b). As instâncias de binarismo na escritura de *Coro* são incontáveis, algumas das quais já mencionadas em nossas análises. À guisa de novos exemplos, podemos citar momentos em que uma continuidade articulatória entre vozes e instrumentos se opõe a uma textura totalmente descontínua, ou quando estruturas melódicas modais colocam-se diante de *clusters* instrumentais etc.

Consciente dos vários investimentos musicais que uma sucessão identificável de alturas assumiu ao longo dos séculos – como o que se conhece por *cantus firmus*, sujeito, tema, motivo, série etc. –, Berio faz da melodia uma *hiperestrutura*. Em outros termos, a melodia deixa de ser o elemento condicionado por funções musicais diversas e passa a ser a matriz geradora dessas funções, a estrutura reguladora dos processos composicionais. Em decorrência, o “tema” passa a ser fragmentário, às vezes oculto, embora permeie as diversas camadas do tecido musical. Ele transforma-se, então, em um *hipertema*<sup>454</sup>.

Embora essa seja uma das características do pensamento melódico da geração pós-weberniana – e, a rigor, de todo pensamento serial, e isto desde o dodecafonismo –, Berio encontrou ressonâncias desse tipo de estruturação musical também no modelo heterofônico africano. Em conformidade com a nossa apresentação prévia, as canções do povo Banda-Linda são regidas por uma *melodia intangível*, uma *estrutura ausente* (embora *onipresente*). Ou seja, a partir de uma dimensão implícita dessa música, “ninguém executa a melodia em si, no entanto sua natureza e seu espírito estão sempre presentes em qualquer ponto” (BERIO, 2006, p. 58). Ao que se atenta é não apenas para o emprego, em *Coro*, desse modelo étnico-musical na qualidade de um paradigma de articulação (textural) em episódios específicos de *Coro*, mas também para o fato de que o princípio africano rege a sua escritura como um todo, sendo projetado no plano da estrutura global da obra (ou de sua “sintaxe” composicional).

A função *hipertemática* age na *formatividade* de *Coro*, em termos sumários, da seguinte maneira: nos episódios “populares”, a melodia frequentemente invade as outras camadas musicais e inervam a construção harmônica e textural dos episódios. E mesmo o texto entoado por tais linhas solistas transformam-se em material acústico-sonoro e contribuem para a *formação* do tecido musical. Essas melodias, sempre *em devir*, são constantemente abafadas pelas próprias texturas a que elas deram nascimento. Por outro lado, em movimento reverso e submetendo a escritura a um jogo de forças conflitantes, essa mesma massa harmônica

---

<sup>454</sup> *Linea* (1973), para 2 pianos, vibrafone e marimba, é umas das instâncias mais paradigmáticas (e didáticas) da aplicação de tal estratégia composicional por Luciano Berio. Na peça, uma linha é constantemente transformada e incorporada em texturas e articulações distintas, às vezes usada como uma melodia “cantável”, outras vezes como um “traço” oculto. Nos termos do compositor: “*Linea is exactly this – an exposition of the elements implied in a melody which is only apparently simple, and is destroyed by its own implications. At times, however, the melody reappears in recognizable form, like an object found again after an absence, and seen with different and maybe more penetrating eyes. Sometimes the four players (two pianists and two percussionists) meet on the same line, playing the same melody; sometimes they diverge and play different music, generated, however, by that ever-present melody.*” (BERIO, *Linea* [author’s note], disponível em: <http://www.lucianoberio.org/linea-authors-note?1946039788=1>. Acesso em 24 mar. 2021). Também na obra *Il Ritorno degli Snovidenia* (1977), escrita para violoncelo e pequena orquestra, há uma linha central (mesmo que submersa na textura geral da peça) que engendra comentários harmônicos em um fluxo contínuo, e, ainda antes, uma melodia contínua que sofre interferências múltiplas e prolifera em direções variadas na circularidade perpétua de *Points on the curve to find...* (1974), para piano e 22 instrumentos.

multicamadas, gerada pela operatividade própria da melodia, elabora novos temas e novas figuras musicais, i.e., engendra solos vocais que perfilam suas linhas a partir do complexo material musical que os precederam. *Grosso modo*, tem-se um processo contínuo de nascimento, transformação e substituição de materiais.

O pensamento *hipertemático* beriano fundamenta-se, em última instância, no princípio da *transcrição musical* típico de sua poética, mas cujas relações ocorrem na interação dos materiais no próprio fluxo temporal da obra, ou seja, nos modos de uma “transcrição simultânea” entre *tema* e *tecido sonoro*. Tal estratégia composicional promove um tecido musical em contínua transformação e proliferação. Formatividade a qual coloca a memória do ouvinte em atividade e que ajuda a estabelecer os vários graus de identidade e afastamento entre as estruturas musicais de *Coro* em um processo formativo *orgânico*. Berio sintetiza essas ideias nos seguintes termos:

*Non c'è una melodia vera e propria ma un processo melodico costituito di elementi estremamente caratterizzati. Processo melodico a sua volta caratterizzato non sul piano della totalità e della finalità ma dei dettagli che conferiscono a quella totalità un senso mai ascoltato prima. I dettagli si emancipano da un disegno costruttivo che produce eventi inelutabili.*  
(BERIO, 2017, p. 149)

Se o compositor italiano não estivesse, no trecho acima, comentando sobre Gustav Mahler, poderíamos pressupor que se trataria da escritura melódica de *Coro*, quer dizer, da estratégia de incorporação de elementos musicais simples ou banais que se proliferam, permutam, intermodulam e desaparecem, engendrando um processo contínuo de transformação do espaço acústico-harmônico da obra. Espaço que é governado por uma “obscura exigência”, recorrendo livremente às palavras de Blanchot (2005, p. 38), ou linhas melódicas onipresentes que constantemente se fazem ausentes (“o essencial permanece obscuro”). Tudo isso esclarece ainda mais a já mencionada metáfora utilizada por Berio de que o plano harmônico de *Coro* consistiria em muros de uma paisagem urbana sobre os quais figuras são grafitadas – valendo a ressalva de que, ao mesmo tempo, são tais grafites que determinam a “cor” do muro harmônico da obra.

«Le rivoluzioni si fanno anche cantando le canzoni»<sup>455</sup>

*There is nothing I long for more intensely (if for anything) than [...] that people should know my tunes and whistle them.*

(SCHOENBERG *apud* STEIN, 1965, p. 243)

A concepção de *Coro* como uma *ballata popolare* suscita outras importantes dimensões do pensamento político-social de Berio no que se refere à atividade musical contemporânea. Assentado em uma abordagem dialética entre as posturas *apocalíptica* e *integrada* (ECO, 2015a) frente à canção popular<sup>456</sup>, o compositor italiano reconhece que, para além da relação com os meios de comunicação e reprodução de massa, uma canção atinge legítima razão de existência ao recusar a “reificação estilística” e o “rebaixamento da postura musical” própria à indústria cultural<sup>457</sup>. A não-adequação ao mercado – uma recusa a se tornar um gênero de consumo privado de identidade histórica e que reduz a experiência musical à identificação de convenções e reações alienantes – é engendradora, em primeira instância, pela convivência constante com a diversidade musical, o que implica na busca infrangível pelo *outro* e pelo *alhures*, i.e., por modelos e funções musicais “geneticamente” distantes uns dos outros.

Nesse sentido, também no contexto da canção genuinamente popular, a prática da *transcrição* assume papel fundamental, tanto no que diz respeito à absorção de elementos e modelos musicais diversos quanto à forma de incorporação na escritura desses “minerais históricos”. Berio (2017, p. 16) assevera que “*il peso di una cultura musicale sarà sempre maggiore del ‘capitale interamente versato’*”. Para o compositor, uma *ballata* musicalmente significativa é aquela que promove uma constelação de universos sonoros, um convívio de “linguagens” musicais. Na canção, no entanto, a função desses elementos transfigura-se, ampliando e potencializando a carga expressiva do “arsenal da cultura” ao realizar *trânsitos* entre mundos habitualmente separados.

---

<sup>455</sup> Berio (2013, p. 355).

<sup>456</sup> Em *Coro*, Berio faz recurso, salientemos, à música autenticamente *popular* e não, nos termos de Béla Bartók, “popularesca”, mas é preciso reconhecer o apreço que Berio também nutria pela canção popular de mercado, genuinamente *popularesca*.

<sup>457</sup> Com Berio (2013, p. 354): “*Il mercato musicale e l’industria culturale tendono a proteggersi con l’imitazione e con l’adeguamento allo stile*” (BERIO, 2013, p. 354). Tal adequação espelha a tendência geral do mercado em criar consumidores e a reduzir o fenômeno musical a uma “máxima pragmática”, termos de Berio (2017), aludindo à seguinte afirmação de Charles S. Peirce: “*What a thing means is simply what habits it involves.*” (PEIRCE, 1986, p. 265)

No ideário beriano, a música de Kurt Weill (1900-1950) – um dos nomes que o compositor italiano mais admirava já na década de 1950<sup>458</sup> – é fulcral para tal posicionamento poético, a saber: “*Lui stesso è sempre un ‘altro’ e le sue canzoni non sono mai ‘la cosa in sé’, non diventano mai mercanzia e trasmettono sempre segnali più o meno espliciti di consapevolezze ulteriori, non solo musicali.*” (BERIO, 2013, p. 355)

O ouvinte atento (seja o de Berio ou o de Weill, por exemplo) é capaz de reconhecer outros “ingredientes” musicais, adquiridos, porém, por meio de uma abordagem distanciada, a qual os imputa funções formativas e caracteres diversos no interior de um tecido sonoro cujo estrato harmônico também deslegitima qualquer “identificação emotiva elementar”<sup>459</sup>. O diálogo entre técnicas, materiais e gestos musicais/vocais engendra uma coexistência dialética de “linguagens” distintas, aspecto que demonstra, sob o contexto do mercado cultural, um sinal de “*rinuncia stilistica*”, o qual, por sua vez, é também “*un atto esemplare di moralità musicale.*” (BERIO, 2013, p. 356)

Direcionadas para ouvintes de música e não consumidores de evasões musicais, é a fuga aos maneirismos e aos códigos próprios impostos pela canção popularesca que leva Berio a atribuir à canção de Weill o predicado de revolucionária<sup>460</sup>. Outro traço distintivo dessas canções revolucionárias – das “canções diferentes” nos termos de Umberto Eco (2015a) – e que não se sujeitam às leis gerais da mercadoria pauta-se, para o compositor italiano, na concepção de diferentes modos de interpenetração entre música e texto, dimensões que, nesses casos, unem-se com forte carga expressiva. Sinteticamente, este aspecto contraria uma das características básicas das canções moldadas pela indústria cultural, a saber: a ausência de multiplicidades e estratos sobrepostos, o que leva Berio (2013, p. 329) a ressaltar, nesse tipo de música mais elementar, a importância que se dá ao entendimento de todas as palavras, além do fato de que a música “*sostiene e rinforza, con mezzi assai semplici, quello che le parole, anch’esse necessariamente semplici, dicono già in maniera esplicita.*”<sup>461</sup>

---

<sup>458</sup> Berio conheceu a obra de Kurt Weill em 1956, com a montagem milanesa de *Die Dreigroschenoper* (concebida em parceria com Bertolt Brecht), dirigida musicalmente por Bruno Maderna (vide BERIO, 2013, p. 354). Em 1967, o compositor italiano transcreveu algumas canções de Weill para a voz de Cathy Berberian – como a “*Ballade von der sexuellen Hörigkeit*” (de *Die Dreigroschenoper*), “*Le Grand Lustucru*” (de *Marie Galante*) e “*Surabaya Johnny*” (de *Happy End*) –, executadas, primeiramente, durante o *XXX Festival Internazionale di Musica Contemporanea*, parte da *Biennale di Venezia* (vide BERIO, 2017, p. 41).

<sup>459</sup> Aludindo-se aqui ao dispositivo brechtiano de *distanciamento* e interrupção da ação cênica, por exemplo.

<sup>460</sup> O famoso ensaio de Berio “*Liebeslied per Weill*”, escrito originalmente em inglês (1999), foi publicado em sua tradução italiana sob o título “*Kurt Weill il rivoluzionario*” no jornal *La Repubblica* em 31 de janeiro de 2000.

<sup>461</sup> Esse entendimento beriano nos remete à seguinte assertiva de Adorno (2011, p. 92), em “*Música ligeira*”: “A principal diferença entre um *hit* e uma canção séria [...] estaria no fato de que a melodia e a letra de um *hit* teriam de ficar internamente limitadas a um esquema inflexivelmente estrito, ao passo que canções sérias permitiriam ao compositor uma configuração livre e autônoma.”

Ao que se atenta aqui é, pois, para a possibilidade da música de se manifestar e se mesclar com diferentes níveis de “realidade”. Se em *Coro* o compositor recorre às *ballate popolari*, seu modelo advém, antes de mais nada, dessas “canções muito sérias” (termos de Berio ao se referir às canções de Brecht, Weill etc.<sup>462</sup>), nas quais o tratamento dos textos verbais faz da narratividade que se esperaria de uma *ballata popolare* transfigurar-se em *comentário*. Justamente por fazer, pelas vias das inflexões eminentemente musicais, o texto chocar-se constantemente com perspectivas múltiplas de significação, é que Berio não acreditava ser possível contar histórias por meio da música (tal como ocorre no dispositivo operístico). Em diversas afirmações do mestre italiano referente a essa problemática, uma conhecida frase de Brecht vem à tona: “Um homem moribundo é real. Mas, se esse homem se puser a cantar, atinge-se a esfera do absurdo. (Coisa que não sucederia se o *ouvinte* cantasse também, ao olhá-lo).” (BRECHT, 1978, p. 14)

Se se aceita a “coda” da declaração brechtiana como metáfora de uma identificação não-elementar do público com o homem que morre cantando, esse “epigrama” poderia ser interpretado como uma crítica aos mecanismos que o mercado musical impõe aos consumidores culturais, os quais deixam de ouvir a música (e de se tornarem cômicos da sua autonomia estrutural) e passam a ser levados pelo jogo incantatório do ritual musical que apenas cristaliza uma ideia tranquilizante de um tipo de *bem-estar* cultural, um “cosmos de efeitos bem planejados” (ADORNO, 2011, p. 91), reações calculadas “que temperam a mesmice sem colocá-la em perigo, fiando-se eles mesmos, uma vez mais, nos ditos esquemas” (ibid., p. 93). Berio, comentando a respeito do final de *Un re in ascolto*, nos esclarece esse ponto:

*Quando il “re” muore lo spettatore deve in qualche modo esser capace di comprendere che la musica muore strutturalmente con lui, come un discorso divenuto familiare che, spegnendosi per ragioni a esso interno, aiuta a transcendere una identificazione elementare con un personaggio che è forse reale nelle apparenze ma non nella sostanza.* (BERIO, 2017, p. 179)

O importante é não ignorar tal relação dialética e complexa, ou novamente com Berio (BERIO, 2017, p. 422), “*un rapporto profondo e responsabile tra quello che sentono e quello che pensano: in breve fra orecchio e cervello*”. O compositor acredita na formação de um público de ouvintes e não de consumidores de música e, para tanto, um intercâmbio cultural consciente e uma poética impulsionada pela criatividade musical são fatores essenciais para o desenvolvimento intelectual do ser humano: “*Una canzone scritta da chi conosce Bach,*

---

<sup>462</sup> Em uma entrevista de Berio no ano de 1991, o compositor, por exemplo, afirma que “*le ballate di Brecht sono significative, molto oneste e sincere: vogliono educare il pubblico, renderlo cosciente di situazioni politiche e sociali, distruggendo spesso i valori fondamentali della collettività.*” (BERIO, 2017, p. 236)



*Chopin, Stravinskij e, perché no, John Cage, è certo piú interessante di una scritta da chi non ha mai avuto il desiderio di conoscerli.*” (BERIO, 2017, p. 422)

Berio, atento ao rebaixamento do gosto geral e do apartamento da música elevada às massas ouvintes – aludindo-nos a Theodor W. Adorno –, alertava para as exigências invioláveis de originalidade inventiva da linguagem musical como arma contra quaisquer esquemas de reflexos condicionados. O mestre italiano buscava modelos de escuta sob os quais são exigidas espontaneidade, autonomia, e a concentração do ouvinte, aspectos que, sobretudo, pudessem mobilizar novas sensibilidades ao mundo dos fatos<sup>463</sup> em face do dilaceramento da consciência do homem tardo-moderno.

### **Elogio de uma poética sincrônica**

Luciano Berio, animado pela responsabilidade de se manter consciente do patrimônio legado pela história da música, reconhece, ao mesmo tempo, que tal arsenal da cultura – ou, como diria Sanguineti, o *palus putredinis* da experiência com sua qualidade de “massa confusa”<sup>464</sup> – traz consigo um fardo de contradições, pois que é necessário vinculá-lo às necessidades criativas do presente e absorvê-lo em novos e construtivos processos musicais. Em outros termos, a sensibilidade histórico-musical de Berio sempre esteve afinada às exigências criativas do tempo presente: “*Per essere creativo il gesto deve poter distruggere qualcosa, deve essere dialettico.*”<sup>465</sup> (BERIO, 2013, p. 35)

Conforme demonstrado neste trabalho, a poética beriana é corolário não apenas do “presente de criação” da geração darmstadtiana do pós-Segunda Guerra – momento histórico orientado pelo *pensamento serial* enquanto um dos principais traços arquetípicos das vanguardas artísticas –, mas também do “presente de cultura”<sup>466</sup> do próprio mestre italiano, ou seja, das

---

<sup>463</sup> Adorno (2011, p. 99), em sua ferrenha crítica à *música ligeira*, atesta tal vínculo entre modos de escuta e criação de hábitos ou comportamentos sociais: “A passividade exigida insere-se no sistema global da indústria cultural como uma crescente estultificação. Não que um efeito emburrecedor se depreenda imediatamente das peças individuais. Mas o fã [...] é educado mediante o sistema global da música ligeira com uma passividade que, possivelmente, também é transposta a seu pensamento e a seus comportamentos sociais.”

<sup>464</sup> O referimento vai ao verso inicial de *Laborintus* (1951-54), de Edoardo Sanguineti, texto usado como base para a peça *Laborintus II* de Berio, conforme já mencionado (vide SANGUINETI, 2006).

<sup>465</sup> Isso significa, antes de mais nada, uma relação imbricada com a história e, ao mesmo tempo, uma posição crítica diante das “referencialidades” que ela evoca para, de certa maneira, reinventá-las. Como bem aponta Menezes (2013a), tal concepção beriana aproxima-se da própria noção de conhecimento de Gaston Bachelard em *La dialectique de la durée*: “Todo conhecimento considerado no momento de sua constituição é um conhecimento polêmico; deve primeiramente destruir para dar lugar a suas construções” (BACHELARD, 2006, p. 14 *apud* MENEZES, 2013a, p. 65).

<sup>466</sup> As expressões “presente de criação” e “presente de cultura” foram emprestadas de Haroldo de Campos (1969, p. 213-14).

“tradições” musicais que permaneceram vivas, mesmo que sob a égide da *transcrição*, em sua *écriture* (território inventivo beriano que mobiliza interações entre os conhecimentos adquiridos de suas incessantes viagens à biblioteca de Babel do legado musical). Essa atitude arquetípica na obra de Luciano Berio, marcada por uma recuperação e releitura oblíquas do “lodo da história”, nos faz aludir ao que Roman Jakobson e, posteriormente, Haroldo de Campos vieram a definir como *poética sincrônica*<sup>467</sup>, i.e., um fazer composicional que, embora opere sobre dados culturais tomados a partir de uma perspectiva *sincrônica* da história, vincula-se, sobremaneira, às exigências estético-criativas de seu tempo presente e de uma sensibilidade *diacrônica*.

A prática composicional beriana, mobilizando diacrônico-sincronicamente o Texto musical (no sentido barthesiano já tratado), renova-o e permite uma constante *distensão de sua língua*<sup>468</sup>, havendo sempre a busca por novos “códigos” comunicacionais, por compreensões renovadas do familiar e por uma ampliação da *sensibilidade* humana. Posicionamentos que reconhecem, por um lado, a não-homogeneidade dos meios e procedimentos musicais e, por outro lado, a presença do rosto da música em toda parte, muito além de estritos parâmetros preestabelecidos de uma dada cultura musical. Nesse sentido, nos ocorre que a música de Berio opera pelo viés do *olho criativo* eliotiano, um “olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente” (ELIOT *apud* CAMPOS, 1969, p. 214). E, para o próprio mestre italiano, a ênfase nesses aspectos da escritura musical exige também do “intérprete” de música um “olhar criativo”, isto é:

*A un tal livello di coscienza ove non v'è posto per i piú semplici schemi formali della percezione – poiché quasi tutti i nostri sensi sono chiamati ad apprendere e a consumare l'oggetto estetico – ma vi è unità completa del nostro essere, della nostra coscienza: vi è adesione creatrice. (BERIO, 2013, p. 254, grifo nosso)*

---

<sup>467</sup> Em “Linguística e Poética”, Jakobson (1969, p. 121) escreve: “Os estudos literários, com a Poética como sua parte focal, consistem, como a Linguística, de dois grupos de problemas: sincronia e diacronia. A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. [...] A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos.” A partir dessa ideia jakobsoniana, Campos (1969, p. 216) entende que uma poética sincrônica “não opera no vazio (‘a literatura não existe no vácuo’, já proclamava Ezra Pound), mas está inserida na história: só pode assumi-la um homem datado e inscrito num dado tempo histórico, o presente. Daí também o seu estatuto relativo, pois, ao contrário do que se poderia imaginar, é o valor relativo, funcional, e não o eterno, canonizado, que preside [...] os cortes sincrônicos.”

<sup>468</sup> Reportamo-nos à T. S. Eliot, em “Função social da poesia”: “Podemos dizer que a tarefa do poeta, como poeta, é apenas indireta com relação ao seu povo: sua tarefa direta é com sua *língua*, primeiro para preservá-la, segundo para distendê-la e aperfeiçoá-la.” (ELIOT, 1991, p. 31)

Manifestando recusa de uma condição imutável ou definitiva da linguagem, Berio desenvolve processos formativos que estimulam reações conscientes por parte do ouvinte em face de uma densa e complexa rede “polifônica” das ideias musicais. Ao mesmo tempo, como demonstrado em nossa exposição da *formação* de *Coro*, a minuciosa escritura beriana, tão bem trabalhada a nível do artesanato musical, derrota uma possível dispersão e confusão babélica da riqueza de seus materiais musicais e das propriedades fônicas/acústicas dos textos entoados em diversas línguas. A sua “composição totalizante”, para utilizarmos um termo de Stoianova (1985), integra cada detalhe da obra (mesmo aqueles eventos “episódicos” ou “alheios” à trajetória musical, como o trecho de ululação analisado anteriormente) em uma macroestrutura que vincula, a cada um desses materiais, uma função estrutural indispensável à coerência da obra, sobretudo por meio de estratégias de redundâncias e ressignificações desses materiais.

Capaz de purificar a sensibilidade do “ouvinte participante” de todo resíduo paralisante e esquemático, sua obra engendra complexas ramificações e simultaneidades que nutrem (re)escutas permanentemente renovadas. E é exatamente na convicção da *radicalidade* da escritura sob a égide de uma *poética sincrônica* que se assentam, para o compositor italiano, as possibilidades de renovação da música, mas também de todos aqueles que a desfrutam. Com Berio – e assim finalizando nossas considerações:

*È dunque su questo allargamento dei mezzi musicali – intesi in senso generale – che si basa ogni prospettiva di rinnovamento della musica d’oggi: senza nulla distruggere e senza impedire che gli stili personali dei compositori facciano sempre da ponte tra una forma e una materia rinnovate. A questo rinnovamento della materia e della forma [...] si collegano anche i nostri problemi spirituali, essendo esso il segno di un rinnovamento della coscienza, non solamente musicale, degli individui. (BERIO, 2013, p. 265)*

## REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 16-24.
- ABDO, Sandra. Sobre o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas. **Kriterion**, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 357-366.
- ADORNO, Theodor W.. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1974.
- ADORNO, Theodor W.. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1982. Tradução de Artur Morão.
- ADORNO, Theodor W.. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, Theodor W.. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-108. (Os pensadores).
- ADORNO, Theodor W.. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W.. **Mahler: uma fisiognômica musical**. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Ediciones Península, 1999.
- ADORNO, Theodor W.. Engagement. In: ADORNO, Theodor W.. **Noten zur Literatur**. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 2003. p. 409-430. (Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden: Band 11)
- ADORNO, Theodor W.. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros.
- ADORNO, Theodor W.. **Correspondência, 1928-1940 (Adorno-Benjamin)**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ADORNO, Theodor W.. **Quasi una fantasia: escritos musicais ii**. São Paulo: Editora Unesp, 2018. Tradução de Eduardo Socha.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AJELLO, Nello. **Il lungo addio: Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991**. Bari: Editori Laterza, 1997.
- ALEGANT, Brian. **The Twelve-tone Music of Luigi Dallapiccola**. Rochester: University of Rochester Press, 2010.
- AMENDOLA, Eva. **È la festa: quarant'anni con l'Unita**. Rome: Editori Riuniti, 1984.
- AMORÓS, Mario. **Neruda: el príncipe de los poetas**. Barcelona: Ediciones B, 2015.
- ARISTÓTELES. **Parva Naturalia**. São Paulo: Edipro, 2012. Tradução de Edson Bini.
- AROM, Simha. New Perspectives for the Description of Orally Transmitted Music. **The World of Music**, v. 23, n. 2, p. 40-62, 1981.

AROM, Simha. **Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale**. Structure et Méthodologie. Paris: SELAF, 1985.

AROM, Simha. La “mémoire collective” dans les musiques traditionnelles d’Afrique Centrale. **Revue de Musicologie**, v. 76, n. 2, p. 149-162, 1990.

AROM, Simha. **African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ASTROV, Margot. **The Winged Serpent: An anthology of American Indian Prose and Poetry**. New York: The John Day Company, 1946.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. Tradução de J. Guinsburg.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b.

BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura** (filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica, 2018. Tradução de João Barrento.

BERIO, Luciano. **Sinfonia**. Londres: Universal Edition, 1972. Partitura.

BERIO, Luciano. **Coro**. Viena: Universal Edition, 1976a. Partitura.

BERIO, Luciano. **Cries of London**. Viena: Universal Edition, 1976b. Partitura.

BERIO, Luciano. **Il ritorno degli Snovidenia (nota dell’autore)**, 1977. Centro Studi Luciano Berio. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/1451>. Acesso em: 13 jun. 2020.

BERIO, Luciano. **Intervista sulla musica** (a cura di Rossana Dalmonte), Bari: Editori Laterza, 1981.

BERIO, Luciano. **Two Interviews** (with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga). Nova York: Marion Boyars, 1985.

BERIO, Luciano. **Entrevista sobre a música contemporânea**. Realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BERIO, Luciano. Meditation on a Twelve-Tone Horse. In: KOSTELANETZ, Richard; DARBY, Joseph; SANTA, Matthew. **Classic Essays on Twentieth-century Music: A Continuing Symposium**. Wadsworth: Schirmer Books, 1996.

BERIO, Luciano. La traversata. In: **Dallapiccola: Letture e prospettive**. p. 67-71 Lucca: Ricordi-LIM, 1997.

BERIO, Luciano. **Epifanie, Coro** (gravação sonora). München: Orfeo, 2004. 1 CD (série *Festspieldokumente*).

BERIO, Luciano. **Remembering the Future**. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

BERIO, Luciano. **Scritti sulla musica**. A cura di Angela Ida de Benedictis. Turim: Einaudi, 2013.

BERIO, Luciano. **Interviste e colloqui**. A cura di Vincenzina C. Ottomano. Turim: Einaudi, 2017.

BERIO, Luciano. **Coro (author's note)**. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/1434?1011856635=1>. Acesso em: 5 fev. 2020.

BERLINGUER, Enrico. Riflessioni sull'Italia dopo i fatti del Cile. **Rinascita**, 12 out. 1973. Disponível em: <https://enricoberlinguer.org/home/enrico-berlinguer/documenti-politici/5-riflessioni-sull-italia-dopo-i-fatti-del-cile.html>. Acesso em: 20 mar. 2021.

BERNIERI, Claudio. **L' Albero in piazza: storia, cronaca e leggenda delle Feste dell'Unità**. Milan: Mazzotta, 1977.

BHATTACHARYA, Deben. **The Living Tradition Music from Yugoslavia**. London: Argo (ZFB 53), 1971. 1 LP.

BÍBLIA hebraica. São Paulo: Sêfer, 2006. 877 p. Tradução de David Gorodovits e Jairo Fridlin.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes: 2005. Tradução Leyla Perrone-Moisés.

BOGUE, Ronald. **Deleuze: on Music, Painting, and the Arts**. New York: Routledge, 2013.

BÖKER-HEIL, Norbert *et al.* Lied. **Oxford Music Online**, [S.L.], 2001. Oxford University Press. <http://dx.doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16611>.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. Buenos Aires: Emece Editores, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Conversazioni con Osvaldo Ferrari**. Milano: Bompiani, 2011.

BORIO, Gianmario. Key Questions of Antagonist Music-Making: A View from Italy. In: ADLINGTON, Robert (Ed.). **Red Strains**. Oxford: Oxford University Press, 2013a. p. 175-192.

BORIO, Gianmario. Music as plea for political action: the presence of musicians in Italian protest movements around 1968. (2013b). In: KUTSCHKE, Beate; NORTON, Barley. **Music and protest in 1968**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013b.

BOULEZ, Pierre. **Escritos seletos**. Organização de Paulo Assis. Porto: Casa da Música, 2012.

- BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. São Paulo: Perspectivas, 2017.
- BOULEZ, Pierre. **Music Lessons: The Collège de France Lectures**. Londres: Faber & Faber, 2018.
- BOULTON, Laura. **Folk Music of Yugoslavia**. New York: Folkways Records, 1952. (Ethnic Folkways Library Album n. FE 4434). 1 LP.
- BOTERBLOEM, KEES. **Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896-1948**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2004.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. 3 v.
- BRELET, Gisèle. Béla Bartók. In: ROLAND-MANUEL, Alexis (ed.). **Histoire de la musique** (Encyclopédie de la Pléiade). 2. v. Paris: Gallimard, 1963. p. 1036-1074.
- CAGE, John. **Silence: Lectures and writings**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- CALVINO, Italo. **Palomar**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.
- CALVINO, Italo. **O dia de um escrutinador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CALVINO, Italo. **Eremita em Paris: páginas autobiográficas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALVINO, Italo. **Letters, 1941–1985**. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- CAMBON, Galuco. **Michelangelo's poetry: Fury of Form**. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CARPITELLA, Diego. Ethnomusicology in Italy. **Journal of the Folklore Institute**, v. 11, n. 1/2. 1974. p. 81-98.
- CASADEI, Delia. Maderna's Laughter. **American Musicological Society**, 2012.

CASADEI, Delia. **Crowded Voice: Speech, Music and Community in Milan, 1955-1974.** Tese de Doutorado, University of Pennsylvania, 2015.

COHEN-LEVINAS, Danielle (ed.). **Omaggio a Luciano Berio.** Paris: L'Harmattan, 2006.

COSTA, René. **The poetry of Pablo Neruda.** Cambridge: Harvard University Press, 1982.

DALGLISH, William. The Origin of the Hocket. **Journal Of The American Musicological Society**, [S.L.], v. 31, n. 1, p. 3-20, 1978. University of California Press.

DALLAPICCOLA, Luigi. "Sulla strada della dodecafonia." 1950. Translated by Deryck Cooke as "On the Twelve-Note Road." **Music Survey**, 4 (1951): 318-32.

DALLAPICCOLA, Luigi. **Parole e Musica.** Milano: Il Saggiatore. 1980.

DEGUY, Michel. Um depoimento do poeta francês Michel Deguy (Entrevista). **Revista Cult**, local, n. 52, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 4). São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. "O ato de criação". Tradução José Marcos Macedo. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais! 27 de junho de 1999, p. 4-5. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1999/06/27/72//662914>. Acesso em 5 out. 2020.

DE MAURO, Tullio. **Storia linguistica dell'Italia unita.** Roma: Editori Laterza, 1991.

DEUTSCHER, Isaac. **Trótski: O profeta desarmado, 1921-1929.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DOMBROSKI, Robert. Socialism, Communism and other 'isms'. In: BARANSKI, Zygmunt G.; J.WEST, Rebecca (Ed.). **The Cambridge Companion to modern Italian culture.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 113-130.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. A **Estrutura Ausente: introdução à pesquisa semiológica.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 2015a.

ECO, Umberto. Obra aberta: o tempo, a sociedade. In: ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015b. p. 32-50.

ECO, Umberto. **A definição da arte.** Rio de Janeiro: Record, 2016.



ECO, Umberto. **A busca da língua perfeita na cultura europeia**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

ELIOT, T. S.. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ENZENSBERGER, Hans. **The Consciousness Industry: On Literature, Politics & the Media**. New York: The Seabury Press, 1974.

FAVARA, Alberto. **Corpus di musiche popolari siciliane**, a cura di Ottavio Tiby, v. 2, Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Palermo, 1957.

FEARN, Raymond. **The Music of Luigi Dallapiccola**. Rochester: University of Rochester Press, 2003.

FELICI, Candida. *Voci* di Luciano Berio. **Per Archi**: rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco, Firenze, anno I, n. 1, p. 11-45, nov. 2006.

FELICI, Candida. La «Sequenza VIII» per violino solo di Luciano Berio. **Per Archi**: rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco, Firenze, anno IV, n. 3/4, p. 11-32, nov. 2009.

FELICI, Candida. Procedimenti intertestuali e articolazione della forma nell'opera di Luciano Berio. **Gli Spazi della Musica**, Torino, v. 2, n. 2, p.12-26, 2013.

FESSEL, Pablo. "From Stylistic Categories to the Concept of Texture. Changes in the Representation of Simultaneity in Early 20<sup>th</sup>-Century Music Thought", **Transitions**. XVIII Congress of the International Musicological Society, Zürich, 10-15 de julho de 2007.

FESSEL, Pablo. El unísono impreciso: Contribución a una historia de la heterofonía. **Acta Musicologica**, Basel, v. 82, n. 1, p.149-171, 2010.

FLOSOS, Constantin. **Gustav Mahler**. München: C.H. Beck, 2010.

FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

FUKUSHIRO, Luiz Fernando. O "culinário" em Adorno, Benjamin e Brecht: entre o prazer e a regressão. **MusiMidi** (Anais do Evento – comunicação oral), 2013.

GARCÍA LORCA, Federico. El Cante Jondo (Primitivo Canto Andaluz). In: GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas**. Madrid: Aguilar, 1968. p. 39-56.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GIBSON, Ian. **The Assassination of Federico García Lorca**. London: W. H. Allen, 1979.

GINSBORG, Paul. **A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943-1988**. Londres: Penguin Books, 1990.

GOLDMAN, Jonathan. **The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

GOMES, Marco. *O compromisso histórico* e as repercussões sociopolíticas em Itália: antagonismos e consensos. **Revista Estudos do Século XX**, [s.l.], n. 17, p.181-198, 2017. Coimbra University Press.

GORDON, Robert. *Impegno* and the encounter with modernity: ‘high’ culture in post-war Italy. In: MCCARTHY, Patrick (ed.). **Italy since 1945**. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 197-213.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GRAMSCI, Antonio. **Selections from the Prison Notebooks**. Editado por Quintin Hoare e Geoffrey Nowell Smith. London: Lawrence & Wishart, 1971.

GRAMSCI, Antonio. **Obras escolhidas** (v. 2). Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del Carcere**. Torino: Einaudi, 1977.

GRAMSCI, Antonio. **The Antonio Gramsci reader: selected writings, 1916-1935** (ed. David Forgacs). New York: New York University Press, 2000.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere** (v. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. Tradução de Carlos Nelson Coutinho.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere** (v. 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Tradução de Carlos Nelson Coutinho.

GRAMSCI, Antonio. O congresso de Livorno. **Escritos Políticos (1921-1926)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 2, 34-37, [1921] 2004.

GRAMSCI, Antonio. **Odeio os indiferentes: escritos de 1917**. São Paulo: Boitempo, 2020.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. 2. Ed. São Paulo: Cultrix & Edusp, 1976.

GUNDLE, Stephen. **Between Hollywood and Moscow: the Italian communists and the challenge of mass culture, 1943-1991**. Durham: Duke University Press, 2000.

HANDER-POWERS. **Strategies of Meaning: A study of the aesthetic and the musical language of Luciano Berio**. Tese de doutorado. Los Angeles: University of Southern California. 1988.

HEIDEGGER, Martin. **Parmênides**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008a.

HEIDEGGER, Martin. Carta sobre o humanismo. In: HEIDEGGER, Martin. **Marcas do caminho**. Petrópolis: Vozes, 2008b. p. 326-376. Tradução de Enio Giachini e Ernildo Stein.

HICKS, Michael. Exorcism and Epiphany: Luciano Berio’s Nones. *Perspectives of New Music*, [s.l.], v. 27, n. 2, p.252-268, 1989.

HORACIO. **Sátiras, Epístolas, Arte poética**. Madrid: Editorial Gredos, 2008.

HUME, Paul. Luciano Berio's 'Coro': Divide and Conquer. **The Washington Post**. Publicado em 26 de outubro de 1980. Disponível em:

<<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1980/10/26/luciano-berios-coro-divide-and-conquer/90a280d0-9d6f-47f5-b491-a769dbbe9016/>>. Acesso em 10 de fev. 2020.

ISOLA, Gianni. **L'ha scritto la radio**: storia e testi della radio durante il fascismo, 1924-1944. Milan: Mondadori, 1998.

IVES, P. **Language and Hegemony in Gramsci**. London: Pluto, 2004.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969. 162 p.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. **Crítica Marxista**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-25, 1994. Tradução João Roberto Martins Filho.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome e A construção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz. **O silêncio das sereias**. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2017. (Caderno de Leituras, n. 70).

KLEE, Paul. **On modern art**. London: Faber and Faber, 1966.

KRAVITT, Edward F.. The Ballad as Conceived by Germanic Composers of the Late Romantic Period. **Studies In Romanticism**, [S.L.], v. 12, n. 2, p. 499-515, 1973.

LÊNIN, Vladimir Ilich. **Que fazer?: A organização como sujeito político**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido** (Mitológicas v. 1). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1988. Tradução José Pinto Ribeiro.

LIMA, Bruna Della Torre. **Adorno, crítico dialético da cultura**. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. **Revolução, arte e cultura**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LUPISHKO, Marina. Stravinsky's Svadebka (1914-23) as the "Direct Quotation of Popular – i.e. Non-Literary – Verse". **Ex tempore**, [s.l.], v. 15, n. 1, p.1-21, 2010.

MALLY, Lynn. **Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia** (Studies on the History of Society and Culture). 1990.

MANUEL, Peter. Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics. **Yearbook For Traditional Music**, [S.L.], v. 21, p. 70-94, 1989.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes feuerbach, b. bauer e stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). São Paulo: Boitempo, 2007.

MAZO, Margarita. Stravinsky's "Les Noces" and Russian Village Wedding Ritual. **Journal of the American Musicological Society**, [s.l.], v. 43, n. 1, p.99-142, 1990.

McLUHAN, Marshall. **War and peace in the global village**. New York: Bantam Books, 1968.

McLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Editora da USP, 1972.

MENEZES, Flo. **Luciano Berio et la Phonologie**: Une Approche Jakobsonienne de son Œuvre. (Publications Universitaires Européennes, Série XXVI, Musicologie, Vol. 89), Verlag Peter Lang, 1993a.

MENEZES, Flo. **Un essai sur la composition verbale/électronique "Visage" de Luciano Berio**. Moderna: Mucchi (coleção Quaderni di Musica/Realtà, n. 30), 1993b.

MENEZES, Flo. **Atualidade Estética da Música Eletroacústica**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MENEZES, Flo. **Música maximalista**: ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MENEZES, Flo. **Matemática dos Afetos**: Tratado de (Re)composição Musical. São Paulo: Editora da USP, 2013a.

MENEZES, Flo. Luciano Berio. 2013b. In: DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent. **Théories de la Composition Musicale au XX. Siècle**. v. 2. Lyon: Sumétrie, 2013. p. 1095-1120.

MENEZES, Flo. **Nova Ars Subtilior**: Essays zur maximalistischen Musik. Hofheim: Wolke Verlag, 2014. Editado por Ralph Paland.

MENEZES, Flo (org.). **Luciano Berio**: legado e atualidade. São Paulo: Editora da Unesp digital, 2015.

MENEZES, Flo. 'Quelques visages de Visage' – Colloquio con Flo Menezes. In: BERIO, Luciano. **Interviste e colloqui**. A cura di Vincenzina C. Ottomano. Turim: Einaudi, 2017. p. 281-288.

MENEZES, Flo. **Riscos sobre música**: ensaios – repetições – provas. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

MENEZES, Flo. Trotsky, as Artes e a Cultura e suas influências no trotskismo brasileiro de Mário Pedrosa. **Congresso León Trotsky – vida y contemporaneidade**. Cuba, mai. 2019, p. 1-26.

- MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MIRANDA, Paulo Agenor. Luciano Berio, restaurador: análise de *Rendering per orchestra* (1988-90). **ouvirOUver**, [S.L.], v. 15, n. 1, p. 172-190, 17 jun. 2019.
- MONTECCHI, Giordano. L'itinerario dodecafonico di Luigi Dallapiccola. **Rassegna veneta di studi musicali**, 5-6: 331-359, 1993.
- MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MURPHY, Roland. **Wisdom Literature: Job, Proverbs, Ruth, Canticles, Ecclesiastes, and Esther (Forms of the Old Testament Literature)**. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1981.
- MUSSI, Daniela. **Política e literatura nos Cadernos do Cárcere de Antonio Gramsci**. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011.
- NAMIR, Florie. **Composition Process in Luciano Berio's "Cries of London"; and an original composition, "19C" for string quartet**. Tese (Doutorado) – Doctor Of Philosophy, Brandeis University, Waltham, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, Revista de Pós-graduação em Sociologia/Unicamp, Campinas, v. 37-38, 2011.
- NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi: memórias**. 39. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- NICOLODI, Fiamma. **Musica e musicisti nel ventennio facista**. Florença: Nuova Italia, 1984.
- O ENCOURAÇADO Potemkin. São Paulo: Continental Home Vídeo, 1925. 1 DVD (77 min).
- OSMOND-SMITH, David. 'Coro' and the Dialectic of Mass and Individual. (Livreto do CD). *In*: BERIO, Luciano. **Coro**. Intérpretes: Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester & -Chor. Regente: Luciano Berio. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1980. 1 CD (60 min).
- OSMOND-SMITH, David. **Playing on words: A guide to Luciano Berio's Sinfonia** (Royal Musical Association monographs; n. 1). London: Routledge, 1985.
- OSMOND-SMITH, DAVID. **Berio** (Oxford studies of composers; 24). New York: Oxford University press, 1991.
- OSMOND-SMITH, David. Nella festa tutto? Structure and dramaturgy in Luciano Berio's *La vera storia*. **Cambridge Opera Journal**, [S.L.], v. 9, n. 3, p. 281-294, nov. 1997.
- OSMOND-SMITH, David; EARLE, Ben. Berio, Luciano. **Oxford Music Online**. [s.l.], 2001. Oxford University Press.
- PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASLER, Jann. **Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist**. Berkeley: University of California Press, 1986.

PASOLINI, P. P. **Tutte le poesie**. Milão: Mondadori, I Meridiani, 2009. v. 1.

PEIRCE, Charles S. *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition (1872-8)*. Vol. 3, Ed. Max. H. Fisch et al. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

PER UNA STORIA de il Nuovo Canzoniere Italiano (1962-1976). **Il Nuovo Canzoniere Italiano**. Milão: Edizioni Bella Ciao, terza serie, n. 3, abril de 1976.

PIERMARTIRI, Leonardo. New Findings of Sicilian Folk Songs in Luciano Berio's *Naturale*. **Revista Vórtex**. Curitiba, v. 6, n. 2, p. 1-19, 2018.

PLATÃO. **As Leis, ou da legislação e Epínomis**. Tradução: Edson Bini. \_ Bauru, SP Tradução: Edson Bini. \_ Bauru, SP: EDIPRO, 1999.

PLEKHANOV, George. **A arte e a vida social e Cartas sem endereço**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969. Tradução de Eduardo Sucupira Filho.

POUND, Ezra. **The cantos of Ezra Pound**. London: Farber and Farber, 1975.

POUSSEUR, Henri. *Forme et pratique musicales*. **Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap**, [S.L.], v. 13, n. 1/4, p. 98-116, 1959.

POUSSEUR, Henri. **Apoteose de Rameau e outros ensaios**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. 360 p.

RESTAGNO, Enzo. Retrato do artista quando jovem. In: MENEZES, Flo (Org.). **Luciano Berio: legado e atualidade**. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015. p.13-45.

RICŒUR, Paul. **On Translation**. Trad. Eileen Brennan. New York: Routledge, 2006.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. Tradução de Alain François et al..

RIMBAUD, Arthur. **Rimbaud: complete works, selected letters / a bilingual edition**. Chicago: The University Of Chicago Press, 2005.

ROSA, Ronel Alberti da. **Catarse e Resistência**. Canoas: Ulbra, 2007.

ROTHENBERG, Jerome. **Technicians of the Sacred, Third Edition: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe, and Oceania**. California: University of California Press, 2017.

RUMBOLD, I. (2001). Through-composed. **Oxford Music Online**. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027904>. Acesso em 4 Mar. 2021.

SACHS, Curt. **The rise of music in the ancient world, east and west**. Mineola: Dover publications, 2008.

SAMUEL, Jamuna. Ethics and Musical Language: A Gramscian Reading of Dallapiccola's *Liriche greche* and Their Influence. **Intersections**, 35(1), 2015, p. 123–153.

SANDERS, Ernest H.. The Medieval Hocket in Practice and Theory. **The Musical Quarterly**, [S.L.], v. 60, n. 2, p. 246-256, 1974. Oxford University Press.

SANFORD, Sally. Ululation. **Oxford Music Online**. [s.l.], 2018. Oxford University Press.

SANGUINETI, Edoardo. **Triperuno**. Milano: Feltrinelli, 1964.

SANGUINETI, Edoardo. **Laborintus** (commento di Erminio Risso). San Cesario di Lecce: Manni, 2006.

SANGUINETI, Edoardo. **Cultura e realtà**. Milano: Feltrinelli, 2010.

SCHAEFFNER, André. **Origine des instruments de musique**: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris: Mouton, 1968.

SCHERZINGER, Martin. Luciano Berio's Coro: nexus between african music and political multitude. In: BENEDICTIS, Angela (Org.). **Luciano Berio**: Nuove prospettive / New perspectives. Firenze: Olschki, 2012. p. 401-432.

SCHIFFER, Daniel. **Umberto Eco**: o labirinto do mundo – uma biografia intelectual. São Paulo: Globo, 2000.

SCHLESENER, Anita. Arte e política: breves considerações sobre as leituras de Trotsky e de Gramsci sobre o Futurismo. **Revista InCantare**, Curitiba, v.6, n.1, p. 79-91, jan./jun. 2015.

SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. **Maiakovski**: poemas. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 171 p., (Signos, 10).

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Editora da USP, 1991. Tradução Eduardo Seinemann.

SCHOENBERG, Arnold. **Stile e pensiero**: Scritti su musica e società. Milano: Il Saggiatore, 2008.

SHEPPARD, Robert. **The Poetry of Saying**: British Poetry and its Discontents 1950-2000. Liverpool: Liverpool University Press, 2005.

SILVA, Franklin L.. **Górgias**. Disponível em: <http://arethusa.fflch.usp.br/node/34>. Acesso em: 10 abr. 2020.

SOURIS, André. **Conditions de la musique et autres écrits**. Paris: CNRS, 1976.

STADELMANN, Luís. **O Cântico dos Cânticos**: uma interpretação histórico-social. São Paulo: Loyola, 1993.

- STEIN, Erwin. **Arnold Schoenberg Letters**. New York: St. Martin's Press, 1965.
- STEINER, George. **After Babel: Aspects of Language and Translation**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- STEVENSON, Matilda. **The Zuni Indians: Their Mythology, Esoteric Fraternities, and Ceremonies**. U. S. Bureau of American Ethnology, Twenty-third Annual Report, 1901-1902. Washington: Government Printing Office, 1904.
- STOIANOVA, Ivanka. **Luciano Berio: Chemins em musique**. Paris: Éditions Richard-Masse, 1985.
- STRAVINSKY, Igor. *Pribaoutki*. Genebra: Ad. Henn, 1917. Partitura.
- STRAVINSKY, Igor. *Les noces*. Londres: J. & W. Chester, 1922. Partitura
- STRAVINSKY, Igor. *An autobiography*. Nova York: W.W. Norton, 1962.
- STRAVINSKY, Igor. **Poética musical** (em 6 lições). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. **Expositions and Developments**. Londres: Faber and Faber, 1962.
- TAKASAGO, Katsumasa. **Yugoslav Folk Music**. New York: Lyricord, 1968. 1 LP (33 rpm).
- TOGLIATTI, Palmiro. **Antonio Gramsci**. Lisboa: Seara Nova, 1975. Tradução de Maria do Carmo Abreu.
- TREND, J.; KATZ, Israel. Cante hondo. **Oxford Music Online**. [s.l.], 2001. Oxford University Press.
- TREZISE, Simon (ed.). **The Cambridge Companion to Debussy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- TRÓTSKY, León. **A Revolução de 1905**. São Paulo: Global, 1989.
- TRÓTSKY, León. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- TRÓTSKI, León; BRETON, André. **Por uma arte revolucionaria independente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- TURNBULL, Colin. **The mountain people**. New York: Simon & Schuster, 1972.
- TURNBULL, Colin. Turnbull Replies. **Rain**, [S.L.], n. 16, p. 4-6, out. 1976.
- VALÉRY, Paul. **Oeuvres I**. Paris: Pléiade, 1957.
- VILLELA, Thyago. A cultura na revolução, a revolução na cultura: o debate sobre a cultura proletária em *Literatura e Revolução*. **Revista Outubro**, n. 28, abril de 2017, p. 173-201.



VINAY, Gianfranco. Berio: Le chant des sirènes et la poétique de l'oeuvre «ouverte» aux résonances. In: COHEN-LEVINAS, Danielle (ed.). **Omaggio a Luciano Berio**. Paris: L'Harmattan, 2006.

WALSH, Stephen. Stravinsky, Igor. **Oxford Music Online**, [s.l.], 2001.

WALTHER, Édith. Dialogue Luciano Berio. **Harmonie**, Paris, mai. 1976, p. 43-46.

WEINRAUB, Bernard. 'The Ik,' Staged by Brook In London, Puzzles Many. **The New York Times**. New York, p. 28. 28 jan. 1976. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1976/01/28/archives/the-ik-staged-by-brook-in-london-puzzles-many.html>. Acesso em: 01 mar. 2021.

WHITE, Eric. **Stravinsky: the composer and his work**. Berkeley: University of California Press, 1979.

WHITE, Eric. **Stravinsky: a critical survey, 1882-1946**. Mineola: Dover, 1997.

WHITMAN, Walt. **Complete Poetry and Collected Prose**. New York: The Library of America, 1982.

WHITTAL, Arnold. Reviewed Work(s): Concerto per due pianoforte e orchestra; Coro, for Voices and Instruments; FA-SI, for Organ by Luciano Berio. **Music & Letters**, v. 62, n. 3/4, p.472-74, 1981.