

Balanço histórico do legado beriano

Retrato do artista quando jovem

Enzo Restagno

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

RESGAGNO, E. Retrato do artista quando jovem. In: MENEZES, F., orgs. *Luciano Berio: legado e atualidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 12-45. ISBN 978-85-68334-64-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



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

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

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

BALANÇO HISTÓRICO DO LEGADO BERIANO

RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM¹

Enzo Restagno

Quando consideramos as coisas com alguns anos de distância, parece que são justapostas uma após a outra a partir de uma lógica que tende a confirmar o velho e falacioso princípio de causa e efeito. A sucessão que interliga os acontecimentos não parece uma revelação, mas sim algo que se soma em nosso entendimento retrospectivo, e em tal acréscimo manifesta-se uma exigência secreta e ao mesmo tempo urgente de pacificação ou de resignação diante da problemática e, às vezes, diante da incompreensibilidade do mundo. Isso parece uma observação elementar, mas não é tão elementar assim, e disso deveriam lembrar-se aqueles que escolheram a musicologia histórica como profissão.

Um hábito bastante traiçoeiro e comum é o de buscar as causas com a intenção de obtê-las pelo viés de um perfil regido por uma consequencialidade; no caso da modernidade, ou mais precisamente da música mais recente, tal tendência, ao que tudo indica, exerceu influências particularmente tenazes. Há muito tempo tenho convicção disso, mas é exatamente graças à oportunidade de considerar de modo um pouco mais profundo a vida e a obra de Luciano Berio que tal contradição eclode com uma benéfica intensidade.

Um conjunto de coincidências faz com que vida e obra de Luciano Berio mostrem-se como uma das mais exemplares encarnações da figura do ar-

¹ Texto original: "Ritratto dell'artista da giovane", in: Enzo Restagno (org.), *Berio – Autori Vari*. Turim: Edizioni di Torino, 1995, p.5-30. Tradução de Paola Baron e Flo Menezes.

tista moderno; uma biografia de Berio revela-se principalmente como uma sequência de problemas que se sucedem, se sobrepõem e se entrelaçam, perfazendo frequentemente percursos labirínticos. Nada há aqui de estranho: toda existência revela em seu desenrolar algo de errático; mas uma análise mais atenta será capaz de descobrir nessa mesma existência a manifestação, ainda que comumente contraditória e penosa, de uma enteléquia peculiar. A biografia de Berio, com seus típicos somatórios e entrecruzamentos de problemas, tem – disso tenho íntima convicção – muito a nos ensinar, e eu chegaria mesmo a afirmar, antecipando um pouco nossas conclusões, que ela demonstra a necessidade de se viver a condição moderna sem quaisquer compromissos.

Ocorreram no século XX, complexo e maravilhoso, coisas que mudaram substancialmente nossa visão de mundo, e o próprio conceito de conhecimento sofreu transformações radicais. Uma consequência natural dessas mudanças tão profundas é o surgimento de um sentimento difuso de certa nostalgia, tanto na vida quanto na arte. Tal sentimento nostálgico é legítimo e também, no que se refere à arte, comumente fértil. O que não é legítimo, entretanto, sobretudo por ser contraproducente e paralisante, é fingir que nada tivesse mudado: negar-se a admitir tais mudanças, tentar evitá-las, não adequar os desejos às evidências. Especialmente nos anos derradeiros do século XX, percebe-se um intenso desejo de restauração: rebatizam-se cidades e ruas, restauram-se simulacros de épocas extintas, como se as grandes tensões intelectuais e morais das décadas anteriores tivessem exaurido as pessoas, agora cansadas de lidar com tais problemas. Schoenberg disse certa vez que a segunda metade do século XX teria desperdiçado tudo o que a primeira tinha construído; provavelmente tenha exagerado nisso, mas de certo modo tinha também certa razão, pois estava intimamente convencido de que tinha ocorrido no mundo uma mudança de época irreversível. A biografia de Luciano Berio é exemplar também porque se inicia em um momento cultural e historicamente crucial, em 1945, ano em que entrou no Conservatório de Música de Milão, onde iria estudar contraponto com Paribeni e composição com Ghedini.

O ano de 1945 é, justamente, uma data que nos reenvia, enquanto escrevo essas páginas, a diversos acontecimentos: a liberação de fim de guerra, o desejo de reconstrução; mas tal momento traumático, que mais parece o fim de um pesadelo, contém igualmente as premissas de uma ampla refle-

xão na qual entrecruzam-se a lembrança da miséria recente e a esperança de um futuro distinto. A biografia de Berio, tendo como ponto de partida exatamente aquele ponto de mutação, permite-nos seguir os pensamentos e os sentimentos de um jovem músico destinado a se tornar um protagonista de sua época. Tentemos evocar essa biografia confiando na sensibilidade e na clareza de nosso testemunho.

Em 1945, Berio tinha 20 anos, e chegando ao Conservatório de Milão, consolida-se definitivamente sua intenção de tornar-se um músico, intenção esta para a qual tinha sido naturalmente levado pelo fato de ter nascido e crescido em um ambiente familiar no qual praticava-se, já há muitas gerações, a música como profissão. Naquele mesmo ano, nosso estudante tem a oportunidade de ouvir em Milão *La mort d'un tyran*, de Darius Milhaud e, em seguida, em um curto espaço de tempo, a *Sonata para dois pianos e percussão*, de Bartók, o *Pierrot lunaire*, de Schoenberg, e algumas das composições de Stravinsky e de Hindemith. Não desejando tirar conclusões apressadas dessas ocasiões de escuta, limitar-me-ei aqui a observar uma reação de caráter emotivo sobre a qual o próprio Berio teve oportunidade de se expressar muito mais tarde, refletindo sobre aqueles anos; em 1968, em um artigo publicado em *Christian Science Motion*, sob o título de “Meditation on a twelve-tone horse”, Berio escrevia:

Dada a situação política da Itália, foi somente em 1945 que tive pela primeira vez a oportunidade de ver e de escutar as obras de Schoenberg, Stravinsky, Webern, Hindemith, Bartók e Milhaud. Tinha já 19 anos. Daquele período crucial gostaria apenas de dizer que entre todos os pensamentos e as emoções que aqueles encontros suscitaram em mim, um permaneceu vivo e intacto: a raiva – a raiva de me dar conta de que o fascismo havia me privado até aquele momento das aquisições mais essenciais para minha cultura e, mais ainda, de que tinha sido capaz de falsificar a realidade espiritual.

Ressaltar a raiva, ainda viva depois de tantos anos de distância, e não as eventuais influências que puderam ter sido deflagradas a partir da escuta daquelas obras, revela-se como um sinal tão explícito que será legítimo interpretá-lo como ponto de partida de sua viagem em direção à modernidade. Aquela raiva exprime, a bem da verdade, certo desconforto em relação à condição passada e presente e um forte anseio por direções diversas.

A *Petite Suite pour piano* de 1947 foi a primeira obra de Berio a ter tido uma execução pública, e os musicólogos concordam em ver nela influências de Ravel, Prokofiev e da cultura do neoclassicismo. Limitar-nos-emos a ressaltar aqui a capacidade pouco comum de assimilação do compositor, uma qualidade que, em obras futuras, será proliferada e fará suscitar conflitos benéficos. Naqueles primeiros anos de formação, tal qualidade permitiu acumular notáveis benefícios, como bem demonstram, em 1949, o *Concertino* para clarinete, violino, harpa, celesta e cordas e o *Magnificat*, obras que revelam a influência positiva de Stravinsky; mas 1949 é também o ano no qual se dá a revelação de *Il Prigioniero* de Dallapiccola.

Poder-se-ia nesse momento elucubrar sobre as influências imbricadas desses dois autores, assim como sobre as marcas que tais influências objetivamente deixam nas composições de Berio daquele período – as *Cinque Variazioni* para piano contém em uma certa passagem inclusive o tema da palavra “irmão” de *Il Prigioniero* –, mas isto seria de certa forma inútil, pois deveria ser evidente que um artista não é a soma de seus estudos, de suas leituras, de seus encontros mais o menos casuais, dos gostos, das aventuras ou de quanto mais possamos imaginar. Se, por mais absurdo que pareça, pudéssemos dispor de um somatório total, ou da adição de todas as experiências acumuladas em um dado período, ainda assim nada se teria, pois não se trata aqui de uma mera soma, mas antes de um complexo metabolismo. Para nos aproximarmos um pouco mais da verdadeira experiência de Berio, faz-se necessária a introdução de outras categorias, a começar daquela prática que ele mesmo definiu como sendo uma necessidade de exorcizar os elementos assimilados. Havíamos observado como aquela capacidade pouco comum de assimilação, que se manteve constante ao longo dos anos, causaria benéficos conflitos, e, de fato, Berio é naturalmente levado a desconfiar do dom da facilidade, porque pressente muito bem o quanto tal dom pode tornar-se perigoso.

Imitar com a intenção de transformar o modelo em uma realidade diversa, constituir entre ambas as coisas ações diferentes para fazer surgir daí uma terceira coisa, e explorar os modelos para deles extrair as virtualidades da transformação: eis aí estratégias que Berio não cansa de recomendar aos mais jovens, através da velha prática típica dos escriturários e que concerne à cópia. Copiar com inteligência significa chegar a descobrir paulatinamente aqueles nós críticos através dos quais uma dada forma torna-se o que

ela é, mas através dos quais poderia também tornar-se algo bem diverso. Ao vasculhar os modelos, faz-se necessário que se saiba descobrir, neles, aquelas bifurcações invisíveis: “Às vezes tenho a sensação curiosa de que os processos musicais podem ser mais inteligentes do que os homens que os produzem e os ouvem... Tenho a impressão de que a música imita um dos mais inacreditáveis processos naturais: a passagem da vida inanimada à vida animada”.

É claro que em 1949 esses princípios não estavam ainda tão claramente definidos, mas o desconforto e a raiva constituíam já os sinais de uma atenção autocrítica que viria a se tornar, em curto tempo, incredivelmente sagaz. Poder-se-ia dizer mesmo que o verdadeiro problema não consistia em buscar modelos, mas antes em se emancipar deles, e a acumulação prodigiosa de experiências, perfilada em poucos anos, constitui a mais clara manifestação daquela inquietação. Ainda em 1949, ano tão cheio de acontecimentos, surgiu uma oportunidade para Berio, oferecida pela própria vida cotidiana, a mesma vida plena de entusiasmo, mas igualmente de circunstâncias um tanto penosas e de certa privação, numa época na qual “em Milão, logo depois da guerra, [...] fazia todo tipo de trabalho musical para me virar”. Entre os possíveis trabalhos musicais, havia o de pianista acompanhador, cujo trabalho deitava antigas raízes no ambiente familiar: “Lembro-me vagamente ainda de meu pai ao piano, tocando em filmes mudos em um cinema de Oneglia”. Correpetidor de cantores, e entre as cantoras, Cathy Berberian, com quem viria a se casar pouco tempo depois. Vivendo a seu lado, Berio começa a “arranhar” um pouco o inglês, mas com uma voracidade sem igual. Aquele idioma, que muitos utilizam de um modo básico e utilitário, o atrai sobremaneira. Pede a Cathy que diga e escreva todos os “*idioms*” possíveis das várias classes sociais, e à medida que progride no conhecimento da língua inglesa, dá-se conta de suas infinitas possibilidades de manipulação. A dificuldade daquele idioma, que teria levado Somerset Maugham a afirmar, no prefácio de *The Gentleman in the Parlour*, “*I beg the reader only to remember that there is no language more difficult to write than English. No one ever learns all that there is to be known about it. In the long history of our literature it would be difficult to find more than six persons who have written it faultlessly*”, produz no jovem músico o entusiasmo daquelas situações nas quais parece se descortinar a nós algo profético. A palavra viva e móvel com as suas virtualidades infinitas,

capaz de gerar contínuas peripécias de significados, a linguagem que compõe e recompõe incansavelmente os fios do significado e da própria vida, transparecem naquelas possibilidades combinatórias que perturbam com desenvoltura as mais estabelecidas retóricas da sintaxe. A linguística emerge no horizonte, e o eterno conflito entre a realidade sonora crua da palavra e os significados que tendem a aprisionar e direcionar aqueles sons, aquele mesmo problema com o qual todo músico digno de sua arte não deixou de se atormentar, traduz-se com uma inquietação cheia de promessas em torno daquela língua que se revela como a mais fácil e difundida e ao mesmo tempo também a mais difícil, a mais elástica e manipulável, aquela língua que convida cada um que a utilize a um certo grau de criatividade.

Poder-se-ia falar de uma vocação do jovem Berio para a fonética, para as estruturas sintáticas, uma vocação que o levará a procurar os textos mais importantes sobre linguística e a estender mais tarde esse interesse à antropologia estrutural. Trata-se do lado mais profundo e original da história de nosso compositor, mas não desejando antecipá-lo, limitar-nos-emos por ora a afirmar que no jovem Berio habita o demônio da língua, um demônio capaz, como aquele ao qual se refere Sócrates, de nos empurrar e de nos guiar pelos caminhos do conhecimento, desvendando o que já estava dentro de nós mesmos.

Exorcizar as influências e as fascinações mais tenazes faz-se necessário para não sucumbir diante das ilusões do falso progresso, especialmente em uma época povoada, mais do que qualquer outra, por miragens e utopias. Que a modernidade possa se transformar em hábito, é algo que o jovem Berio deve ter entendido já muito cedo, pois nosso tempo, em seu aparente anticonformismo e mesmo falta de escrúpulos, constituiu frequentemente uma época de rótulos, *slogans* e conformismos. Mesmo deixando de lado as manifestações mais fúteis desse hábito, que é uma das formas de metamorfose do conformismo, nota-se uma tendência à busca por certezas estabelecidas nas quais se possa ancorar o próprio fazer e a própria visão de mundo. Aceitar o caráter provisório e a instabilidade de toda solução como uma condição fisiológica da existência não é apenas uma resolução que exige grande coragem, mas também a premissa de uma transformação radical da maneira de se pensar e de se agir. Isto deveria parecer óbvio, pois há muito tempo a epistemologia moderna nos obrigou a enfrentar tal condição, mas não é bem assim. É suficiente olharmos ao nosso redor e seguirmos os de-

bates sobre a arte contemporânea, através dos escritos e das palavras, para dar-mo-nos conta de que muitos estão ainda longe de aceitar o fazer artístico como uma metáfora epistemológica.

Considerando-a retrospectivamente, a carreira de Berio emerge como um caminho que avança nessa difícil, porém inevitável, direção. As influências multiplicam-se, sobrepõem-se, parecem eliminar-se reciprocamente, mas na realidade se somam e se compõem graças à capacidade de absorção, em cada influência, de características inesperadas que, parafraseando Max Weber, esperavam para ser trazidas à luz por alguém que fosse capaz de descobri-las e ativá-las, pois criar, do ponto de vista humano, não significa fazer surgir algo do nada, mas antes descobrir novas relações sobre as quais reformula-se o perfil do que existe. Berio exprimirá de modo eficaz esse pensamento quando se refere às milenares pedras de Jerusalém: “Eis minha Jerusalém: uma cidade cujas belíssimas pedras brancas serviram, ao longo dos séculos, a diversos fins, mas que são reutilizadas em novos edifícios, com novas funções, com distintas religiões e com diversas administrações”. Para extrair e deslocar as pedras da história, faz-se necessária, contudo, uma grande energia que é acumulada através de infinitas aventuras: voltemo-nos, então, para aqueles primeiros encontros férteis nos idos dos anos 1950.

Dallapiccola, com sua música impregnada de elevados conteúdos morais, capaz de um uso bastante pessoal das técnicas seriais, encarnava uma nova voz que alargava o horizonte dos conhecimentos escolásticos. Berio resolvera então se aproximar substancialmente deste exemplo tão fascinante e dessa forma, em 1952, com uma bolsa de estudos, terá aulas com Dallapiccola em Tanglewood. É a segunda estadia nos Estados Unidos, onde já tinha estado rapidamente em 1950; mas desta vez, além dos já programados cursos com Dallapiccola, a América do Norte oferece-lhe uma outra revelação. No MoMA (Museu de Arte Moderna) de Nova York, Berio tem a oportunidade de escutar as primeiras obras eletrônicas: Varèse, Otto Luening e Vladimir Ussachevsky deixam-no entrever um horizonte pelo qual sente uma premente necessidade de exploração.

Com as três líricas *Strings in the earth and air*, *Monotone* e *Winds of May* para voz feminina, violoncelo, clarinete e harpa, ocorre em 1953 o primeiro encontro musical entre Berio e James Joyce. São composições que podem ser entendidas, como declara o próprio compositor, em dupla perspectiva:

“Com essas obras adentrei o mundo melódico de Dallapiccola, mas elas também permitiram-me sair desse mesmo mundo”. Talvez seja exatamente com *Winds of May* que surge com mais evidência a fresta pela qual o jovem compositor, fascinado pela musicalidade das palavras em Joyce, entrevê seu distanciamento do mundo melódico de Dallapiccola.

Nos primeiros dezenove compassos, a voz move-se “*declamando, liberamente*” sob a rápida ondulação dos instrumentos, deslocando-se progressivamente em direção à região do canto. A passagem do “declamado” ao “cantado” emerge através de um processo de osmose claramente expresso pela indicação “*crescendo molto – declamando su un registro più acuto*”, e o canto, finalmente alcançado, mover-se-á com grande liberdade, em um clássico estilo “*rubato*”. É nesse crescendo que leva da declamação ao canto, no deslize de um registro ao outro e na volúvel desenvoltura do fraseado que se entrevê a futura mestria de Berio no tratamento da voz, e o quão profunda e sensível será sua atenção ao considerar os valores da palavra poética, seus ritmos internos e os ecos que ela pode suscitar. Será necessário certo tempo para que o contato com Joyce se aprofunde até se transformar em uma revelação, o tempo necessário para que Berio possa explorar o horizonte da música contemporânea e daí fazer um primeiro balanço. E efetivamente os cinco anos que transcorrem entre as três líricas de *Chamber Music* e *Thema (Omaggio a Joyce)* são extremamente densos de acontecimentos:

Parecia que eu estava voando naqueles anos; era consciente em querer abraçar e a começar a dominar as novas dimensões musicais e acústicas que se me apresentavam. Naquele período entre 1953 e 1954, realmente recuperei o tempo perdido na província – sobretudo durante a guerra – e em Milão, logo depois da guerra, quando me virava fazendo todo tipo de trabalho musical.

As oportunidades de fazer música eletrônica, vivenciada naquele concerto no MoMA, tornavam-se mais próximas, e, graças ao interesse de Dallapiccola e de Luigi Rognoni, estabelece-se um contrato com o terceiro programa da RAI, do qual nascerá *Mimomusique n. 1*, que consistia na elaboração eletrônica de um tiro de revólver. No outono europeu do mesmo ano – ainda naquele formidável ano de 1953 –, Berio vai à Basileia para assistir às conferências sobre a música eletrônica: será a ocasião de encontrar-se então com Stockhausen. Alguns meses antes, em Gênova, Scherchen

tinha-o posto em contato com Bruno Maderna, que, no ano anterior, havia realizado, com *Musica su due dimensioni*, a primeira composição que unia instrumentos e fita magnética. Com Maderna (que desde 1949 atuava em Darmstadt e que conhecia as experiências de Stockhausen), Eimert e Meyer-Eppler, no Estúdio de Música Eletrônica em Colônia, nascera então uma extraordinária amizade cujo eco ressoa ainda hoje.

Eram anos particularmente ativos e dinâmicos naquela Itália de quarenta anos atrás, e um dos resultados daquele fervor e daquela sensibilidade foi o *Studio di Fonologia* da rádio RAI em Milão, onde Maderna e Berio, juntamente com Alfredo Lietti e Marino Zuccheri, foram capazes de iniciar uma atividade cuja importância é ainda hoje dificilmente avaliada como deveria ser. O princípio fundamental daquela atividade consistia em realizar uma síntese entre as duas vertentes opostas existentes nos estúdios eletroacústicos de Paris e Colônia: de um lado, tinha-se a poética da *musique concrète*, ligada de alguma forma à estética um pouco ultrapassada da colagem; do outro lado, o princípio da *Klangerzeugung*, ou seja, da produção de sons através da síntese sonora. Hoje, a muitos anos de distância, não é difícil dizer que aquelas duas escolas não poderiam ir muito longe, mas já naquela época podia-se constatar que os resultados provenientes das duas escolas mostravam-se bastante monótonos. A verdadeira perspectiva parecia consistir, isso sim, na utilização do recurso eletrônico para enriquecer e transformar as sonoridades produzidas pelas vozes e pelos instrumentos, e no Estúdio de Milão decidiu-se então seguir esse caminho. A tecnologia da qual se dispunha era deveras rudimentar, mas a intuição e a sensibilidade conseguiram abrir os horizontes que seriam clarificados alguns anos mais tarde. Aquilo que se realizava ali com profundidade era justamente o ideal de transformação do material sonoro, e nessa perspectiva a elaboração eletrônica permitia a exploração das possibilidades de autênticas metamorfoses de materiais, em princípio, avessos à transformação.

Criar significa, então, transformar materiais preexistentes, submetendo-os a novas funções e articulando-os em novos contextos, e não criar a partir do nada e segundo perspectivas totalmente desconhecidas, o que, parafraseando Lévi-Strauss, equivale a navegar sem mapas marítimos à mão. Uma das maiores utopias oriundas da metade do século XX consistiu justamente naquela da criação a partir do zero, um nada no qual expressava-se o desejo de se esquecer da história. Há fases nas quais o passado pode parecer

avassalador e deprimente, quase como uma condenação existencialmente insuportável. É o momento propício ao nascimento dos sonhos e das utopias, o momento no qual sonha-se em transcender a história com todos os seus tristes fardos a fim de se ascender a uma condição distinta, sem a memória das misérias passadas. Os anos logo depois da guerra consistiram em um dos momentos em que o sonho de uma renovação radical acendeu-se com maior intensidade; nada parecia suficientemente radical, cada nova hipótese era formulada e descartada com incrível rapidez, andava-se adiante sob uma insustentável tensão. Era difícil não perder a orientação e não cair na afasia; manifestaram-se efetivamente com impressionante frequência silêncios desdenhosos, crises e projetos incrivelmente complicados de estruturas capazes de se gerar a si mesmas.

Bruno Maderna e Luciano Berio foram naqueles anos dois músicos abertos a toda discussão intelectual, porém sempre capazes de conservar o então abominado e temido sentido da história. O *Studio di Fonologia* de Milão tornou-se um *foyer* no qual, além de Berio, Maderna, Nono e outros compositores italianos, entravam e saíam personagens como John Cage e Henri Pousseur, e no qual surgiam numerosos experimentos. *Ritratto di città*, *Mutazioni*, *Perspectives*, *Momenti* são títulos nos quais podemos identificar as etapas da reflexão e do progresso de Berio, um diário bastante esotérico através do qual, entretanto, transparece o ideal de um contínuo refinamento acústico.

O *Studio di Fonologia* não era uma sala de mistérios dentro da qual se confinava para se afogar em miragens de sonoridades as mais estranhas, e a atenção de Berio estava direcionada igualmente a muitas outras frentes: um forte sentido pragmático levou-o a dar vida àqueles *Incontri Musicali* que consistiram ao mesmo tempo em resenhas de concertos de música contemporânea e páginas de uma revista na qual ocorreram vivos debates; havia Umberto Eco, que a poucos passos de distância estava se aprofundando naqueles anos nas poéticas de Joyce; havia Maderna, perfeitamente inteirado do quanto estava se debatendo e criando naqueles anos em Darmstadt. Bastava ir de um lado para o outro, e Berio fazia isso com grande agilidade, porém, sem jamais entregar-se por completo a uma ou a outra tendência, pois o que perseguia era o desejo de desfrutar da totalidade das experiências contemporâneas, de descobrir em cada movimento e em cada tendência as virtualidades que coincidissem com suas aspirações. Cada texto, cada

teoria, cada obra musical torna-se para ele um hieróglifo no qual seria necessário encontrar sua própria iluminação. Tratava-se de uma operação bastante arriscada, pois as experiências eram múltiplas e todas tentadoras: seria mais fácil ter seguido com cego fervor somente uma delas e agir com a convicção de estar avançando pelo caminho certo.

Tudo ao redor soprava com um vento impetuoso de convicções maniqueístas e o fato de não ser exclusivista trazia o perigo da acusação infame de ecletismo. Muitas vezes naqueles anos a prática da música tendia a se transformar, nos compositores, em uma espécie de crença; a tensão moral era alta, mas os frutos, não raramente, bastante pobres. Foi dessa forma que Berio se aproximou nos anos 1950, com uma intencional cautela, das aventuras “seriais” de Darmstadt.

O ponto de partida daquela experiência, descrita detalhadamente pelo próprio Berio em um ensaio intitulado “*Aspetti di artigianato formale*”, pode parecer até convencional: a admiração, naqueles anos muitíssimo comum, das últimas obras de Anton Webern. É exatamente naquelas obras que a organização serial das alturas abre mão de seu caráter temático para deslocar o foco de sua atenção sobre as categorias do timbre, das durações e da dinâmica. A lição de uma música que se expandia a critérios de organização mais amplos foi entendida por todos os compositores mais perspicazes que trabalhavam naqueles anos, e Berio parece por um momento unir sua voz ao coro dos entusiastas: “Hoje pela primeira vez ressoam músicas libertas, abertas ao prazer de soar”. Do ponto de vista prático, porém, em *Allelujah I* (essa é a obra em torno da qual se desenrolam as reflexões do artigo “*Artigianato formale*”) as coisas são diferentes, porque não há a busca de uma estrutura que predetermine todos os aspectos da composição, penetrando-a como numa infusão. O projeto de Berio parte de princípios diversos, os quais nascem da análise das possíveis contradições que procuraremos por ora resumir.

A estrutura geral da obra baseia-se sobre o contínuo retorno do mesmo material que coincide com o grupo dos primeiros vinte e um compassos. Berio admite que poderia muito bem ter diferenciado tais retornos operando livremente com a permutação dos sons que compõem o material, mas decidiu evitar esse método porque isto não lhe garantiria chegar a uma suficiente diferenciação. E por que essa necessidade de diferenciar os retornos até torná-los irreconhecíveis? Evidentemente, porque a reconhe-

cibilidade teria evocado de certo modo os fantasmas do rondó e das linguagens passadas e a previsibilidade dos retornos teria acabado por inibir no ouvinte aquela participação “lúdica” e “dramática” que experimentamos quando a forma “manifesta-se sob a aparência de uma germinação sonora espontânea, livre de uma simples dialética de contraste”. Berio aprendeu não somente da música contemporânea, mas também daquela do passado, e especialmente de Beethoven, que as melhores realizações são aquelas nas quais o ouvinte realiza o experimento de uma viagem pelo desconhecido, viagem na qual avanços, reviravoltas e retornos são absolutamente não previsíveis.

O material do bloco inicial deverá então voltar continuamente, mas de tal maneira que pareça irreconhecível, e Berio observa que se tivesse alterado os intervalos, porém deixado intactos os timbres e as dinâmicas, ter-se-ia tido a sensação de reconhecibilidade. De fato, durante aqueles retornos os intervalos não mudam, as durações mudam pouco, mas os registros, os timbres e os modos de ataque mudam consideravelmente. E assim as sucessivas projeções do grupo inicial tornam-se irreconhecíveis, parecendo completamente novas: mas então alterar continuamente as características acústicas de um mesmo material sonoro significa também produzir um novo material! É necessário concordar que a demonstração da tese segundo a qual criar significa transformar deu perfeitamente certo graças à abertura da obra em várias frentes.

Tal abertura é o que Berio chama com grande entusiasmo de “multipolaridade da forma”, e é em relação a essa última que o ouvinte é convidado, com sua recepção, a exercer um papel ativo. Passar a uma concepção multipolar da forma significa romper com os esquemas habituais da percepção para pôr em prática modalidades distintas e mais complexas de pensamento; não mais uma visão linear do desenvolvimento, mas antes uma visão circular que faz alusão à multiplicidade e à simultaneidade dos processos do fazer humano, em uma palavra, à superação do esquematismo implícito concernente a toda concepção linear do desenvolvimento. “Fim e princípio perdem o significado habitual e nossa memória percorre a continuidade indivisível do círculo formal, reinterpretando continuamente os limites aparentes e atendo-se às possibilidades infinitas da forma e do ser”.

Existiu uma profunda conexão entre as experiências do *Studio di Fonologia* e aquelas da música instrumental, e isto se demonstrou pelo fato de que

Allelujah I nasceu do desejo de transferir à música instrumental a polifonia entre diversas camadas sonoras: a obra deveria ter constituído uma espécie de “desordem aleluiática controlada e guiada por simetrias subcutâneas”.

A ideia das simetrias subcutâneas que garantem e regem a estrutura global da obra pode ser identificada ao fundo de cada análise conduzida de modo detalhado sobre qualquer obra-prima musical, mas é somente no século XX que tal ideia torna-se um objeto explícito de reflexão, e nesse sentido a experiência de Berio conecta-se diretamente à de Bartók, da qual torna-se o prolongamento mais espontâneo e grandioso. A simetria subcutânea que enerva e sustenta as articulações da obra foi muitas vezes entendida como uma fórmula mágica, uma espécie de princípio ativo capaz de gerar a obra quase sem a intervenção do compositor; nada mais estranho à maneira de agir de Berio, que não se contenta somente com aquelas simetrias, mas visa também constantemente ao seu desenvolvimento. As simetrias estão já virtualmente contidas no material, e o verdadeiro problema, como vimos, consiste então em descobri-las e em torná-las ativas. Nessa perspectiva, as conquistas recentes da técnica musical oferecem uma ajuda considerável e Berio não hesita em declarar: “A experiência serial para mim significava, sobretudo, uma ampliação objetiva dos meios musicais e a possibilidade de controlar um terreno musical mais vasto, respeitando ou, ainda mais, amando as suas premissas”.

Nessa importante afirmação, gostaríamos de sublinhar o amor pelas premissas históricas da experiência serial e como este sentimento seja capaz de sustentar e direcionar a busca pelo novo. O melhor exemplo pode ser visto, em minha opinião, em uma das obras mais significativas do primeiro período de Berio: *Différences* para flauta, harpa, clarinete, viola, violoncelo e fita magnética, escrita em 1958-59. O intuito a que se propõe essa obra é, nas palavras do compositor, o de “cancelar a oposição corriqueira entre som ao vivo e som gravado”, mas, em um sentido mais amplo, o intuito é exatamente o que fora afirmado no enunciado anterior, ou seja, o de se valer da experiência serial para controlar um terreno mais amplo, respeitando e amando as premissas das quais originam-se aqueles mesmos procedimentos. O problema é tão importante que será oportuno começar a considerá-lo desde suas origens mais remotas. Antes de escrever *Différences*, Berio tinha se confrontado com experimentos eletrônicos, com o problema da colocação do som no espaço e naturalmente com as técnicas seriais, e já com

Allelujah I vimos quantas considerações fecundas tiveram origem na reflexão sobre procedimentos seriais.

Se nos voltarmos um pouco mais para trás, defrontamo-nos com duas obras, *Serenata*, de 1957, e *Tempi concertati*, de 1958, nas quais deparamo-nos com a tentativa de extensão dos procedimentos seriais. A pedra em meio ao caminho, a ser evitada, é justamente aquela aplicação automática dos procedimentos seriais. Por tal tipo de automatismo, tão em voga àquela época – sempre o mesmo fetiche da fórmula mágica –, Berio sente um verdadeiro horror: “Toda tentativa de codificar a realidade musical em uma espécie de gramática de imitação traduz-se em um signo de fetiche que compartilha com o fascismo e com o racismo a tendência a reduzir processos vivos a objetos etiquetados, imóveis”. O automatismo tanto na *Serenata* quanto em *Tempi concertati* é evitado graças ao recurso à variação contínua de alguns elementos de base. Pode-se ver isto muito bem na *Serenata* (escrita para Severino Gazzelloni e dedicada a Pierre Boulez, que regeu sua estreia mundial em Paris em 1957), em que a flauta solista expõe no começo a série de 12 sons, cujos fragmentos melódicos serão submetidos ao longo de toda a peça a livres transformações. Esses fragmentos melódicos serão então como que reverberados sobre todas as outras partes, como se se tratasse de um elemento ornamental, e o que daí decorre não é simplesmente um sentido preciso de coerência, mas também um desenvolvimento que, com seu estilo pontilhístico e brilhante, parece às vezes ressuscitar as imagens do estilo barroco.

Já em *Tempi concertati*, o que domina é aquela espacialização do som que já tinha dado origem a *Allelujah I*. A obra, escrita para flauta principal, violino, dois pianos e outros instrumentos, pede que os instrumentistas, distribuídos em quatro grupos, estejam dispostos em círculo na sala, ao redor do público. É importante notar que os quatro grupos não são constituídos pelas clássicas famílias de instrumentos, mas com base em analogias tímbricas (preocupação que alguns anos mais tarde dará origem a *Formazioni*). Nessa ocasião, Berio não somente se propõe a superar todo esquematismo na aplicação dos procedimentos seriais, mas deseja imprimir à obra um caráter quase que de improvisação, livremente flutuante. Para tal fim, o compositor utiliza dois tipos de notação, a rítmica convencional e a “proporcional”, na qual pausas e durações são determinadas pela extensão do traço que separa um signo do outro no pentagrama. Para obter uma

disciplina suficiente na articulação, cada instrumentista deve se guiar pelo líder de seu grupo, pela flauta que se situa ao centro e pelo regente que é o responsável pelos ensaios, mas que não deve estar presente na performance da obra: daí o significado do título *Tempi concertati* (*Competição de tempos*).

Voltemos agora a *Différences*, que procura alcançar os mesmo objetivos que a *Serenata* e que *Tempi concertati*, porém com o auxílio da fita magnética. Os cinco instrumentos são divididos tendo por base suas características: de um lado, os três de cordas, ou seja, violino, violoncelo e harpa; do outro lado, a dupla de sopros, flauta e clarinete. Ao início, ouvimos os três instrumentos de cordas, cuja escritura alterna sons *tenuti* e pontilhistas que compõem um desenho calmo e elegante do qual emana uma reminiscência vienense. Nasce e se desenvolve naqueles poucos compassos um momento intenso de nostalgia, no qual podemos reconhecer o amor e o respeito por uma época inesquecível, erigida em patrimônio dos músicos mais sensíveis, mas trata-se apenas de uma premissa, pois o objetivo é o de fazer evoluir aquele material através de uma complexa aventura tímbrica e espacial. A essa matriz vienense, com seus passos pontilhistas que parecem figuras ornamentais dispostas ao redor das notas *tenute*, a entrada dos dois sopros acresce uma articulação timbristicamente mais variada, carregada de intensas sugestões por parte do clarinete. A entrada dos sons gravados sobre a fita, difundidos por quatro alto-falantes cuidadosamente dispostos na quadrifonia da sala, cria um espaço ainda mais vasto, no qual se tem a impressão de se ver moverem os fantasmas de outros sons, gerados, contudo, pelos sons ao vivo. É o início de uma viagem fantástica em um contexto cada vez menos usual.

Movendo-se nesse espaço novo e cada vez mais amplo, os gestos sonoros adquirem proporções dramáticas; nem mais, nem menos que a personagem feminina que em breve Berio colocará ao centro do enredo teatral de *Pasaggio*. No fim, trata-se de uma viagem daqueles gestos sonoros vienenses que atravessam um espaço timbristicamente cada vez mais distinto, conservando, entretanto, ainda que pasma e atônita – como a harpa que ressoa sozinha com seu *double* –, a própria identidade.

Não podemos deixar de observar neste momento uma coincidência que interliga a tantos anos de distância as obras de dois compositores amigos que, mesmo que em sua substancial diversidade, possuem tantos elementos em comum. Disse anteriormente que *Différences* teve a sua estreia mundial em Paris em 1959 sob a regência de Pierre Boulez, que dedicará em 1985

a Luciano Berio, por ocasião de seu sexagésimo aniversário, *Dialogue de l'ombre double*. Nessa obra, Boulez utiliza um clarinete munido de um microfone de contato e cujos sons são enviados a um piano atrás dos bastidores, usado como caixa de ressonância. Os aparelhos eletrônicos, por sua vez, encarregam-se de difundir no espaço o som do clarinete pré-gravado. O solista dispõe de seis cadernos, cuja ordem de sucessão é variável, e o clarinete pré-gravado responde ao clarinete ao vivo com algumas transições que são difundidas por seis alto-falantes dispostos ao redor do público. Cria-se assim uma alternância entre a presença física do intérprete, que permanece estático ao centro, e a mobilidade das fontes sonoras, que permanecem invisíveis aos olhos do espectador. A ideia de uma trama dramática do som no espaço, que pouco a pouco adquire diversas conotações, retorna depois de tantos anos com técnicas mais complexas, porém com base em uma substancial identidade espiritual.

A história dos dois compositores contemporâneos (Berio e Boulez nasceram, ambos, em 1925) mereceria ser contada segundo o velho esquema relativo às “vidas paralelas”. Limitar-nos-emos aqui, entretanto, a recordar algumas analogias e diferenças para demonstrar como ambas as carreiras possuem como fundamento uma sólida orientação humanística. Às vezes, será necessário sair um pouco do campo da música para poder constatar como esta última encontrou em alguns momentos suas iluminações na reflexão sobre alguns textos literários fundamentais.

Umberto Eco afirmou ter visto na casa de Berio em 1957 o *Curso de Linguística Geral* de Ferdinand de Saussure juntamente com outras obras de linguística, e Berio, por sua vez, relembra de ter-se aproximado de *Ulysses* de James Joyce graças aos estímulos de Eco. Não faz muito sentido estabelecer cronologias e prioridades, mas certamente algumas importantes descobertas e coincidências maturaram naqueles anos. As experiências no *Studio di Fonologia*, a linguística estrutural, a língua inglesa com suas intrigantes possibilidades manipulatórias, as tentativas de adaptar as técnicas seriais a uma utilização que fosse mais livre e criativa, capaz de unir passado e presente em uma perspectiva nova e mais complexa: tudo isso urgia e acabava por exercer uma pressão intelectual quase insustentável; era um nó muito emaranhado do qual poderia ter surgido somente uma grande confusão, mas, em nossa opinião, é justamente aqui, de maneira nítida e forte, que o destino intelectual e artístico de Berio começa a se perfilar.

Relembrando aquele momento de ruptura através da qual conseguiu conquistar a própria originalidade, Berio assevera, em uma entrevista a Philippe Albèra em 1983:

Por que tive interesse por linguística? Creio que senti de maneira aguda a necessidade inerente à música de explorar o eterno percurso entre o som e o significado. Não um significado específico, mas o significado dos procedimentos musicais. Numa época em que se investigavam novas organizações do material, parecia-me natural estudar a organização das línguas. Evidentemente tudo isso foi reforçado pela experiência com Joyce, com o trabalho sobre a palavra. Se eu tivesse me limitado à língua italiana, creio que não teria me interessado pela linguística em seus aspectos mais gerais. Nesse contexto, o inglês e a literatura inglesa me auxiliaram muito.

Acontece muitas vezes de se ler, até mesmo em textos de divulgação, que 1957 consistiu em um ano crucial para a Música Nova, pois emergem nesta data a *Terceira Sonata* para piano de Boulez e o *Klavierstück XI* de Stockhausen, as duas obras com as quais iniciava na música europeia a prática do acaso controlado. Trata-se de expressões um pouco áridas, destinadas com seu caráter especializado a um círculo restrito de interlocutores, mas a sinceridade e a força com as quais tais dramas intelectuais foram enfrentados e vividos constituem um capítulo glorioso da história do século XX, e quem deseja entender esse século grandioso e angustiado deve confrontar-se com tais momentos cruciais, procurando desatar aqueles nós tão emaranhados. Coincidências e anos cruciais são na história da música menos raros do que se possa crer, e uma observação atenta dessas circunstâncias acabaria por assemelhar a história à meteorologia. A baixa pressão que antecipa os acontecimentos de 1957 é resumida por Berio desta forma: “Com a experiência serial, a pesquisa acerca das novas organizações da linguagem musical girava um pouco em falso. Comecei então a procurar naturalmente pontos de referência mais profundos e mais concretos”.

Aquele “giro em falso” tem sido investigado e narrado de diversas maneiras e, por ora, limitar-nos-emos a evocar alguns dos sintomas mais visíveis daquele desconforto. Em 1956, Stockhausen havia afirmado, em seu artigo *...wie die Zeit vergeht...*, que alturas e durações pertenciam a uma mesma categoria, qual seja: a categoria do tempo. Boulez observara

em poucos anos o arrefecimento daquele entusiasmo com o qual havia estreado em 1952 o primeiro livro de suas *Structures*; a superorganização estrutural teria se revelado, como bem observa em 1958 György Ligeti em um célebre artigo (“*Wandlungen der musikalischen Form*”), uma espécie de miragem diabólica. Com o ideal da superorganização em crise, as propostas aleatórias de Cage pareciam representar uma chance. Parecia que toda uma civilização tivesse chegado a seu epílogo, e o desejo, na época tão difundido, por mudanças radicais fez acolher com um entusiasmo um pouco forçado aquelas propostas que provinham dos Estados Unidos, revestidas por vezes de certo misticismo orientalizante. A estreia europeia do *Concerto para piano* de Cage causou, naquele mesmo ano de 1958, entusiasmos alimentados igualmente por um sentimento de frustração, tão bem descrito no referido ensaio de Ligeti.

Boulez não era um homem facilmente suscetível a entusiasmos, e, diante das possibilidades oferecidas pelos procedimentos aleatórios, vemo-lo reagir com dúvidas hamletianas. Em seu ensaio *Alea*, publicado exatamente em novembro de 1957, questiona-se da seguinte maneira: “Não seria a última astúcia do compositor absorver exatamente tal possibilidade? Por que não domesticar tal potencial e não forçá-lo a se adaptar a nosso favor?”. Hoje podemos afirmar que obrigar o acaso a “agir em nosso favor” significava, para Boulez, vislumbrar um seu fundamento filosófico: e foi o que encontrou em *Le Livre* de Mallarmé, que naquele mesmo ano era publicado com um prefácio fundamental de Jacques Scherer.

Berio, por sua vez, encontrou suas referências “mais profundas e mais concretas” na obra de Joyce, para a qual seu interesse pela linguística tinha-o orientado. Evocando a vinte anos de distância a concepção de *Thema (Omaggio a Joyce)*, Umberto Eco recorda-se das discussões cheias de entusiasmo na casa de Berio e de Cathy Berberian: falava-se de Joyce e se refletia sobre suas onomatopeias no capítulo XI de *Ulysses*, com seu material sonoro peculiar e com sua estrutura em forma de fuga: “Começamos a ler juntos o texto e nasceu assim a ideia de um programa radiofônico experimental que deveria se chamar *Homenagem a Joyce*”.

Baseando-se nas teorias de Vico sobre o nascimento da poesia e da linguagem, Joyce havia concebido o projeto de uma linguagem que renunciava-se às formalizações lógicas e às abstrações, a fim de recuperar a concretude e imediatidade dos hieróglifos. Ilustrando uma empreitada semelhante,

Beckett comentava: “Enquanto a linguagem consistia em gestos, o falado e o escrito eram uma só coisa. Os hieróglifos não foram uma invenção dos filósofos, destinada à expressão esotérica de pensamentos profundos, mas antes o fruto das necessidades cotidianas de povos primitivos”. A empreitada fora de tal modo bem-sucedida que Beckett não hesitava em acrescentar: “A escritura de Joyce não é uma composição sobre qualquer coisa: é aquela própria coisa”.

A tentação em ver em *Thema* uma aplicação imediata da experiência realizada por Joyce sobre a linguagem foi tão forte que chegou a sugerir a Claude Rosset a seguinte afirmação: “Berio resolveu o imenso problema da relação entre texto e música simplesmente através da regressão: ou seja, fazendo coincidir linguagem e música em um nível anterior àquele da constituição da linguagem organizada”.

Na realidade, o problema é mais complexo, pois a aproximação ao texto de Joyce ocorre através de uma série de estudos minuciosos e sucessivos. Umberto Eco recordava-se que tudo havia se iniciado com as reflexões em torno das onomatopeias no capítulo XI de *Ulysses*, e Berio o confirma com precisão em seu ensaio “*Poesia e música – uma experiência*”,² que em 1959 narra-nos como um diário a origem de *Thema*. Como duvidar que expressões tais como “*imperththn thnthn*” não sejam onomatopeias de trina-dos, que “*chips, picking chips*” não refira a *staccato*, ou que “*a sail! A veil awawe upon the waves*” não nos faça pensar em glissandos? Berio observa justamente que tais artifícios pertencem ao campo da onomatopeia, ou seja, ao estágio mais primitivo da expressão musical espontânea. O projeto de *Thema* poderá ser levado a cabo apenas se se transferissem ao plano musical as intenções mais complexas de Joyce, as que balizam a estrutura de todo o capítulo.

Na estrutura geral de *Ulysses* existe uma correspondência entre os capítulos individuais e as várias artes: especificamente no capítulo XI, o capítulo das Sereias, tem-se uma associação com a música. É natural então que Joyce tenha incrementado esse capítulo com a “musicalização” de sua escritura, expandindo-a em várias direções: por um lado, assistimos a uma intensificação das aliterações e das onomatopeias; por outro lado, a uma organização da

2 Cf. em português em: Menezes (org.), *Música Eletroacústica – História e estéticas*, p.121-129.

entrada dos personagens e das situações, concebida segundo o procedimento da *fuga per canonem*. Stuart Gilbert analisou meticulosamente a estrutura da “fuga” contida na cena que se passa no Bar Ormond, identificando no garçom o *sujeito*, em Bloom a *resposta*, em Boylan o *contrassujeito*, e nos demais personagens os *episódios* de uma fuga. Obviamente, em se tratando de uma obra literária, o procedimento de *cânone* não admite sobreposições propriamente ditas, mas a justaposição dos episódios, das entradas dos personagens e das citações musicais (como a de *Martha* de Flotow, de *Don Giovanni*, de *La figlia del reggimento*, de *A Flauta mágica*) acaba por transcender o fluxo narrativo retilíneo em prol de um enredo que se estabelece de modo cíclico no espaço. O leitor é então levado a abandonar o esquema da leitura fundada sobre a sucessão dos episódios para se deixar levar por uma lógica distinta, constituída por correspondências, assonâncias e retornos.

Essa passagem de uma dimensão perceptiva a outra constitui o estímulo mais forte para a operação de Berio, que tem por meta levar às últimas consequências o trabalho de Joyce. Extrai efetivamente do texto de Joyce alguns fragmentos verbais dotados de intensa conotação musical e os utiliza com o intuito de explorar a linha divisória entre o som portador de significado linguístico e o som totalmente circunscrito à sua sonoridade acústica: “O verdadeiro objetivo não seria em todo caso o de opor ou mesmo o de misturar dois sistemas expressivos distintos, mas antes o de estabelecer uma relação de continuidade entre eles, de tornar possível a passagem de um a outro sem que isto seja perceptível”.

As complexas operações de análise, de classificação e de sobreposição também de línguas distintas (em *Thema* o texto de Joyce é declamado no original em inglês, mas também em sua tradução francesa e italiana) que Berio realiza sobre os materiais acústicos derivados do texto de Joyce fluem em uma organização polifônica que, seguindo uma espécie de “movimento pendular”, ora evidenciam e ora confundem a imagem sonora. A compreensão relativa e flutuante do texto torna-se, assim, um parâmetro compositivo a ser utilizado praticamente do mesmo modo que a densidade da estrutura ou, no âmbito de um sistema de alturas, a densidade harmônica. É esse parâmetro da compreensão flutuante permanece na obra de Berio como uma sua aquisição, tornando-se no decurso dos anos um ponto de apoio à organização das estruturas dramáticas, como será o caso, logo mais, do exemplo teatral de *Passaggio*.

Podemos indagar, nesse momento, a que ponto tal oscilação de significado, oriunda de uma reflexão sobre a escritura de Joyce, não constitua na obra de Berio uma metáfora epistemológica, ou seja, uma tradução ao nível estético da perspectiva moderna sobre o problema do conhecimento.

Viviam-se profundamente, naqueles anos, os problemas da estrutura, da mobilidade, do acaso; argumentações teóricas e procedimentos compositivos muniam-se muitas vezes de cálculos e tabelas que conferiam à música uma aparência um tanto quanto atormentada e pseudocientífica. Alguns músicos, munidos de firmes bases científicas, tal como o grego Xenakis, haviam introduzido na prática compositiva o cálculo de probabilidades não como ação gratuita, mas antes como consequência de uma atenta observação dos fenômenos naturais, e em todos aqueles debates e cálculos imperava a noção de probabilidade, ou seja, o reconhecimento de que nem mesmo a música podia mais se basear na velha concepção unívoca e monolítica do mundo. Nesse cosmo não mais ordenado, mas assolado por conceitos mais elusivos como acaso, probabilidade, indeterminação, a escritura de Joyce consistia na metáfora mais completa e concreta, pois sabia inserir-se na dimensão cotidiana do dizer, do exprimir e da maneira de se entenderem as coisas. Mergulhar na linguagem significava ancorar-se na concretude fisiológica do existir e do se comunicar, significava manter-se distante das utopias nas quais podem-se resolver as reflexões e os sonhos. Na concretude de Joyce, Berio encontrou a dimensão mais propícia à sua ânsia por investigações e a seu sentido pragmático. Poderá ter muitas outras influências: Mallarmé, Cummings, Brecht, Beckett, Calvino, Sanguineti representam em suas constelações literárias as referências mais fecundas e sólidas, mas o Joyce de *Ulysses* e de *Finnegans Wake* permanecerá sendo o ponto de partida de uma empreitada sem paralelos.

Se efetivamente o mal-estar da Música Nova nascia naqueles anos da oposição entre o vão jogo das utopias e a nova e confusa visão de mundo, a solução que Berio, partindo de Joyce, nos propunha com *Thema* não tinha nada de utópico, pois enraizava-se na própria linguagem, ou seja, no problema mais antigo e concreto do homem. Ao concluir sua síntese sobre *Thema*, Berio observa com perspicaz ironia que “por si só os procedimentos seriais não garantem absolutamente nada: será sempre possível serializar péssimas ideias, assim como será igualmente possível por em versos pensamento estúpidos”.

No grande tema da oscilação do significado é-nos possível entrever uma metáfora epistemológica, mas também uma ideia que se consolidará nas futuras dramaturgias. Falar de uma vocação teatral de Berio não é fácil no “país do melodrama”, pois tende-se automaticamente a associar a sua experiência nesse campo com a tradição italiana. Não creio que seja assim, mesmo se a vocação teatral do Berio é uma das mais peremptórias que posamos encontrar. Os dramas que suas obras nos convidam a vivenciar são sempre, acima de tudo, dramas do pensamento, que, de tempos em tempos, encarnam-se em situações e personagens, e esses últimos, também através das peripécias no palco, jamais perdem completamente seu código genético. É claro que é necessário partir do princípio de que entre os membros de um quarteto de cordas pode eclodir um conflito dramático nada inferior ao do *Rigoletto* ou o de *Orfeo*, ou ainda do pressuposto de que os dramas da compreensão ou da perda fazem parte da existência da mesma maneira que o amor e a morte. Não diria que Berio encontrou em Joyce tudo isso; provavelmente encontrou o que já trazia dentro de si mesmo, e a leitura de *Ulysses* e de *Finnegans Wake* simplesmente favoreceu, de modo decisivo, tal revelação, ainda que, além daquelas leituras fundamentais, devamos considerar também, naqueles anos, seu encontro com Mallarmé.

Naquelas vidas imaginárias paralelas de Berio e de Boulez poderíamos ser tentados a vislumbrar um jogo de correspondências que tivesse, de um lado, Berio e Joyce e, de outro, Boulez e Mallarmé, mas isto seria um engano, pois a influência exercida pelo poeta francês afeta, mesmo que de maneira diversa, ambos os músicos. (Como prova, lembremos que poucos anos depois ambos encontrariam uma extensão natural das sugestões mallarmaicas nas experiências gráfico-poético-dramáticas do poeta norte-americano e. e. cummings.) O ensaio “*Poesia e música – uma experiência*”, mesmo que seja dedicado a *Thema* e, portanto, a Joyce, inicia-se com claras referências a Mallarmé, com seu ideal de reunião do verso livre e do poema em prosa “*sous l’influence étrangère de la musique*”, sem falarmos da nova sensibilidade em relação à espacialidade dos recursos tipográficos. Berio menciona aí a *Terceira Sonata* de Boulez, o *Klavierstück XI* de Stockhausen, *Móbile* de Pousseur e, finalmente, *Un coup de dés* e *Le Livre* de Mallarmé. Somos tentados a ver como Berio e Boulez compartilharam a herança de Mallarmé e, a partir de um inventário que considere o fazer de ambos os compositores, podemos concluir que Boulez deduzira não somente para a

sua *Terceira Sonata*, mas também para todas as demais composições ligadas de alguma maneira a Mallarmé, a ideia de mobilidade sobre a qual se baseia o projeto de *Le Livre*, enquanto Berio parece ter se mostrado mais suscetível às sugestões que poderiam se direcionar ao teatro.

Boulez também trazia já dentro de si as ideias que lhe seriam sustentadas por *Le Livre*, a começar por aquele *Degré zero de l'écriture* sobre o qual falava com tanto entusiasmo em 1955 ao comentar o primeiro livro de suas *Structures*. Por detrás da esperança de uma estrutura que fosse capaz de se autogerar, emergia aquela volatilização do autor cuja interpretação teria dado vazão a muitos mal-entendidos. O entusiasmo pelo *Degré zero de l'écriture* estava, dentro de poucos anos, prestes a se abrandar e, exatamente na época da publicação de *Le Livre*, Boulez mostrava-se bastante crítico, resultando em uma aceitação, na realidade, bastante moderada e problemática dos procedimentos aleatórios. A leitura de *Le Livre* consistiu em uma revelação porque conseguia, antes de mais nada, fundar filosoficamente o desejo pela volatilização do autor. Segundo Mallarmé, os infinitos livros que foram e que continuam a ser escritos constituem “álbuns”, ou seja, obras pessoais, circunstanciais e, de certa maneira, casuais. Em contrapartida, *Le Livre* deveria ser objetivo, não conter nenhum argumento em particular, mas antes tratar da totalidade das coisas existentes. Deveria possuir uma estrutura, pois não se submeteria mais à circunstancialidade: “O acaso é abolido”. Mallarmé define tal mergulho na objetividade como um processo de despersonalização: “*Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, mais une aptitude qu’a l’Univers à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi*”. A evocação da estrutura que abolirá o acaso, e, portanto, o pesado fardo da subjetividade, provém em Mallarmé de uma meditação profunda sobre a essência da poesia analisada em sua máxima pureza: “*J’ai compris la corrélation intime de la Poésie avec l’Univers, et, pour qu’elle fut pure, conçut le dessin de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l’Univers*”. Mais do que um fazer especulativo, tratava-se antes de um salto místico em direção ao ideal de uma íntima correlação entre a poesia e a estrutura do Universo, e os tons inspirados e proféticos das afirmações de Mallarmé adaptavam-se muito bem ao clima espiritual dos anos 1950, parecendo então a Boulez algo propício de se celebrar naquela íntima correlação com sua *Terceira Sonata*. A ideia da mobilidade das páginas de *Le Livre*, livre, mas não casual, apoia-se,

pois, sobre o sofisma daquela íntima correlação, mas, às margens daquela indisfarçada fraqueza do sistema de Mallarmé, o poeta soube tecer algumas observações cruciais: como interligar entre si as folhas deste fantástico *Le Livre*? Buscando relações íntimas e desconhecidas entre as páginas. Duas folhas podem aparentemente não ter relação entre si, mas, aproximando-as, afloram analogias capazes de gerar outros significados, e efetivamente o movimento de pensamento, que consiste em estabelecer um confronto entre duas realidades distintas para demonstrar que existe entre ambas uma identidade profunda que a consideração de cada uma individualmente não permite captar, revela-se constante em Mallarmé: “*Tout le mystère est là: établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d’une centrale pureté*”. Com uma tal afirmação movemo-nos na direção de Berio, encontrando-o pronto a formular o mesmo pensamento, aplicando-o, porém, ao teatro:

Quer que te diga qual é o meu ideal de teatro? Pois bem, é o de pegar dois comportamentos simples e banais, como andar debaixo da chuva e escrever à máquina, e pô-los em cena de maneira que se transformem e que produzam por morfogênese um terceiro comportamento, que não sabemos bem o que será porque ainda não o vimos e porque não será a junção elementar dos dois comportamentos banais.

A aspiração à volatilização do sujeito que tanto atraía o jovem Boulez encontra-se também no teatro: não por acaso Mallarmé declarava que seu drama predileto era *Hamlet*, porque ali o protagonista tende a confinar tudo no fundo da trama e a fazer de sua consciência o lugar absoluto do drama. Mallarmé claramente refuta, considerando-a como superada, a velha ação múltipla, ou seja, o teatro de ação, em prol de um teatro baseado sobre um único personagem. Trata-se naturalmente de uma mera coincidência, mas como não pensar aqui na mulher em que consiste a única protagonista de *Passaggio*, ou ainda em *Un re in ascolto*?

A ideia de teatro que se deduz dos estímulos de *Le Livre* é, porém, ainda mais abstrata: nasce, com efeito, daquele *théâtre de l’esprit* que vive e pulsa somente através da leitura. O teatro mental que se cria através da leitura é superior a qualquer outro teatro real, consiste seu arquétipo inalcançável e possui os caracteres de um absoluto que Mallarmé evoca com a força

de seus versos: “*Un ciel métaphorique se propage à l’entour de la foudre du vers*”. O *théâtre de l’esprit* é ilimitado, superior a qualquer teatro real, a qualquer orquestra, porque estes podem somente aludir àquele arquétipo. Aquela ideia de totalidade semelhante a um teorema, reverberada de modo ambíguo por sua íntima correlação com a poesia, poderá até ser sugestiva, mas não é muito fértil. Restava a exortação para que se procurasse pelas conexões entre situações aparentemente sem qualquer correlação, e tal busca consistia efetivamente em um sinal voltado a descobrir regiões de grande fertilidade, mas será somente com a obra de Joyce que aquela especulação abstrata desenvolver-se-á de modo grandioso e concreto, comunicando-nos uma concepção diversa da totalidade, inteiramente inserida no universo empírico. Muitos anos depois daquelas leituras desbravadoras, Berio revelou-me a enorme impressão ao constatar que em *Ulysses* qualquer coisa é digna de atenção: não mais existe nem alto nem baixo, nem importante nem banal, porque o emaranhamento da existência apresenta-se em sua totalidade, uma totalidade já liberta dos critérios de escolha e de valor sobre os quais baseava-se a visão de mundo típica das obras do passado. Tal totalidade, entretanto, não coincide com o caos; consiste antes em um universo no qual proliferam-se indefinidamente novas conexões entre as coisas. Esta é a visão de mundo no terceiro capítulo que baliza o olhar de Stephen durante seu passeio pela praia: um mundo dominado pela metamorfose que produz continuamente novos centros de relações, e Joyce expressa essa nova visão através da linguagem.

Se tentarmos transferir a mesma situação para o campo musical, as consequências deveriam nos parecer óbvias, mas não é bem assim, pelo menos julgando a coerência com que cada compositor viveu aquele trauma. Uma vez que se considera a multiplicidade dos significados que pairam sobre as coisas, dever-se-ia calar ou então procurar criar uma outra linguagem. O Lord Chandos dos *Briefe* de Hofmannsthal leva a sério a situação e resolve se calar: não é por acaso que a música que emerge naqueles anos em Viena muitas vezes tenha se aproximado do silêncio. Tinha que se passar um bom tempo para que alguém, considerando aquela reviravolta inelutável, tivesse a coragem de inventar uma nova linguagem e, talvez, julgando-se pelas censuras posteriores de Boulez, a coragem não tenha nem sido suficiente. O fato é que naquele início de século XX, agora já distante, a coerência exigiu dos compositores uma dose inacreditável de coragem. Em meio a tantas

soluções rígidas e até mesmo atrevidas, que terminariam por vezes no beco sem saída das utopias, a história daqueles anos revelou episódios bastante peculiares.

Entre o confinamento ao silêncio e o afloramento de uma nova linguagem, insinuou-se muitas vezes o que eu definiria como um parêntese de eternidade, ou seja, o triste hino sobre o fim da linguagem, da música e da arte em geral. Esse hino foi entoado e modulado com convicção mais ou menos profunda e com mestria maior ou menor por uma multidão de cantores, dentre os quais reconhecem-se espíritos nobres e austeros, almas puras, especialistas no humor negro, inexperientes e oportunistas. Sacode-se a música do século XX e a espalha por sobre a mesa da história, não se sabe mais onde dispor esse triste parêntese de eternidade e não se sabe como considerá-lo, pois mais parece uma nuvem inalcançável que se move sem jamais desaparecer por completo, pronta a assumir aparências diversas e por vezes inquietantes. Seria necessário então que se explorasse essa nuvem, procurando entender a fórmula química dos humores que a compõem, e talvez de tal empreita surgissem explicações inesperadas. Mas temo que isto ficará para uma próxima vez.

Voltemos à maravilhosa concretude da totalidade de Joyce, que com suas infinitas relações possíveis, representa aos olhos de Berio uma aquisição irreversível. Emergindo do próprio texto de *Ulysses*, *Thema* alçava pela primeira vez o véu sobre a infinita riqueza das possibilidades combinatórias de uma matéria verbal já intimamente banhada de som; as metamorfoses sobrepunham-se com grande dinamismo e por sobre a ondulação daquelas palavras, de suas reverberações e multiplicações sonoras, e começava-se a vislumbrar também a aventura dramática das oscilações de significado. Era um início muito promissor, mas era necessário ir além, desenvolver implicações sonoras mais complexas e sobretudo procurar aqueles indícios dramáticos que podiam se esconder por detrás dos gestos, regredindo, se possível, àquele horizonte dos ciclos de Vico que haviam despertado a fantasia de Joyce quando de suas reflexões acerca da natureza da linguagem. E o próprio Joyce afirma: “*So that gesture, not music, not odours, would be a universal language, the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm*”. A exploração dos potenciais dramáticos e gestuais da palavra não se dará, porém, através de um texto de

Joyce, mas sim através de três poemas de cummings que constituem a base de *Circles*.

A composição tipográfica como diagramação de um texto poético remissente de Mallarmé torna-se, na obra do poeta norte-americano, ainda mais basilar. Não somente cascatas de versos e outros deslocamentos macroscópicos que ondulam pela página; a ideia da composição insinua-se na própria palavra, as palavras são atravessadas por letras maiúsculas, sinais de pontuação e parênteses, constituindo características que sugerem uma leitura pensada enquanto recitação dramática.

Para um musicista, imaginar tudo isso é relativamente simples, pois todos esses artifícios poderiam ser considerados como o equivalente das indicações dinâmicas e agógicas na constelação de uma partitura. Todos esses atributos que poderíamos definir como manifestações das inegáveis vocações musicais de cummings constituem para Berio nada mais que um precioso *objet trouvé*. Podemos deduzir isso do rigor e da dimensão do projeto: uma voz feminina, dois percussionistas que manejam uma enorme quantidade de instrumentos, harpa, o esforço da cantora em se deslocar e perfazer progressivamente as etapas de um itinerário cênico predeterminado, e, sobretudo, a articulação da partitura na clássica forma “em arco” das suas cinco seções (A-B-C-B-A), pela qual não somente assiste-se ao retorno das seções, mas se ativa um rico sistema de correspondências. A enorme variedade dos timbres oferecida pelo vasto aparato percussivo (madeiras, peles, metais) e pela harpa com suas cordas dedilhadas em oposição à voz e à percussão, tecendo cumplicidades inesperadas de durações e de timbres, significa que Berio tem como intenção continuar a explorar aquela zona de passagem entre palavra e som, vogais e consoantes, ruído e som, timbre e timbre, que já havíamos observado em *Thema*. O pressuposto mais importante para a organização e o desenvolvimento da partitura emerge da análise fonética do texto, que oferece ao compositor a possibilidade de inventar novas interações entre fonemas e sons instrumentais.

Vemos, assim, surgir em *Circles* uma relação de reciprocidade, em que certos fonemas sugerem extensões dos instrumentos, enquanto os sons dos instrumentos sugerem várias extensões fonéticas.

Podemos mencionar como exemplo a primeira parte (aquela que corresponde à seção A), na qual tal relação de reciprocidade revela-se com clareza paradigmática.

O texto do primeiro poema...

*stinging
gold swarms
upon the spires
silver*

*chant the litanies the
great bells are ringing with rose
the lewd far bells
and a tall*

*wind
is dragging
the
sea*

with

dream

-S

...é inteiramente exposto pela voz acompanhada pela harpa, e ao final a consoante “-S” constitui o ponto de partida para as entradas dos vários instrumentos segundo um critério que individua nas consoantes /s/ e /t/ e na vogal /i/ os elementos geradores. O /s/, uma fricativa surda, não possui som de base e pertence, pois, ao mundo dos ruídos; mas pode ser mantida como um sibilo, e ei-lo, então, a evocar as maracas, lixas e sementes (*mexican beans*). O /t/ é uma linguodental surda, também não possui som fundamental e sua produção está ligada a uma oclusão e, conseqüentemente, a uma explosão; sendo por tais características um som instantâneo que não pode ser prolongado, evocará as claves, o *wood block*, o *temple block* e o *log drum*. O /i/ é uma vogal fechada: possui, portanto, um som fundamental e uma altura determinada; evocará a marimba e o xilofone.

Folheando a partitura de *Circles*, podem-se fazer muitas outras observações deste tipo e constatar como o jogo das afinidades químicas entre

vogais, consoantes e sons instrumentais torna-se aos poucos mais rico e articulado, até culminar no terceiro poema, que é também o mais amplo e movimentado do ponto de vista *tipográfico*, e que, por isso, mostra-se mais apto a exigir um sistema de correlações mais complexo que envolva de modo significativo a rítmica e a dinâmica, designadas a dar vida àquelas exigências dramáticas intensas que o texto, altamente elaborado, reclama.

A quarta parte (ou seja, a que retoma a seção B) permite-nos observar como o jogo das simetrias é variado e de forma alguma mecânico. A voz retoma o texto poético “*Riverly is a flower*”, mas a combinação voz/instrumento é a que havíamos escutado ao início da primeira seção, com a harpa e a voz em “*Stinging*”. Trata-se apenas de um exemplo, e provavelmente do mais simples, de “falsa recapitulação”, ao que se prestam tão bem as palavras já citadas de Berio: “A variação contínua das características acústicas de um mesmo material sonoro significa também (em relação a um desenho formal) produzir um novo material sonoro”.

Dessa vez trata-se, porém, de produzir um material sonoro que possua uma forte carga gestual, pois *Circles* é genialmente uma obra de duas frentes na qual “os aspectos teatrais da performance são inerentes à estrutura da obra, a qual é, antes de mais nada, uma estrutura de ações: de modo que seja ouvida como teatro e vista como música”. Escutar uma obra como se fosse teatro e olhá-la como se fosse música pode parecer um brilhante e ao mesmo tempo um pouco desconcertante jogo de palavras. Contudo, todos os pressupostos que colhemos até aqui são capazes de nos fornecer uma chave interpretativa apta a nos abrir o cenário de uma complexa poética.

Antes de mais nada, o percurso da escuta ao teatro pressupõe no evento escutado um forte componente gestual, e isso, como vimos, está já fortemente implícito nas articulações tipográficas do texto de Cummings. A partir da visão daquele gesto, que se insere na perspectiva do *théâtre de l'esprit* de Mallarmé, devemos voltar à música, perfazendo um percurso circular. Mas como podemos apreender o componente gestual implícito em um evento sonoro?

Joyce havia definido o gesto como “*the first entelechy, the structural rhythm*”, ou seja, como o ritmo estrutural que contém em projeção todas as conotações sucessivas: “*The rhythm embodying the curve of an emotion*”. É partindo exatamente desta afirmação de Joyce que Berio desenvolverá, em 1963, suas reflexões sobre o gesto em seu artigo “*Du geste et de Piazza*

Carità”. Claro que para ele o que interessa é a eficácia do gesto, e para que tal eficácia ocorra, o gesto deve liberar-se de todo automatismo:

Apercebemo-nos de que os gestos tornam-se poética, expressão formativa, somente à condição de não considerar como certos os seus significados e as suas tendências originárias, de não reduzi-los a um alfabeto de objetos completamente feitos, de não utilizá-los no lugar de..., e de não desconsiderar neste contexto as cristalizações mitológicas, entrando, bem ao contrário, em conflito com elas.

O percurso circular que parte do som carregado de implicações gestuais em direção ao teatro, para depois retornar ao horizonte da música, é uma experiência que se manifesta em *Circles*, cujo título revela nesse aspecto uma razão de ser profunda e ao mesmo tempo alusiva. Antes de observarmos como as obras subsequentes aprofundarão tal ideia de percurso circular, notemos a impressão profunda, quase a emoção intelectual, que emana da meditação sobre a frase de Joyce dedicada ao gesto: aquela “*first entelechy*” impõe-se como o ritmo estrutural da existência e da expressão, e, para entrar em contato com aquela realidade primordial, é necessário realizar um processo de abstração que saiba colocar entre parênteses todas as seduções da cultura. Há dois momentos em que a música possui a coragem de renunciar a todas as suas prerrogativas mais lisonjeiras para então poder retroceder àquele horizonte límpido e simples dos momentos nos quais a única coisa que sobrevive é uma pulsação misteriosa que podemos efetivamente identificar como sendo aquele “ritmo estrutural”. Aqui, entretanto – e cada qual saberá encontrar em sua memória a lembrança das pulsações primordiais de Beethoven, Mahler, Stravinsky, Bartók, Ravel, Berg e de tantos outros compositores –, aqueles ritmos fundamentais, que têm o poder de anular com sua emergência as dimensões da melodia e da harmonia, pulsam com uma peremptoriedade inconsciente de qualquer personalidade, com uma espécie de evidência tremenda que parece fluir de algum ritual misterioso e sobrenatural, dos movimentos dos “jogos divinos”, para parafrasearmos Skrjabin. Berio sairá, ele também, à busca dos “princípios fundamentais” através da abstração e o fará de maneira efetivamente original, mergulhando, pois, no “grande mar da música vocal”.

Mas voltemos ainda uma vez àquela ideia do percurso circular que se evidenciou em *Circles*. Poucos anos mais tarde, explicando uma de suas

obras de maior sucesso – refiro-me a *Sequenza III* –, Berio falará de três círculos diferentes, sobrepostos e desenvolvidos:

O primeiro é o texto que gira permutado em torno de si mesmo, decomposto, transformado; o segundo é o das ações vocais; e o terceiro, o das emoções. Ora coincidem, ora se opõem. Lidar com a emoção de uma forma preestabelecida, como uma espécie de máquina objetiva e sinistra, colocá-la em um objeto preexistente pronto para recebê-la, é um modo de trabalhar que não me interessa. O que me interessa, ao contrário, são as relações inesperadas que surgem: ora são as palavras que se impõem como elementos primários da comunicação, ora é a vez da ação vocal, e por vezes é a emoção que se torna preponderante. Produzem-se curtos-circuitos: os níveis explodem, dispersam-se. E depois as coisas voltam a se encontrar, a coincidir.

Quase dez anos após o rompante de *Sequenza III*, Berio voltará a se confrontar com o tema do teatro na palavra com *A-Ronne*, e dessa vez tratar-se-á de tentar chegar aos “princípios fundamentais” através do processo de abstração do qual falávamos antes. Para descobrir profundamente a entelêquia à qual se referia Joyce, será necessário realizar um corajoso procedimento de abstração, renunciando paradoxalmente à música. *A-Ronne*, para cinco atores, realizado em 1974 pela rádio de Hilversum, é, segundo Berio, um “documentário” conduzido em torno de uma poesia de Sanguineti. A exploração do limiar entre o som e o ruído, a passagem osmótica entre zonas acústicas contíguas, o movimento pendular de condensação e rarefação do significado, o gesto vocal como antecipação do gesto corpóreo, o fluir em fase ou em defasagem dos círculos do texto, das ações vocais e da emoção, não são esquecidos, mas encontram-se um pouco ao fundo; constituem o princípio de uma operação que intenta ser muito mais radical e ao mesmo tempo concreta. Aparentemente, *A-Ronne* é muito simples: o poema de Sanguineti é repetido pelos atores por volta de vinte vezes e percorrido quase sempre de maneira circular; no entanto, não há música, ainda que os critérios que organizam nosso “documentário” sejam profundamente musicais:

O sentido musical de *A-Ronne* não reside, pois, nos episódios cantados, mas na relação que se institui entre um texto escrito e uma gramática de comportamentos vocais, entre um poema que permanece fiel a seus vocá-

bulos e uma articulação vocal que modifica continuamente seu sentido e seus aspectos referenciais. Ou seja, as duas dimensões (a do texto escrito e a dos comportamentos vocais) interagem de modo sempre distinto, produzindo significados sempre novos.

O texto lido e relido segundo “gestos vocais específicos” produz mutações contínuas de sentido, trazendo assim a inflexão ao primeiro plano. É uma constatação que não tem como objetivo a desestabilização do significado (a natureza polissêmica de todo enunciado é já amplamente aceita), mas que tem por intuito focar a atenção sobre um aspecto muito mais humano e profundo do problema da comunicação. Berio não deixa de entrever que “na linguagem de todos os dias, a relação entre as duas dimensões (a gramatical e a acústica) é substancialmente responsável pelas infinitas possibilidades do discurso e do cantar humanos”. E, de fato, falamos e cantamos porque as palavras se deixam animar pelas inflexões, e é graças a estas que nascem as nossas reações, o nosso “colocarmo-nos emotivamente em contato”, epidérmica, olfativa ou intelectualmente.

Tentemos imaginar por um momento um mundo dominado por um tipo de comunicação absolutamente objetiva, não somente reduzida ao essencial, mas também desnudada de qualquer inflexão, no contrapé daquele gesto joyciano que encarna a curva da emoção; trata-se de um pensamento insustentável, um conceito-limite ao qual, mesmo sem nunca alcançá-lo, nossa vida parece se direcionar lentamente, levada pela deriva dos hábitos. Eis por que o gesto deve procurar contradizer suas cristalizações históricas e também por que as inflexões devem evocar-nos, com suas constantes mutações, não apenas a aventura dos significados eternamente renovados, mas também as próprias condições da vida. Desta feita, em *A-Ronne*, Berio institui um catálogo quase ilimitado de inflexões que desatam o texto de sua imobilidade objetiva para fazê-lo flutuar sobre o mar da vida; e se, por um lado, esta infinita e instável rapsódia de mutações acaba por assemelhar-se a uma rapsódia “de fragmentos culturais de um prédio abalado por um terremoto”, continua de qualquer forma sendo “profundamente emocionante que o pensamento musical nos permita a conquista de um sentido ulterior e, depois, de ainda um outro, sem jamais perder o contato com o que diz a voz”.

Pode ser que todo o trabalho que essas obras revelaram constitua, em sua globalidade, uma das metáforas epistemológicas mais contundentes e complexas da condição moderna, mas, em última análise, a poética de Berio continua a ser a de um músico, de alguém, pois, que estabelece com a rea-

lidade uma relação especial que nasce da consciência duramente adquirida do papel que a música desempenha na vida e no mundo. A música também, constatemo-lo, aspira à verdade, procurando conhecê-la e explorá-la com o mais sofisticado dentre os sentidos, e reconhecendo as ideias que estão na base de *A-Ronne*, Berio subitamente alça seu tom:

O musicista não pode mentir, pois não tem os instrumentos para isso, é um puro (com todo o mal que disso resulta): é aquilo que é, e os mecanismos conotativos de sua música são o que são, mesmo que sejam assiduamente frequentados e condicionados pelos fantasmas da história, das técnicas, das escutas possíveis, e mesmo se o sentido daquilo que ele faz situe-se sempre um pouco em algum outro lugar e efetivamente jamais coincida por completo com o que ele deseja comunicar.

Com *A-Ronne* chegamos em 1974, e Berio tinha àquela época quarenta e nove anos; o que procurei esboçar nestas páginas permanece, porém, como um “retrato do artista quando jovem”, ou seja, dos anos nos quais se formam e maturam algumas convicções fundamentais cuja característica principal é a da fertilidade poética ou, talvez, dos percursos circulares que as obras e os movimentos de pensamento evidenciaram.

As obras que se seguiriam e que continuariam a surgir configuram-se como desenvolvimentos dessas intuições fundamentais. Muito se falou, referindo-se a tais obras, de estruturas circulares e de percursos labirínticos como consequência inevitável do abandono do velho conceito de percurso linear: a condição moderna acabou por exorcizar definitivamente a imagem do labirinto. Ele não consiste mais em um lugar de perdas e enganos, mas antes o lugar em que vivemos cotidianamente, com o qual temos que nos acostumar a (con)viver, munidos de uma nova consciência, e em tal exorcismo desses fantasmas das perdas e dos enganos a obra de Berio assume um papel fundamental.

Referências bibliográficas

MENEZES, Flo. (org.). *Música Eletroacústica – História e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996 (2.ed., 2009).