

## Encontro com Pierre Boulez\*

Quando do Encontro com Pierre Boulez, realizado no auditório do Departamento de Música da ECA-USP aos 23 de outubro de 1996, as respostas do compositor, intérprete e pensador francês às quatro perguntas – formuladas por: Marcos Branda Lacerda, Luís Antônio Giron, Haroldo de Campos e Décio Pignatari – foram traduzidas oralmente por Gilberto Tinetti e José Eduardo Martins. A convite do Departamento de Música, a Rádio Cultura-FM gravou o evento, tendo inclusive apresentado, no mês de dezembro de 1996, em quatro programas, parte das respostas de Pierre Boulez. A partir das gravações, preparou-se a tradução escrita, buscando-se ao máximo desvinculá-la do sentido literário, guardando sim, na medida do possível, a espontaneidade do discurso. Torna-se necessária esta colocação, pois Pierre Boulez é detentor de uma das mais claras, objetivas e elegantes penas do pensar musical. As notas fazem-se presentes a fim de simplesmente trazer subsídio complementar – sobremaneira na especificidade extramusical – ao histórico Encontro. A *Revista Música* agradece à Sociedade de Cultura Artística, co-realizadora do evento.

*MARCOS BRANDA LACERDA – Como compositor dedicado principalmente às formações instrumentais, como o Sr. vê a expansão da música eletroacústica e se esta expansão encontra paralelo na história musical do Ocidente?*

**PIERRE BOULEZ** – A questão sobre como os materiais musicais vão evoluir no futuro é algo que eu não posso responder no momento, pela simples razão de não saber como será esse futu-

---

\* Tradução e notas de José Eduardo Martins.

ro. O importante é considerar a ampliação dos materiais musicais e é por isso que eu criei o IRCAM em Paris<sup>1</sup>, para me ocupar de tudo o que se pode fazer com a tecnologia atual, seja a partir dos instrumentos, sem os mesmos ou até com a conjunção entre os instrumentos e os meios tecnológicos de nossos dias.

Não acredito que a questão dos materiais musicais em geral, como a evolução dos instrumentos ou o emprego da tecnologia atual, seja secundária, mas sim essencial e primordial. Comparando-se com a arquitetura deste século, admitimos que novos materiais, como o cimento, o aço e o vidro e todos os materiais sintéticos, foram encontrados, permitindo aos arquitetos inventar formas ou realizar projetos imaginários que não poderiam ser feitos sem esse novos materiais. Há pois uma coincidência entre a idéia utópica e a realidade dos materiais, um remetendo ao outro, ou seja, sem a utopia não há realização a partir dos novos meios mas sem estes, a utopia torna-se impossível. Penso que com a música acontece exatamente a mesma coisa.

Quanto à segunda parte da questão, que busca saber se na história da música houve revolução parecida com a expansão da música eletroacústica hoje, diria que sim, na história houve sempre revoluções que nos parecem atualmente normais, não entendidas doravante com o rótulo de revolução mas, na verdade, foram revoluções em suas épocas.

Se falarmos dos instrumentos, podemos observar que a indústria desempenhou um papel muito importante no século XIX quanto à fabricação dos mesmos. No século XVIII, essa fabricação era artesanal e, a partir do século seguinte, passou a ser prioritariamente industrial, com todas as vantagens daí decorrentes. Considerando-se o piano como exemplo, foi a indústria do aço que permitiu a fabricação do piano moderno, o que significou um instrumento com a tensão de cordas maiores, com uma tábua harmônica mais forte, capaz de resistir a essa tensão. Resultou que a sonoridade ampliou-se; aliás, as salas se tornaram maiores, tendo sido pois a tecnologia industrial a responsável pela evolução de instrumentos como o piano.

Os instrumentos de sopro também se beneficiaram enormemente da indústria do metal e do aço em geral. Em suma, houve uma etapa industrial no século XIX, sendo que a música evoluiu em função dessa revolução. Quanto aos compositores, foram eles surpreendidos por esses novos instrumentos, bastando para isso a leitura do tratado de orquestração de Hector Berlioz<sup>2</sup> para entendermos como ele se dirigiu para esses novos materiais. Seu ideal de compositor nesse aspecto instrumental enriqueceu-se, e muito, através da evolução dos instrumentos.

Para os últimos trinta ou vinte anos deste século, houve algo mais profundo, diria diferente mesmo, pois os novos meios tecnológicos permitiram novas sonoridades, especialmente as obtidas através da síntese, como, por exemplo, os intervalos muito precisos; pois tanto os micro-intervalos como as escalas não temperadas se tornam irrealizáveis em um instrumento tradicional, por causas várias. Entre estas, citaria a feitura do instrumento, a maneira deste ser tocado, o que determinam a imprecisão. A precisão só foi possível graças à nova tecnologia. Esta visão é um prolongamento do século XIX, de uma certa maneira, pois, saliento, não há a mudança de uma maneira de pensar. Entretanto, diria, o que pode mudar o modo de pensar é a utilização do computador como uma maneira de auxiliar a composição, o que propiciará a ampliação dos meios de inventar: seqüências rítmicas; o alargamento do som, se fizermos apelo à memória do computador, que lembra a memória de alguma coisa que foi tocada, ou então que utiliza as qualidades diretas da maneira de tocar de um instrumentista, sempre, reitero, com a ajuda do computador etc. Temos pois um processo mental que se torna muito importante, enquanto que, na origem do som, esse processo mental não existe. Todavia, no caso do computador, há um processo de composição que pode ser utilizado, residindo aí, provavelmente, a originalidade dos novos meios no século XX.

*LUÍS ANTÔNIO GIRON – Que influência o Sr. recebeu do teatro de Artaud? O que o teatro representa na sua obra?*

**PIERRE BOULEZ** – Posso dizer que fiquei muito impactado com as leituras que Artaud<sup>3</sup> fazia de seus próprios textos. Era re-

almente impressionante. Houve sim uma influência que eu não reputo de aspecto técnico, mas uma influência de personalidade. Diria do entender a música como a provocar um estado de receptividade completamente à margem de uma passividade, o que resultava sim na possibilidade de tornar o ouvinte ativo. Para mim, eis aí uma grande contribuição recebida. No que concerne ao teatro, jamais vi uma representação de Artaud como ator. Quando ele veio a Paris em 1946, após a Guerra, já estava impossibilitado de fazer teatro<sup>4</sup>.

Foi-me fundamental a experiência que tive do teatro, de maneira bem modesta no que concerne à música de cena, mas vinda dos atores. Acredito que, em tendo a música um vocabulário específico, pode ela se beneficiar do contato com o teatro. Contudo, é bom salientar, sempre com desconfiança, pois algumas vezes eu vi tentativas, não diria experimentais, mas tentativas mesmo, onde se buscou tornar os músicos atores, ou seja, fazê-los tocar instrumentos em situação teatral. Entendo essa atitude como catastrófica, pois os músicos não são atores, não tendo passado por uma escola teatral, e, malgrado o que possa ser pensado, o teatro não é sentimentalismo mas formação. Daí a minha desconfiança das relações entre música e teatro e, se fizermos uma releitura teatro-música, teremos de realizá-la de uma maneira bem específica.

Hoje podemos afirmar que o teatro de ópera está bem confiado em geral na tradição. Penso que a relação não foi bem pensada, diria mesmo que é difícil de ser pensada. Para mim, a relação entre teatro e música, no que concerne à ópera, é uma relação que deve ser encontrada, como aquela que os encenadores de 20 ou 25 anos atrás encontraram, ou seja, um novo território para apresentar o teatro. Podemos apresentar uma peça num teatro à italiana, na relação cena-público, mas muitos encenadores, como por exemplo, Chéreau<sup>5</sup>, na França, ou Peter Stein<sup>6</sup>, na Alemanha, repensaram o local teatral, ou seja, a relação público-ator, que passaria a ser uma relação não forçosamente face à face mas sim bem mais diversificada.

Conhecemos espetáculos na Itália em que houve pesquisa na relação diferenciada entre público e atores. Para os atores, é relati-



*Da esquerda para a direita: Gilberto Tinetti e José Eduardo Martins, professores do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP; Pierre Boulez; Myriam Krasilchik, vice-reitora da USP; Tupã Gomes Corrêa, diretor da ECA/USP.*

vamente fácil, pois eles representam em locais de certo modo restritos, não havendo, em princípio, problemas acústicos, no sentido de serem ouvidos. Quanto à música, o problema é bem mais difícil e quando um encenador começa a imaginar relações diferentes, os resultados podem ser muito pouco convincentes.

Vi a encenação, em Paris, de *Boris Goudonov* de Moussorgsky, feita por Joseph Losey, encenador de cinema que fizera *Don Giovanni* para a tela<sup>7</sup>. Tratava-se, contudo, de sua primeira *mise-en-scène* de ópera no teatro. Pensou ele numa grande presença dos cantores em cena. Cobriu o fosso da orquestra, os cantores chegaram ao primeiríssimo plano, sendo que a orquestra permaneceu bem ao fundo da cena, numa espécie de quiosque e em nível um pouco elevado. Todavia, o contato entre os músicos, regente e cantores se fazia unicamente através de tela de televisão, o que não tornava esse contato caloroso, ao menos não imediato. Quanto aos cantores solistas e a orquestra ao fundo, ouvia-se bem aqueles, pouco a orquestra, mas havia contudo um entendimento até possível. Como em *Boris* há muita música cantada pelo coro, quando este cantava, não se ouvia absolutamente mais a orquestra, daí a relação acústica ter resultado absolutamente falsa, o que ocasionou o interesse teatral, é certo, mas não o interesse musical, que passou não para um segundo plano mas para um terceiro.

Há algo na relação teatro-música que considero preocupante, quando se pratica ou quando se dirige uma ópera. Há autores que foram muito precisos em suas indicações, como Wagner que, em suas recomendações cênicas, assinalou o que quis. O mesmo ocorre no que concerne a Schoenberg que, em suas óperas, acrescentou indicações extremamente claras<sup>8</sup>. Em Alban Berg, chega-se mesmo à obsessão. Como exemplo, citaríamos a ópera *Lulu*; quando da cena em que Lulu assassina o Dr. Schön – o ritmo da morte é sempre sobre cinco sons – , no momento em que atira com um revólver, o número de tiros é indicado e tudo se passa muito rapidamente. Lulu deve dar um, dois, três, quatro tiros... e é evidente que, no fogo da ação, essa exatidão dos tiros resulta completamente ilusória. Verifica-se que nessa ligação teatro-música, a música é

escrita de uma maneira extremamente precisa e não podemos fugir disto quando da interpretação da partitura, que, apesar de ser um objeto, possibilita a modificação interpretativa, ou seja, de nos movermos dentro de limites, precisos e restritos<sup>9</sup>. No teatro, ao contrário, a parte teatral é muito mais transitória e o músico em geral se baseia na experiência teatral de sua época. Quando Wagner escreveu o *Ring*<sup>10</sup>, onde há montanhas, nuvens, catástrofes de água etc. etc., ele teve como meios lâmpadas de petróleo ou, no máximo, de gás. É certo que com esses meios podia-se fazer pouca coisa, havendo, além disso, uma estética realista do teatro que mudou completamente depois e, acrescento, os meios tecnológicos mudaram igualmente com o tempo. Podemos dizer, no entanto, que na ópera há uma parte mais ou menos estrita e uma outra, ao contrário, transitória. É no equilíbrio entre o estrito e o transitório que o compositor deve pensar no momento em que escreve.

Haveria uma certa contradição entre o que eu disse e o que vou mencionar agora: dissera que há a necessidade de se modificar, adaptar ou mesmo inventar um lugar para a fusão do teatro com a música. O que eu entendo por vezes embaraçoso nas óperas atuais, mesmo naquelas onde a música é interessante, é que em geral o compositor e o libretista trabalham juntos e que uma vez o trabalho pronto, confiam-no a um encenador que precisará encontrar as soluções; e que com seus defeitos ou qualidades, terá a obrigação de empacotar tudo isso, como numa loja, quando nos entregam um certo número de objetos e temos de colocar tudo num saco a fim de que possamos levá-los. É um pouco esta atitude de não se preocupar muito ou preocupar-se a partir de uma experiência insuficiente, ou seja, de não querer ver as reais possibilidades. Penso que se trabalharmos com um encenador será para a definição da localização e do papel teatral; haverá a necessidade de trabalharem compositor e libretista com o encenador desde o começo, quero dizer, imaginar o que se passa no texto e na música, com a ajuda do encenador. Como exemplo: se você escreve para piano, o conselho de um pianista, que observará: “esta passagem é fácil, esta não o é”, no caso de você não tocar piano; mas se você

jamais tocou oboé, e a maioria dos compositores não o toca, os conselhos do instrumentista a respeito do dedilhado como referência possibilitam a utilização ou não dessas observações. Creio que o papel do encenador deveria ser realmente muito importante; claro, num outro nível diferente do citado a respeito dos instrumentistas.

Todavia, haveria uma contradição com o que eu disse. Deseja-se fixar e espaço teatral, em sendo o teatro o lado transitório e a música o lado permanente. E é essa contradição que se deve tentar resolver.

Eu creio que a solução, apesar de não existir solução ideal, aproxima-se daquela que encontramos para os problemas com a tecnologia. Lembro-me de ter escrito, já em 1958, tentando e colocando face a face a técnica eletrônica dessa época e a orquestra<sup>11</sup>. Bem mais recentemente escrevi, em 1981, uma obra, *Répons*, com os meios eletrônicos que estavam à minha disposição naquele ano<sup>12</sup>. Houve uma reflexão maior nessa época sobre a matéria e é bom lembrar que as possibilidades tecnológicas eram bem mais abrangentes. Entendo que o pensamento deve permanecer se a obra logicamente tiver força, entretanto, compreendia novos princípios que a tecnologia me oferecia. O mesmo basicamente não se passa com os instrumentos tradicionais. Estes não mudam muito, pois atingiram um nível de excelência ótimo e a utilização dos mesmos terá, por certo, aperfeiçoamento e investigação de novos meios, mas de maneira até restrita.

A tecnologia contudo avança com uma velocidade incrível. Sabe-se muito bem que uma tecnologia está obsoleta no máximo em dez anos, podendo mesmo chegar a esse estágio em menor tempo, cinco anos. Não se pode unicamente trabalhar com a tecnologia do momento, mas é preciso saber que, daqui a cinco anos, teremos novos meios. Neste momento, temos de raciocinar em termos bem gerais, ou seja, em termos estruturais; como poderemos realizar, deixando a possibilidade para outros meios tecnológicos funcionarem igualmente bem por um caminho que nos será dado. Creio pois que é muito importante raciocinar em

termos de caminhos que poderão ser traçados por meios técnicos mais avançados e diferentes.

Exemplificando, diria que o que convém fazer com o teatro é ligar um determinado aspecto a outro, mas questionando se esta ligação não poderia ser feita de uma outra maneira. Citaria para o teatro a transformação da voz pela tecnologia, empregando-se, como exemplo, somente a palavra *máscara*, ou seja, seria o mesmo que se colocar uma máscara sobre a voz. Automaticamente, a idéia que vem é de se ter atores e cantores com máscaras, de maneira que se tirem as suas identidades, da mesma maneira que um alto-falante retira a identidade do cantor mas lhe dá uma qualidade anônima que o aparelho dá sempre a qualquer som. Se a obra for refeita daqui a trinta anos, não serão forçosamente utilizados a mesma tecnologia, os mesmos alto-falantes e as mesmas máscaras, mas saberemos que há, muito profundamente, a noção da máscara ligando a voz à apresentação. E é assim que eu concebo o futuro do teatro, com termos bem genéricos, que poderão mudar com o caminhar das realizações.

Poderia falar sobre o lugar do teatro, a identificação com uma formação derivada da orquestra ou uma outra formação, etc. etc. Poderia ainda falar longamente sobre o assunto, mas creio que sobre a pergunta, respondi o suficiente.

*HAROLDO DE CAMPOS* (após a formulação da pergunta em francês, o autor transmite-a ao público em português) – *Eu propus a Pierre Boulez duas questões inter-relacionadas. A primeira diz respeito aos anos 50, quando havia uma relação bastante próxima, sem básicas diferenças nítidas, uma solidariedade de princípios entre o modo dele compor e o de Karlheinz Stockhausen, compositor que tem uma importância relativamente parecida à dele na revolução da música contemporânea. Na outra parte da questão, perguntava, a partir daqueles primeiros momentos de proximidade, na seqüência, qual seria a opinião de Pierre Boulez a respeito da evolução de seu antigo companheiro. Não estou me referindo às relações no campo pessoal, mas às relações compositórias, no plano da criação.*

*Propus ainda uma questão a respeito de uma obra da última fase de Pierre Boulez, uma obra extraordinária, Répons, que eu conheço através do primeiro registro em cassete. Perguntei, a propósito, se podemos imaginar que se trata de uma obra em progresso, se ele está se dedicando à seqüência dessa composição e se pretende, eventualmente, fazer um novo e mais amplo registro dessa peça, naturalmente com as aquisições posteriores de novos recursos.*

PIERRE BOULEZ – Sobre Stockhausen, o problema não é pessoal mas simplesmente de personalidade, diria<sup>13</sup>. Conhecemos ainda jovens, quando ele foi a Paris em fins de 51 ou início de 52, se não me falha a memória, a fim de estudar com Olivier Messiaen<sup>14</sup>. Uma diferença de três anos nos separava, pois eu nasci em 1925 e Stockhausen em 1928. Eu já havia escrito um bom número de obras que considerava importantes; enquanto ele começava o seu aprendizado. Três anos, quando se é jovem, fazem uma enorme diferença e eu me sentia, em relação a ele, muito mais velho. Posteriormente, essa diferença desaparece e, com o tempo, estanca.

Houve um momento de reencontro, naquilo que se denominava Escola de Darmstadt, e que, na realidade, não era nenhuma escola. Darmstadt era um encontro de jovens compositores que amavam trocar idéias e, naturalmente, essas idéias eram muito próximas entre si, a tal ponto que se podia mesmo confundir as obras em relação aos autores, pois se tratava do sistema serial levado a fundo, sistema absoluto<sup>15</sup>.

Visitei uma exposição que aconteceu inicialmente em Nova Iorque e, posteriormente, em Bâle, na Suíça, exposição esta denominada *o nascimento do cubismo*, que abordava a trajetória de Braque e de Picasso. Nesta trajetória, podia-se ver Braque, que partira de um caminho muito diferente do de Picasso, este com tradição mais ou menos espanhola, tendendo, sob outro aspecto, para um Toulouse Lautrec, enquanto que Braque, para o fauvismo. Contudo, no decorrer do tempo, as obras dos dois autores verteram mais e mais para pontos comuns, chegando a um período –

justamente antes da 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial – em que mesmo um especialista podia confundir uma tela de Braque e de Picasso<sup>16</sup>.

Durante a 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial, os dois estiveram separados, pois Braque foi mobilizado para o confronto enquanto que Picasso, em sendo espanhol, não foi chamado, o que o fez continuar o trabalho numa atmosfera, poder-se-ia dizer, mais descontraída que Braque. Por fim, os dois homens se distanciaram completamente após os estertores da 1.<sup>a</sup> Guerra, a tal ponto que, nos anos 20, tornou-se absolutamente impossível confundi-los, o que significava que houve um momento preciso em que o pensamento dos dois tinha elos coincidentes e as suas realizações coincidiam também.

O mesmo poderia ser dito a respeito de Stockhausen e mim, ou seja, em um momento houve uma coincidência de pensamento que se traduziu em coincidência de técnica e, após, à medida em que as individualidades foram-se aprofundando, o pensamento entre nós apresentou divergências e, logicamente, as realizações se distanciaram nitidamente.

Creio que existe inclusive uma diferença fundamental entre determinadas atitudes, a partir de nossos pontos de vista – não me refiro propriamente à composição mas à maneira como a composição pode ser transmitida para o público. Pessoalmente, eu sempre estive em busca das instituições, pois acredito que elas devam existir a fim de acompanhar as suas épocas, ou seja, existem para alargar os seus propósitos, para serem conquistadas no desiderato de assumir o seu papel no presente. É essa a razão pela qual aceitei postos em Londres e Nova Iorque, que criei o *Ensemble InterContemporain* e o IRCAM, pois para mim a Instituição é algo absolutamente fundamental para alargar o círculo onde as coisas acontecem<sup>17</sup>.

Quanto a Stockhausen, houve algo totalmente direcionado no sentido contrário, ou seja, mais ele caminhou, mais escreveu para um certo número de pessoas em torno dele, diretamente ligadas à sua vida pessoal, família ou amigos, e, na prática, utilizou-se, num sentido básico, das mesmas combinações instrumentais, pois ele, Stockhausen, sente-se o mestre de um grupo, pequeno e res-

trito, diga-se. Pensa ele, profundamente, aliás, mudar o mundo musical, fazer resplandecer o seu pensamento a partir de um grupo, discípulos extremamente ligados a ele, diria mesmo exclusivamente ligados a ele, não tocando outra música que a sua. Eis pois uma atitude que difere, no fundamento, da minha maneira de pensar; não diria ser melhor ou pior e aí não coloco, friso, qualquer juízo de valor, mas constato que há alguém que está direcionado ao mundo exterior, a apreendê-lo e mesmo a transformá-lo diretamente; e um outro que pensa transformar o mundo criando uma unidade de prosélitos em torno de si. Eis pois uma diferença fundamental de filosofia da música.

No que concerne a *Répons*, eu a comecei em 1981, tendo terminado essa parte em 1984<sup>18</sup>. Já falei anteriormente a respeito dessa obra. Foi feita com a tecnologia da época, sendo pois datada. Foi modificada para as execuções, pois nos servimos de outros materiais, aparelhos foram substituídos graças a duas gerações entre o que fiz na época e aquilo que faço atualmente. Tenho a intenção de fazer uma outra parte de *Répons*, empregando meios técnicos que estão à minha disposição agora, podendo pois realizar coisas mais interessantes, mais profundamente ligadas ao texto-música. Entretanto, fará parte da mesma obra. Expliquei-me e vou fazer novamente comparações por entendê-las válidas.

Quando professor do Collège de France, no último curso, a série de aulas teve como temática a obra tratada como fragmento. Faz-me lembrar o *Livro* de Mallarmé. Pensava o poeta que haveria um só livro para explicar o universo e que os poemas seriam peças finitas, destacadas do universo infinito. Penso que se trata de um pensamento muito profundo em relação à obra de arte e saliento que Mallarmé estava muito à frente de seu tempo, pois esse é um pensamento que data de mais de um século<sup>19</sup>.

Como traduzir, transportar isso para a música? Eu o fiz de duas maneiras. Primeiramente, acho que a forma espiral e a forma do *puzzle* são as duas formas que são de um lado finitas e de outro, infinitas. A espiral é uma forma que é finita e não é jamais finita. Se eu desenho uma espiral, começo de um ponto que estará sempre lá

e a espiral se desenvolve. Se, em certo momento, paro a linha, a espiral estará terminada. Temos pois, nesse instante, um momento finito. Se eu continuo a espiral, ela naturalmente se tornará maior, mas, se novamente a paro, estará finda e, deixando-a assim, terei uma segunda forma finita. Posso prolongá-la. A espiral é, a meu ver, o tipo mesmo de uma forma muito importante, pois ela se desenvolve organicamente, quero dizer, ela permite tanto o previsível como o imprevisível. Evidentemente, nesta exposição estou simplificando ao máximo o gráfico – o que não é tão simples assim –, mas ele me dá a idéia do pensamento, ou seja, de um pensamento que pode ter seu término ou sua continuação, bastando para tanto parar, e isto acontece a partir de um sinal que indica o seu fim provisório.

Outra maneira utilizada é a do caminho das palavras cruzadas ou então do *puzzle*. Por exemplo, tomemos os elementos que seriam A, B e C à guisa de explicação mais simples. Se utilizarmos o elemento A, após B ou C, e em seguida voltarmos a A e após a C ou B, e após A de novo, B em seguida etc. etc., teremos três elementos aos quais necessitamos dar signos de reconhecimento sob o aspecto da percepção. Por exemplo, dar um registro ou uma cor instrumental e assim poderemos reconhecê-los imediatamente, apesar de não sabermos jamais quando eles retornarão. Do mesmo modo, pode-se continuar suprimindo ou acrescentando elementos, mas há algo que não necessita de um fim, de uma terminação e essa forma, que é de um certo modo à maneira de um mosaico, torna-se muito interessante, pois mistura e ocasiona, ao mesmo tempo, o finito e o infinito. Esta espécie de forma me interessa, dado que, sob um aspecto, é previsível, pois podemos marcá-la, e, sob outro, imprevisível, mercê de não sabermos como ela deverá chegar.

Para falar de uma maneira realista e terra-a-terra, direi algo sobre a gravação de *Répons* que realizamos em setembro último em Paris. A gravação apresentou grandes dificuldades, pois para aqueles que desconhecem a obra, eu diria que há uma orquestra no centro, constituída de madeiras, cordas e metais, e esta não é atingida pela tecnologia, tocando sempre no centro com o som natu-

ral. Ao redor desse centro há seis solistas, que executam instrumentos ressonantes: piano, piano ou órgão, harpa, címbalo, xilofone ou *glockenspiel* e vibrafone. Estes instrumentos são transformados, modificados pela tecnologia, pelo computador, que dá a eles prolongamentos – não entrarei aqui em pormenores a esse respeito – e que, em particular, invadem o espaço, enquanto que a orquestra central permanece no seu lugar, ou seja, no centro, sem se mexer. O som transformado dos solistas, invasivo, dá a ilusão de ocupar inteiramente o espaço através da trajetória, constância etc. etc.

É evidente que, ao me referir à gravação, eu faria uma comparação, ou seja, a de se colocar uma baleia numa lata de sardinhas, dado que reduzimos o espaço ao mínimo com a utilização de um alto-falante, ou a dois no máximo, sendo extremamente difícil fazer justiça a esta música que, na realidade, está no espaço. A pós-produção ainda não foi feita pela Deutsch Gramophone nos laboratórios de Hannover, na Alemanha, e tentaremos meios artificiais – em todo caso, é sempre uma ilusão – a fim de encontrar a função espacial, que é muito importante para uma música. Contudo, confesso, não posso pré-julgar o resultado.

*DÉCIO PIGNATARI* (após formulá-la em francês, transmitiu-a ao público) – *Depois de tantos choques culturais, econômicos, políticos e tecnológicos a que vimos assistindo nas últimas três décadas, duas grandes tendências têm se manifestado no mundo da Arte. Uma que seria a tendência que vem da parte de Satie e que hoje conduziria à idéia corrente de desconstrução e também de arte efêmera; e a outra tendência, construtiva, que vem de construção, à qual, eu acredito, Boulez permanece fiel. Mas, nos anos 50, ele escreveu estudos famosos – e eu citaria Aléa – sobre a abordagem aleatória da música. Como é que o universo aleatório poderia juntar-se a esse universo construtivo e como ele vê hoje, que diferenças pode haver entre a visão de auto-aleatório e a idéia de construção; e se há ou não composição com a idéia de desconstrução ou de arte efêmera?*

PIERRE BOULEZ – Eu acho que a palavra desconstrução foi utilizada, super-utilizada e sobretudo mal utilizada, e, se lermos

bem Jacques Derrida — que esteve no nascimento dessa palavra desconstrução —, ele não quis fazer apelo à facilidade e ao abandono da pesquisa. Muito ao contrário, Derrida é, na minha opinião, o filósofo francês que provavelmente tentou o mais possível reconstruir uma linguagem pessoal e que, apesar de todas as coisas que devem mudar, buscou no vocabulário francês a reconstrução do mesmo em relação, friso, ao que ele quis exprimir<sup>20</sup>.

Posso comparar tal desiderato com a reconstrução da linguagem para o uso pessoal feita por Mallarmé. São utilizações rigorosamente pessoais, mas a linguagem de Derrida não é linguagem corrente e sim reconstruída, reconstituída, refeita, repensada. Quando Derrida fala da desconstrução, fala não somente do abandono, mas sim, ao contrário, em refazer, em desfazer para refazer à imagem daquilo que se quer exprimir, estando eu de acordo com o termo desconstrução quando ele significa aquilo que Derrida realmente quis dizer.

Na minha opinião, buscamos expressar a nossa época — e sempre que nos expressamos procuramos generalizar o nosso ponto de vista — evitando a realização de uma obra estritamente pessoal, e sim propiciando a essa obra pessoal que ela cresça a uma dimensão muito mais abrangente e geral, podendo se adaptar à escuta de cada um, o que, a meu ver, é algo muito importante. Eu não penso que possamos fazer uma obra pela depreciação, seja pela colagem ou montagem, o que é comum. Para mim, mesmo se pensamos os elementos do passado, é necessário repensá-los profundamente, de maneira que eles se tornem elementos da linguagem e não elementos que tomamos emprestado, como quando vamos a um antiquário comprar uma velha xícara. Não acredito mesmo nessa mentalidade de antiquário, ou seja, a de transformar os antigos objetos ou de aglutiná-los para se fazer uma obra, existindo sim, no caso, não apenas um erro mas uma preguiça. O que me impressiona nessa tendência é a preguiça, não física mas mental. É importante olhar sua época com uma grande acuidade e não simplesmente se contentar com um vago *surfing* na história.

No que concerne ao *Aléa*<sup>21</sup>, vou me servir de duas comparações para tornar compreensível meu pensamento a respeito. Estava eu uma vez em Barcelona e uma única vez numa tourada, ficando do lado de fora da arena. Para mim, que não amo as touradas, foi muito mais importante ouvir o espetáculo do que presenciá-lo, pois muitas vezes, ao pensarmos algo, um incidente desse tipo levamos a um pensamento que procuramos durante algum tempo e que, de repente, acontece. Quando o combate na arena não parecia muito intenso ou muito interessante, ouvia-se um barulho muito disperso da multidão, muito aleatório, ou seja, um barulho que não tinha qualquer direcionamento ou nenhum senso mesmo. Quando algo capital ou apaixonante acontecia, vinha o barulho da multidão, que parecia um só grito, absolutamente dirigido, de modo pujante e único, mas, passado esse momento, voltava-se ao fenômeno aleatório. Este, eu o entendo como um fenômeno estatístico à espera de um gesto. Se o gesto não vem, cansamo-nos. O importante em uma forma é saber administrar a estatística e o gesto direcionado. Quando há só o aleatório, nós nos fatigamos rapidamente, a tensão não persiste, mas quando não há senão o gesto, a tensão se cansa unicamente do gesto.

A segunda comparação tem mais a ver com o lado formal do aleatório, tal como eu o concebo, e me é fornecido ao descobrir uma cidade. Ao descobri-la, ando e posso mais ou menos me deixar guiar pelo acaso. Aqui uma loja me distrai, ali uma árvore, contudo, não estou certo de me encontrar, pois caminho numa direção qualquer. O que posso esperar é encontrar um táxi que me leve enfim a um endereço definido. Isto é o acaso na descoberta de uma cidade, ou seja, quando você não sabe de jeito nenhum por onde se encaminhar. Sou da opinião de que, se por um lado, o acaso é interessante, pois você percorre uma trajetória absolutamente imprevista – imprevista em termos, pois a cidade, mesmo que você não a conheça, tem um plano, um mapa, daí a cidade impor uma trajetória entre dez milhões de outras – sob aspecto outro, você não pode atravessar uma casa, pois você terá de seguir através de ruas, graças ao plano existente.

Há, pois, na minha opinião, uma maneira mais astuciosa de se servir de uma cidade, ou seja, guardar o mapa e, quando você o tem, poder escolher diversas trajetórias. Se você quiser ir de um lugar a outro, você poderá escolher este ou aquele caminho; se houver um monumento, poderá parar para observá-lo e, após, continuar. Enfim, você terá uma trajetória escolhida, entre outras possíveis, mas você fará a sua própria, mudando-a de repente se a vontade assim o determinar, ou seja, você escolheu uma trajetória não obrigatória mas, diremos, facultativa.

Comparo as minhas partituras compostas com o *Aléa* – pois tem-se o acaso dirigido – a um plano. Eu proponho e o instrumentista dispõe desse plano para encontrar o seu próprio caminho. É isso que me diferencia fundamentalmente de John Cage<sup>22</sup>, que eu conheci muito, tendo com ele discutido a respeito, pois para ele não se trata do acaso. Na verdade, o que eu desejo é a liberdade da trajetória, uma liberdade na escolha dos objetos, uma liberdade de me movimentar no meio de certos dados que lá estão e que são modificáveis, por exemplo, no tempo. Se eu encontro tal objeto em tal momento, posso dar tal força dinâmica e, ao contrário, se o encontro noutro momento, posso deixá-lo na sombra etc. etc., o que significa que há muitas possibilidades de modificação, mas sempre seguindo trajetórias possíveis e segundo transformações possíveis também. Para mim, o que é muito importante sob a aparente liberdade de escolha e de trajetória, é que exista algo sólido como um plano de uma cidade sob os olhos e que a partitura represente o plano da trajetória muito diversificado.

Do ponto de vista do compositor, quando você tem uma trajetória única, é muito fácil ir de um ponto a outro, porque as transições entre diferentes momentos são transições únicas, não havendo problemas e sim o um a um. Mas se você construir uma multitrajetória, ali o ponto de articulação da forma deverá ser pensado não um a um, mas dez a dez, cinco a cinco ou três a dois etc. Há contudo maior número de precauções a serem tomadas para que a articulação funcione. Se volto à palavra estruturação – preferiria inclusive a palavra hiper-estruturação, pois esta favorece a

multiplicidade de soluções — é que, na minha opinião, o problema é se ter um objeto que seja suficientemente flexível, leve e rico, para permitir diferentes possibilidades àquele que o manuseia e isto vem ao encontro daquilo que dizia há pouco sobre a obra. Citaria Marcel Proust que, falando naturalmente do romance, afirmava que a obra não existe que através do leitor, e aquele que a lê, cria, na verdade, segundo o autor. Penso, nesse sentido, tentar aplicar em toda a sua extensão esta relação da criação entre aquele que faz e aquele que transmite.

## NOTAS

1. IRCAM - Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique, criado por Pierre Boulez nos inícios dos anos 70 e que oficialmente surgiu como Departamento de Música do Centre Georges Pompidou.
2. *Traité de l'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* (1844).
3. Antonin Artaud (1896-1948). Encenador e ator francês.
4. Em 1946, Artaud foi internado nos hospícios de Sotte Villelès, Rouen; Sant'anne em Paris; Ville Évrard e Rodez.
5. Patrice Chéreau (1944), encenador francês que se notabilizou pelo poder com que tratou as imagens, envolvimento dos atores e pela renovação do espetáculo lírico. Da colaboração com Boulez, cite-se, em 1976, *O Anel do Nibelungo* e, em 1979, *Lulu* de Alban Berg.
6. Peter Stein (1937) dirigiu o Schaubühne de Berlim, destacando-se pelos rumos que deu à encenação teatral. Como encenador, colaborou com Boulez em vários espetáculos.
7. Joseph Losey (1909-1984). Diretor norte-americano. *Don Giovanni* data de 1979, tendo a participação de Ruggero Raimondi e Kiri Te Kanawa.
8. São inúmeras as gravações de Pierre Boulez como regente de parte substancial da obra de Schoenberg para os selos CBS e Ades.
9. Das inúmeras obras de Alban Berg gravadas para os selos CBS, VSM, DGG, destaque-se, neste último, a ópera *Lulu*, tendo Pierre Boulez à frente da Orquestra da Ópera de Paris.
10. De 1976 a 1980, Pierre Boulez dirigiu, em Bayreuth, a Tetralogia do *Anel do Nibelungo*, a convite de Wolfgang Wagner, neto do compositor. A gravação pelo selo PHI foi realizada nos anos de 1979 e 1980, com Pierre Boulez regendo a Orquestra e os Coros do Festival de Bayreuth.
11. *Poésie pour pouvoir* para orquestra e fita magnética de cinco pistas. Textos de Henri Michaux. Primeira audição aos 19 de outubro de 1958 em

Donaueschingen. Orquestra Sinfônica do SWF de Baden-Baden, sob a direção de H. Rosbaud e Pierre Boulez.

12. "Sobre a futura *Répons*, Boulez anuncia, entre 1979 e 1980, que trabalha uma *remake* de *Poésie pour pouvoir*, essa obra para instrumento *live* e dispositivo eletroacústico, que ficara entalada na garganta desde a criação, em 1959, em Baden-Baden. A obra deveria, é verdade, beneficiar-se da tecnologia IRCAM e principalmente da famosa *4X concotée* por Giuseppe di Giugno". Cfr. JAMEUX, Dominique. *Pierre Boulez*. Paris, Fayard / Fondation Sacem, 1984, p. 261.
13. Leia-se: "Karlheinz Stockhausen". Entrevista concedida a J. J. de Moraes. *Revista Música*. São Paulo, Dept.o Música -ECA-USP, 1(1):35-37, maio 1990. As opiniões de Pierre Boulez durante o Encontro ratificam as diferenças de personalidade, que podem estar evidenciadas na entrevista acima citada.
14. Stockhausen vai a Paris em janeiro de 1952 para estudar com Messiaen. Trabalhou também no estúdio de Pierre Schaeffer.
15. Os Cursos Internacionais de Verão para a Música Nova (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*) surgiram em 1946 sob a direção de Wolfgang Steinecke. Segundo o compositor Gilberto Mendes, que freqüentou esses cursos em 1962 e 1968, "Ir a Darmstadt, como um muçulmano vai a Meca, era uma missão de todo compositor de vanguarda nos anos 60, 70. Ali a gente encontrava europeus, norte-americanos, asiáticos, latino-americanos, e abríamos nossos ouvidos para uma nova escuta: ouvir estrelas, ouvir estruturas, 'pensar a música', na feliz expressão de Pierre Boulez, sem dúvida a maior cabeça da sua geração. Nunca me esquecerei de suas aulas, dadas num estábulo ao lado do prédio principal, durante as quais ouvíamos, às vezes, vacas mugindo em meio ao *Pierrot Lunaire* e *Le marteau sans maître*, que ensaiava em nossa frente como parte da aula. Isso foi fantástico!!!" Depoimento verbal.
16. George Braque (1882-1963), pintor francês. Com Pablo Picasso (1881-1973), impulsionou a técnica cubista nos inícios do século. Os laços maiores se estenderiam até 1914.
17. Leia-se, a propósito, a entrevista concedida por Pierre Boulez à *Revue Inharmoniques*, na qual o entrevistado expande suas idéias históricas, hodiernas e multidirecionadas a respeito da instituição. Cfr. Pierre BOULEZ. "Imagination ou bureaucratie". *Revue Inharmoniques - Musique et Institution*. Paris, Séguier, Ircam-Centre Georges Pompidou, 6:30-50, 1990.
18. *Répons*, em sendo uma *work in progress*, teve primeiras audições sucessivas: *Répons 1*, Donaueschingen, 18/10/81; *Répons 2*, Royal Horticultural Hall de Londres, 6/9/82; *Répons 3*, Turim, 22/9/84. Todas sob a direção do autor.

19. Desde os tempos de formação, Pierre Boulez visitava os textos de Stéphane Mallarmé (1842-1892). O *Livro* de poemas, ao qual se refere Boulez, é obra fragmentada, conjunto de 202 folhas soltas, o esboço do projeto essencial de Mallarmé. Mallarmé teria idealizado o *Livro* a partir de 1866. Cite-se a célebre frase do poeta: “Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre”. Pierre Boulez, em sua *Troisième Sonate pour piano en cinq formants* (1956-57) e em *Pli selon Pli sur des poèmes de Mallarmé* (1957-62), presta tributo ao pensar deste. Ratifique-se que toda uma terminologia causadora de polêmica já foi utilizada, situando a Sonata como uma obra aberta, obra aleatória, acaso controlado etc. etc.
20. Entre os livros de Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris, du Seuil, 1967, Collection Tel Quel) aborda preferencialmente a problemática da desconstrução, perpassada através dos vários campos: a filosofia, a técnica, o saber genérico, as artes, a literatura etc. Todos os processos de desconstrução remeter-se-iam à problemática do signo.
21. *Aléa* foi publicado em *La Nouvelle Revue Française*, nº 59, 1.º novembro 1957. Textos de Pierre Boulez reunidos e apresentados por Paule Thévenin foram publicados sob o título *Relevés D'apprenti* (Paris, Le Seuil, 1966, Collection Tel Quel, 386 p). *Aléa* integra o volume, às páginas 41 a 56. Em português, a publicação teve o título *Apontamentos de Aprendiz* (São Paulo, Perspectiva, 1995, 338 p.) e *Aléa* encontra-se às páginas 43 a 55.
22. John Cage (1912-1992). Nas fronteiras dos anos 50 há aproximação mais acentuada entre Pierre Boulez e John Cage, quando da chegada deste a Paris em 1949, em seu segundo estágio na capital francesa. Ligam-se pela amizade e, mesmo após o distanciamento, Boulez manteria um julgamento crítico favorável a tantas produções de Cage, sobremaneira as criadas para piano preparado.