

# Voz e Performance na Música de Luciano Berio

Marcos Júlio Sergl

## Voz, Performance e Recepção

A voz é resultado da emissão de energia de todo o corpo, “uma forma arquetípica no inconsciente humano, imagem primordial e criadora, energia e configuração de traços que predisõem as pessoas a certas experiências, sentimentos e pensamentos”<sup>1</sup>, sendo elemento fundamental na comunicação da espécie humana.

Três aspectos são fundamentais para que essa comunicação se realize: a voz, a performance e a recepção. A voz é o único instrumento oral e sonoro inerente ao corpo humano, que por intermédio da performance garante o processo de comunicação implícito na mensagem e atinge o receptor na medida em que o emissor domina as técnicas de emissão, produzindo, por meio delas, a referência dos fatos armazenados na memória deste.

O uso da voz, em suas ilimitadas possibilidades, amplia o leque do espectro sonoro, criando poemas sonoros, resgatando a plenitude da oralidade empregada pelo homem antes do achatamento imposto pela sociedade industrial e tornando mais ricas as ambiências sonoras. É o que afirma Christian Cloizier (apud Chopin, 1979: 277), co-fundador do Grupo de Pesquisas Musicais de Bourges:

A voz não é mais palavra ou canto; é tudo que sai da boca, tudo que é fraco demais para sair e que se pode tomar por microfones de contato, é a voz natural no espaço acústico, a voz sonorizada, a voz registrada, a voz “telefonada”, manipulada, a voz conduzida por ondas, a voz dos outros povos, das outras culturas (...) Essas vozes, essas cores constituem nosso meio-ambiente sonoro permanente, tomam corpo com a nossa cultura. Não existe mais uma voz, mas vozes.

A performance pressupõe: o reconhecimento de um objeto, situado em um contexto cultural de um determinado lugar; que o sujeito assuma totalmente a responsabilidade da ação; a modificação do conhecimento; um acontecimento oral e gestual; a presença do corpo do sujeito da ação em um determinado espaço.<sup>2</sup> “Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu

---

<sup>1</sup> Zumthor, 1985: 7. O autor define alguns caracteres próprios da voz: 1) lugar simbólico por excelência, definido por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro; 2) a voz estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito; 3) todo objeto adquire uma dimensão simbólica quando é vocalizado; 4) a voz é uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; 5) a voz não é especular; a voz não tem espelho; 6) escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Zumthor ainda define aspectos perceptivos da voz: 1) é uma coisa. Ela possui plena materialidade. Seus traços são descritíveis e, como todo traço do real, interpretáveis; 2) repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta; 3) a linguagem humana se liga, com efeito, à voz. O inverso não é verdadeiro; 4) dizendo qualquer coisa, a voz *se* diz; 5) a voz é uma forma arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade; 6) fundamento de valores míticos de difusão universal: mitos sobre a voz sem corpo; 7) voz implica ouvido. (2000: 97-102)

<sup>2</sup> Dell Hymes, “Breakthrough into performance”, *Cadernos de Trabalho do Centro de Semiótica de Urbino*, in: Zumthor, 2000: 36-7.

ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal.”<sup>3</sup> Portanto, toda performance acontece individualmente, indo do corpo do sujeito que pratica a ação para o corpo de cada um que observe a performance. É pela performance que o ouvinte encontra a obra, apresentada de maneira pessoal pelo intérprete. A recepção do ouvinte aproxima-se da catarse, pois, ao ser apresentada à obra, o intérprete modifica seu alcance, dando-lhe novo sentido, transformando a escuta do ouvinte.

E esse mistério continua a se reproduzir incansavelmente hoje, a despeito da acumulação, em torno de nós, de “engenhocas” representando aquilo que, por antífrase, chamamos de progresso: a se reproduzir, cada vez que de um rosto humano, de carne e osso, tenso diante de mim com sua carga ou suas rugas, seu suor que peroleja nas têmporas, seu cheiro, sai uma voz que me fala.<sup>4</sup>

Ademais, para que o processo ocorra é preciso se levar em conta a intenção dos autores do texto e a percepção dos ouvintes. O signo contido numa partitura é relido pelo intérprete, que, por intermédio da performance aplica seus filtros tradutores. Para que o signo ganhe sentido, ele precisa ter vínculos com o referencial de memória do sujeito da ação e do receptor. Dessa forma, atinge-se o estado de arte, e aquela obra passa a ser um produto cultural. O filtro tradutor do signo, no caso particular da partitura musical, além da afinação e da precisão rítmica, é a expressividade.

A expressividade<sup>5</sup> é o eixo condutor da realização de uma partitura. Por mais que o compositor tenha inserido sinais indicativos, estes nunca serão suficientes para indicar a sensação que o autor sentiu ao criar sua obra: “alteração de movimentos, variantes dinâmicas, acentos rítmicos e patéticos, coloridos de sonorização e timbres, e tudo isso enfim que se sente, mas não se sabe às vezes dizer, e muito menos ainda escrever.” Cabe, portanto, ao intérprete compreender o conteúdo da obra e expressá-lo, segundo sua concepção e sua personalidade.<sup>6</sup>

O nível de expressividade se acentua na medida em que a voz deixa de ser falada e passa para as fronteiras da fala/canto. Quanto mais próxima estiver do canto, maior é o nível de intensidade emocional alcançado. A emissão funciona como um filtro tradutor da emoção. Ela deixa de ser um mero elemento comunicador, uma ferramenta que comunica uma idéia com um sentido fechado. Agora está apta a transmitir um novo sentido. Nesse momento ela atinge o estado de arte.

Para atingir esse estado de arte, o intérprete necessita: ter conhecimento das nuances implícitas no signo e das técnicas e ferramentas utilizadas em sua concepção<sup>7</sup>; estar familiarizado com os paradigmas do momento histórico da partitura e com as opções técnicas do autor; estar liberto das

<sup>3</sup> Paul Zumthor, 2000: 45.

<sup>4</sup> Idem, 46.

<sup>5</sup> Evidentemente, para que o intérprete possa se expressar, deve dominar tecnicamente as dificuldades propostas pelo compositor.

<sup>6</sup> Borba e Graça, 1962: 481/2. O expressionismo, escola musical liderada por Schoenberg, propõe traduzir os instantes psicológicos individuais e os momentos agudos da emoção. A ópera “Wozzeck”, de Alban Berg é um exemplo pontual dessa escola musical.

<sup>7</sup> Falamos tanto das nuances textuais (peso das palavras, estrutura acústica e reações que elas provocam em nossos centros nervosos) quanto musicais (dinâmica, acentos, articulação, andamentos, intensidade, timbre). (Zumthor, 2003: 63/64)

performances anteriores, se sentir apto à releitura desse signo e a ousar, para que possa atingir as intenções propostas no objeto. No caso particular da música vocal, além dos fatores acima, é necessário ainda um domínio absoluto das técnicas de emissão para que as propostas sonoras sejam obtidas com naturalidade e sem esforços, a fim de evitar o comprometimento da saúde vocal. É possível realizar toda e qualquer proposta de uso do aparelho vocal, desde que o intérprete use corretamente sua voz. A voz é o recurso do corpo humano que possui mais possibilidades de criação, pois “em sua qualidade de emanção do corpo... o representa plenamente”.<sup>8</sup>

Temos que levar em consideração ainda o fato de que a comunicação vai ser recebida de forma diferente por cada receptor, pois para compreendê-la ele depende dos seus referenciais de memória. Toda fala pressupõe uma performance, dirigida a alguém ou a algo. O nível de sua intensidade é determinado pelo receptor, elemento ativo desse processo,<sup>9</sup> porque sua resposta é essencial. A partir de seu repertório particular, o receptor recria o universo significativo transmitido pelo executante.<sup>10</sup>

Fecha-se aí o ciclo: o signo impresso precisa ser interpretado. A intenção do texto está fixada, mas a “interpretação permanece entregue... à liberdade...” do cantor “de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual”,<sup>11</sup> que reage às respostas do receptor.

## **A voz no século XX**

Os cantores da nova geração não somente tiveram que conviver com um novo tipo de música, como também tiveram que adquirir a habilidade de cantar numa afinação perfeita em todas as circunstâncias, mesmo em quartos de tom, e mesmo quando não tinham como ouvir a própria voz. Esses novos cantores tiveram que ter uma musicalidade igual a de um instrumentista. Assim, eles acabaram desenvolvendo uma extensão vocal<sup>12</sup>, uma expressividade, uma flexibilidade no timbre e um domínio de efeitos muito distantes das capacidades de seus predecessores.

Muitas das novas práticas vocais estão principalmente direcionadas para conquistar uma variedade de efeito e um contraste de timbre. Anteriormente a voz solo ideal era uma voz com timbre relativamente homogêneo e com vibrato em toda sua extensão, hoje, contudo, tal uniformidade é indesejável. A voz agora deve ser capaz de produzir qualquer grau de vibrato entre um uníssono e um

---

<sup>8</sup> Paul Zumthor, 2000: 31.

<sup>9</sup> As nuances da voz humana, o único instrumento que reúne no mesmo corpo executante e meio de execução, são quase infinitas, dependendo da situação do palco de ação. Uma conversa a dois exige um nível diferente de um discurso de palanque, de uma conferência científica, de uma discussão. Zumthor (1985) distingue quatro níveis de oralidade: a) primária, desvinculada da escrita; b) secundária, precedida pela escrita, a partir da qual a oralidade se recompõe; c) mista, na qual oralidade e escrita coexistem; d) midiaticizada, pelo rádio, televisão, discos, etc.

<sup>10</sup> Heloisa Valente, 1999: 120.

<sup>11</sup> Zumthor, 2000: 72.

<sup>12</sup> Uma extensão acima de duas oitavas é freqüentemente exigida. É por isso, talvez, que vozes “médias” (mezzo-soprano e barítono) são mais usadas, pois elas podem mais facilmente ser estendidas em seus limites tanto para cima ou para baixo.

trêmulo entre intervalos distantes. O timbre deve ser variado à vontade: escuro, leve, rico, doce, fino, vibrante, sem tonalidade, e assim por diante. Os compositores freqüentemente indicam as transformações de timbre mais óbvias (por exemplo: murmurando, cantando com a boca fechada ou com a mão sobre a boca, ruídos de consoantes, apenas sons de vogais, tons “aspirados”, sons “rolados”, sons surdos, ruídos de inspiração e expiração, etc.), mas espera-se que o cantor acrescente recursos próprios a estas indicações. Fala, sussurro e fala cantada podem ser introduzidos em passagens cantadas, enquanto palavras são às vezes cortadas em suas consoantes ou vogais, de modo a fazer com que o texto não seja facilmente inteligível. Ornamentos como graciosas notas rápidas e melismas são muito usados, e formam o equivalente moderno do antigo estilo coloratura.<sup>13</sup>

Nas últimas décadas, muita música coral utiliza sons falados com toda uma gama de efeitos tais como sussurros, ruídos com consoantes, sons sem altura definida, gritos, murmúrios, ruídos sibilantes, etc. Às vezes, a fala é indicada com tempo exato de duração, outras vezes diferentes regiões de altura são exigidas (agudo, médio, grave, etc.). Na prática, a diferença entre falar em várias regiões de altura e cantar sons em altura aproximada é similar, se o volume for o mesmo. A distinção real está no fato de que notas cantadas deveriam ser sustentadas no volume e permanecer na mesma altura aproximada encontrada, enquanto os sons falados (a menos que sejam deliberadamente mantidos) tendem a desaparecer rapidamente e são mais modulados em entonação.

A tendência geral, tanto no canto solista como no canto em conjunto, caminha em direção a um som complexo, produzido por muitas subdivisões das partes. A individualidade das partes pode ser tão extrema que apenas um som “total” consegue ser ouvido, sem que nenhuma linha individual seja claramente audível. Essa aparente confusão sonora pode ser criada num contexto que até poderia ser considerada como uma situação musical bastante simples, mas que acaba sendo transformada em massas sonoras aparentemente densas. Na realidade, alguns compositores reduzem-nas quase completamente, confiando na cor das vogais e consoantes para produzir uma “paisagem” emotiva. A cor dos sons pode substituir inteiramente a inteligibilidade do texto.

## **Luciano Berio e a Voz**

As obras mais marcantes da música vocal de Luciano Berio<sup>14</sup> foram escritas para Cathy Berberian, que inspirou toda uma geração de compositores (inclusive Cage e Boulez). Ela foi a líder de

<sup>13</sup> Voz flexível e ágil, apta a cantar melismas.

<sup>14</sup> Berio nasceu em 1925 em Oneglia, Itália. Como seu compatriota Luigi Nono, ele primeiro estudou Direito. Mais tarde, estudou composição no Conservatório de Milão, com Gioio Feredico Ghedini. Recebeu seu diploma em 1950. Depois de se casar com a soprano americana Cathy Berberian, que foi a primeira pessoa que cantou *Sequenza III*, lhe foi possível ir aos Estados Unidos para continuar seus estudos. Ele tornou-se discípulo de Luigi Dellapiccola em Tanglewood em 1951 e de 1952-53, graças à bolsa da Fundação Koussvitzky. Em 1954, se encontrou com Maderna, Posseur e Stockhausen em Basle; eles o convidaram para ir a Darmstadt. Junto com Maderna, responsável por sua opção serialista nesse momento, ele fundou

uma nova escola de cantores. Cathy Berberian não era somente uma mulher com uma excelente voz, mas também alguém com uma vívida imaginação e uma forte personalidade de palco. Sua colaboração com Berio produziu um estilo de canto altamente flexível e decorativo, rico em novos efeitos, somado a uma “presença” de palco e um teatralismo dificilmente encontrado fora de uma casa de ópera.

Berio diferenciou-se de seus colegas pelo especial interesse que dedicava à voz humana. Nas suas obras, a voz, e, portanto, o texto verbal, geralmente poético, tem um papel preponderante, pois a música vocal é a que melhor reproduz o aspecto central da linguagem: o som que se torna sentido.

A produção de Berio tem relação direta com o fenômeno vocal, centralizado nas articulações, ou seja, a fenomenologia lingüística em seu aspecto fonológico, a fonologia sendo analisada como o domínio da linguagem ou estabelecendo o vínculo muito concreto e imediato entre a intenção significativa e a organização sensitiva dos sons e – para empregar o termo usado por Berio para definir as manifestações vocais sobre as quais a música se centra – dos gestos vocais. A voz, com suas manifestações diversificadas, ramificadas, e até contraditórias, é o objeto da atividade criativa de Berio. Sua produção está plena de significação, em particular quando se analisa uma obra vocal e instrumental, em que busca uma perfeita ligação texto/música. Há um pensamento fonológico em Berio, a partir dos paradigmas das funções da linguagem de Roman Jakobson. Há um vínculo intrínseco do fazer musical com a linguagem verbal, mesmo nos contextos em que a voz está ausente.<sup>15</sup>

São constantes na obra de Berio: a correlação entre música e fonologia; o continuum harmônico generalizado; o comportamento direcional ou direcionalidade; as mutações e as mudanças teleológicas; a sincronia dinâmica; as citações e as referências; as funções referenciais; os momentos; a oposição binária entre o uníssono e os aglomerados cromáticos complexos; a pluralidade de material musical; a pluralidade de tratamentos estruturais; a pertinência ou a não-pertinência do discernimento da fonte sonora, manifestado pela discriminação da fonte no interior de conjuntos mais ou menos uniformes ou homogêneos ou pela não-discriminação, ou seja, da fusão entre fontes sonoras heterogêneas; a periodicidade de escuta; a redundância de informações; a estratificação, que tem três aspectos: a) como constituição progressiva da música, b) desconstrução da linguagem, c) complementaridade cromática; a função metonímica de sua obra; a neutralização de oposição entre sons vocais e instrumentais, entre sons vocais e sons eletrônicos e entre sons instrumentais e eletrônicos; o silêncio como delimitação; a nota como delimitação; a palavra como delimitação; o timbre como delimitação; a seção formal como delimitação; os tratamentos prosódicos; a função do registro e do intervalo; a correlação entre registro e instrumentação; a correlação entre proliferação de intervalos e registros; as entidades harmônicas diretamente implicadas e reveladas pela proliferação de intervalos de base; a oposição entre

---

o Studio di Fonologia em Milão, em 1955. Também, organizou concertos de música contemporânea e publicou a revista *Incontri musicali*. De 1960 em diante, Berio realizou uma enorme variedade de atividades docentes em várias instituições européias e americanas: Tanglewood, Darmstadt, Dartington, Colônia, Harvard e Nova Iorque. Sua docência na Julliard School em Nova Iorque terminou em 1971, e um ano depois retornou à Itália. Em 1975, se tornou o diretor do Estúdio Eletrônico de Pierre Boulez – IRCAM. Faleceu em 2003.

<sup>15</sup> Menezes, 1993: 15-17.

convergência e divergência harmônica sob a forma de oposição entre nota repetida e resultante de cada transposição da estrutura de base; a complementaridade cromática, seja por intermédio da proliferação em si, seja por intermédio de notas ausentes como complementares do acorde diminuto formado por notas repetidas; a predominância do intervalo de terça menor como delimitação de registro.

No que concerne às correlações entre linguagem e música a partir da fonologia, da lexicologia e da sintaxe, são definidos três níveis musicais correspondentes a essas três esferas lingüísticas: o nível acústico (que trata das propriedades acústicas e da procedência psíquica e distintiva dos sons), o nível instrumental (concernente às articulações musicais próprias de um determinado gênero musical) e o nível estilístico (que trabalha com as formas musicais). Do mesmo modo que os tipos de neutralização das oposições distintivas, ou as maneiras de como certas oposições pertinentes concernentes à esfera fonológica da linguagem entre fonemas não se suprimindo, o nível acústico em música é, sobretudo, o domínio da procedência distintiva das fontes sonoras que suprimem ou neutralizam as oposições que lhe são pertinentes. Nesse sentido, Berio trabalha com três categorias fundamentais em sua tipologia sonora: a) sons vocais, b) sons instrumentais, c) sons eletrônicos. Dessas categorias resultam três classes de oposição: a) entre sons vocais e sons instrumentais; b) entre sons vocais e sons eletrônicos; e, c) entre sons instrumentais e sons eletrônicos. As mais freqüentes na obra de Berio são as oposições entre sons vocais e instrumentais. As neutralizações contextuais e estruturais nas três classes (voz, sons instrumentais, sons eletrônicos) de supressão, por outro lado, são bem equilibradas.

O continuum transparece em todas as dimensões do tempo. No funcionamento da linguagem, o continuum sonoro é uma condição da qual nenhum sujeito pode escapar. Há dois níveis distintos do fenômeno do continuum na linguagem: o continuum dos estágios da língua no curso da história, que propiciam o caráter “virtual” à virtualidade da própria história, ela mesma disponível, por seu lado, enquanto memória e repertório; e o continuum próprio de cada fato da palavra, em que o caráter “real” está no aspecto concreto e imediatamente sensível do ato da fala. Temos, portanto, um continuum virtual e duradouro e um continuum real e evanescente. Berio estabelece os fatores que condicionam a percepção musical de maneira semelhante, definindo que, na música mais recente, a integração de qualquer fenômeno sonoro se transforma em um continuum harmônico generalizado. Na obra de Berio, a dialética entre entidades discriminatórias e o continuum harmônico generalizado próprio da música contemporânea (notadamente aquela posterior ao advento da música eletrônica) está ligada a dimensões consideráveis, porque um dos indícios estilísticos mais evidentes aspirados por ele, reside em incorporar o continuum sonoro pela forma musical ao próprio interior da obra.

É por intermédio dos “trabalhos em progresso” que observamos três ramificações na obra de Berio, ativas desde o nível mais abstrato ao nível mais concreto em relação à individualização dos dados estruturais submissos de reprises criativas. Como operação mais genérica e abstrata, essas ramificações

nos permitem observar o emprego de formas históricas no curso da produção de Berio. Os “trabalhos em progresso”, do ponto de vista da forma, ganham corpo por intermédio da continuidade mais ou menos reconhecível de certos gêneros musicais. No nível mais concreto, os “trabalhos em progresso” se manifestam pelo emprego de estruturas provenientes de trabalhos anteriores do próprio compositor. Como exemplo de numerosos aproveitamentos semelhantes, citamos o emprego da *Sequenza III*, para voz feminina solista em uma estrutura polifônica em *A-Ronne*.

A sincronia dinâmica definida por Jakobson postula que há movimento mesmo em obras estáticas. Esse aspecto se torna um dos objetos da atividade criativa de Berio. Na obra *Sincronia* (1968), por exemplo, ele aborda os três aspectos fundamentais da sincronia dinâmica: como operação semântica verbal, com o emprego de citações, e como escuta sincrônica de dados seqüenciais.

Um aspecto fundamental na obra de Berio é a presença de processos fundados sobre a metonímia (variações contextuais ou abreviações gestuais e referenciais de certos dados estruturais estão textual e integralmente claros), ou sobre a metáfora (como imagem substitutiva ou transposição gestual desses dados de estrutura). Essas duas funções (metonímia e metáfora) estão, necessariamente, contidas na gestualidade beriana, enquanto a operação fundada sobre metonímia é essencialmente discursiva, a função metafórica se traduz como retorno imediato, sincrônico à sua referência de base.

A função delimitativa pode assumir dimensões e aspectos muito contrastantes. Em Berio, ela se manifesta por intermédio de uma extensão que vai do silêncio aos limites da delimitação estrutural em música, a seção formal.

Linguisticamente, observamos a relativização da altura, a oposição binária fundamental para a percepção lingüística entre o timbre agudo e o timbre grave e o uso do registro médio, as mudanças de caráter sonoro, ou então, a variação da qualidade dos timbres da voz. Na linguagem, observamos a pertinência da terça menor, fato que ocorre na obra de Berio como uma constante.

Finalmente, a obra de Berio, em particular os grandes conjuntos, joga com o poder sugestivo dos gestos e da presença física de uma “performance”.

## **Algumas Aproximações com a Obra Vocal de Berio**

*Thema (Omaggio a Joyce)* [1958] – para voz gravada e tape em quatro canais.

Realizada em 1958 no Studio de Fonologia, *Thema* é iniciada com a leitura gravada por Cathy Berberian em fita magnética do início do Capítulo XI (das Sirenes) de *Ulysses* de James Joyce, texto narrativo que funciona como uma abertura que expõe e seleciona os temas e os isola do contexto, criando verdadeiros leitmotivs em forma de *fuga per canonem*, procedimento musical clássico. A leitura

em si já demonstra a musicalidade inerente ao texto de Joyce, que carrega timbres determinados em sua performance, na forma de trinados, apogiaturas, martelados, portamentos e glissandos. As próprias palavras já funcionam como onomatopéias.

Mas essa seria uma análise primária. Com os meios eletrônicos, as possibilidades de análise, de decomposição e de síntese são muito ampliadas.

O tema é então dissociado aos poucos de sua própria expressão enunciativa. Para evidenciar a polifonia implícita no texto, Berio justapõe duas vezes sobre si mesma, a voz gravada, “aumentando e diminuindo as relações de tempo e dinâmica, de modo contínuo, como num movimento pendular”.<sup>16</sup> Essa sobreposição serve de base para outras elaborações no decorrer da peça. Como a linguagem falada é descontínua, a oscilação constante e regular das relações de tempo e dinâmica não é percebida, ao contrário, ela evidencia os pontos de maior intensidade e de maior tensão sonoras. Nos momentos em que esses pontos coincidem com as intenções onomatopaicas, perde-se a intenção de significado e o caráter de onomatopéia fica evidenciado.

O mesmo processo é realizado com a tradução do texto para o francês e para o italiano. Para não perder o caráter onomatopaico e contínuo, o texto francês é produzido por uma voz masculina e uma voz feminina; no texto italiano, são necessárias três vozes diferentes.

Para evidenciar a polifonia implícita no texto, Berio alterna as línguas, sobre determinados pontos fixos pelos critérios de similaridade ou de contraste. De acordo com o texto, as passagens de uma língua para outra acontecem de forma rápida. As durações mais breves, ou seja, as passagens mais rápidas tornam-se a base para a última parte da obra.

A base dessa parte são as relações puramente sonoras e não as lingüísticas. Obtém-se, dessa forma, uma verdadeira trama polifônica. As passagens de uma língua para outra adquirem função musical. A trama polifônica significa a própria estrutura da obra. O objeto agora é abordar as “palavras e as funções fonéticas com seus significados contextuais: períodos de diversas extensões, palavras isoladas, quebras de palavras, contrastes dinâmicos, ritmos quase regulares, entre outros”.<sup>17</sup>

Formam-se verdadeiros episódios musicais, nos quais as diversas cores vocálicas se reúnem em agregados, se opõem e se envolvem umas com as outras. Nesse momento, os meios eletroacústicos são utilizados com o intuito de aumentar e multiplicar essas cores propostas por uma só voz, de decompor palavras e de reagrupar o material resultante com critérios distintos.

O autor volta à fita original e reúne as palavras por intermédio de uma série baseada nos pontos de ressonância do aparelho fonador. Berio elege diversos modelos de sobreposição de acordes e os reagrupa, aproximando consoantes que dificilmente o aparelho fonador poderia emitir, tais como

---

<sup>16</sup> Berio, 1996: 124.

<sup>17</sup> Idem, 126.

bp/td/tb/kg, permitindo uma maior riqueza de articulação. Uma nova intervenção com variações de duração, de frequência e de alterações de banda de frequência efetuada sobre essas seqüências de ruídos revela novas relações no interior do material e obtém uma imitação da transformação natural dos sons vocais.

São adicionados a essa descontinuidade rítmica elementos periódicos, em francês, como modelo de modulação dinâmica. Porém, a presença da língua francesa não é percebida. O material vocal não é mais reconhecível como tal. Berio poderia incluir sons produzidos eletricamente, mas ele se limita a trabalhar sobre os materiais da gravação da leitura do texto de Joyce.

Essa obra tem como matéria-prima sonora a voz humana, longamente trabalhada. A passagem da palavra à música se efetua a partir do texto gravado que liberta gradualmente o seu potencial musical, a sua música imanente. O compositor explicita essas estruturas por meio da análise e da síntese sonoras propiciadas pelos instrumentos eletrônicos e pelas interferências dos parâmetros nas estruturas verbais, para, finalmente, chegar a um discurso musical autônomo, cujos elementos textuais tornam-se a única matéria utilizada. Ocorre, assim, a desconstrução da linguagem. Todos os sons – mesmo os mais “eletrônicos” – provêm absolutamente (ou quase absolutamente) da voz, e a fusão entre as duas esferas sonoras acontece de forma inexorável.

*Circles* [1960] – para voz, harpa e dois instrumentos de percussão.

Pode ser considerada a primeira obra teatral importante de Berio, pois o caráter circular de sua forma é posto em evidência pela movimentação da intérprete no palco, mostrando o estilo livre e florido de seu trabalho, com passagens típicas em coloratura, sons de altura aproximada, palavras semipronunciadas na respiração, entre diversos outros efeitos.

Berio trabalhou o material falado dessa composição a partir de um poema do americano E. E. Cummings, que tem como característica de seu trabalho a poesia do material falado e a manipulação do vocábulo falado ou escrito. Os elementos pré-divisíveis da linguagem (frases, vocábulos e mesmo sílabas), funcionam como constelações e se prestam particularmente bem a uma profunda metamorfose orgânica. Da transição imperceptível de elementos cantados a elementos falados, de elementos silábicos a elementos vocalizados nasce um primeiro vínculo entre música e linguagem. As duas formas de expressionismo dão mais a impressão de superposição em camadas separadas, mas repousando sobre uma base comum muito complexa e em relação estreita de trocas recíprocas.

Em *Circles* ocorre uma ligação íntima entre texto e música, demonstrando que o canto pode fundir-se com os sons instrumentais, podendo imitá-los, numa neutralização contextual, produzindo equivalentes musicais para a música das palavras e a desintegração sintática da poesia de Cummings. Podemos destacar ainda a discriminação das fontes, pela pertinência da procedência material dos sons

empregados; a fusão vocal/instrumental, pela não-pertinência ou ainda pela “supressão da pertinência”, ou pela neutralização da oposição, entre duas fontes sonoras heterogêneas aparecendo juntas e a desconstrução da linguagem e conseqüente perda de significação.

*Visage* [1961] – para voz e tape.

Constitui um lugar central na obra de Berio. Representa a realização mais radical do emprego extremamente significativo da voz no contexto eletroacústico. Trabalhos anteriores já haviam realizado essa aproximação entre a voz e a música eletrônica, como no exemplo de *Thema (Omaggio a Joyce)*, de 1958. Ela constitui um “eco” ao mesmo tempo em que é uma resposta à obra *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen. Mas, em todo caso, *Visage* constitui a realização eletroacústica mais perfeita sob o ponto de vista da problemática verbo-musical. As manifestações vocais muito diversificadas são o elemento fundamental de toda a obra; as palavras – ou melhor, as *pseudo-palavras* – constituem toda a forma como também a entidade mais significativa do contexto (sobretudo musical), mas o significado lexical será voluntariamente excluído de forma definitiva do discurso verbo-musical. É como se música e a fonologia fossem uma só e a mesma coisa. *Visage* pode ser considerada, sob o ponto de vista de relação entre linguagem e música, como uma “perspectiva experimental que conduz a uma visão, precisamente, solidária e totalizante de diversos modos, fontes e caracteres sonoros, uma utopia de linguagem elaborada a partir de impossibilidades lingüísticas que exprime emoções e representa as relações novas e provisórias entre o som e a significação... não é uma língua a falar, mas uma linguagem a fazer...”<sup>18</sup> Com *Visage*, essa “musicalidade concreta” e imediata, (tão cara à concepção da Escola de Schaeffer e manifesta nessa proximidade puramente fonológica da linguagem), e essa elaboração estritamente musical e coerente, (tão cara aos princípios da Escola Sinoidal de Colônia, presente na elaboração sintática de um discurso *significativo*, mas no qual a elaboração lexical/verbal está voluntariamente excluída), se unificam em um contexto, que celebra definitivamente a supressão da oposição binária dos anos 1950 entre Paris e Colônia, e se vinculam às idéias do fazer eletrônico: o *contínuo musical*.

A música eletrônica ofereceu a possibilidade de síntese, de análise, de seleção, de combinação ou de isolamento em um vasto campo do fenômeno acústico. *Visage* sedimentou essa relação voz/música eletrônica.

*Passaggio* [1961-2] – para soprano, dois coros e orquestra.

Provavelmente, a obra com a maior exploração de efeitos corais feita até hoje, tanto que é difícil descrever a vasta variedade de técnicas usadas sem fazer um compêndio de utilização coral. O coro A

---

<sup>18</sup> Berio, in Menezes, 1993: 20.

está na orquestra, enquanto a soprano solista ocupa o palco e atua em um tipo de moderna Paixão de Perseguição. O coro B está dividido em cinco grupos, espalhados entre o público, e tem várias funções: comentar a ação e o enredo da peça em italiano, alemão, inglês e francês, participando na Paixão (frequentemente com passagens em latim) ou levando o público a se identificar com um aspecto da sociedade envolvida nesse “teatro”. Na verdade, os dois coros representam dois setores opostos da sociedade – os perseguidores e os perseguidos, os ricos e os pobres, o violento e o calmo, os revolucionários e os reacionários, e podemos nos identificar com um lado ou com outro, pró ou contra a mulher cantora, que representa cenas de perseguição, prisão e rejeição social, cambaleando em uma vida de degradação e alienação crescente. *Passaggio* é uma enorme tela, pintada com os males de nossa civilização, gerando em nós uma sensação de confusão e perda de rumo. A música é, desse modo, deliberadamente complexa, em especial, nas partes do coral, tornando-se, às vezes, uma imensa babel de línguas e uma massa compacta de som. Em uma seção, por exemplo, os coros são divididos em mais de quarenta partes, cada voz cantando uma melodia ou um tema de uma obra diferente (incluindo “God Bless América”, “O Sole Mio”, “Go Down Moses”). Os coros começam a cantar separadamente em uma dinâmica suave, e então, crescem durante mais de vinte segundos para um fortíssimo estridente por mais de dez segundos. Claro, nenhuma melodia ou voz isolada é ouvida, pois não é essa a intenção. O efeito desejado é conseguir uma imensa massa sonora em um movimento confuso.

Algumas vezes, a cada coro é dado apenas um catálogo de palavras para serem faladas em emissão normal ou pronunciadas rapidamente por um determinado período de tempo. Às vezes, um coro inteiro tem apenas um desenho gráfico, que indica durações e alturas aproximadas, e esboços de vários “gestos” vocais.

Muito do que Berio faz parece deliberadamente irracional; alguns trechos da partitura são preenchidos com números gritados – “613000~614000~615000”. Em um outro ponto, jovens vozes recitam aos berros: “Eu sou um adolescente e como a maioria dos adolescentes eu sonho com o meu futuro. Eu sonho em algum dia ser um calouro em uma faculdade... Eu sonho com relações humanas e eu sonho em casar...”, enquanto, ao mesmo tempo, uma parte do coro B recita em latim (“*quod ad hoc bellum...*”) e outras seções cospem uma seqüência de palavras que começa com “biscuits” e termina com “eight million coffins”. Ao final, o coro B grita “espasmodicamente” sobre megatons, caixões e bombas durante vinte segundos em resposta a uma explosão de risos do coro A. Isso tudo pode parecer muito confuso. Na realidade, é deliberadamente assim, pretendendo gerar em nós uma reação de apreensão exagerada às crueldades de nossa própria civilização e seu percurso rumo à autodestruição. Isso poderia ter sido feito com uma música de significados mais convencionais? Talvez, mas isso não vem ao caso. A verdade é que os métodos de Berio são eficientes, seu impacto emocional é potente, e eles são absolutamente apropriados e bem diluídos dentro da estrutura musical como um todo.

A personagem central é açoitada pelo coro, e o tema é a degradação do indivíduo dentro da sociedade materialista.<sup>19</sup>

*Laborintus II* [1965] [oratório, cançoneta, representação] – para voz, instrumentos e banda magnética.

Obra composta sobre um texto de Sanguineti, que rende homenagem à “modernidade de Dante”. Um de seus aspectos, segundo o autor, consiste justamente da “idéia de uma totalidade do universo, de uma visão global do mundo e da múltipla linguagem”.<sup>20</sup> Berio opera o dinamismo dos fatores sincrônicos particularmente sobre o nível semântico verbal. Se uma das características mais evidentes do texto consiste em uma referência semântica generalizada e, sob esse aspecto, essencialmente sincrônica, na elaboração das interseções referenciais às vezes fortes, divergentes do ponto de vista histórico (diacrônico), estas serão precisamente as duas passagens mais flagrantes, em face deste catálogo de referências que experimentam os tratamentos mais sincrônicos de textura musical.

Desde a primeira dessas passagens, a intenção poética de Sanguineti é expressa. Ela se agita usando o efeito de aportar no seio do eixo de simultaneidades a globalidade diacrônica de mais diferentes sucessões. Dito de outra forma, “ver juntos o passado e o futuro”. A essa passagem corresponde o episódio que, estruturado de maneira bastante similar, começa com a palavra “tudo” e termina com seu oposto semântico, a palavra “silêncio”, o significante zero por excelência da linguagem.

A essas duas passagens Bério deu o tratamento mais atormentado e dramático de *Laborintus II*. Ele consiste em dois níveis distintos de oposição: a) entre a densidade da voz do solista e do coro; b) entre o discurso linear e contínuo da voz solista, de um lado, e blocos simultâneos e esporádicos do coro, de outro. Se os blocos simultâneos do coro se apresentam desde então como operação típica do eixo de simultaneidades face ao conteúdo essencialmente diacrônico, portanto, opositiva do texto, reforçado pelo comportamento discursivo da voz solista, um outro aspecto confere ao tratamento musical de Berio seu caráter às vezes sincrônico e dinâmico: a extrema rapidez da pronúncia do texto, tanto para a voz do solista como para o coro.<sup>21</sup>

Essa obra é um exemplo da nova forma de composição dramático-musical surgida em meados da década de 1960, freqüentemente recebendo o nome de “teatro de música”, e na qual a música, o texto e a expressão cênica integram-se de uma forma prenunciada nas pequenas obras dramáticas de Stravinsky e no *Pierrot Lunaire*.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Griffiths, 1987: 173.

<sup>20</sup> Sanguineti apud Soianova, 1985: 21.

<sup>21</sup> Menezes, 1993: 154-56.

<sup>22</sup> Griffiths, 1987: 173.

Essa obra se caracteriza pela grande quantidade de texturas muito diferentes entre si, pela oposição sintagmática entre o uníssono e os aglomerados cromaticamente “saturados” e pela presença constante do intervalo de terça.

Nessa obra, Luciano Berio resume a busca por uma nova oralidade, que proclama “uma verdade bucal” em expansão até o limite do audível e a extroversão de um corpo no espaço aberto, através do seu aparato fonador: os dentes, os músculos da língua, o palato, a caixa torácica e as próprias profundidades do ventre.

*Sequenza III* [1966] (rondó) – para voz feminina solista.

No conjunto da *Sequenze* há numerosos elementos unificadores, planejados ou não. O elemento mais óbvio e mais exterior é o virtuosismo, que nasce freqüentemente de um conflito, de uma tensão entre a idéia musical e o instrumento, entre o material e a matéria musical. A série de *Sequenze* é escrita para esse tipo de intérprete, cujo virtuosismo é, antes de tudo, um virtuosismo consciente. Por outro lado, Berio nunca tenta mudar a natureza do instrumento. Ele procura aprofundar alguns aspectos técnicos específicos do instrumento e, às vezes, desenvolver musicalmente um diálogo entre o virtuoso e seu instrumento, dissociando os comportamentos para depois reconstituí-los, transformados em unidades musicais. É o caso, por exemplo, da *Sequenza III* para voz, escrita para Cathy Berberian, e de *Sequenza V* para trombone, escrita para Stuart Dempster, que, devido justamente ao processo de dissociação, podem ser vistas como entidades dramatúrgicas.<sup>23</sup>

Escrita para a soprano Cathy Berberian, extremamente experimental, com efeitos como sons nasais e guturais, batidas da língua, do dedo, palmas, entre muitos outros, *Sequenza III* é quase um catálogo das possibilidades expressivas da voz feminina, tendo como tema principal o riso, explorado em todas as possibilidades, reorganizado de forma complexa e virtuosística: esse riso é fixado em alturas aproximadas, articulado, sorriso, gargalhada, nervoso, langoroso, terno, tenso, sonhador, transformado em ação vocal cotidiana, sem a necessidade do uso da palavra.

Apenas cerca de um quinto da peça contém sons de altura definida; nada nela contém notas de duração precisa, ou dinâmica. À cantora é dado o máximo de liberdade de invenção nesses parâmetros mais “musicais”, enquanto, contrariamente a isso, detalhes de “efeito” e interpretação (normalmente omitidos pelos compositores) são aqueles escritos com o máximo de exatidão.

Observamos a pluralidade de material musical, isto é, temos: uma simultaneidade e uma continuidade de elementos muito diversificados constituindo sua estrutura; redundâncias na semântica

---

<sup>23</sup> Dalmonte, 1981: 73-79.

verbal; uma desconstrução na linguagem. A terça (sobretudo a menor) é aqui fortemente conectada ao episódio cantado. Ela indica uma direcionalidade para o canto no final, quando uma importância pronunciada. Os dois últimos compassos estão constituídos em terças (si bemol-sol e si bemol-sol bemol, respectivamente). A obra é construída a partir de três níveis de informação sobrepostos: o texto, a ação vocal e as emoções. O texto é apresentado totalmente desestruturado. Berio isola elementos da base verbal (fonema) permutando o material obtido. Multiplica então, suas possibilidades sonoras. Convém ressaltar que Berio emprega sons vocais cotidianos transpostos para a soprano coloratura.

É um dos exemplos mais significativos do fenômeno de solidariedade entre texto e música. Aqui a oposição música/linguagem foi suprimida. Um grande número de indicações verbais serve para conferir às inflexões da voz seu verdadeiro caráter prosódico: ansioso, apreensivo, calmo, nervoso, distante, estático, extremamente intenso, extremamente tenso, impassível, intenso, langoroso, nobre, sereno, urgencial, muito tenso, etc. A coexistência da notação musical “tradicional”, os sinais especiais, a presença da palavra escrita como suporte do comportamento vocal e da transcrição fonética internacional, tudo isso associado a indicações prosódicas apoiadas pela influência descritiva da escritura verbal, edificam uma escritura musical que se desenvolve algumas vezes sobre cinco níveis distintos da representação figurada.<sup>24</sup>

Composta sobre um breve texto de Markus Kutter, cujos elementos sintáticos estão invertidos ou interpolados, a obra apresenta uma escala de possibilidades expressivas da voz multiplicada de uma maneira estonteante nas formas mais difíceis de técnica vocal, da gaguez no canto lentamente sustentado, do grito à tagarelice precipitada, desviando os elementos de uma sucessão extremamente complexa. A estrutura da seqüência é ainda modulada nela mesma pela superposição de uma série rapidamente cambiante de indicações de nuances expressivas, que se alternam sem cessar e obrigam o intérprete a uma performance de saltos de expressão muito ágil.

...era necessário tornar o texto homogêneo e disponível, em todos os seus aspectos, em função do projeto que consistia, em suas linhas essenciais, em enfrentar, em exorcizar o excesso de conotações que eu mesmo tinha predisposto e voluntariamente levado até os limites extremos, e em recompô-lo dentro de uma unidade musical. O texto “modular”, isto é, constituído de pequenas frases permutáveis, que Mark Kutter escreveu para mim, era particularmente adequado para esse tipo de operação. Ou seja, era suficientemente ambíguo para permitir uma notável mobilidade sintática e, portanto, semântica; mas ao mesmo tempo utilizava um vocabulário elementar de caráter, eu diria, emblemático: de fato, eu pedi a Kutter um texto feito de palavras “universais” que se compreendessem facilmente e que se fixassem docilmente na memória (*house, night, woman, words, song*, etc.). Enfim, eu queria palavras “cênicas”, porém considerando que a “cena” era constituída por um campo bastante restrito e não muito ambíguo de associações fonéticas e semânticas, as mesmas que um ouvinte não especializado poderia captar e elaborar.

O texto de Kutter é peneirado através de diferentes critérios de segmentação. O primeiro, que é também o mais geral, deixa passar a palavra, o fragmento da palavra, a sílaba e o fonema (consoante/vogal). Mas cada uma dessas quatro quantidades que, apresentadas nessa ordem, sugerem uma progressiva perda de significado, é tratada elasticamente, de vem em quando é, por assim dizer, inflada. As palavras tendem a

---

<sup>24</sup> Menezes, 1993:122-124.

constituir-se em séries de duas, três ou cinco: a unidade significativa maior será sempre a frase/verso de Kutter, constituída de duas ou três ou cinco palavras. Ao contrário, uma sucessão de vários fragmentos de palavras não chegará nunca a formar frases significantes, devido à sua configuração. Uma sucessão de sílabas diferentes não produzirá palavras e, finalmente, a multiplicação de elementos fonéticos não levará nunca à constituição de sílabas nem de elementos mais complexos de articulação do discurso. Isso significa que o texto, segmentado em seus elementos menores (fonéticos), maiores (frases de cinco palavras) e intermediários – todos combinados com critérios de grande mobilidade – gira continuamente sobre si mesmo: é texto e contexto de si mesmo. O texto nunca vai aparecer (e nunca será percebido) em sua plenitude; todos os seus elementos sobrevivem porém à “devastação” e, com formas sempre diferentes, todos estão presentes e são participantes. A este critério de segmentação do texto, que produz uma passagem contínua entre graus máximos e mínimos de identificação do mesmo, acrescentam-se outros que dizem respeito mais diretamente ao intérprete e ao seu virtuosismo. Por exemplo, existe uma alternância quase regular de “fala” (gestos de fala cotidiana) e “canto” (diferentes mais de cantar), mas com tantas caracterizações no interior de cada classe (além de um certo número de modulações tímbricas e de sons externos ao trecho vocal) que não se tem nunca uma verdadeira oposição entre fala e canto, mas, uma extensão e uma transformação de um no outro. Quando são respeitados os tempos de execução, obtém-se até mesmo a impressão de simultaneidade entre fala e canto.<sup>25</sup>

“*Sequenza III* tem três movimentos, três círculos que se cruzam e se desenvolvem em diferentes direções por intermédio dessa encruzilhada. O primeiro círculo consiste do texto escrito por Markus Kutter; ele parece revolver em torno de si próprio, se permuta, se dispersa e se retransforma. O segundo círculo é o da atividade vocal e o terceiro é o círculo da expressão. Ocasionalmente, os três círculos coincidem e às vezes eles são mutuamente exclusivos.

‘Expressão’, na sua forma estabelecida, significando o exercício ritualizado de um objeto de existência musical não me interessa; eu estou mais interessado nas relações imprevisíveis, as quais aparecem como resultados dos meus métodos composicionais. Algumas vezes o texto lidera o processo comunicativo; em outras, é a ação vocal ou a expressão que se sobressai. Os níveis individuais do material estão constantemente em fluxo e misturados, se espalham, e finalmente se juntam para novamente coincidir. Este aspecto tridimensional, que é constante na peça, previne que se possa pensar na banalidade do uso diário da expressão em si. Claro, existe um elemento de lugar comum, mas na maior parte do tempo a pessoa está fora dessa dimensão. É a provocação musical sistemática, que faz com que se abra para apreciá-la, e, finalmente, compreendê-la. De fato *Sequenza III* não é apenas escrita para Cathy mas *sobre Cathy*. Fui sempre muito sensível, demais até, ao excesso de conotações que a voz tem em si. A voz, do ruído mais insolente ao canto mais refinado, significa sempre alguma coisa, remete sempre para algo diferente dela e cria uma gama muito vasta de associações: culturais, musicais, cotidianas, emotivas, fisiológicas, etc.<sup>26</sup>

Outro critério de segmentação é representado pelas indicações expressivas que acompanham e condicionam (até dramaturgicamente) a execução. São cerca de quarenta indicações emotivas, tais como: ausente, ansioso, tímido, estático, lúgubre, tenso, sereno, desesperado, que têm como eixo diversas formas de risada que, por sua velocidade e regularidade de articulação, ligam-se a diversos caracteres vocais da segmentação anterior. Estas indicações de estados emotivos sucedem-se, com freqüentes retornos, muito rapidamente e reforçam, de maneira alusiva e não concreta, o caráter gestual de cada momento.

*Sequenza III*, em resumo, é uma espécie de “invenção a três vozes” (segmentação do texto, gesto vocal e “expressões”): é o desenvolvimento simultâneo e paralelo de três diferentes fisionomias, parcialmente

<sup>25</sup> Berio, in: Dalmonte, 1981: 81-83.

<sup>26</sup> Berio, 1976.

estranhas uma à outra, que interferem, modulam-se reciprocamente e constituem-se em unidades. Parece-me, então, que em *Sequenza III* o excesso de conotações encontra sempre uma saída, uma forma, enquanto o âmbito semântico bastante elementar do texto original se dilata desmedidamente, como se a elaboração musical tivesse funcionado como um detonador fazendo explodir o texto em muitas direções diferentes.<sup>27</sup>

*Sinfonia* (1968/69) – para oito vozes e orquestra.

Toda a obra de Berio explora o futuro pelo viés do passado, mas nenhuma o faz de maneira tão rica, diversificada e espetacular como *Sinfonia*. Atendendo a uma encomenda da New York Philharmonic, Berio compôs *Sinfonia* e regeu a sua estréia em 1968. Ele adota todas as características da grande sinfonia tradicional: as dimensões, a dinâmica, a voz, a seriedade. Mas, o faz de forma inovadora, trabalhando em cinco momentos históricos: a pré-história no primeiro movimento, um momento de lembrança (o momento de uma morte) no segundo, o turbilhão de impressões e memórias ou eventos passageiros no terceiro, um processo de revelação no quarto, e no quinto (composto posteriormente) todos os tempos juntos, o fugitivo e o persistente, o passado imemorial e o presente imediato. Quanto à voz, a obra de Berio fala não mais com individualidade persuasiva de uma Sinfonia de Beethoven, mas como uma multidão.

Em 1968, ele já vivia há vários anos nos Estados Unidos, lecionando primeiro na Califórnia e mais recentemente em Nova Iorque e conhecia as sonoridades características das grandes cidades. Ele utilizou o ruído das ruas como material a reproduzir: o som da voz que se eleva contra o som da metrópole, especificamente os sons ouvidos no Vietnã, que reclamam igualdade de direito para todos os cidadãos, respeitadas suas origens étnicas. Integrando o mundo exterior, *Sinfonia* é igualmente uma encruzilhada de culturas musicais, e seus efeitos de origem são de uma orquestra de estilo europeu nos Estados Unidos e de um grupo vocal – Swingle Singers, que transplanta a tradição americana para Paris e para a música de Bach.

A partir do modo empregado, de um lado, tirado do Scherzo da *Segunda Sinfonia* de Mahler em sons integralizados como estrutura de base desse movimento da *Sinfonia*, de outro lado, a partir de pontuações feitas de citações de fontes muito diversificadas e que aparecem numa ordem (completamente fragmentada) fundamentalmente não cronológica, Berio estabelece uma oposição flagrante entre diacronia e sincronia. Os fragmentos mnemônicos, de ordem paradigmática e, portanto, desprovidos de seus sinais sintáticos originais, se dirigem em direção da integralidade sintagmática da citação principal, cujo significado se enriquece por essas pontuações. O Scherzo de Mahler é “recontextualizado”: após haver escutado *Sinfonia*, é praticamente impossível entender o tempo de Mahler sem que as imagens acústicas provenientes das superposições de Berio não venham à nossa

---

<sup>27</sup> Berio, in: Dalmonte, 1981: 83.

memória auditiva. As citações servem como instrumentos de interferência do passado, como meio retrospectivo.<sup>28</sup>

Destacamos, ainda, a fusão vocal/instrumental pela não-pertinência ou ainda a “supressão da pertinência”, ou a neutralização da oposição, entre duas fontes sonoras heterogêneas que vêm juntas, particularmente no 1º movimento, e, mais ainda, ressaltamos o equilíbrio acústico da instrumentação.

A função metonímica está evidente na *Sinfonia*, em particular no 5º movimento. Se o 2º movimento é um autocomentário da obra *O King*, e o terceiro movimento, um comentário do Scherzo de Mahler, o último movimento é, de fato, um comentário de tudo o que se passou no decorrer dos quatro movimentos precedentes. As analogias estruturais deste movimento com os quatro movimentos anteriores, efetuadas por meio de reprises textuais mais abrangentes de seus desenvolvimentos formais, conferem a esse encerramento da obra um caráter evidentemente metonímico: esse movimento se move por meio de variações e concomitâncias de dados estruturais anteriores.

A supremacia da terça nesta obra é incontestável. Esse intervalo permeia toda a obra. Dois exemplos confirmam isso, independentemente da superposição desse intervalo: no segundo movimento, o piano dispõe de cinco notas satélites; à exceção da nota central dó, as demais formam terças (mib-fá sustenido; sol-mi); o segundo exemplo vem do quarto movimento: paralelamente às notas cantadas, Berio faz uso de gestos vocais muito rápidos, próximos da fala, indicados pelas notas dó-mib.

### 1º Movimento [sem indicação]

A oposição entre o uníssono e os aglomerados cromáticos complexos adquire, no primeiro movimento, uma importância crucial. Podemos dizer que consiste de direcionalidade que vai do acorde inicial a uma total saturação harmônica. Esse aglomerado complexo, composto de 38 frequências distintas, espalhadas entre todos os registros da orquestra, é precedido por uma evidente oposição: o uníssono em um dó central executado pelas quatro trompas. (Menezes, 1993: 199)

O texto fragmentado do livro “*O cru e o cozido*” de Claude Lévi-Strauss é baseado em extratos de reflexões de antropologistas sobre mitos amazônicos da origem da água, dissolvidos em novos elementos aquosos, água celeste/chuva, e sua transformação em água terrestre, rios e lagos. O sujeito vem da origem da música. As citações são usadas como “fragmentos poéticos” articulados sobre explosões da percussão e da orquestra e são ocasionalmente interrompidas por densos *clusters* orquestrais (massa sonora). As vozes *declamam* seu texto em padrões aleatórios, ora em uníssono ora em forma polifônica, deformando as palavras com um sotaque francês e a orquestra nunca está em

---

<sup>28</sup> Menezes, 1993: 165.

silêncio, conectando suas explosões periódicas com momentos em *pianíssimo* do piano, espasmos do vibrafone, trinados das flautas e murmúrios dos metais.

Ocorrem nesse movimento todas as formas de delimitação. A conclusão é caracterizada por uma direcionalidade que vai do uníssono à saturação cromática, em uma escala de graduação de densidade de sinais delimitativos. A função delimitativa entre os campos divergentes da harmonia é garantida progressivamente por eventos que vão do silêncio à intervenção da voz, passando pelos intervalos, pelo timbre e pelo acorde. Enfim, o autor faz uso da seção formal como delimitação da coda da obra.

## 2º Movimento: “O King” [Immobile e lontano]

De um lado, essa composição, originalmente para voz e cinco instrumentos (1967), depois orquestrada como o segundo movimento de *Sinfonia*, é, em sua globalidade, essencialmente estática. O material harmônico é bem fixado e caracterizado pelos constantes retornos, mas a direcionalidade se faz sentir no desenvolvimento fonético das vozes. O verso de constituição da frase “O Martin Luther King” nos mostra uma evolução gradual do tratamento vocal, podendo-se observar a ordem de aparição progressiva dos fonemas: vogais – consoantes nasais – laterais – e, enfim oclusivas, como um caminho que vai da plena sonoridade das vogais até a sonoridade difusa das consoantes oclusivas, como uma metáfora de enfraquecimento (exposta no meio dessa estratificação sonora) do líder negro americano e em direção oposta à revelação progressiva de seu nome. Há duas direcionalidades distintas por intermédio de um só processo sonoro/fonológico.<sup>29</sup>

Texto e música fazem um percurso paralelo. O nome de Martin Luther King, líder afro-americano assassinado no momento em que Berio trabalhava nesta obra, é dividido em seus fonemas, com a junção de “O” para completar a série de vogais. Ordenados diferentemente, os fonemas são repetidos, como ondas, até que finalmente o nome é reconstituído, da mesma forma que pequenas séries de notas são constantemente reagrupadas em uma nuvem de consonância brumosa que retorna lentamente. A palavra *king* é vocalizada em uma frequência rotativa (ciclos), centrada nas notas fá e lá, com uma diferente seleção de notas sustentadas a cada ciclo. Esse uso de função delimitativa circunscrita à nota fá, repetida quatro vezes, transformando-as em seções da peça, é muito interessante. O efeito é de uma “nuvem harmônica” oscilando entre duas escalas de tons inteiros. Essa estabilidade propicia um clima de reverência iniciada pelas trompas e, ao final, o nome de Martin Luther King é pronunciado por inteiro.

---

<sup>29</sup> Menezes, 1993:147.

Nesse movimento se percebe a importância do uníssono desde o início, a constituição fonológica e gradual da frase “O Martin Luther King” caminhando para uma saturação igualmente progressiva das linhas baseadas sobre o uníssono.

Paralelamente ao processo de estratificação verbal/semântica dos sinais de constituição da frase “O Martin Luther King”, o conjunto orquestral se caracteriza pela dicotomia entre duas dimensões temporais distintas (uma micro-dimensão e uma macro-dimensão), sendo o material harmônico identificado nos dois casos. Ele é direcionado para as três seqüências do material harmônico de base. Enquanto a micro-dimensão apresenta o material em cinco reprises, a macroestrutura harmônica, constituída por notas *fa*, é executada duas vezes.

Destacamos a pluralidade de material musical, a realização uniforme com relação aos materiais empregados, a fusão vocal/instrumental pela não-pertinência ou ainda a “supressão da pertinência”, ou a neutralização da oposição, entre duas fontes sonoras heterogêneas que venham juntas, a estratificação como constituição progressiva da linguagem e a neutralização entre sons vocais e instrumentais, a neutralização contextual.

### 3º Movimento: “In ruhig fliessender Bewegung” [attacca]

Esse movimento é uma recomposição do Scherzo da *Segunda Sinfonia* de Mahler, de forma mais ou menos intacta, com intervenções de outras músicas, de Bach ao próprio Berio, *La Mer* de Debussy, *A Valsa* de Ravel, *O Cavaleiro da Rosa* de Strauss, *Pastoral* de Beethoven, *Sinfonia Fantástica* de Berlioz e *Sagração da Primavera* de Stravinsky.<sup>30</sup> A primeira idéia de Berio foi a de orquestrar um movimento de um dos últimos quartetos de Beethoven como o carregador de símbolos do passado da música,<sup>31</sup> mas é impossível imaginar uma escolha melhor que este Scherzo de Mahler, que segue um curso parecido, de

<sup>30</sup> “...torna-se portanto um gerador de funções harmônicas e de referências musicais a elas pertinentes, que aparecem, desaparecem, tomam um caminho, voltam a Mahler, entrelaçam-se, transformam-se em Mahler e escondem-se nele. As referências a Bach, Brahms, Boulez, Berlioz, Schoenberg, Stravinsky, Strauss, Stockhausen, etc., são *também* sinais que indicam qual é o país harmônico que estamos atravessando, semelhantes a marcadores de páginas, a bandeirinhas de cores diferentes colocadas em pontos significativos de um mapa geográfico durante uma expedição cheia de surpresas. Fazia tempo que eu queria explorar por dentro uma música do passado, uma exploração criadora que fosse ao mesmo tempo uma análise, um comentário e uma extensão do original fiel ao seu princípio (que se perde na noite dos tempos) de que para um compositor a melhor maneira de analisar e comentar alguma coisa é fazer algo utilizando os materiais daquilo que se pretende analisar e comentar. O comentário mais profícuo das sinfonias e das óperas foi sempre fazer uma outra sinfonia e uma outra ópera.” (Berio, in: Dalmonte, 1981: 93/94)

<sup>31</sup> “Originariamente a idéia dessa terceira parte da *Sinfonia* não estava ligada a Mahler, mas sim a Beethoven. Com efeito eu pensava em fazer “explodir” harmonicamente os últimos três movimentos do *Quarteto em Dó sustenido menor* op. 131 de Beethoven, sem citações mas colocando “bandeirinhas” de minha criação. As partes vocais deveriam ter um caráter mais instrumental e o texto, obviamente, seria de natureza totalmente diferente. Finalmente optei por Mahler não só porque espontaneamente proliferante, mas também porque me permitia estender, comentar e transformar todos os seus aspectos: inclusive na escritura orquestral. Interessava-me uma estrutura principal que, de vez em quando, fosse reconhecível em sua veste original. Traduzir em termos orquestrais o op. 131 de Beethoven teria sido uma operação cheia de riscos e, dado o assunto, não plenamente justificada. Esta operação mahleriana, portanto, esta viagem a Citera da terceira parte da *Sinfonia* a bordo de um baixel mahleriano, adquire um sentido completo quando é, por sua vez, comentada pela quinta parte conclusiva da *Sinfonia*, que é sem dúvida a mais complexa já que comenta, resume e transforma todas as outras.” (Idem: 94/95)

um rio de constante uniformidade na mudança e no movimento, e que oferece tal variedade de condições harmônicas, que os elementos estranhos podem parecer nascer naturalmente. *O Inominável*,<sup>32</sup> de Beckett, reflexivo, proliferante<sup>33</sup> e metalingüístico, da mesma forma que o texto musical de Mahler é proliferante, freqüentemente faz referências à platéia e estruturalmente cria uma paisagem sonora do ambiente da música de concerto e provê um rio de texto (há também fragmentos do *Ulysses* de Joyce e uma citação de Valéry, o qual carrega em seu fluxo não citações literárias, mas fragmentos da vida diária – incluindo gritos de rua, da insurreição de Paris em 1968, sílabas em solmização e material fonético – e a vida da performance acontecendo agora). Ocorre nesse movimento, que é o centro e também o modelo macroscópico da obra inteira, uma correlação metalingüística entre texto e música.

#### 4º Movimento [sem indicação]

Nesse movimento, Berio volta à calmaria do segundo, começando com o final da *Ressurreição*. Por um momento parece que a *Segunda Sinfonia* de Mahler permanecerá dentro do quarto movimento, mas isso logo desliza para reminiscências dos dois primeiros movimentos da *Sinfonia*, com um fragmento do texto da primeira – “Rosa de sangue berrante/grito doce”, como uma alusão do “tiro de revolver que matou Martin Luther King e o tema do sangue correndo através do primeiro movimento”.

Este movimento é finalizado nas primeiras duas notas e nas primeiras duas palavras do 4º movimento da *Segunda Sinfonia* de Mahler, traduzidas para o francês de forma a permitir uma rápida ligação com uma imagem de Claude Lévi-Strauss. Isso forma um interlúdio antes do final.

#### 5º Movimento [sem indicação]

Esse movimento é uma análise da obra como um todo, quase uma recapitulação das idéias dos anteriores. Elementos de todos os movimentos precedentes, com fragmentos adicionais mitológicos de Lévi-Strauss (que começam assim: “Um dia, quando o índio estava caçando, os irmãos de Asaré estupraram suas mães, uma após outra, na casa de reunião dos homens. Os culpados receberam uma grande surra de seu pai...”) são recombinados. Os fragmentos de Levi-Strauss que apareceram interrompidos na primeira parte são finalmente completados e o discurso é levado a uma possível conclusão, o que mostra um trabalho muito homogêneo que olha para si mesmo. O desenvolvimento textual e o desenvolvimento musical são análogos e realizados de forma complexa.

<sup>32</sup> “Eles pensam que estou vivo, não em um útero, ou... Bem, há uma platéia... Você nunca notou que você estava esperando. Você está esperando sozinho, isto é o show...” Berio incorpora o universo referencial de Beckett à própria obra.

<sup>33</sup> Uma das proliferações mais importantes do texto de Beckett (não é a única) é a seqüência de signos verbais que descrevem, às vezes por meio de metáforas e outras vezes explicitamente, as várias etapas da viagem harmônica, que é musicalmente sinalizada e definida pelas citações-bandeirinhas

A quinta parte foi estrutura com trechos das quatro anteriores, que são utilizados na totalidade ou aparecerem como pequenos fragmentos, com ordem de aparição alterada. A segunda parte, por exemplo, aparece por inteiro, transcrita integralmente, juntamente com elementos preponderantes da terceira parte e alguns da primeira, além de novos caracteres que foram se formando aos poucos. A segunda parte torna-se, então, a estrutura principal de muitos outros elementos já ouvidos antes, que aparecem em fragmentos, contraídos e assimilados, instrumentalmente e vocalmente, aos elementos novos que comentam o comentário do comentário... A memória é continuamente solicitada e posta em jogo, mas ao mesmo tempo ela é negada e frustrada. Finalmente, é sobre um elemento da primeira parte que aflui aos poucos todo o desenvolvimento que, por isso, torna-se mais homogêneo e unânime. A primeira parte não concluía, parava de repente, ficando aberta. A quinta parte conclui *Sinfonia* completando o desenvolvimento da primeira, que tinha ficado em suspenso.<sup>34</sup>

As vozes são mais sincronizadas. Um crescendo constante, (além dos espasmos orquestrais), realizado pelos metais e pelo coro, direciona a obra para seu clímax final, que se dissipa rapidamente, terminando com o gongo. A obra volta para o silêncio do qual surgiu.

#### *A-Ronne* – (1974/75) [madrilgal representativo]

Para Berio, *A-Ronne* é um “documentário, uma vocalização elementar de um texto, uma seqüência muito articulada e descontínua de modos de dizer”. A obra constitui um repertório exaustivo de manifestações vocais nas quais “os episódios ocasionais cantados não fazem uma significação musical autônoma: eles são momentos como tantos outros – e também muito simples – da liturgia do gesto vocal”. Dessa maneira, o compositor lança em sua obra um olhar ao mesmo tempo crítico e parcial sobre o percurso histórico – ainda que não linear – do Verbo, “*dall’A al Ronne*”, que podemos traduzir como: a partir da origem de sua inflexão (simbolizada pela letra A) à última letra do antigo alfabeto italiano, constituindo simbolicamente um repertório totalizante de comportamentos vocais que excedem a paleta gestual repleta de modos circunscritos pelo presente. “O senso musical de “A-Ronne” é primordial: ele é comum a toda experiência, da linguagem de todos os dias àquela do teatro, ou as mudanças de expressão implicadas e apoiadas de mudanças de significado”. Isso resulta na constituição de uma “gramática do comportamento vocal”, do qual resulta a dialética entre as duas dimensões, a do texto escrito e a da articulação (ou interpretação) vocal, estabelecendo uma analogia com a essência dialética mesmo da música vocal e da linguagem cotidiana, “ou a aproximação entre as duas dimensões (a gramatical e a acústica) e substancialmente responsável de possibilidades infinitas do discurso e do canto humanos”.<sup>35</sup>

Para que essa dialética entre o texto escrito e a interpretação vocal venha à luz, é preciso trazer ao seio do comportamento vocal essencialmente seqüencial e perpetuamente em dissolução<sup>36</sup> a reversibilidade temporal típica do texto escrito. Pode-se dizer que ele traz em conta inevitável retorno

<sup>34</sup> Berio, in: Dalmonte, 1981: 94.

<sup>35</sup> Berio, 1976: 5.

<sup>36</sup> Jakobson, 1980: 92-93.

periódico sendo, portanto, suscetível de uma outra leitura, de uma nova interpretação, enfim, de um outro *trattamento prosódico*. Uma solidariedade entre escrita textual e gesto vocal se produz então: o texto empresta ao gesto vocal a reversibilidade temporal; o gesto vocal, em revanche, confere ao texto os caracteres prosódicos ausentes. Desse modo, o texto *A-Ronne* de Edoardo Sanguinete, com seus *gestos culturali* altamente referenciais, é repetido vinte vezes ao longo de seus trinta minutos, resultando em um tratamento vocal diversificado, constituindo um exemplo muito fecundo, entre as obras do compositor italiano, que o designa como “teatro para orelhas” – fazendo referência ao “madrigal representativo” italiano do fim do século dezesseis.<sup>37</sup> A redundância se encontra deslocada ao nível do texto literário, mas acima de tudo no interior das estruturas musicais. As repetições, todas ao peso das inflexões vocais e das manipulações músico-sintáticas (segmentação, distribuição do texto entre as vozes, gestualidade vocal), são realizadas de formas diferentes. A redundância está no interior mesmo do texto em oposição à presença marcante de aliteração. Aqui a redundância dos textos, que ocorre pela repetição, revela neles diversos níveis de significação em função dos diversos “níveis de leitura” efetuados pelos textos musicais que se modificam por um intercâmbio de transformações contínuas.

O uníssono e a terça constituem os dados estruturais mais importantes para a dialética da forma (mais precisamente pelos encontros entre coro e solista) nessa peça.

*Coro* [1975/76 – rev. 1977] – para 40 vozes e orquestra.

Em *Coro*, composto para a Rádio de Colônia e dedicado a Tália Berio, o compositor inclui o canto popular de maneira explícita, que já havia sido a base de *Folk Songs* [1964], para mezzo-soprano e conjunto instrumental e de *Questo vuol dire che* [1968], para voz e banda magnética. Porém, nessa peça, o compositor não se contenta em juntar acompanhamentos à maneira de árias populares, processo adotado na mais antiga de suas composições publicadas, as *Quattro canzoni popolari*, para voz e piano [1946-47]. Aqui não foram citados ou transformados cantos populares existentes (salvo no episódio VI, no qual Berio utilizou uma melodia iugoslava, e no episódio XVI, em que retoma uma melodia de *Pregões de Londres*), mas expõe e, às vezes, justapõe os tipos de escrita e de modos populares diversos, sem fazer referência a um canto em particular. Assim, a função musical desses tipos de escritura e desses modos é objeto de transformações contínuas.

---

<sup>37</sup> Menezes, 1993: 81-92.

Não é uma obra para coro de vozes e instrumentos, mas um “coro” de escrituras diversas, que vão do poema lírico alemão à cantilena, passando pelas heterofonias africanas e pela polifonia. Há muitos tipos de escrita adotados em *Coro*, sendo o elemento popular apenas um deles.<sup>38</sup>

Berio parte do aspecto fundamental da estrutura geral da obra, que é uma estrutura essencialmente épica e narrativa, formada por episódios fechados sobre si mesmos e contrastantes uns com os outros. Os contrastes são, todavia, sobre diferentes planos: sobre um mesmo texto para músicas diversas, e inversamente o mesmo modelo musical se apresenta sobre textos diversos; tanto a voz segue a frase instrumental, enquanto o texto engendra suas próprias transformações fonéticas de um episódio a outro, como a rapidez da enunciação das palavras varia independentemente da frase musical. Assim, ao funcionar como uma antologia das diversas maneiras de “emprego em música” essa obra deve ser escutada como um projeto aberto.

Entre os diferentes aspectos a se observar em *Coro*, o elemento harmônico é determinante. Ao se constituir a base da obra, é cambiante, como uma paisagem que muda lentamente. Em uma obra de grande complexidade harmônica e o mais alto grau de informações, o uníssono orquestral e vocal em um mi bemol central nos compassos 42-43 do episódio XXX adquire um valor fundamental, particularmente, no momento do desenvolvimento estrutural, após uma hora de música. É muito sintomático constatar que o texto, no momento do uníssono, consiste na expressão “por todas partes”, acentuando a solidariedade do uníssono face à complexidade harmônica exorbitante da obra.<sup>39</sup> Também aqui a predominância do acorde de terça se faz notar. O último acorde constitui um intervalo de terça menor.

A obra é escrita para coro e orquestra de tal modo que o coro raramente se sobressai. Berio utiliza dois tipos de escrita diametralmente opostos: as 40 vozes (10 sopranos, 10 contraltos, 10 tenores e 10 baixos) são completamente absorvidas pelos gigantescos acordes orquestrais, sejam eles se comportando como solistas ou formando pequenos grupos cantantes em uníssono. Há uma dialética da massa e do individual; raramente acontece uma fusão harmoniosa ou uma polifonia.

O tratamento da orquestra é similar, com o estabelecimento de equivalências entre o canto e o grupo instrumental. Cada cantor está no lugar de um instrumentista de sopro ou de corda com tessitura

---

<sup>38</sup> “Mas essa tendência a trabalhar com a história, na extração e transformação consciente de “minérios” históricos e sua absorção em processos e materiais musicais não historicizados, reflete a necessidade – que trago dentro de mim há muito tempo – de inserir organicamente uma na outra diferentes “verdades” musicais, para poder abrir o desenvolvimento musical em graus diferentes de familiaridade, para ampliar seu desenho expressivo e seus níveis perceptivos. Pois bem, nessa pesquisa eu dei um passo à frente com *Coro*, em 1976, trabalho que – pela grande quantidade de encontros e identificações que nele ocorrem – em certo sentido é a metáfora de uma grande balada, é o meu “festival da unidade” ideal. E é também minha Jerusalém: uma cidade cujas belíssimas pedras brancas serviram ao longo dos séculos para diversos objetivos, mas que são utilizadas em novos edifícios, com novas funções, com diferentes religiões e com diferentes administrações...” (Berio, in: Dalmonte, 1981: 57-58)

<sup>39</sup> Menezes, 1993: 204.

correspondente; por exemplo, os dez sopranos são associados a quatro flautas, um oboé, um clarinete em mi bemol, um trompete e três violinos. Isso resulta em um grupo de quarenta e dois vocal/instrumentais, ao qual ainda se junta um quarteto independente, constituído de um piano, um órgão elétrico e dois percussionistas.

A distinção entre música individual e música de massa encontra sua origem na utilização de duas sortes de textos diferentes. Para as palavras de cantos solistas, Berio utiliza versos da poesia popular, que são exprimidos em diversas línguas. Esses textos populares, de índios da América ou outros povos, são feitos por locuções sucintas e marcantes, falando da unidade existente entre o homem e a natureza, de uma vida regrada pelo ritual, do amor e da morte aceita sem inquietude nem trabalho. Anônimos, eles não perdem seu valor universal. O outro manancial literário de *Coro* remete não a uma nação, mas a um poeta, Pablo Neruda, e a um nível épico com extratos de sua obra, que coloca em perspectiva o amor e o trabalho. Berio realiza isso de modo exatamente inverso: as palavras de um só homem se espalham como expressão comum de quarenta cantores nos tutti de massa que constituem os pilares da composição.

Berio não utiliza melodias originais para colocar em música os poemas populares, mas inventa suas próprias melodias se inspirando na música folclórica. Ele emprega diferentes modos como também ritmos característicos como batidas regulares fortemente marcadas ou ritmos de dança. Não é difícil identificar as influências folclóricas nos arabescos estáticos da flauta, na percussão trepidante ou na tendência que a música tem de se desenvolver a partir de pequenas células rítmicas ou harmonias simples.

Curiosamente, *Coro* começa como se Berio voltasse ao processo simples de *Quattro canzoni popolari*, como nos primeiros sons que ouvimos do primeiro soprano e piano, no canto *Hoje é minha*. Dos trinta e um episódios executados sem interrupção que a obra comporta, os quatorze primeiros são alternados com textos folclóricos ingleses, mas em música de maneira linear, com palavras de Neruda imersas nos imensos acordes.

Os dois últimos episódios retornam a Neruda e aos grandes acordes da primeira parte da obra, escandidos para a orquestra e o coro, de sorte que o solo final *Retornem cores retornem*, que representa uma figura de reminiscência, parece uma vaga tentativa de reafirmar a voz individual.

Berio retorna a um outro poema de Neruda *Débil del alba*, que já havia aparecido parcialmente, agora com a citação completa. Essa constatação de desespero data de um período anterior ao engajamento político de Neruda; de maneira análoga, ele é utilizado em *Coro* à maneira de auto-

interrogação que permeia toda a obra como um fio condutor e que emerge como um murmúrio na conclusão: “Venha ver o sangue pelas ruas”.<sup>40</sup>

## Conclusões

Luciano Berio consegue realizar a interface entre poesia e música, pensadas como relação de continuidade e integração, como fronteiras cujas passagens nem são notadas, estabelecendo uma nova relação entre a palavra e o som musical. Estão inseridos em suas composições um pensamento fonológico, que estuda profundamente a musicalidade de cada palavra, um pensamento crítico a respeito da evolução histórico-social, a relação intrínseca entre o verbal e o musical, uma narratividade implícita na direcionalidade de cada obra, a neutralização entre sons vocais, instrumentais e eletrônicos, ressignificados em novos contextos de escuta, a fusão absoluta de fontes sonoras heterogêneas, a desconstrução da linguagem, reconstruída a partir de novos parâmetros, a busca de novas possibilidades sonoro-buciais-corporais-instrumentais unidas em torno da performance. Desse ponto de vista, a obra de Berio constitui um exemplo singular de toda sua geração de uma tomada de consciência radical de retorno à origem da música enquanto entonação da palavra, a voz identificada historicamente à inflexão melódica, a voz repleta de possibilidades ilimitadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSAFJEW, Boris. 1976. “Die Intonation” (1941/42), in: ASSAFJEW. *Die musikalische Form als Prozess*. Berlin: Verlag Neue Musik, p. 223-294.
- BERIO, Luciano. 1976. *A-Ronne; Cries of London*. CD DECCA 425.620-2.
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. 1962. *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos.
- BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves. 1999. *Révolutions musicales: la musique contemporaine depuis 1945*. Paris: Minerve.
- BRINDLE, Reginald Smith. 1987. *The New Music – The Avant-garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 2a ed.
- CASTERÈDE, M.F. 1991. *La voix et ses sortilèges*. Paris: Les Belles Lettres. CHOPIN, H. *Poésie sonore internationale*. Paris: Jean-Michel Place, 1979.
- DALMONTE, Rossana. s.d. *Luciano Berio. Entrevista sobre a música contemporânea*. Trad. de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. São Paulo: Civilização Brasileira.
- GRIFFITHS, Paul. 1987. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Luciano Berio – Coro*. CD 471.587-2 Colonia, Deutsche Grammophon GmbH.
- HICKS, M. 1981. “Text, music, and meaning in the third movement of Luciano’s Berio Sinfonia”

<sup>40</sup> Griffiths, 2002:21/23.

*Perspectives of New Music* 20(1/2), 199-224.

JAKOBSON, Roman. 1973. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.

JAKOBSON, Roman e WAUGH, Linda R. 1980. *La Charpente Phonique du Language*. Paris: Les Editions de Minuit.

MARCO, Tomás. s.d. *Historia general da la música: el siglo XX*. Madrid: Ediciones Istmo.

MARTINEZ, José Luiz. 1996. "Icons in Music: a Peircean Rationale." *Semiotica* 110 (1/2), 57-86.

MENEZES, Flo. 1993. *Luciano Berio et la Phonologie. Une approche jakobsonienne de son oeuvre*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

\_\_\_\_\_ (org.) 1996. *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp.

SAMUEL, Claude. 1964. *Panorama da arte musical contemporânea*. Lisboa: Estúdios Cor.

STOIANOVA, Ivanka. 1985. "Luciano Berio – Chemins en musique", in: *La Revue Musicale* número triplo 375-6-7. Paris: Éditions Richard-Masse.

TOMATIS, A. 1987. *L'oreille et la voix*. Paris: Laffont.

\_\_\_\_\_ 1991. *L'oreille et le langage*. Paris: Editions du Seuil.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. 1999. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume.

WHITTALL, Arnold. 1999. *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.

ZUMTHOR, Paul. 1983. *Introduction à la poesie orale*. Paris: Editions du Seuil.

\_\_\_\_\_ 1985. "Permanência da Voz". Trad. Maria Inês Rolim. In: *A palavra e a escrita*. Revista *O Correio*, n. 10, Unesco. S/l.

\_\_\_\_\_ 1989. *A Palavra e a Voz*. In: *Face, Revista de Semiótica e Comunicação*, vol. 2, n. 2 (entrevista cedida a Philadelpho Menezes). Trad. Luís Sérgio Modesto. São Paulo: Educ.

\_\_\_\_\_ 2000. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC.

\_\_\_\_\_ 2001. *A Letra e a Voz. A "Literatura": Medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia das Letras.

**BIOGRAFIA**

Marcos Júlio Sergl, nascido em 20 de abril de 1954, em Presidente Prudente/SP, é Doutor em Artes, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Bacharel em Composição e Regência, pela Universidade São Judas Tadeu, em Educação Artística, com habilitação em Música, e Piano, pelo Instituto Musical de São Paulo. Atualmente, é regente dos corais: da Cultura Inglesa de São Paulo, do Seminário Maria Mater Ecclesiae, da Maturidade da Mooca e da Universidade São Judas Tadeu. Nessa última, na Unisa, na Faculdade Cantareira e na Unesp é, também, docente nas áreas de Radialismo, Educação Artística, Regência Coral e Pós-Graduação. É Coordenador do Núcleo de Pesquisa em Comunicação: Códigos e Linguagens: Crítica, Produção e Memória, na Universidade São Judas Tadeu, dedicando-se ao experimento e ao estudo das paisagens sonoras nas mídias. No Instituto de Artes da Unesp, na área de Pós-Graduação em Música, analisa a relação texto-música vocal.

Email: [mjsergl@osite.com.br](mailto:mjsergl@osite.com.br)