

## Balanço histórico do legado beriano

Nos tempos do Estúdio

Umberto Eco

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ECO, U. Nos tempos do Estúdio. In: MENEZES, F., orgs. *Luciano Berio: legado e atualidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 47-64. 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/).

# NOS TEMPOS DO ESTÚDIO<sup>1</sup>

Umberto Eco

Caros amigos, não sendo eu nem músico, nem musicólogo, em um simpósio no qual já os títulos das conferências me revelam minhas abissais incompetências, permitam-me que fale de Luciano Berio não como músico ou musicólogo, mas como amigo, gozando do privilégio de ser o único sobrevivente da tarde no bar “*di Ballesecche*”.

Era então o início de 1959, e John Cage, levado ao jogo televisivo *Lascia o Raddoppia* para poder custear sua estadia na Itália, uma vez que Roberto Leydi sabia que ele era fortíssimo em seus conhecimentos acerca dos cogumelos, tinha executado suas performances feitas com máquinas de café e batedeiras ligadas sobre o palco do teatro de Fiera, enquanto Mike Bongiorno, *flabbergasted*, lhe perguntava se aquilo era o futurismo – e hoje achamos isso engraçado, mas a pergunta era inconscientemente filológica, pois não se podia mesmo negar uma certa influência ali dos *intonarumori* de Russolo.

Havia pouquíssimo tempo, John Cage concluíra sua composição aleatória *Fontana Mix*, escrita na verdade para Cathy Berberian, mas dedicada no título à senhora Fontana, sua sublocatária, mulher madura, mas com certa formosura e que, fascinada por seu locatário (John Cage não teria desfigu-

---

1 Texto original: “Ai tempi dello Studio”, in: Angela Ida De Benedictis (org.), *Luciano Berio – Nuove prospettive*. Florença: Leo S. Olschki, 2012 (“Chigiana”, v.XLVIII), p.3-16. Tradução de Flo Menezes. Trata-se da conferência inaugural, ministrada por Umberto Eco, em 28 de outubro de 2008, do Simpósio Internacional *Luciano Berio – Nuove Prospettive*, promovido pela *Accademia Musicale Chigiana* com o patrocínio da Universidade de Siena e ocorrido entre 28 e 31 de outubro de 2008, por ocasião dos 5 anos de morte de Luciano Berio.

rado um filme de John Ford no papel de Wyatt Earp), havia-lhe feito de certo modo compreender (e a lenda varia segundo o enredo da ópera) a sua devota admiração. Pouco seduzido a entreter relações com companheiras do sexo oposto, e *gentleman*, Cage, entretanto, recusou a oferta; todavia, dedicara à senhora Fontana aquela composição.

Quando, na noite da quinta-feira 26 de fevereiro de 1959, Cage havia finalmente conquistado dois milhões e meio de liras (e não cinco, como disseram em todos os sites da internet, uma vez que tinha decidido não dobrar a aposta), reunimo-nos para brindar esta sua façanha com taças de champanhe em um bar na travessa da Rua Massena, o único ainda aberto e perto da sede da RAI, bar batizado de “*di Ballesecche*” por Berio e Maderna, por não sei qual antipatia em seus confrontos com o proprietário. Lá, na sala do bilhar, tão triste quanto poderia ser uma sala de bilhar no Corso Sempione depois da meia-noite (e mesmo sem um Paul Newman para dar uma de fanfarrão), estávamos a festejar eu, John Cage, Berio, Maderna, Cathy, Marino Zuccheri, Roberto Leydi e Peggy Guggenheim [*sic*] com um par de escarpins de ouro [*sic*].

Todos já se foram, sou o único sobrevivente daquele mirífico evento. Rogo, pois, que me olhem com respeito, e desculpem-me se invoco aqui devaneios e recordações pessoais.

Gostaria muito de poder falar de Berio como o amigo de tantas aventuras, juntamente com Bruno Maderna, mas temo que ofenderia, assim, os bons costumes – ainda que Talia não devesse se incomodar com isso, já que se trata de coisas que aconteceram antes que Luciano a tivesse encontrado e, creio, antes que ela tivesse nascido. Gostaria de evocar muitos episódios daqueles tempos que por ora nos parecem heroicos, como, por exemplo, quando, em 1956, Schoenberg tinha sido vaiado no Scala e quando, em 1963, no Piccola Scala, sentindo-se ultrajados por *Passaggio* de Berio e Sanguineti, certos senhores de smoking levantavam-se indignados e urravam: “Centro-esquerda!”

Mas, ao invés disso, falarei em particular do Berio dos anos do *Studio di Fonologia Musicale*, uma vez que há pouco pude assistir, no Museu de Instrumentos Musicais do Castello Sforzesco em Milão,<sup>2</sup> à reconstrução

---

2 A sala dedicada ao *Studio di Fonologia* foi inaugurada em setembro de 2008. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

do *Studio* mais ou menos como ele era, recuperando todo o material técnico que jazia em algum depósito, primeiro em Turim e, depois, em Milão. E me senti de novo em casa, naquele ambiente em que passei tantas horas ouvindo o zumbido dos famosos nove osciladores sempre tão celebrados por Marino Zuccheri, enquanto o Estúdio de Colônia dispunha de apenas um. Passavam por ali todos os protagonistas da *Neue Musik* e será justo recordar que, como muitos tinham uma espécie de bolsa de estudos por um período em Milão, mas ao final do período deveriam apresentar uma composição concluída, e como o período não era suficiente para dominar todos os segredos dos nove osciladores, o grande Marino Zuccheri, manipulando-os aqui e acolá, fazia com que se chegasse a uma composição aceitável, de tal modo que muitos incunábulo da música eletrônica devem-se a ele e não aos autores que os assinaram.

E, exatamente a propósito daqueles anos de descobertas e de experimentações, no decurso de um Simpósio no qual se falará de Berio como músico, eu gostaria de falar de Berio como pensador, como homem de cultura.

Em todos os séculos a música foi estreitamente ligada às outras artes, à literatura, à pintura, à filosofia, à ciência. Ora esta relação foi muito visível, como na relação entre a música grega e os pitagóricos, ora os contatos foram menos visíveis, também porque comumente o músico vivia imerso em seu universo musical, certamente refletindo sobre a cultura de seu tempo, mas não nos refletindo sobre seu universo – e não saberia identificar uma relação explícita entre *L'aurora di bianco vestita* (1904) e a *Estética* de Croce (1902) –, mesmo se no fundo as relações implícitas sejam evidentes, até porque *L'aurora di bianco vestita* é um bom exemplo daquilo que Croce entendia por intuição lírica.

Com Berio e os músicos de sua geração tem-se, ao contrário, uma situação nova: o músico torna-se consciente de seu próprio fazer não apenas enquanto elaborava sua poética musical (como o havia feito de modo exemplar Stravinsky), mas estando em contato com os representantes das outras artes, com filósofos, linguistas, antropólogos, em uma troca de experiências que não consistia apenas em manifestações de boa vizinhança e de interesse recíproco, mas antes em obras de síntese.

E Berio mesmo já falava de síntese a propósito do encontro entre música e literatura, tal qual almejado em *Omaggio a Joyce*:

Poesia é também uma mensagem verbal distribuída no tempo: a gravação em fita magnética e os meios da música eletrônica em geral dão-nos uma ideia mais real e mais concreta disso do que uma leitura pública e teatral de versos nos poderia oferecer. Através de tais meios tentei verificar experimentalmente uma nova possibilidade de encontro entre a leitura de um texto e a música sem que tal união devesse, necessariamente, resultar em benefício de um dos dois sistemas expressivos, tentando, sobretudo, levar a palavra a um estado em que ela pudesse assimilar e condicionar completamente o fato musical.

É talvez através dessa possibilidade que se poderá chegar um dia à realização de um espetáculo “total” em que uma profunda continuidade e uma perfeita integração possam se desenvolver entre todos os elementos componentes (não somente entre os elementos propriamente musicais), e em que seja possível realizar também uma espécie de relação entre palavra e som, poesia e música. Em tal caso, a verdadeira meta não seria, todavia, nem opor, nem mesclar dois sistemas expressivos distintos, mas sim criar uma relação de continuidade entre eles, possibilitando a passagem de um para o outro sem que isto seja notório, sem que se tornem manifestas as diferenças entre uma conduta de tipo lógico-semântico (aquela que se adota em meio a uma mensagem falada) e uma conduta perceptiva de tipo musical [...].<sup>3</sup>

Nesse sentido, Berio certamente estava entre os músicos mais cultos de sua geração, capaz de ir buscar a música mesmo onde não se pensava que ela estaria presente.

Pensem, por exemplo, quando, iniciando o *Studio di Fonologia*, Berio se interroga imediatamente em que consistiria a fonologia, uma vez que o nome do estúdio havia sido cunhado pelo engenheiro Gino Castelnuovo. E compra seja o *Cours de linguistique générale* de Saussure, seja os *Princípios de fonologia* de Trubetzkoy, para então concluir que a fonologia dos estruturalistas não era aquela mesma fonologia dos músicos. E assim é que aqueles dois volumes, ainda hoje em meu poder, foram os que tomei emprestado no *Studio di Fonologia* e que, claro, jamais devolvi, por direito de conquista e porque, como sugeriria Ruggero Baccone, se as ideias são boas, é necessário que se as subtraíam dos infiéis *tamquam ab iniustus possessoribus*.

---

3 Berio, Poesia e música – Uma experiência, p.122 (tradução de Flo Menezes).

Mas seria Berio verdadeiramente um possuidor injusto daqueles volumes? Consideremos alguns fatos. Antes de mais nada, logo vimos que a sua atividade musical tinha certamente muito em comum com a fonologia dos fonólogos, mesmo se em termos especialistas ele trabalhava mais sobre a *etic* do que sobre a *emic*, e disso teve percepção exatamente ao iniciar a trabalhar a eletroacústica com a voz humana.

Por outro lado, se lemos várias entrevistas concedidas por Berio, vemos aflorar aqui e ali referências inesperadas (mas que bem sei serem fundamentais), por exemplo, à filosofia de Merleau-Ponty, e, portanto, a uma fenomenologia não apenas da percepção, mas também da corporalidade. Quase todos os músicos relacionaram-se, na medida em que experimentaram a música vocal, com a palavra, com a linguagem, mas com certeza a relação entre Verdi e Francesco Maria Piave, e talvez entre Mozart e Da Ponte, é diversa da relação entre Berio e Sanguineti. Berio saiu sempre à procura de escritores que não lhe dessem um libreto, uma história, e nem mesmo frases recitáveis – e por tal razão jamais conheci (e sei disso por experiência própria, assim como o sabem Sanguineti e Calvino) um músico tão arrogante e imperialista nos confrontos com seus libretistas quanto Berio, disposto a retorcer o texto que lhe haviam consignado, a despedaçá-lo, a dele usar os detritos que melhor lhe conviessem. Berio jamais musicou as palavras de um outro. Foi procurar nas palavras de outros os elementos musicais que já existiam lá em potência (e às vezes em ato), e isto também à luz de uma competência, eu diria, científica do fenômeno linguístico, de uma atenção filosófica com relação ao mistério da palavra e da voz.

Pensemos em *Thema (Omaggio a Joyce)* e logo perceberemos como Berio efetivamente tornava evidentes aqueles formantes que para a fonologia estruturalista eram, ou melhor, teriam constituído os traços distintivos dos fonemas. E frisei “teriam constituído” porque os *Fundamentals of Language* de Jakobson e Halle seriam publicados somente um ano depois da inauguração do *Studio di Fonologia*.<sup>4</sup> Não me recordo bem se Berio tinha-os lido, mas efetivamente procurou, nos anos 1960, conhecer pessoalmente Roman Jakobson nos Estados Unidos, e nesse contexto devo também lembrar que foi Berio quem passou a Jakobson o meu livro *Opera aperta*, e que disso resultaram as minhas relações pessoais com Jakobson.

---

4 Jakobson; Halle, *Fundamentals of language*.

Que os músicos estavam atentos ao que estavam fazendo os linguistas, atestam-nos outros episódios. Lembro-me de que conheci Roland Barthes em 1959 em Paris na casa de madame Thesenaz, uma das patrocinadoras dos concertos do *Domaine Musical* organizados por Pierre Boulez (portanto, muito antes que Barthes se ocupasse de semiologia, de onde decorre que não é evidente se os futuros semiólogos se inspirariam no trabalho dos músicos ou vice-versa). Fato é que no número 3 da revista *Incontri Musicali* (agosto de 1959), no qual eram publicados seja o artigo “Alea” de Boulez, seja “Lecture on nothing” de Cage, além de meu primeiro ensaio sobre a obra aberta, Berio publicava (e eu é que o traduzi) o texto “Contraddizioni del linguaggio seriale” de um linguista estruturalista, Nicolas Ruwet. Ruwet foi severo com a música serial (vale a pena insistir aqui sobre o fato de que Berio publicava em sua revista também os ataques dos adversários, porque reconhecia neles uma inteligência com a qual poderia se confrontar, e veja-se no número 4, nesse sentido, a intervenção de Fedele d’Amico<sup>5</sup>), mas abordava, de um lado, os princípios da linguística (sistema, dupla articulação, oposição, variante facultativa...) e, de outro lado, obras como *Structures élémentaires de la parenté*, de Lévi-Strauss, que ainda que tivesse sido publicada dez anos antes, ainda não fazia parte do vocabulário dos não-antropólogos, quanto menos dos músicos.

Não vem ao caso aqui verificar se Ruwet tinha ou não razão, mas ele dava início a uma discussão sobre série e estrutura que seria depois retomada pelo próprio Lévi-Strauss, ou ainda por Henri Pousseur, que no mesmo número 3 respondia a Ruwet.<sup>6</sup> O que nos interessa aqui, e as datas são importantes, é que toda uma série de debates, os quais depois – e saliento aqui: *depois* – tornar-se-iam centrais para as ciências humanas em geral, ao menos na Itália, tinha sido introduzida por uma revista de musicologia. E por isso falo de Berio como homem de cultura, não somente como músico que reflete sobre o próprio trabalho, como muitos outros, mas como animador de um debate mais vasto que envolvia amigos e adversários.

Berio era homem de cultura também porque é característica dos verdadeiros homens de cultura que não se interessem apenas pela chamada alta

---

5 Cf. D’Amico, *Dell’opera aperta, ossia dell’avanguardia* (réplica do crítico a Eco, *L’opera in movimento e la coscienza dell’epoca*). [Nota de Angela Ida De Benedictis]

6 Pousseur, *Forma e pratica musicale*. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

cultura, mas também pela baixa cultura. Pousseur dizia-me nos primeiros anos da década de 1960 sobre os Beatles: “Eles trabalham por nós”. Ao que lhe respondi: “Mas vocês também trabalham por eles”. Berio talvez tenha sido o primeiro dentre os músicos contemporâneos a se ocupar do rock – como se dissesse, mesmo se não o tenha propriamente dito, que ocorrem relações contínuas no interior da cultura de uma época, não devendo-se apenas considerar curtos-circuitos – sei lá – de Pollock com Stockhausen, mas também dos Heavy Metal com a história em quadrinhos de Metal Hurlant.

Nessa atenção em relação à cultura de entretenimento vejo também um outro aspecto da música de Berio, típico ao menos de sua segunda fase, sucessiva àquela da experimentação eletrônica: a redescoberta do prazeroso, ou da ironia afetuosa, e penso em algumas de suas revisitas dos músicos do passado, em algumas de suas reescrituras<sup>7</sup> atualizantes. E, por fim, não negligenciemos a constante atenção dada à música folclórica, seja como compositor, seja como crítico.

Mas voltemos aos anos do *Studio* e ao que ocorrera em 1958 com *Omaggio a Joyce*.

Antes de começarmos, é oportuno recordar que com o título *Omaggio a Joyce* revelavam-se amiúde duas intenções sonoras diversas. Uma é *Homenagem a Joyce: Documentário sobre a qualidade onomatopaica da linguagem poética*, um documentário feito para a RAI – aliás, jamais transmitido na Itália, mas apenas na Bélgica (e publicado apenas em 2000) – realizado por Luciano e por mim com colaboração sucessiva em relação ao texto de Roberto Leydi e de Roberto Sanesi para os problemas da onomatopeia na poesia étnica e na tradição anglo-saxônica. A segunda é *Thema (Omaggio a Joyce)*, composição musical com a qual logo se publicou um disco e que, como se sabe, e como também veremos, representava a elaboração eletroacústica conclusiva dos experimentos realizados naquele documentário. Em vista disso, denominarei de agora em diante como *Omaggio a Joyce* o documentário, e como *Thema*, a composição propriamente dita.

O experimento nasceu sem muito esforço. Eu estava trabalhando sobre Joyce e tinha me interessado pelas qualidades explicitamente musicais do

---

<sup>7</sup> Optou-se por *reescrituras* para a palavra, neste contexto, de difícil tradução *sinopie* do original italiano. [Nota de Flo Menezes]



capítulo XI [de *Ulysses*], particularmente de seu *incipit*, tendo-o mostrado a Luciano e a Cathy e chamando a atenção deles também com relação às diferenças sonoras que emergiam entre o original inglês e sua tradução francesa (a tradução italiana estava ainda em gestação pela editora Mondadori).<sup>8</sup>

Naquela época, Berio já se mostrava fascinado pelas relações entre voz humana e música e entre música e literatura, e Cathy – cujas qualidades melódicas tradicionais Luciano já conhecia, mas cuja incrível capacidade vocal estava ainda por descobrir, as quais revelavam-se justamente já naquela leitura que Cathy fazia de Joyce – começava a se tornar, como logo se disse, o décimo oscilador do *Studio di Fonologia*.

Fato é que começamos a ler [o trecho de Joyce] quase que por brincadeira, Cathy em inglês, eu em francês, e quase por acaso veio à mente de Berio desfrutar a indicação dada por Joyce, que desejava realizar naquele capítulo uma *fuga per canonem*. Tudo já estava ali, música, onomatopeias, estrutura sintática da composição...

Como diria Berio referindo-se ao livro no prelo, o início do capítulo XI representa uma espécie de *Ouverture*, uma exposição dos temas, uma sucessão de *Leitmotive* privados de conexão própria e de significado discursivo, frases que podem ser plenamente colhidas e curtidas também e, somente por sua imediata musicalidade, uma espécie de *Klangfarbenmelodie* na qual o autor desejou também criar referências através dos mais típicos artifícios da execução musical: trinado, *appoggiatura*, *martellato*, portamento, glissando. Ótimo para Berio que, como se demonstrou depois com todas as suas relações com os libretistas, sempre se incomodou com a presença de significados lexicais ou histórias que o estorvavam em seu doido matrimônio<sup>9</sup> com os sons em estado puro. Entretanto, uma consideração musical baseada simplesmente na presença daqueles artifícios (*appoggiatura*, glissando etc.) teria limitado a experiência à onomatopeia. E então Berio logo se interessou, através do reenvio à *fuga per canonem*, pelo desenvolvimento das capacidades polifônicas implícitas naquelas páginas.

---

8 Para o experimento dispunha, pois, de uma cópia datilografada do capítulo XI, mas como bem notou posteriormente Nicola Scaldaferrì, o texto que nos era acessível era distinto daquele que teria sido depois adotado para a publicação do livro [pela editora Mondadori em 1960].

9 “Doido matrimônio” para a expressão italiana *forsennato connubio*. [Nota de Flo Menezes]

E eis que começamos a ler (gravando) o texto em inglês (Cathy), em duas versões em francês (a minha e a de Marise Flach) e em três versões em italiano (Ruggero de Daninos, Nicoletta Rizzi e Furio Colombo).

Mas vale a pena aqui deixar que o próprio Berio nos fale dessas experiências, até porque não é por acaso que, mal concluído o experimento, Berio tenha sentido a necessidade de publicar seu resumo e comentário no número 3 da revista *Incontri Musicali*:

[...] É desenvolvendo e concentrando as intenções polifônicas de Joyce que se tornará mesmo possível, de modo gradual, uma penetração mais musical e mais abrangente de uma primeira leitura do texto. Após se ter considerado o tema – como sistema sonoro – enquanto tal, tratou-se, então, de dissociá-lo paulatinamente de sua própria expressão enunciativa, linear, de sua condição significativa [...], tratou-se de levar em conta seu aspecto fonético, sobretudo em função de suas possibilidades de transformação eletroacústica.

O primeiro passo foi, portanto, pôr em evidência *espontaneamente* alguns aspectos característicos do texto, realizando de fato a polifonia visualizada sobre a página [...].

[...] A fim de se liberar a polifonia latente no texto, as três línguas associaram-se segundo um procedimento bastante simples e bem ordenado: uma primeira tentativa de ordem, ou seja, de natureza mais musical. Trata-se de uma série de alternâncias de uma língua para a outra efetuada sobre determinados pontos fixos – com base nos resultados obtidos com as sobreposições precedentes – pelos critérios de similaridade ou de contraste [...].

Com o encontro organizado de três línguas distintas, fui imediatamente estimulado a me ater às relações puramente sonoras dessa mescla – não tanto, pois, a seguir as diversas chaves léxico-linguísticas, já que, em presença de diferentes mensagens faladas simultaneamente, pode-se tomar consciência de apenas uma dentre elas, enquanto as outras, situadas automaticamente no nível dos complementos musicais, fazem parte de uma verdadeira trama polifônica propriamente dita. É interessante notarmos que, num determinado momento, tão logo se acha introduzido e estabilizado o mecanismo dessas alternâncias, esse tipo de escuta se impõe totalmente: as passagens de uma língua à outra passam a não mais serem percebidas enquanto tais, mas, já completamente ignoradas, adquirem, ao contrário, uma exclusiva função musical.<sup>10</sup>

10 Berio, Poesia e música – Uma experiência, p.124-5 (tradução de Flo Menezes).

Berio podia então abandonar a leitura de Joyce para dar um passo decisivo em direção a um desenvolvimento mais musical do texto. Desenvolvimento este que já lhe parecia implícito no original joyciano, “sobretudo no original inglês, livre de qualquer métrica quantitativa, silábica, própria da prosódia latina (e, portanto, em diferentes graus, própria do italiano e do francês), e que é, ao contrário, fundamentado precisamente nas típicas possibilidades de acentuação e timbre da língua inglesa”.<sup>11</sup>

Era o momento de recorrer aos meios eletroacústicos a fim de multiplicar e acrescer a transformação das cores vocais propostas por uma só voz, de decompor as palavras e de reordenar com critérios distintos o material vocal resultante.

Não desejo aqui resumir todo o trabalho que se seguiu e não me sobra outra alternativa que a de me reportar ao texto de Berio para que se sigam todas as manipulações operadas sobre aquele texto inglês, chegando por fim a trabalhar sobre os formantes de alguns sons privilegiados ou (como se dizia no comentário acerca do documentário) à vida secreta das vogais e das consoantes, até o esmorecimento do texto original na sibilância original do /s/ (“*Pearls: when she. Liszt’s rhapsodies. Hissssss*”). E aqui transitamos de *Omaggio a Joyce a Thema*.

Muitos em geral ouvem *Thema* sem conhecer o documentário que o fundamentara. Talvez para julgar Berio como músico não seja necessária esta história remota. Mas sou grato ao bom Luigi Rognoni por ter recuperado a fita magnética do documentário original em alguma repartição da RAI ou da rádio belga – agora já não me lembro bem –, pois a linha contínua que leva da leitura de *Ulysses a Thema* nos diz muito sobre as bases culturais, sobre a curiosidade interdisciplinar, sobre a gulosice acústico-vocal que animava a invenção musical de Berio.

*Omaggio a Joyce*, seu comentário da parte de Berio e meu ensaio sobre a obra aberta surgiram em 1959, e um ano antes tinha sido publicado o artigo de Pousseur “*La nuova sensibilità musicale*”, o qual havia inspirado um pouco a todos nós (e Berio jamais escondeu sua dívida com o trabalho teórico de Pousseur). Pousseur afirmava que:

A música nova [...] tende a promover atos conscientes de liberdade. E, uma vez que os fenômenos não estão concatenados uns com os outros segundo um

---

11 Ibid., p.125.

determinismo consequente, espera-se do ouvinte que se coloque voluntariamente em meio a uma rede de relações inexauríveis, que ele mesmo, por assim dizer, eleja (mas bem sabendo que sua escolha é condicionada pelo objeto que observa) os seus graus de aproximação, os seus pontos de reencontro, a sua escala de referências; cabe a ele agora utilizar ao mesmo tempo a maior quantidade de gradações e de dimensões possíveis, de tornar dinâmicos, de multiplicar, de estender ao máximo os seus instrumentos de assimilação.<sup>12</sup>

Note-se que Pousseur não falava ainda de uma distinção (que eu teria introduzido no número seguinte) entre obras abertas em geral e obras em movimento; falava de uma tendência geral da arte contemporânea a apresentar formas ambíguas que encorajavam leituras diversas da parte daquele que frui a obra de arte. Nesse artigo havia, além disso, uma definição fundamental: a liberdade daquele que frui a obra é controlada pelo objeto que observa. Insisto neste ponto porque se ao início dos anos 1950 era provocativo e quiçá salutar insistir na liberdade daquele que frui a obra, nas décadas seguintes tal liberdade ampliou-se a tal ponto pelo chamado desconstrucionismo que acabou por induzir os antigos defensores da liberdade interpretativa a se lembrar de que essa liberdade devesse, contudo, sempre levar em conta a realidade precedente em que consiste o texto, seja ele musical, literário ou visual. E isto em tal medida que eu introduziria, uns vinte anos depois, a diferença entre interpretação de um texto (que deve respeitar suas indicações) e uso de um texto, que pode consistir em qualquer emprego que se faça de um dado texto, como por exemplo usar um livro para ativar o fogo de *Venere di Milo* para cultivar excitações eróticas – e em vários escritos e entrevistas o próprio Berio tornou-se pouco a pouco mais prudente com relação à liberdade concedida ao intérprete (não me refiro aqui somente aos executantes, mas também àquele que frui uma obra de arte) –, e encontro uma sua citação de 1995, reportada por um comentário sem mais referências, no qual diz que “o ouvinte ideal é aquele que pode colher todas as implicações, o compositor ideal, aquele que pode controlá-las”.

Ora, o que se passava com *Omaggio a Joyce*? Inicialmente tratava-se de um texto verbal, o de Joyce: decompô-lo para dele subtrair sequências mu-

---

12 Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, p.25. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

sicais confinava perigosamente com o uso, mas a mesma indeterminação daquele elenco de onomatopeias, que abria o capítulo quase que permitindo que o leitor o lesse precipitadamente, acentuando uma onomatopeia mais que uma outra, sem que fosse obrigado a seguir uma ordem dos significados, justificava o fato de usar o texto joyciano, em si já definido sobre a página, como um *kit* de blocos sintáticos a serem reordenados de maneira livre.

E surgiu então *Thema*, de Luciano Berio, objeto finito e não ulteriormente decomponível, tanto que era proposto como gravação inalterável sobre fita magnética. Mas, ao mesmo tempo, *Thema*, pelo ambiente sonoro que criava, pelas sugestões que provocava, punha-se como origem de leituras múltiplas ou, como eu dizia em meu ensaio sobre a obra aberta:

Todo aquele que frui uma obra comporta uma situação concreta e existencial, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, propensões, prejuízos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária ocorre de acordo com uma determinada perspectiva individual.<sup>13</sup>

Pode-se dizer que isto ocorre com toda obra de arte, inclusive com a *Iliada*. Mas era exatamente isso que nos interessava, o fato de que as novas formas artísticas comportassem, na condição de programa explícito, aquilo que na arte de todos os tempos consistia em uma possibilidade implícita, a ponto de que em meu ensaio eu procurava individuar as condições de abertura interpretativa em séculos remotos.

Entretanto, a fim de sublinhar esta nova sensibilidade, eu citava na abertura do ensaio aquilo que definia como *obra em movimento*, na qual o autor efetivamente propõe ao executante blocos que podem ser articulados de acordo com escolhas sintáticas mutáveis a cada execução. E, enquanto associava as mais recentes experiências musicais com outras experiências artísticas, dos *móviles* de Calder ao livro com folhas móveis da utopia mallarmaica [*Le Livre*], elegia como exemplo o *Klavierstück XI* de Stockhausen, a *Sequenza I* para flauta solo de Berio e os *Scambi* de Pousseur

---

13 Eco, *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, p.33-34. O trecho citado encontra-se também em Eco, *Opera aperta*, p.34. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

(três anos depois, no livro definitivo, e sempre sob o controle de Luciano, acresci à lista a *Troisième Sonate* para piano, de Boulez).

Ora, Stockhausen propunha efetivamente ao intérprete, sobre uma grande folha, uma série de [19] grupos dentre os quais o executante poderia escolher o fragmento com o qual deveria começar a peça, e Pousseur apresentava seus *Scambi* como um “campo de possibilidades”, um convite à escolha, uma vez que dispunha dezesseis seções, cada qual podendo ser concatenada com outras duas, de forma que, podendo-se iniciar com qualquer uma delas, poder-se-ia ter um grande número de desenvolvimentos musicais. Já com relação à *Sequenza I*, de Berio, eu dizia (e meu texto havia sido rigorosamente conferido por Luciano, palavra por palavra):

O intérprete tem à sua frente uma parte que lhe propõe um tecido musical no qual a sucessão dos sons e a intensidade são dadas, enquanto a duração de cada nota depende do valor que o intérprete irá lhe conferir no contexto das quantidades constantes de espaço, correspondentes a pulsações constantes do metrônomo.<sup>14</sup>

Já era evidente que *Sequenza I* estava “em movimento” de modo distinto das outras duas obras, consentindo uma iniciativa livre do intérprete um tanto limitada a ponto de não comprometer a estrutura sintática da peça. Mas, àquela época, interessava propor exemplos “extremos” justamente para acentuar esses aspectos de abertura.

Entretanto, aconteceu que sobre a presumível liberdade concedida ao intérprete pela *Sequenza I* deflagrou-se uma polêmica, filologicamente bastante fundamentada. Apenas citarei do livro recente *Berio's Sequenzas* os ensaios de Cynthia Folio e Alexander R. Brinkman (*Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's "Sequenza I" for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance*), o de Edward Venn (*Profilerations and Limitations: Berio's Reworking of the "Sequenzas"*) e o de Irna Priore (*Vestiges of Twelve-Tones Practice as Compositional Process in Berio's "Sequenza I" for Solo Flute*).<sup>15</sup>

14 Eco, *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, p.32. O trecho citado encontra-se também em Eco, *Opera aperta*, p.31. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

15 Cf. Halfyard, *Berio's "Sequenzas" – Essays on Performance, Composition and Analysis*.

No primeiro ensaio observa-se que eu teria entendido mal a obra de Berio, que de fato ela não constitui um exemplo de obra em movimento. Mas no ensaio de Venn afirma-se que ao publicar meu artigo, Berio foi cúmplice da disseminação deste equívoco (e Venn nem sabe que Berio foi de fato cúmplice não apenas ao publicar o artigo, mas também em suas sugestões e em seu controle com relação às expressões que eu havia usado). Portanto, parece que em um determinado momento Berio tenha mudado de ideia, como se confirmou quando havia dito em 1981 a Rossana Dalmonde em *Intervista sulla Musica*:

A peça é muito difícil, por isso adotei uma notação muito determinada, mas com algumas margens de flexibilidade, de modo que o intérprete pudesse dispor de liberdade – psicológica mais que musical – para adaptar aqui e acolá a peça à sua estatura técnica. Não entanto, justamente esta notação acabou permitindo a muitos intérpretes – cuja virtude mais luminosa certamente não consistia na integridade profissional – que perpetuassem adaptações no mínimo abusivas. Penso com efeito em reescrever *Sequenza I* em notação rítmica: será, talvez, menos “aberta” e mais autoritária, mas certamente mais fidedigna. E espero que Umberto Eco me perdoe...<sup>16</sup>

E com efeito, em 1992, Berio escreveu uma segunda versão da obra (editada em 1998), na qual a liberdade do intérprete vê-se consideravelmente reduzida. Não me permitirei entrar nas sutilíssimas análises musicais que mostram como Berio mudou a notação de sua peça de 1958 a 1992, mas procuraria apenas desvendar o mistério das duas versões de *Sequenza I*, lembrando que, para Berio, como para mim, o fato do chamado “movimento” importava apenas como exemplo limite de uma poética da obra aberta – tanto é verdade que em meu ensaio os exemplos de obra em movimento ocupavam tão somente duas páginas dentre suas 22, e três páginas dentre 370 teriam ocupado depois no volume *Opera aperta*.

Mas seguramente os exemplos e a referência à obra em movimento haviam interessado tanto aos leitores daquela época que afinal de contas esses leitores acabaram achando que as obras em movimento fossem as únicas obras abertas nas quais pensávamos, e que todas as demais fossem,

---

16 Berio, *Intervista sulla Musica*, p.108-109. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

como alguém teria dito depois, “fechadas”. Se eu tivesse previsto isso, não teria introduzido aquelas duas páginas de abertura, que pretendiam apenas, como um *rullo* de tambor, sacudir o leitor em sua cadeira ou, *si licet parva componere magnis*, constituir algo como os quatro golpes iniciais da *Quinta* de Beethoven.

Com aquele engano encontrava-se comprometido também Fedele d’Amico, que havia, contudo, tecido algumas observações fundamentais. Por um lado, observava que o fato de que [o flautista Severino] Gazzelloni tivesse feito uma escolha mais que outra, possivelmente com a concordância de Berio, consistia em um fato privado que não possui relevo musical, pois aquilo que depois o ouvinte escutaria seria o resultado final daquela escolha e, portanto, um objeto, por assim dizer, igualmente autoritário e intocável como em uma peça clássica. Por outro lado, afirmava firmemente que

a obra aberta não é um fato novo no seio da história da vanguarda, nem é um fenômeno pós-weberniano: aberta é toda obra que apresente ambiguidades linguísticas de fundo [...], como já o são as obras de Schoenberg, ao menos do período entre 1908 e 1912. O fato novo é que, sob várias designações, o conceito tenha sido introduzido. E se trata de um fato importante, porque assinala uma etapa quiçá decisiva na autoconsciência da vanguarda.<sup>17</sup>

Eis, pois, o que queríamos dizer.

Eu tinha respondido a d’Amico que ter identificado os atos de liberdade do intérprete com os atos de liberdade do ouvinte dependia da teoria da interpretação de Luigi Pareyson, e que também por isso o simples ato de leitura de um texto (ou a maneira de se olhar para um quadro, de frente ou enviesado) é uma execução e que, de um ponto de vista filosófico, não há diferença entre a liberdade que um flautista pode assumir ao ler uma partitura e aquela que assume um ouvinte ao escutá-la, consistindo ambos os atos em atos de interpretação.<sup>18</sup> Por isso interessava-me trazer à luz esta dialética entre direitos do texto e direitos do intérprete (fosse este executante ou ouvinte-leitor), independentemente de uma série de diferenças certamente não irrelevantes.

17 D’Amico, *Dell’opera aperta, ossia dell’avanguardia*, p.103. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

18 Eco, *Risposta a d’Amico*. [Nota de Angela Ida De Benedictis]



Entretanto, não se podia certamente ignorar que diante de uma escultura móvel de Calder o observador podia gerar continuamente diversas disposições, usufruindo assim do campo de possibilidades que a obra lhe oferecia, enquanto, com as obras musicais, para as quais a escolha primeira dependia do intérprete, o ouvinte podia ter a cada vez o resultado de uma única escolha e que, portanto, não podia gozar daquele campo de possibilidades. E isto talvez explique o porquê de o conceito de obra em movimento não ter frequentemente produzido êxitos interessantes. Mas, repito, para mim, assim como para Berio, o conceito de obra em movimento constituía apenas um exemplo provocativo para discutir a poética mais vasta da obra aberta.

Na resposta a d'Amico, observava que a relação entre um quadro de Pollock, que é fechado, e uma escultura de Calder, que se move, é distinta, mas em ambos os casos o espectador é incitado a estabelecer relações sempre mutáveis entre os elementos plásticos. Creio que Luciano tenha pensado para toda a sua obra mais em Pollock do que em Calder, e isto deveria resolver de uma vez por todas o problema de *Sequenza I*. E, a este propósito, gostaria de citar uma conversa de 1997 de Berio com Theo Muller:

Quando escrevi a *Sequenza I* em 1958, considerava a peça tão difícil para o instrumento que não desejei impor ao intérprete estruturas rítmicas específicas. Queria que o executante vestisse a música como um vestido e não como uma camisa de força.<sup>19</sup>

Mas, depois de ter lembrado que muitos intérpretes depois de Gazzelloni permitiram-se liberdades excessivas (de onde decorreram suas próprias intervenções sucessivas), Berio observaria ainda:

Certamente que alguma forma de flexibilidade faz parte da concepção da obra. Mas a velocidade geral, a quantidade de saltos de registro, o fato de que todos os parâmetros estão constantemente sob pressão, tudo isso conduzirá automaticamente a um sentimento de instabilidade, a uma abertura que é parte

---

19 Muller, *The Music is not a Solitary Act – Conversation with Luciano Berio*. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

da qualidade expressiva da obra – uma espécie de característica, digamos, de um *work in progress*.<sup>20</sup>

E eis o ponto: Berio interessava-se por uma poética da obra aberta que ia para além das características (historicamente bastante provisórias) da obra em movimento.

Creio que foi em 1960, quando saía o quarto e último número de *Incontri Musicali*, que dei para Berio ler as poesias de Sanguineti. Impressionado pelo *Palus Putredinis*, Berio precipitava-se sobre ele, começando a martirizá-lo. Estava nascendo *Laborintus*. Passo o testemunho ao amigo Edoardo e paro aqui com minhas recordações.<sup>21</sup> Mas gostaria de relevar que no trecho citado pouco antes (assim como em tantas entrevistas) a referência a Joyce (desta vez a *Finnegans Wake* como *work in progress*) não era nem casual, nem despropositada. Assim é que na continuação de sua atividade musical Berio jamais cessou de prestar sua homenagem a Joyce.

## Referências bibliográficas

- BERIO, Luciano. *Intervista sulla Musica*, a cura di Rossana Dalmonte. Roma-Bari: Laterza, 2007 (1.ed., 1981), p.108-109.
- \_\_\_\_\_. Poesia e música – Uma experiência. In: MENEZES, Flo. (org.). *Música Eletroacústica – História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996 (2.ed., 2009).
- D’AMICO, Fedele. Dell’opera aperta, ossia dell’avanguardia, *Incontri Musicali*, 4, 1960, p.89-104.
- ECO, Umberto. L’opera in movimento e la coscienza dell’epoca, *Incontri Musicali*, 3, 1959, p.32-54.
- \_\_\_\_\_. Risposta a d’Amico, *Incontri Musicali*, 4, 1960, p.105-112.
- \_\_\_\_\_. *Opera aperta*. Milão: Bompiani, 1962.
- FOLIO, C.; BRINKMAN, A. R. Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio’s “Sequenza I” for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance. In: HALFYARD, J. K. (org.), *Berio’s “Sequenzas” – Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot: Ashgate, 2007.

20 Citado em Folio; Brinkman, Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio’s “Sequenza I” for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance, p.15. [Nota de Angela Ida De Benedictis]

21 A conferência de Umberto Eco abriu e a de Edoardo Sanguineti concluiu o Simpósio italiano. [Nota de Flo Menezes]

HALFYARD, J. K. (org.). *Berio's "Sequenzas" – Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot: Ashgate, 2007.

JAKOBSON, Roman; HALLE, Morris. *Fundamentals of language*. Mouton: 'S-Gravenhage, 1956.

MULLER, Theo. The Music is not a Solitary Act – Conversation with Luciano Berio, *Tempo*, 199, 1997, p.16-20.

POUSSEUR, Henri. Forma e pratica musicale, *Incontri Musicali*, 3, 1959, p.70-91.

\_\_\_\_\_. La nuova sensibilità musicale, *Incontri Musicali*, 2, 1958, p.3-37.