

O silêncio.
É muito difícil de escutar.
Muito difícil escutar, no silêncio, os outros.
Outros pensamentos, outros ruídos, outras sonoridades,
outras ideias. Quando se escuta, procura-se muitas vezes
reencontrar-se a si mesmo nos outros. Reencontrar os
próprios mecanismos, sistema, racionalismo, no outro.
E isto é uma violência totalmente conservadora.

Em vez de escutar o silêncio, em vez de escutar os
outros, estamos à espera de nos escutarmos a nós
próprios, uma vez mais. É uma repetição que se torna
académica, conservadora, reaccionária. É um muro
contra os pensamentos, contra aquilo que não é
possível, por enquanto, explicar. É a consequência de
uma mentalidade sistemática, baseada nos a priori
(interiores ou exteriores, sociais ou estéticos). Prefere-se
a comodidade, a repetição, o mito; prefere-se escutar
sempre a mesma coisa, com aquelas pequenas diferenças
que nos permitem demonstrar a nossa inteligência.

[...]

Despertar o ouvido, os olhos, o pensamento humano, a
inteligência, o máximo de interiorização exteriorizada.
Eis o essencial hoje.

Luigi Nono,
“O erro como necessidade” (1983)



NUANCE

LUIGI NONO - ESCRITOS E ENTREVISTAS

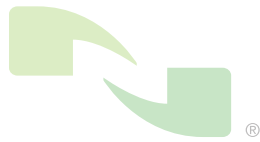
LUIGI NONO
ESCRITOS E ENTREVISTAS

LUIGI NONO

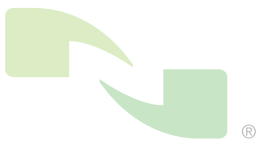
PREFÁCIO DE MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO
TRADUÇÃO DE ARTUR MORÃO

LUIGI NONO
ESCRITOS E ENTREVISTAS

Editado por
Paulo de Assis



NUANCE



NUANCE





LUIGI NONO

ESCRITOS E ENTREVISTAS

Textos seleccionados por Paulo Assis a partir da edição italiana *Luigi Nono Scritti & Colloqui* (editado por Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi, Lucca: Casa Ricordi S.p.A. & LIM Editrice, 2001) e da edição alemã *Luigi Nono: Texte. Studien zu seiner Musik* (editado por Jürg Stenzl, Zurique-Friburgo: Atlantis, 1975).

A entrevista de Luigi Nono dada a Mário Vieira de Carvalho em Fevereiro de 1975, é aqui publicada pela primeira vez.

Prefácio

Mário Vieira de Carvalho

Tradução

Artur Morão

Colecção

Escritos de compositores contemporâneos

Edição

Casa da Música
Centro de Estudos de Sociologia
e Estética Musical



ÍNDICE

09 Prefácio de Mário Vieira de Carvalho

18 I. Definição da própria linguagem

- 20 1. Luigi Dallapiccola e os *Sex Carmina Alcaeï* (c. 1948)
- 22 2. [A consciência humana e artística de Webern] (1953)
- 24 3. Sobre o desenvolvimento da técnica serial (1956)
- 30 4. Presença histórica na música de hoje (1959)

38 II. Música e Texto

- 40 5. Texto – Música – Canto (1960)
- 63 6. Apontamentos para um teatro musical actual (1961)
- 70 7. Alguns esclarecimentos sobre *Intolleranza 1960* (1962)
- 85 8. Possibilidade e necessidade de um novo teatro musical (1962)
- 98 9. Música e Teatro (1966)

104 III. Música e Política

- 106 10. Carta de Los Angeles (1965)
- 111 11. Na Sierra e no Parlamento (1971)
- 123 12. Curso latino-americano de música contemporânea (1972)
- 128 13. O poder musical (1969)

138 IV. Homenagens

- 140 14. Recordação de dois músicos [G. F. Malipiero e Bruno Maderna] (1973)
- 143 15. A Jean Barraqué (1974)
- 144 16. Prefácio ao *Tratado de Harmonia* de Arnold Schönberg (1977)
- 150 17. Para Helmut (1983)

154 V. Infinitos possíveis

- 156 18. O erro como necessidade (1983)
- 158 19. Outras possibilidades de escuta (1985)
- 172 20. Conferência na Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon (1989)

178 VI. Entrevistas (1961-1988)

- 180 1. Entrevista de Martine Cadieu (1961)
- 184 2. Entrevista de José Antonio Alcaraz (1964)
- 188 3. Entrevista de Carlo Piccardi (1968)
- 200 4. Entrevista de Hansjörg Pauli (1969)
- 210 5. Entrevista de Hartmut Lück (1970)
- 216 6. Entrevista de Leonardo Pinzauti (1970)
- 228 7. Entrevista de Wolfgang Becker-Carsten (1972)
- 232 8. Luigi Nono e Luigi Pestalozza a propósito de *Al gran sole carico d'amore* (1975)
- 246 9. Entrevista de Mário Vieira de Carvalho (1975)
- 254 10. Entrevista de Frank Schneider (1977)
- 258 11. Entrevista de Renato Garavaglia (1979-80)
- 272 12. Conversa de Luigi Nono com Massimo Cacciari (1980)
- 282 13. Entrevista de Franco Miracco (1983)
- 302 14. Entrevista de Walter Prati e Roberto Masotti (1983)
- 310 15. Entrevista de Renato Garavaglia [2] (1984)
- 314 16. Entrevista de Alberto Sinigaglia (1984)
- 318 17. Conversa radiofónica entre Luigi Nono, Massimo Cacciari, Heinz-Klaus Metzger, Giovanni Morelli e Alvise Vidolin, moderada por Mario Messinis (1986)
- 326 18. Entrevista de Albrecht Dümling (1987)
- 336 19. Entrevista derivada de conversas com Klaus Kropfingger (1987)
- 348 20. Entrevista de Lothar Knessl (1988)

355 Abreviações

357 Catálogo cronológico das obras de Luigi Nono

367 Índice de nomes e obras

PREFÁCIO DE MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

“Dar testemunho”. Várias vezes esta expressão é repetida por Luigi Nono nos seus escritos. Ela capta como nenhuma outra a sua individualidade – enquanto pessoa e enquanto músico.

Nos escritos, sobressai a sua permanente inquietação com o mundo. Inquietação que se diversifica em questões onde tudo se entrecruza. Daí a presença insistente da teoria e da *praxis* políticas. Nada mais estranho a Nono do que “o ato político de despolitizar a música”. A política é o lugar mais exigente do humano, a que não se pode escapar. Por isso a *musica humana* não pode evitá-la. Já Platão colocava a música no centro da *polis*. Mas a história da música europeia mascarou-a de apolítica. Nono repõe a música no seu lugar: o lugar em que o mundo e a vida são convocados e interpelados.

De “apolítico” só pode mascarar-se quem é indiferente à falta de sentido de uma “economia que mata”; à dor da grande maioria que sofre as atrocidades da violência, da fome, da miséria, da exclusão social, do escravagismo ou semi-escravagismo, do racismo, do genocídio, do tráfico humano, do desemprego em massa; à dor dos refugiados de todas as guerras, dos perseguidos de todos os fundamentalismos, dos espoliados de todos os direitos, dos condenados à exploração mais vil, dos desaposados da sua identidade, das suas raízes, do seu *habitat*; à dor dos que não têm acesso à saúde, à educação, ao desenvolvimento humano.

Há declarações de Nono que podem parecer irremediavelmente datadas. São declarações vinculadas ao contexto da guerra fria, do conflito sino-soviético, do confronto ideológico no seio dos movimentos revolucionários de inspiração marxista. Mas Nono morreu a 8 de Maio de 1990, poucos meses decorridos sobre a queda do muro de Berlim, e já tinha alertado, desde muito antes – sobretudo desde cerca 1980 – para a insustentabilidade do sistema político dos países ditos socialistas, onde o poder centralizador do Estado *congela* a dinâmica cultural, social e política. *Guai ai geliadi mostri* (1983) é a denúncia do Estado: um monstro que petrifica a vida com a sua razão gélida (Adorno e Horkheimer falam de “razão fria”). É, sobretudo, a denúncia de todos os totalitarismos – em convergência óbvia com Hanna Arendt (embora esta não seja citada).



Que trouxe, porém, a posteridade? Não uma humanidade mais emancipada, pacífica e solidária. Pelo contrário. O triunfo sobre o Estado totalitário não serviu para consolidar o Estado democrático, ampliá-lo, aprofundá-lo, desenvolvê-lo nas suas diferentes dimensões como agente coletivo de emancipação e solidariedade sociais, de liberdade e segurança substantivas (incluindo a igualdade de oportunidades e os direitos humanos inerentes a uma vida digna). Antes serviu para liquidar o Estado entendido como instrumento do bem comum e do interesse público, como garantia da cidadania e do império do Direito. Trinta anos decorridos sobre a sua composição, *Guai ai gelidi mostri* não pode deixar de nos confrontar com esse novo “gélido monstro” – o da ditadura da especulação financeira. Com efeito, a “mão invisível” dos mercados financeiros emergiu como um novo poder totalitário que se propõe liquidar a própria noção de Estado de Direito. O que está hoje em causa faz-nos recuar, não décadas, mas séculos, a 1789: já não é só o Estado social que está em perigo; é qualquer Estado baseado na soberania popular plasmada numa Constituição. O absolutismo de *L'état c'est moi* tinha um rosto. O absolutismo do poder reivindicado pelos “mercados” não tem rosto. Por detrás do “mínimo” de Estado, faz tábua rasa dos direitos, liberdades e garantias fundamentais. E, tal como outrora na ordem feudal, arroga-se, ele próprio, o privilégio de ditar as leis *urbi et orbi*.

A esta luz, as declarações mais radicais de Nono, insertas nos seus escritos, ganham uma nova atualidade. É certo que já então o capitalismo tinha dois pesos e duas medidas: em nome dos “direitos humanos” atacava os países socialistas; ao mesmo tempo, financiava golpes fascistas contra democracias emergentes e protegia as ditaduras militares que organizavam massacres e “desaparecimentos” em massa. Mas ainda não tinha mostrado verdadeiramente as suas garras. Só nos nossos dias a campanha anticomunista em torno dos “direitos humanos” havia de revelar-se *a posteriori* uma monumental burla – mera retórica de propaganda para abrir caminho ao poder absoluto dos centros mundiais de decisão financeira, para quem os “direitos humanos” nada valem, a não ser como “custos de contexto” que importa eliminar seletivamente. Nunca como hoje essa duplicidade se tornou tão visível. De facto, a “economia mata”. E mata mais, hoje, à escala planetária, do que matou outrora o Holocausto. “Gélido monstro” como este, ainda não tinha havido um assim. As “bocas inúteis” (expressão de Himmler) então abatidas em câmaras de gás são hoje eliminadas pela via indireta, muito mais subtil, da economia. Confessam-no os mais altos responsáveis políticos e financeiros, que assumem ostensivamente, como nunca antes, a inversão dos meios e dos fins (a razão que se nega a si própria). A educação não serve para educar, nem a saúde para curar, nem a segurança social para assegurar pensões na proporção

dos descontos. Não. Tudo isso se destina apenas a potenciar os ganhos dos fundos de investimento. Caso contrário, é “insustentável”. Alguém já o disse: “a longevidade é insustentável”, assim como é “insustentável” o acesso democrático à saúde e à educação, setores onde o sistema público está a ser desmantelado para os colocar ao serviço de negócios milionários, ainda por cima financiados pelo Estado: o reino da corrupção económica sem freio.

Caiu o muro de Berlim, mas o “Outro inferior” da Europa do Sul foi finalmente subjugado pelo IV Reich e hoje o Mediterrâneo está “transformado num cemitério” – “absurdos da vida contemporânea” que dariam a Nono material para uma reedição não só de *Guai ai gelidi mostri*, mas também de *Intoleranza 1960* e de tantas outras obras em que deu testemunho, tomou posição e interveio.

Dar testemunho, tomar posição, intervir. Eis o que diferencia Nono de muitos outros músicos da sua geração, a começar por aqueles que, como ele, se aventuraram em terreno desconhecido, merecendo bem, pelos riscos da empresa, a denominação que a todos abrangia: “vanguarda”. Mas a declaração-chave que assinala essa diferença encontramos-na no texto *Possibilidade e necessidade de um novo teatro musical* (1962). Consiste na sua recusa do princípio da “autogénese do material”: “Não se trata de uma autogénese, por parte do próprio material, mas de uma participação directa e simultânea, agente e reagente, de individualidades técnico-humanas diferenciadas”. Nono não aceitava a demissão do compositor ou do músico nem perante o material nem perante o mundo e a vida. Não aceitava, nem que a história procedesse por autogénese, gerando dialeticamente uma humanidade mais livre e igualitária como pretendia o materialismo histórico (aí se manifestava desde muito cedo a sua proximidade a Gramsci e só mais tarde, conscientemente, a Walter Benjamin), nem que a música escapasse a decisões do compositor. Nono sempre foi claro e categórico nessa recusa da “autogénese” ou *autopoiesis* – termo mais tarde cunhado na biologia pelos chilenos Maturana e Varela –, noção que se insinuara *avant la lettre* na música, quer na sua variante serial (Stockhausen, Goeyvaerts, mesmo Boulez), quer na sua variante aleatória (Cage), desde cerca de 1950.¹ Daí que as suas composições ditas seriais – como, por exemplo, *Polifónica-Monodia-Ritmica* (1951) onde alguns viam uma suprema manifestação do automatismo da composição puntilhística – subvertessem

1 Cf. M. Vieira de Carvalho, “Séria, Alea, Autopoiesis”, in: do mesmo, *A Tragédia da Escuta – Luigi Nono e a música do século XX*, Lisboa, IN-CM, 2007: 67-82.

a cada passo a disciplina serial,² inclusive através da introdução de material melódico e rítmico de proveniência heterogênea (neste caso, por exemplo, o canto de Iemanjá, que lhe fora passado por Eunice Katunda). Recusava a ideia duma organicidade que se gera a si própria à semelhança de um organismo vivo (na definição de Maturana e Varela). O conceito é afluído, é certo, aqui e além, sobretudo nos escritos iniciais, quando Nono disserta sobre música serial (e não podia deixar de sê-lo, por via do magistério schoenberguiano, por sua vez herdeiro da mudança de paradigma da “forma mecânica” para a “forma orgânica” teorizada por August Wilhelm Schlegel, cerca de 1800).³ Mas a “organicidade” em Nono é entendida como resultado final, como algo achado em consequência do processo composicional baseado nas decisões do compositor, e não por via autopoietica, a partir duma série ou do livre jogo do acaso: trata-se de uma organicidade que, não raro, emerge da montagem de fragmentos e do heterogêneo, como no *Wozzeck* de Alban Berg, e não pré-determinada pelo automatismo do sistema, como na *Klavierstück XI*, de Stockhausen.

Para Nono, a composição era um lugar de decisão, intervenção e eventos, aberto ao mundo vivido, e não um *continuum* do material, fechado sobre si próprio, autorreferencial. Nono já assim a compreendia e praticava como “*continuum* estilizado” muito antes de se ter deparado com o conceito na Filosofia da História de Walter Benjamin. ⁴ “*Continuum* estilizado” desde a espacialização dos eventos sonoros (latente mesmo em obras como *Il canto sospeso* que aparentemente não comportam a componente espacial) até à microforma da *frantumazione linguistica* ou deslinearização do texto que deu origem à polémica com Stockhausen em torno da relação texto-música. “*Continuum* estilizado” por isso também na relação de comunicação com o público, reinterpretando o modelo dos *cori spezzati* (coros divididos

2 Cf. no mesmo sentido, entre outros, Paulo de Assis, *Luigi Nonos Wende. Zwischen Como una ola de fuerza y de luz undsofferte onde serene...*, 2 Bde, Hofheim, Wolke Verlag, 2006; István Balázs, “Il giovane Prometeo. I ‘peccati’ di Nono contra il serialismo ortodosso nel periodo darmstadtiano”, in: Luigi Nono (ed. Enzo Restagno), Turim: EDT, 1987: 102-115; Wolfgang Mitz, *Konstruktion und Ausdruck, Analytische Betrachtungen zu »Il Canto sospeso«* (1955/56) von Luigi Nono, Saarbrücken: Pfau-Verlag, 1996; do mesmo, “Konstruktive Strenge und kompositorische Freiheit im ersten Satz des ‘Canto Sospeso’”, in: *La Nuova ricerca sull’Opera di Luigi Nono* (ed. G. Borio / G. Morelli / V. Rizzardi), Florença: Leo S. Olschki, 1999: 53-66; Carola Nielinger-Vakil, “Fragmente-Stille, an Dialectic: World of Greater Compositional Secrets”, in: *Acta Musicologica*, Vol. LXXXII/1 (2010): 105-147.

3 Para uma discussão mais aprofundada, cf. M. Vieira de Carvalho, “Art as phantasmagoria: between illusion and reification”, in: *Kybernetes*, vol. 42, n. 9/10 (2013): 1367-1373.

4 No entanto, o entusiasmo de Nono com a descoberta de Benjamin desde finais da década de 70 só é explicável pelo reconhecimento na obra deste de afinidades de pensamento ou de intuições que encontramos em Nono desde muito antes. Ver a este respeito M. Vieira de Carvalho, “Idiom, Trauerspiel, Dialektik des Hörens. Zur Benjamin-Rezeption im Werk Luigi Nonos”, in: *Klang und Musik bei Walter Benjamin* (ed. Tobias Robert Klein), Munique / Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013: 179-199.

ou fragmentados) renascentistas da Basílica de São Marcos à luz das teorias de Brecht, Meyerhold, Schönberg (em *A Mão Feliz*) ou da teoria brechtiana da “distração” (*Zerstreuung*), com a qual também tomará contacto através da leitura de *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* de Benjamin: uma abordagem que ele não se cansa de testar até ao refinamento máximo das suas obras com *live electronics*, que lhe permitiam possibilidades infinitas de espacialização acústica (“centenas de catedrais de S. Pedro”).

A descrição que Nono faz do projeto para o Campo de S. Angelo, em Veneza, planeado em colaboração com um grupo de amigos (incluindo ainda um pintor, um diretor de cena, um literato-ator, alguns organizadores culturais) e apresentado como ação de solidariedade para com os espanhóis que “se batiam em grandes greves contra o regime franquista” (1962), é um dos mais sugestivos exemplos dessa sua visão “dessacralizada” do espetáculo musical ou músico-teatral. O propósito era fragmentar o *continuum* da ilusão e da *mimesis* baseado na relação assimétrica com o público, que fora transferido da igreja para teatros e salas de concertos (como sugere Max Weber). A esse modelo de comunicação autoritário, assimétrico, que também reproduzia, afinal, na arte o modelo da comunicação política, devia contrapor-se a abertura a uma multiplicidade de perspectivas, na qual cada espectador era parte ativa na produção de sentido (em vez de se deixar diluir numa massa exposta à manipulação). *Al gran sole carico d’amore* representado em 1975 numa sala convencional (no Teatro lirico de Milão) foi apresentado fragmentariamente em Lisboa no ano seguinte, ao estilo do projeto do Campo de S. Angelo. Excertos da gravação, diapositivos e os comentários de Nono alternavam enquanto a ruidosa multidão da primeira “Festa do Avante”, na FIL, não parava de circular na sala. Nono não pedia silêncio, antes encorajava a agitação. Nada mais consequente, portanto, do que o projeto que então me descreveu para a Festa do Avante do ano seguinte (1977), na qual gostaria de participar: numa grande praça ao ar livre criar um dispositivo que, na sua conceção global, era em tudo idêntico – reconheci-o mais tarde – ao idealizado em 1962 para o Campo de S. Angelo. Julgo que Nono nunca conseguiu concretizar tal projeto: num caso, foi impedido pelas autoridades; no outro, a controvérsia em torno do eurocomunismo não favorecia a renovação do convite.⁵

Transformar o evento musical num exercício de criatividade para todos – compositor, intérpretes, espectadores – era o equivalente do que Nono também pretendia como modelo de interação na *praxis* social e política. Repare-se na insistência com que fala de

5 A célula dos músicos do PCP era então irónica, mas não hostilmente, apelidada de *Berlinguer Ensemble* nos meios intelectuais do partido.

“originalidade” e “criatividade” ao referir-se à revolução do 25 de Abril e ao seu curso nos quase dez meses entretanto decorridos.⁶ O que mais o preocupava – o recado não podia ser mais claro – era a ideia de que os seus camaradas portugueses caíssem na tentação de copiar receitas ou modelos, em vez de promoverem “uma perspectiva revolucionária original, de acordo com as exigências que Portugal tem, que a sociedade portuguesa tem, que a história portuguesa tem, e que a cultura portuguesa deu ao mundo. Um grande contributo novo, original, como sempre acontece com uma revolução autêntica ligada às massas e ao povo.”

A ênfase na tradição e na cultura locais como abertura a novas possibilidades criativas, originais, seguia-a Nono também, de resto, no seu próprio exercício de músico profundamente ancorado na tradição artística de Veneza bem como na paisagem visual e sonora da *laguna*, dos seus canais, do bulício das suas gentes. Por isso, Nono repudiava a “monocultura” de Darmstadt, a pretensão “imperialista” desta a uma hegemonia universal e – na linha gramsciana – defendia e encorajava com veemência todas as tentativas contra-hegemónicas de desenvolvimento criativo vindas de diferentes tradições culturais. Testemunha-o, por exemplo, o seu genuíno interesse pela música, pelos músicos e organismos musicais da América Latina. Testemunha-o também a sua tomada de posição contra o eurocentrismo reiterada desde cerca de 1970 (inclusive no prefácio de 1977 ao *Tratado de Harmonia* de Schönberg). Testemunha-o ainda a sua recusa da apropriação “colonialista” de material de outras culturas, para o “colar” – como ornamento ou colorido “exótico” – num contexto europeu. Nono converge assim com a crítica de Edward Saïd, no seu influente livro sobre o *Orientalismo*, cuja primeira edição data de 1978. “Citações” de material proveniente de outras culturas – como no caso de *Polifónica-Monódia-Rítmica* – têm, pelo contrário, em Nono uma relevância estrutural que as torna *Bausteine* do todo, um método que deve mais aos procedimentos analíticos de Scherchen do que aos da cartilha serial.

Como decorre dos escritos reunidos neste volume, pensamento crítico, mas também decisão, intervenção, ação são determinantes para Luigi Nono. Aí reside uma das dimensões fundamentais da sua obra.

Da autopoiesis emancipatória da história (prefigurada pelo materialismo dialético) passámos para autopoiesis da economia (imposta pelo capitalismo selvagem) – um mito salvífico, que, na verdade, empurra vertiginosamente o mundo para a catástrofe. Luigi Nono mostra-nos, tanto na sua obra musical, como nos seus

⁶ A entrevista foi-me concedida no início de Fevereiro de 1975, quando da primeira visita de Nono – o primeiro músico estrangeiro convidado pela “célula dos músicos” a visitar o País e a fazer conferências. A sua transmissão pela RTP ocorreu no âmbito da série de entrevistas coordenada por Fernando Luso Soares.

escritos, que não há nem esses, nem outros “caminhos”, não há receitas, nem modelos que autorizem a demissão das nossas responsabilidades como seres humanos e cidadãos. “Há que caminhar”, isto é, há que fazer escolhas, tomar decisões, intervir. Há que ter a coragem de perscrutar os *infiniti possibili*, arriscar e agir: fazer o caminho andando. É assim, “carregado de atualidade”, que o legado de Nono “reluz” para nós “neste momento de perigo”.

15 de Dezembro de 2013
Mário Vieira de Carvalho