



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Campus de São Paulo – Instituto de Artes

Tiago C. Mantovani Gati

**Palavra, imagem e manifestações do inaudito em *Circles* de Berio e *Tre canti senza pietre*
de Sciarrino**

Tópicos Especiais: Literatura e Música Contemporânea Italiana

São Paulo
Maio de 2012

O tratamento musical da palavra possibilita a exploração por vias diversas das nuances entre a semântica do texto em si, os elementos paralinguísticos envolvidos na dramaticidade da performance e o sentido propriamente musical decorrente da integração da voz no corpo instrumental de uma obra. As obras tomadas aqui para o estudo desta questão, quais sejam, *Circles* de Luciano Berio e a primeira peça de *Tre canti senza pietre* de Salvatore Sciarrino apontam aspectos muito peculiares do tratamento dramático do texto na cena musical, revelam caminhos por vezes antagônicos no tocante ao gesto interpretativo e ao espaço da performance, carregando contudo alguns traços comuns, especialmente na forte influência da literatura como diretriz poética de suas obras.

A fim de melhor fundamentar a diferenciação entre os campos da significação verbal e do mais propriamente “musical”, ou seja, da realidade concreta da voz enquanto emissor de sons, pode-se recorrer à abordagem de Flo Menezes acerca da fonologia¹ para averiguar esta questão em Berio:

Na verdade, é de maneira geral a voz que, em suas manifestações mais diversas, mais ramificadas, para não dizer contraditórias, excedendo-se talvez o âmbito próprio da fonologia, incorpora (em seu aspecto mais fundamental) toda a atividade criativa de Berio. Resumir todas as facetas da obra beriana, todas suas implicações semânticas, tudo compreendendo manifestações mais ou menos evidentes de um só domínio da linguagem, a saber, da fonologia, pareceria-nos por demais simplificador, e significaria circunscrever a complexa produção beriana a somente um de seus aspectos. No curso da obra de Berio, talvez até no curso de uma só composição, deparamo-nos com uma paleta de significações – sobretudo quando se trata de uma composição vocal e instrumental – onde as regiões poderiam ser analisadas de maneira talvez mais adequada por outros domínios linguísticos. (Por exemplo: o aspecto **semântico** da linguagem nos parece, sem qualquer dúvida, mais apropriado para abordar as relações entre texto e música no terceiro movimento de “Sinfonia”, enquanto o aspecto **fonológico** demonstra-se mais eficaz para uma análise do segundo movimento desta composição. (MENEZES, 1993, p.16. Trad. livre).

Outro ponto mencionado no início deste texto é relativo à constituição de um espaço da performance, sua realização a partir do fluxo sonoro e visual emergentes enquanto um novo lugar que pertence ao universo da ação dramática. A construção de uma “cena musical”, com elementos que, agregados ao sentido estritamente verbal ou de estruturação musical, lança camadas outras de significações possíveis ao fruidor da obra. Há um paralelo inevitável nesta “postura de ação musical” com a poética beriana referente à *azione musicale*, termo frequentemente utilizado pelo compositor italiano para obras envolvendo a dimensão teatral, como *La vera storia* (1977- 81) ou *Outis* (1995-96). Berio foi muito além do uso da dimensão

¹ O autor diferencia a perspectiva fonética, mais diretamente ligada aos modos de articulação vocais empregadas em Berio, e o ponto de vista fonológico, que “não pode existir independentemente da realidade sonora concreta da linguagem.” (MENEZES, 1993, p.107). Este ponto de vista seria responsável, pois, pela realidade sonora da palavra, agregada enquanto material musical possível e coexistente à semântica do texto.

cênica enquanto teatro “narrativo” propriamente dito, como caracterizado na ópera tradicional, e investigou sua aplicação no seio da evolução das estruturas musicais:

Existem experiências teatrais com instrumentos ou vozes que podem encontrar seu centro e coerência expressiva em duas direções alternativas – em operações que eu gostaria de definir como aditivas ou subtrativas. No primeiro caso, cada participante é envolvido em um número exorbitante de funções musicais e relações que, organicamente consubstanciadas, encontram sua justificativa e refúgio no gesto, em uma espécie de “palavra cênica” – *parola scenica* – da escuta. No segundo caso, a obra musical se resume a poucos detalhes da performance que, isolados desta maneira, tendem a tornar-se autônomos (respirar de distintas maneiras mas sem produzir sons, por exemplo) – uma situação que beira perigosamente o anedótico, a paródia fácil e o *kitsch*.

Eu experimentei com o primeiro caso, o de prover ao intérprete mais trabalho do que poderia suportar ou, em outras palavras, com um excessivo número de funções musicais. Eu estava interessado à época em explorar as possibilidades de uma experiência de escuta desprovida de uma dramaturgia pensada *a priori* na estrutura musical, uma dramaturgia deduzida de e gerada pelo processo musical. (...) Deixe-me reportar brevemente a *Circles*, executada em 1960 em Tanglewood com Cathy Berberian e os solistas da Boston Symphony Orchestra.

O número exorbitante de funções musicais e relações em *Circles* pode ser brevemente descrito assim. Os três poemas de e.e. cummings, de complexidade crescente, são repetidos duas vezes: I, II, III e III, II, I, em um grupo de cinco episódios. O poema I é adotado novamente ao final com elementos musicais do segundo episódio. O poema II com elementos do primeiro episódio, enquanto o poema III, no terceiro episódio, repete-se inversamente. A harpa reproduz e expande modos de ataque da voz e dos instrumentos de percussão; o texto de e.e. cummings, interpretado pela voz, é então desenvolvido musicalmente e estendido acusticamente pela harpa e percussão. Os poemas adquirem o papel de geradores das funções musicais e /ou acústicas. (...) A relação entre a voz feminina e dois percussionistas pode apresentar problemas de equilíbrio. A cantora deve, portanto, mover-se pelo palco, seguindo um itinerário que a permitirá, posteriormente, integrar-se aos instrumentos, ser como eles, e, ao fim, ser completamente absorvida por eles. Este intenso diálogo entre a dimensão musical, a dimensão fonético-acústica e a dimensão espacial é mantido e desenvolvido segundo uma coordenação particular designada a signos musicais e notadamente aos gestos das mãos da cantora; ela parece celebrar um rito de total identificação com os outros intérpretes. Estes sinais são assimilados no processo musical, tornando *Circles* um teatro de relações abundantes (BERIO, 2006, pp.116-118. Trad. livre).

Embora a citação acima abarque mais diretamente o uso do texto de Cummings do ponto de vista da estruturação musical dos sons vocais, é patente a preocupação em propiciar uma *abertura* das possibilidades expressivas através das “diversas funções” atribuídas ao intérprete. É possível ainda extrairmos um dado específico relacionado ao conteúdo do texto: quando Berio menciona a complexidade crescente dos três poemas – *Stinging*, *Riverly is a flower* e *n(o)w*, respectivamente –, parece nos mostrar um sentido da escolha dos textos no caminho de uma desconstrução narrativa, de valorização dos sons das palavras em detrimento de sua literalidade. Isto pode ser observado na apresentação dos três poemas:

1- Stinging:

stinging
gold swarms
upon the spires
silver

chants the litanies the
great bells are ringing with rose
the lewd fat bells
and a tall

wind
is dragging
the
sea

with

dream

-S

2- Riverly is a flower

riverly is a flower
gone softly by tomb
rosily gods whiten
befall saith rain

anguish
and dream-send is
hushed
in

moan-loll where
night gathers
morte carved smiles

cloud-gloss is at moon-cease
soon
verbal mist-flowers close
ghosts on prowl gorge

sly slim gods stare

3- N(o)w

n(o)w

the
how
dis(appeared cleverly)world

iS Slapped:with;liGhtninG
!

at
which(shal)lpounceupcrackw(ill)jumps

of
THuNdeRB
loSSo!M iN
-visiblya mongban(gedfrag-
ment ssky?wha tm)eani ngl(essNessUn
rolli)ngl yS troll s(who leO v erd)oma insCol

Lide.lhigh
n , o ; w :
theraIncomIng

o all the roofs roar
drownInsound(
&
(we(are like)dead
)Whoshout(Ghost)atOne(voiceless)O

ther or im)
pos
sib(ly as
leep)
But llook—
s

U

n:starT birDs(IEAp)Openi ng
t hing ; s(
—sing
)all are aLi(cry alL See)o(ver All)Th(c grEEen

?earth)N,ew

An(fragrance)Of
 (Begins)
 millions
 Of Tints(and)
 &
 (grows)Slowly(slowly)Voyaging
 tones intimate tumult
 (Into)bangs
 minds into
 dream(An)quickly
 Not
 un deux trois
 der
 die
 Stood(apparition.)
 WITH(THE ROUND AIR IS FILLED)OPENING

Em *Circles*, ao final do primeiro poema, a valorização da sonoridade do “-S” – isolado enquanto som na disposição de Cummings – ressoa a distribuição espacial do texto e promove aquela sonoridade como uma unidade autônoma: a entrada de *sand blocks* e maracas neste momento proliferam um som arquetípico sibilante de “S”, tomam esta característica visual do poema e inundam o espaço sonoro da performance em relação ao sentido do texto, levam adiante a ideia de “enxame” (*swarms*) que abre o poema para repropô-la de forma audiovisual ao fruidor. Ao final da apresentação de *Stinging* (seção I), a soprano também executa instrumentos de percussão, em uma ação de desconexão das funções fixas que cada intérprete comumente ocupa na performance musical.

No trecho referente à segunda seção (poema 2), à p.16 da partitura, no trecho referente a “Sly slim gods stare”, embora enfatizando consideravelmente a sonoridade do “S”, situa-se um novo contexto textural por meio da escrita, transferindo os ataques curtos dos monossílabos pronunciados (Sly, slim, gods, stare) a elementos espectralmente próximos no âmbito instrumental – celesta e glockenspiel, proferindo sons pontuais cuja ressonância é valorizada:

O ápice da “desconstrução” verbal, quando de fato somente fonemas são realizados, ocorre na terceira seção (poema 3). Aqui, a questão de incumbir ao intérprete funções outras que a execução instrumental intensifica-se, já que os percussionistas também realizam, juntamente com a soprano, sons vocais, em uma inversão de papéis em relação ao observado anteriormente quando a soprano havia tocado instrumentos percussivos. Neste ponto, percebe-se claramente a intenção de inserir a voz no Texto musical, como elemento musical de estruturação, atuando agora como uma *voz-instrumento* propriamente dita. Ao final desta terceira parte, a soprano caminha em direção à segunda posição no palco, ocupando o espaço da performance de uma nova perspectiva. A própria disposição visual do texto no terceiro poema, aliada às quebras e intervenções nas palavras, cujos significados são submetidos ao leitor, exigido a *atuar* na reconstrução de um sentido, é bastante condizente com a organização da performance por Berio.

Embora a obra de Salvatore Sciarrino explore, de maneira muito geral, a questão da dramaticidade da palavra de forma muito peculiar e distinta do pensamento beriano exposto acima, veremos que a obra tomada aqui a título de comparação contempla características semelhantes na abordagem dramática do texto – especialmente na primeira das três peças (*Mormorando*). Se partimos de uma suposta diferença de Sciarrino no que se refere à ação dramática para com a postura de Berio, isto pode ser verificado na ideia de “ação invisível” desenvolvida por aquele compositor, em que a teatralidade habitaria o cerne dos próprios sons, estaria latente enquanto potência na obra musical em confronto com o espaço da performance e do mundo; não é, em geral, o gesto instrumental que revelaria o dramático e o transcendental, na medida em que se mostra “diminuído”, localizado e posto em diálogo constante com o silêncio, silêncio este que adquire força enquanto representante do próprio espaço da performance.

Os interstícios, os limites da audibilidade do que provém dos instrumentos musicais diluem-se no ruído do próprio espaço, engrandecido perante os “microsons” propostos por Sciarrino. “O silêncio produz um tipo particular de inaudibilidade que não se deve à ausência

de som, mas sim ao que não pode ser captado por uma linguagem: somente o que é ouvido é o que pode ser definido” (Mazzolini, 2002). Desses limites, dessa busca ou esforço consequente por tentar ouvir a obra em seu aparente conflito com o meio emerge o drama evocado na dialética do silêncio de Sciarrino: um remeter à imaginação, um teatro de relações internas evocadas pelo silêncio sonoro do espaço engrandecido em torno do ouvinte. O esforço pelo audível potencializa uma “reconstrução” dos sons ouvidos, além da fantasia sobre o que de fato seriam em sua origem escrita, despertando na escuta uma espécie de “escritura do imaginário” na medida em que absorvem-se somente “sombras” – para tomar outro termo do compositor – daqueles sons produzidos pelos intérpretes, em um contraste direto com a hipervalorização do gestual na obra de Berio.

O paralelo entre o que foi dito acima com a linguagem escrita na poesia “velada” na primeira peça dos *Tre canti...* (*Mormorando*) reside não somente no jogo entre o dito e o não dito, mas ainda em um “inaudito”, uma potência de invenção por parte do próprio fruidor. É como se o silêncio que permeia as vozes simbolizasse as entrelinhas e a evocação de imagens pela palavra escrita, o que pode ser visto a partir do texto de *Mormorando*:

*Sapere chiaro produce certezza
E la certezza un'ombra
D'ignoranza. Tu
Accanto a ciò che comprendi
Impara ciò che non comprendi
Nutri la solitudine
Sì, parti: esci
All'incrocio dei venti
Non sai quale a te tocca
Trovi l'altro che genera in te
(Salvatore Sciarrino)*

Pode-se perceber no texto referências ao inaudito, à busca pela compreensão ou simplesmente pela fruição das sensações evocadas no instante; estas referências podem ser observadas nas palavras sombra (*ombra*), no compreensível e o incompreensível (*ciò che comprendi* e *ciò che non comprendi*), no “perder-se na encruzilhada dos ventos” e, finalmente, no “buscar em si mesmo”.

O próprio título da obra – *Tre canti senza pietre* – não se resume somente a afirmar a leveza, mas, ao contrário, nega a ideia de peso do canto, como se buscasse livrá-lo de quaisquer amarras. Com efeito, esta “imagem” está refletida concretamente na performance da primeira peça, em que o contratenor canta amordaçado na maior parte do tempo; é somente próximo ao fim que as amarras são soltas, precisamente quando o texto aponta para a

liberdade de buscar respostas em si mesmo e não no outro.

Embora a poética de Sciarrino explore a questão da dramaticidade da palavra de maneira muito peculiar e distinta do pensamento beriano, a situação visual da mordada na performance de *Mormorando* parece aproximar os dois compositores do ponto de vista da cena musical, e o aspecto visual contribui para colocar o fruidor em um estado de criação, ativo, como construtor daquele espaço. Em suas obras envolvendo a voz, Berio procurou potencializar múltiplos níveis de significação latentes na performance, em uma rede complexa que abarca a gestualidade interpretativa, a semântica do texto e os sons que efetivamente ocupam o espaço: “Em música, como em Literatura, pode ser plausível conceber uma recíproca mudança de foco entre a supremacia do texto sobre o leitor e a primazia deste, apropriando-se e tornando seu o próprio texto. Como observado por Harold Bloom, ‘você é ou torna-se o que lê’ e ‘aquilo que você é se resume à única coisa que você pode ler’”. (BERIO, 2006, pp.3-4), ainda que a gestualidade mais contida em Sciarrino privilegie, ao invés de um “teatro de relações abundantes”, “desenho” que tende a se firmar ao olhar do fruidor, um teatro de relações internas.

BIBLIOGRAFIA

- ALDROVANDI, Leonardo. “Entre Sciarrino e Berio, entre modo e maneira”. *Música em Perspectiva*, vol.4, n.1, 2011.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006.
- DONAT, Misha. “Berio and his ‘Circles’”. *The Musical Times*, Vol. 105, N.1452, pp.105-107, 1964.
- MAZZOLINI, Marco. Encarte do CD *Fuoco e ghiaccio – Sciarrino, Gesualdo, Fedele*, 2002, contendo a obra *Tre canti senza pietre*.
- MENEZES, Flo. “Luciano Berio et la Phonologie: une approche jakobsonienne de son œuvre”. Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1993.
- OSMOND-SMITH, David. “Here comes nobody: a dramaturgical exploration of Luciano Berio’s *Outis*”. *Cambridge Opera Journal*, 12, 2, p. 163-178, 2000.