

Simpósio “Berio: 10 anos depois...”

Berio e Pousseur: correspondência e intertextualidade

Mauricio De Bonis

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

DE BONIS, M. Berio e Pousseur: correspondência e intertextualidade. In: MENEZES, F., orgs. *Luciano Berio: legado e atualidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 197-212. 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/).

BERIO E POUSSEUR: CORRESPONDÊNCIA E INTERTEXTUALIDADE

Mauricio De Bonis

Introdução

Henri Pousseur e Luciano Berio deixaram um extenso registro epistolográfico que acompanha quase integralmente suas trajetórias criativas, conservado em grande parte na Fundação Paul Sacher, na Basileia. Para além da apropriação metalinguística de materiais musicais de diversas origens – que permanece para ambos uma preocupação de base no processo de criação, embora em abordagens bastante distintas –, a apreciação dessa correspondência permite a leitura de sua relação em outra clave. Angela Carone propõe em um artigo a análise da “gênese intertextual” de *Tempi concertati* (1958), de Berio, não apenas em estreito diálogo epistolar com Pousseur em seu processo de criação, mas influenciado pela versão quadrifônica que ele mesmo realizara da peça eletrônica aberta *Scambi*, de Pousseur. Carone comenta o registro em sua correspondência da espacialização em quatro grupos, das concepções particulares sobre a obra aberta e do planejamento em grande escala que privilegiasse o desenvolvimento timbrístico-textural em lugar de oposições entre solistas e o grupo instrumental, como procedimentos intertextuais no processo de criação de *Tempi concertati*.¹ A leitura das cartas trocadas por Berio e Pousseur na década seguinte permite que observemos um novo momento de gêneses intertextuais em seus processos de composição, nesse caso entre *Votre Faust*, de Pousseur, e *Sinfonia*, de Berio.

1 Carone, *Tempi concertati* di Luciano Berio: un caso di genesi intertestuale.

Fantasia variável

Nos anos 1960, época em que a intensa atividade didática de Pousseur o leva de Darmstadt e Colônia à Basileia e aos EUA, ele empreende um grande projeto composicional que o ocupa por praticamente toda a década: a “*fantaisie variable genre opéra*” *Votre Faust*, em colaboração com o escritor Michel Butor. A parceria entre os dois começa por iniciativa de Pousseur, impressionado com a leitura do texto *Musique, art réaliste* de Butor, que vinha ao encontro de uma série de questionamentos que Pousseur levava a cabo na mesma época, num contexto de crise das soluções seriais que Pousseur compartilhara com Boulez, Stockhausen, Berio e outros compositores na década de 1950. Nessa primeira experiência de Pousseur com novas soluções para a organização das alturas e com novas propostas de operações semânticas, ele encontra um terreno fértil para essas experiências no suporte que o “gênero-ópera” lhe fornece, por mais que esse gênero seja recolocado criticamente em questão, abordado de forma não convencional, e submetido a uma “fantasia variável”.

Verdadeira criação coletiva, com colaborações constantes tanto de Pousseur no libreto como de Butor na função e nos meios de expressão musicais, *Votre Faust* retoma o mito de Fausto, que já era conhecido e difundido por longo tempo antes da mais famosa realização por Goethe, passando pela forte influência que ele exerceu sobre a música do século XIX e do início do século XX (não apenas na versão de Goethe, mas também em outras, como as de Lenau e Nerval), e ainda pela poesia de Valéry e seu *Mon Faust*, do qual provém mais diretamente a referência do título, para recolocá-lo sobre a figura do compositor de vanguarda em meados do século XX. Pousseur se projeta na figura do protagonista, um compositor chamado Henri, que estuda a música de Webern, e cujas falas nas primeiras partes da ópera são diretamente tiradas de ensaios de Pousseur. O jovem compositor se vê num dilema: um diretor de teatro, à guisa de Mefistófeles, lhe oferece todos os recursos e o tempo necessários para compor uma ópera; o único requisito é que seja um Fausto.

Pousseur e Butor reconcebem os meios pelos quais a narrativa se desenvolveria no tempo numa ópera: em *Votre Faust* as personagens são sempre representadas por atores, o libreto é inteiramente falado por eles. Toda a parte musical fica a cargo de um pequeno grupo de câmara e alguns cantores

(visíveis ao público, sobre tablados espalhados pela cena) e os eventos musicais podem ser parte integrante da ação (exemplos em uma palestra, sons imitados da realidade de forma verossímil ou executados em instrumentos presentes na cena), comentários às ações (prelúdios, interlúdios) ou uma narrativa paralela, mais à maneira da ópera. Porém, o enredo propriamente dito nunca é cantado pelas personagens, o que remete à ideia de Brecht da música para o teatro épico, em que ela é comentário que reforça as demonstrações e as descrições, em lugar de ambientação ou sugestão emocional.

O último e mais duro golpe à dramaturgia operística convencional (e ao mercado da produção de ópera na época, que dificultou a encenação de *Votre Faust* por toda a vida de Pousseur) é a inserção da obra aberta no teatro de ópera: a participação do público na escolha do direcionamento do enredo (via votações nos intervalos), que constitui a essência da “fantasia variável” tal como concebida por Butor e Pousseur. Decisões simples do público (a escolha amorosa do protagonista, a sua forma de locomoção e destino de viagem, por exemplo) direcionam a ação para uma realização específica dentre as várias imaginadas pelos autores, de modo que a própria duração do espetáculo pode variar muito, e apenas uma parte relativamente limitada da música composta por Pousseur se ouvirá em uma dada apresentação.

Numa tal rede (aberta) de referências e autorreferências, as colagens, alusões e citações fazem corpo com a própria proposta dramaturgica, além de encontrarem um terreno bem menos problemático que o da composição musical pura e simples para que Pousseur experimentasse suas novas propostas. Mais ainda do que na música vocal em geral, na ópera a música está sempre sendo diretamente associada a conteúdos semânticos imediatos. Ao mesmo tempo, o peso da responsabilidade sobre a estruturação do discurso no tempo recai sobre a dramaturgia. A passagem do tempo numa ópera é organizada musicalmente – ainda é a estruturação do som que rege o fluir do discurso. Mas se o tempo do discurso é musical, a organização desse mesmo discurso no tempo, a problematização formal, sua duração total, estão a cargo da dramaturgia. Pesam mais nesse campo as relações no espaço, a evolução das personagens, a narrativa e sua carga dramática do que o pensamento musical propriamente dito.

Em *Votre Faust* a própria dramaturgia é fortemente simbólica: um enredo breve serve de base para uma grande colagem de materiais preexistentes, carregados de significados associados. Boa parte da ação dramática recai

sobre a fragmentação da narrativa e a criação de estruturas derivadas das inter-relações entre essas referências.²

Epistolografia e intertextualidade

Durante o processo de composição de *Votre Faust* (que ocupa o autor por quase toda a década de 1960), Pousseur envia a Berio³ os fragmentos já concluídos das partes eletroacústicas de duas cenas da ópera, que trariam citações como “fundos históricos” em paralelo à música instrumental e à cena. Os fragmentos de *Votre Faust* enviados por Pousseur que teriam impressionado Berio correspondem, pelo que as cartas indicam, aos trechos A3 e E2, duas versões possíveis da cena *La foire du port*.

Na primeira dessas cenas o diretor de teatro conduz Henri a uma feira de variedades onde ele poderia ter contato com ideias para a ópera e com uma possível intérprete – a personagem de Margarida (Gretchen) é desdobrada em *Votre Faust* em duas personagens femininas de nome semelhante à personagem de Goethe: Maggy e Greta. Elas representam duas reações diferentes às insinuações do mefistofélico diretor. Na feira do porto, Henri se depara com uma série de apresentações simultâneas, soando como uma colagem de fragmentos da história da ópera. Em relação direta com o teatro de marionetes, também ligado à história da lenda de Fausto, citam-se diversas óperas mais ou menos ligadas a ele ou à escolha do indivíduo perante uma tentação ou ameaça demoníaca – entre elas *Carmen* de Bizet, *Faust* de Gounod, *Orphée aux enfers* de Offenbach, *Orfeo* de Monteverdi, *Orfeo ed Euridice* de Gluck.

Na outra cena enviada por Pousseur, as personagens Henri, Greta e o Diretor se reencontram na feira e acabam fazendo parte de uma encenação do Fausto. Nessa cena é sugerido o pacto selado com o Diretor, com a presença recorrente da cena do jantar em que aparece o Comendador em *Don Giovanni*. A gravação de Mozart permanece por um bom tempo como pano de fundo para a cena e a música instrumental desse momento de *Votre Faust*, ora alçando-se ao primeiro plano, ora ofuscada, ora em polifonia com a realização ao vivo.

2 Essa estratégia narrativa a partir de um enredo simples evoca ainda o *Ulysses*, de James Joyce, uma das referências declaradas de Pousseur para suas especulações musicais nessa época.

3 Cartas conservadas na Coleção Henri Pousseur da Fundação Paul Sacher, na Basileia (PSS-SHP – *Korrespondenz mit Luciano Berio*).

Em uma carta de 10 de janeiro de 1966, Berio relata a Pousseur a forte impressão causada pela audição desses fragmentos. Ele afirma ao compositor belga a efetividade do diálogo entre linguagens musicais de diferentes origens assentadas sobre uma sólida estruturação de base, num desdobramento do pensamento serial: uma revelação dos poderes do que ele chama de polifonia de gramáticas e de sua unidade profunda. Na mesma carta, ainda, declara como se sente identificado com as experiências de Pousseur, sentindo-se envolvido com a história de *Votre Faust* e seu imenso e quase perturbador potencial semântico.

Mais de dois anos depois, em uma carta de 31 de julho de 1968, ele chega a deixar claro que essa seria uma das influências mais fortes para a criação do célebre terceiro movimento de sua *Sinfonia*, que, com sua grande colagem de citações assentadas sobre o terceiro movimento da *Sinfonia n.º 2* de Mahler (como pano de fundo), seria uma espécie de “*Votre Mahler*”. Berio solicita nessa carta o envio de um fragmento da peça que Pousseur compõe no momento, para citá-lo na *Sinfonia*.

Note-se no comentário de Berio o jogo de palavras que relaciona a composição de *Sinfonia* a *Votre Faust*, comparando a história do mito de Fausto à história da música tal como comentada por Mahler (e gerando ainda, com o pronome possessivo, uma rede de significados na projeção de Mahler – como Pousseur e Butor fizeram com Fausto – sobre o ouvinte).

Citações em redes

Na carta enviada em 31 de julho de 1968, Berio comenta que havia pensado em utilizar um trecho das *Symphonies à 15 solistes* como citação de obra de Pousseur, mas que preferiria empregar um fragmento da peça que ele sabe que Pousseur compõe naquele momento, *Couleurs Croisées*, para orquestra, baseada sobre a canção de protesto americana *We shall overcome* – exemplo direto da solidarização de Pousseur com os movimentos sociais estadunidenses, com os quais toma contato na época em que leciona na Universidade de Nova York, cidade de Buffalo, entre 1966 e 1969. Essa é a primeira peça mais representativa (como um discurso musical fechado de longa duração) dos procedimentos comentados por Pousseur em seu ensaio *L’Apothéose de Rameau*.

We shall o - ver - come, we shall o - ver - come, we shall o - ver - come some -
 day. Oh, deep in my heart I do be - lieve we shall o-ver-come some - day.

Exemplo 1 – Melodia completa da canção *We shall overcome*, com o texto do primeiro verso.

A escolha dessa peça de Pousseur para uma citação em *Sinfonia* aponta para uma sintonia entre Berio e Pousseur também no que tange a sua sensibilidade política. Sem terem se dedicado à atividade política direta, fosse ela ligada ou não a sua atividade musical,⁴ Berio e Pousseur deixam registrados nessas obras sinais de suas inclinações ideológicas ao homenagearem diretamente Martin Luther King Jr. na época de seu mais ferrenho ativismo, coincidindo ainda com seu subsequente assassinato e com o genocídio perpetrado pela política imperialista norte-americana no Vietnã.

No final da década de 1960 os dois compositores se aproximam da realidade daquele país como professores convidados frequentes – Pousseur na Universidade de Buffalo e Berio na Juilliard School. Berio insere em *Sinfonia* (obra encomendada pela Orquestra Filarmônica de Nova York) um tributo à memória de Martin Luther King Jr. no segundo movimento, uma versão orquestral de sua recém-composta *O King* para mezzo soprano e cinco instrumentos. Pousseur elaborará em 1970 uma versão de *Couleurs Croisées* para cinco pianos, fita magnética e narradora, denominada *Crosses of Crossed Colors (in memoriam Martin Luther King)*, incluindo um discurso (na voz da narradora) de um chefe indígena americano do século XIX (Chief Seattle). Já na origem da peça orquestral *Couleurs Croisées*, a presença da canção *We shall overcome* como matéria-prima já denota uma carga intensa de significados, como pode ser verificado nesse trecho de um discurso de Martin Luther King Jr. no ano de sua morte:

We shall overcome. Deep in my heart, I do believe, we shall overcome. You know, I've joined hands so often with students and others behind jail bars singing it, we shall overcome. Sometimes we've had tears in our eyes when we joined toge-

4 Como foi o caso, em estratégias e posicionamentos bastante diversos, de compositores como Hanns Eisler, Luigi Nono, Cornelius Cardew e Willy Corrêa de Oliveira.

ther to sing it, but we still decided to sing it, we shall overcome. Oh, before this victory's won, some will have to get thrown in jail some more, but we shall overcome. Don't worry about us. Before the victory's won, some of us will lose jobs, but we shall overcome. Before the victory's won, even some will have to face physical death. But if physical death is the price that some must pay to free their children from a permanent psychological death, then nothing shall be more redemptive.⁵

Submetida a uma série de deformações harmônicas e entremeadada a diversas outras citações de obras de compositores norte-americanos (e de outros emigrados aos EUA), a melodia da canção é perceptível de forma fragmentária por toda a peça de Pousseur. Em seu ensaio *L'apothéose de Rameau*, Pousseur demonstra algumas das deformações a que ele submete a canção segundo sua técnica de redes.

$8^{\text{a}} : 8^{\text{a}}$ $8^{\text{a}} : 7^{\text{a}} \text{ M}$
 $5^{\text{a}} : 5^{\text{a}}$ $5^{\text{a}} : 5^{\text{a}}$
 $3^{\text{a}} \text{ M} : 3^{\text{a}} \text{ M}$ $3^{\text{a}} \text{ M} : 3^{\text{a}} \text{ M}$

Exemplo 2 – Exemplo dado por Pousseur de uma rede tonal e de suas deformações segundo os deslocamentos dos eixos de oitava, quinta ou terça para outros intervalos, tal como ele opera na peça *Couleurs Croisées*. Nessa forma de representação das redes harmônicas, a diferença entre notas brancas e pretas representa os eixos intervalares distintos.

Fonte: Pousseur, *Série et harmonie généralisées*, p.77.

5 King Jr., *We shall overcome*. [Tradução: “Nós superaremos. Do fundo do meu coração, eu acredito, nós superaremos. Sabe, tenho dado as mãos tão frequentemente a estudantes e a outros atrás das grades cantando, nós superaremos. Algumas vezes temos lágrimas nos olhos quando nos reunimos para cantar, mas mesmo assim decidimos cantar, nós superaremos. Ó, antes da vitória, alguns precisarão ficar mais algum tempo presos, mas nós superaremos. Não se preocupem conosco. Antes da vitória, alguns de nós perderão o emprego, mas nós superaremos. Antes da vitória, alguns precisarão enfrentar até mesmo a morte física. Mas, se a morte física é o preço que alguns devem pagar para libertar seus filhos de uma morte psicológica permanente, então nada será mais redentor.” – N. E.]

A citação de Pousseur utilizada por Berio na *Sinfonia* provém dos rascunhos dessa peça: o trecho que ouvimos na peça de Berio não chegou a integrar daquela forma a peça de Pousseur. Trata-se de uma citação de parte da matéria-prima de *Couleurs Croisées* – por meio da veiculação procedimentos harmônicos típicos dessa peça – e não da peça propriamente dita. Esse material surge na *Sinfonia* nas partes de harpa, piano e cravo elétrico, entre as letras de ensaio Q e R, superposto ainda a resquícios dos materiais anteriores (em sopros e cordas graves), à voz do narrador e às intervenções das vozes solistas (que dialogam ritmicamente com o fragmento de Pousseur).

Exemplo 3 – Primeiro fragmento de Pousseur citado em *Sinfonia*, excetuando-se as outras partes vocais e instrumentais.

Exemplo 4 – Segundo fragmento de Pousseur citado em *Sinfonia*, excetuando-se as outras partes vocais e instrumentais.

Exemplo 7 – Rede $8^a:8^a / 5^a:5^a / 3^a:3^a$. A numeração corresponde à ordem de aparição dos acordes no acompanhamento da canção *We shall overcome*, tal como descrito inclusive no ensaio de Pousseur, *Série et harmonie généralisées*, p.77.

Além dessa analogia entre os encadeamentos harmônicos dos fragmentos citados e aqueles da canção que serve de matéria-prima para eles, podemos associar as duas redes expostas acima com os principais elementos melódicos da canção, revelando a origem do material como um todo – e caracterizando esse trecho como uma das primeiras derivações do material original no processo de composição de *Couleurs Croisées*. A primeira rede (Exemplo 5), caracterizada pelos eixos intervalares de 2^a maior e 4^a justa, corresponde ao conjunto intervalar mais importante da melodia, como mostra a imagem a seguir.

Exemplo 8 – A melodia da canção *We shall overcome*, assinaladas as estruturas intervalares de 2^a maior e 4^a justa (permeadas pelo intervalo resultante de 3^a menor), tanto em sequência melódica (entre os círculos) quanto entre pontos-chave da melodia (entre os colchetes), relacionadas com a rede do Exemplo 5.

A segunda rede (Exemplo 6), formada pelos eixos intervalares de 2^a menor e 4^a justa, além de derivar da alteração de um dos eixos da rede anterior, corresponde a um segundo conjunto intervalar, também bastante recorrente na melodia da canção.

We shall o - ver - come, we shall o - ver - come, we shall o - ver - come some -
day. Oh, deep in my heart I do be - lieve we shall o - ver - come some - day.

Exemplo 9 – A melodia da canção, assinalados com quadrados os conjuntos intervalares de 2ª menor e 4ª justa (com o intervalo resultante de 3ª maior), relacionados com a rede do Exemplo 6.

O entorno das redes

Os fragmentos de Pousseur citados em *Sinfonia* surgem em meio ao texto falado pelo narrador que reproduzimos abaixo (trecho, ao que tudo indica, escrito pelo próprio Berio, com fragmentos de Beckett – como, por exemplo, a última frase). Além das referências aos títulos da peça de Pousseur e da canção por ele evocada (“*crossed colors*”, “*we shall overcome*”), ocorrem diversos termos ligados à ideia de um levante popular, ou ao menos de uma transformação social (a esperança de algo diverso, a força para se erguer, a coragem, a escolha de um caminho, a busca por uma causa, o ultrapassar de um estágio de ruído incessante), até que se chegue ao prenome de Pousseur propriamente dito, com uma ideia muito próxima ao pensamento de Pousseur, a de que a sensibilidade para com os problemas da música de sua época teriam uma estreita relação com a sensibilidade para as questões sociais.

[...] *waiting alone, in the restless air, for it to begin, while every now and then a familiar passacaglia filters through the other noises, waiting, for something to begin, for there to be something else but you, for the power to rise, the courage to leave, picking your way through the crossed colors, seeking the cause, losing it again, seeking no longer. We shall overcome the incessant noise, for as Henri says, if this noise should stop there'd be nothing more to say.*⁶

⁶ Berio, *Sinfonia*, UE 13783, p.64-66. [Tradução: “[...] esperando sozinho, no ar agitado, que aquilo comece, enquanto vez ou outra uma *passacaglia* familiar filtra os outros ruídos, esperando que algo comece, que haja algo além de você, que o poder emergja, a coragem parta, escolhendo seu caminho por entre as cores cruzadas, procurando a causa, perdendo-a novamente, parando de procurar. Nós superaremos o ruído incessante, pois, como diz Henri, se esse ruído parasse não haveria mais nada a dizer.” – N. E.]

A relação entre essas citações e o texto narrado também pode ser comparada àquela sugerida entre as citações de Webern, Boulez e Stockhausen na *Sinfonia* e o texto que as precede. Essas citações ocorrem de maneira contígua, distantes da citação de Pousseur, ao final do 3º movimento da peça de Berio. Como Michael Hicks aponta, essas citações representam a música serial ao lado de um texto permeado de questionamentos sobre o estado da música contemporânea, sobre sua aparente falta de direção, e sobre a necessidade de que não obstante ela de alguma forma siga em frente.⁷

Além dessa ambientação textual distinta entre as citações de Pousseur e as de sua geração, o entorno da citação dos fragmentos de Pousseur pode ser associado à natureza de sua especulação harmônica. Após um trecho em que predominam as referências a valsas da geração posterior ao *Scherzo* de Mahler, como *La Valse* de Ravel e trechos de *Der Rosenkavalier* de Strauss, surge um trecho da *passacaglia* do quarto movimento da *Sinfonia n° 4*, de Brahms,⁸ diluído então em uma sequência de oitavas repetidas em fusas na região aguda do piano, que conduz à citação de Pousseur. Essa é seguida por fragmentos do *Concerto de Brandemburgo n° 2*, de Bach, pelo retorno aos fragmentos de Mahler e em seguida por citações de Schoenberg e Berg. Se, por um lado, essa companhia histórica para a citação dos rascunhos de *Couleurs Croisées* faz corpo com a integração entre os procedimentos harmônicos históricos empreendida por Pousseur, por outro, ela pode sugerir simbolicamente o vislumbre de um caminho diverso possível, paralelo à origem histórica da primeira experiência serial, que teria chegado a uma crise e a um esgotamento (em suas proposições originais) com a geração de Berio e Pousseur.

Considerações finais

Pousseur aponta para aquela que seria, em sua opinião, uma espécie de tríade formadora da nova composição metalinguística, como sucessora da experiência serial (incorporando suas conquistas): seu *Votre Faust*, que problematiza as discussões da obra aberta e da indeterminação, além da

7 Hicks, Text, music and meaning in the third movement of Luciano Berio's *Sinfonia*, p.200-221.

8 Título também aludido pelo narrador, como se vê na citação anterior.

relação com a ópera e o teatro musical; *Sinfonia*, de Berio, que apontaria para uma solução no âmbito de um discurso fechado de longa duração para um grande grupo instrumental; e *Hymnen*, de Stockhausen, no campo da música eletroacústica.⁹ A intertextualidade frequente entre os processos de composição de Pousseur e de Berio faz parte de uma identificação em maior grau entre esses dois compositores na evolução de suas preocupações no processo de composição. Se foi na década de 1960, quando Pousseur desenvolveu o arcabouço teórico para a metalinguagem, que passou a ser uma preocupação fundamental em sua obra, foi nessa mesma época que Berio passou a utilizar com grande frequência materiais musicais de origens as mais diversas, desde o repertório da música erudita ocidental até músicas folclóricas e canções de mercado.

Para Pousseur, a metalinguagem na obra de Berio mostraria uma ênfase na formação de novos objetos, na “sonoridade”, em contraste com a busca do próprio Pousseur pela unidade estrutural entre as operações semânticas em uma nova proposta discursiva.¹⁰ Para este, as redes harmônicas possibilitaram que a metalinguagem fosse integrada em um princípio serial expandido, merecendo propriamente a denominação de generalização de série. Para Berio, por sua vez, a metalinguagem pareceu fazer corpo com a superação definitiva do caráter estrito dos princípios seriais nas experiências anteriores de sua geração.

De todo modo, a operação metalinguística direta não se mostra tão frequente na obra de Berio quanto na de Pousseur. Para além de algumas obras que trabalham extensamente nessa direção, como o terceiro movimento da *Sinfonia* que comentamos, *Cries of London* (sobre a música da Renascença), e alguns trabalhos que operam de maneira distanciada com materiais folclóricos e populares de modo geral (como *Coro, Voci e Naturale*), a relação direta de Berio com a música do passado e as outras linguagens musicais é muito mais nítida no campo da transcrição e do arranjo do que na maior parte de suas composições. Berio distingue com isso sua reverência aos mestres do passado (e à riqueza dos cantos de tradição oral) de seu processo de composição propriamente dito, incorrendo de maneira menos extensiva que Pousseur sobre uma reintegração orgânica efetiva desses materiais. Assim, ao longo de sua vida, ele registra em meio a seu catálogo de obras

9 Pousseur, *Musique, sémantique, société*, p.105.

10 Pousseur, Interview, p.19.

uma série de trabalhos cujo respeito aos originais os aproxima de arranjos sobre peças de autores tão variados, como Puccini, Verdi, Mahler, De Falla, Brahms, Hindemith, Schubert, Mozart, Bach e Monteverdi, além de músicas folclóricas e populares de diversas origens.

Não obstante essa distinção, Berio compartilha boa parte das reflexões de Pousseur sobre a linguagem, especialmente em campos diretamente ligados a essas reverências: na expansão do universo harmônico após a experiência serial, na recuperação da carga expressiva dos intervalos (no sentido estrito da história da cultura ocidental), na utilização de traços melódicos claros que dialogam inclusive com o lirismo da tradição vocal italiana e na exacerbação das resultantes semânticas, incluindo a possibilidade do apontamento de uma inclinação ideológica crítica ao modo de produção vigente. Apontamento que, ainda que permaneça restrito aos limites de comunicação característicos da música de vanguarda da década de 1960, potencializa a gama de significados associáveis à obra desses dois compositores e à reflexão que eles empreendem sobre a história da música, transcendendo a conjuntura original de composições como *O King* e *Crosses of Crossed Colors* e conferindo-lhes uma trágica atualidade.

Debate público

Flo Menezes [FM]: Gostaria de tecer um comentário sobre essa ligação intertextual entre Berio e Pousseur. Já na década de 1950, vemos o quão entrelaçadas estavam as obras de ambos, quando então Berio escreve *Différences* (1958-59), obra que se reporta de alguma maneira a *Rimes pour différentes sources sonores* (1959) de Pousseur. Ao mesmo tempo em que um se reportava ao outro, um “instigava” o outro de alguma forma. Por exemplo, Berio faz o primeiro exemplo de notação proporcional dentro de *Tempi concertati* (1958-59), que, apesar de ter sido concluída depois da *Sequenza I* (1958), constituiu o primeiro uso de notação proporcional que se conhece; Pousseur faz então uso da notação proporcional em *Madrigal I* (1958), para clarinete, numa clara referência à *Sequenza I*, mas também a *Tempi concertati*, do qual certamente tinha notícia, valendo-se, pois, dessa invenção de Berio quanto à notação proporcional. Ou ainda: Berio compõe a obra eletroacústica *Visage* (1961) e na mesma época Pousseur compõe também uma obra eletroacústica de nome semelhante: *Trois visages de Liège* (1961);

e por aí vai. As referências recíprocas foram inúmeras, foram os dois grandes irmãos dessa geração pós-weberniana.

Tua fala indagou a fundo essa relação e revelou coisas muito intrigantes com relação às redes harmônicas de Pousseur a partir da canção *I shall overcome*. Mas eu poria em dúvida quando você fala que para Berio interessou uma busca por pura sonoridade, pois certamente há em Berio muito mais que isso, a começar de sua própria frase, quando afirma que um som pode ser interessante, mas ele em si nada significará se não estiver em um contexto no qual possa se remeter a outras coisas. Ou seja, o desejo por intertextualidade em Berio é absolutamente visceral e tão grande quanto em Pousseur. Nem só existe busca por sonoridades em Berio, nem só existe intertextualidade em Pousseur; tanto lá quanto cá buscou-se intertextualidade e buscaram-se sonoridades.

Mauricio De Bonis [MDB]: Acho que talvez Berio tivesse optado por uma metalinguagem em referência a obras históricas que coloca o plano geral do tempo mais em aberto do que no caso da obra de Pousseur, que tenha talvez “amarrado” mais suas referências...

FM: ...acho que o que existe – inclusive já escrevi sobre isso em *Berio et la Phonologie* – é uma visão muito distinta de ambos sobre a função da intertextualidade. Berio, na realidade, “se intromete” no passado; sua visão é *retrospectiva*; se lermos o passado depois das interferências de Berio, não conseguiremos mais vê-lo da mesma forma. É impossível ouvir o *Scherzo da Segunda Sinfonia* de Mahler sem ouvir, dentro de nós, passagens da *Sinfonia* de Berio. Quem conhece bem a *Sinfonia* de Berio, em especial o seu terceiro movimento, e reouve aquele Mahler, ouve todas aquelas coisas de Berio dentro de Mahler. Trata-se de uma das atitudes mais “intrusivas” na história de que se tem notícia, no sentido de que Berio não somente releu a história, transformou-a de tal forma que se torna impossível reouvi-la enquanto tal depois daquela sua releitura. Já em Pousseur há algo igualmente genial, mas apontando para a direção do futuro: uma interferência *prospectiva*. Enquanto Berio é *retrospectivo*, Pousseur é *prospectivo*: Pousseur usa a história para inventar uma nova técnica harmônica, as redes harmônicas, no sentido de uma ampliação do serialismo. Enquanto Pousseur pensava numa prospecção, Berio pensava numa retrospectção.

MDB: Talvez a chave da questão esteja no uso que Pousseur fez do serialismo. Para ambos era uma grande responsabilidade não perder aquela riqueza do universo serial, e Pousseur procurou ampliar tudo aquilo.

Quando Pousseur diz que Berio é “menos serial”, é porque, de certa forma, Berio teria, na visão de Pousseur, um menor comprometimento com um planejamento estrutural em larga escala do tempo.

FM: Concordo. A rigor, a *série généralisée*, tão reivindicada por Pousseur, vai ser justamente a proposta das redes harmônicas, e não o que todos os músicos seriais, ele inclusive, fizeram na década de 1950. E talvez exatamente por isso o mais intertextual tenha sido Berio...

MDB: ...intertextual ou metalinguístico?

FM: ...*transtextual*, eu diria, pois vê-se aí uma maturidade em que se prescinde de uma sistematização de índole serial para pensar a linguagem como resignificação em outros níveis de articulação e não apenas pelo prisma do sistema, enquanto Pousseur ateu-se, quase que aprisionado, ao pensamento serial enquanto *sistema*, e esse alargamento na busca da metalinguagem, subsidiando tal ampliação serial, vai dar justamente na criação de um novo sistema, as redes harmônicas. São dois gigantes, cada qual com seu próprio matiz. Muitíssimo obrigado a todos.

Referências bibliográficas

- CARONE, Angela. Tempi concertati di Luciano Berio: un caso di genesi intertestuale. *Philomusica on-line*, 9/2, sez.III, p.419-437, Pavia: Università degli Studi di Pavia, 2010. Disponível em: <<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/654/pdf>>.
- DE BONIS, Mauricio. *Tabulae scriptae*: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, 2012.
- HICKS, Michael. Text, music and meaning in the third movement of Luciano Berio's Sinfonia. *Perspectives of new music*, v.20, n.1/2, 1981-1982, p.199-224.
- KING JR., Martin Luther. *We shall overcome*. Disponível em: <<https://archive.org/details/WeShallOvercome>>.
- OSMOND-SMITH, David. *Playing on words*: a guide to Luciano Berio's Sinfonia. Londres: Royal Music Association, 1987. 104p.
- POUSSEUR, Henri. Interview. *Music and musicians*, London: Hansom Books, v.23, n.12, p.18-20, Aug. 1975. [Entrevista concedida a Brigitte Schiffer.]
- _____. *Musique, sémantique, société*. Tournai: Casterman, 1972. 151p. (Mutations Orientations, 19).
- _____. *Série et harmonie généralisées*: une théorie de la composition musicale. Wavre: Mardaga, 2009. 349p.