



UNICAMP

EVENTO: Pierre Boulez - Um gênio que recria
gênios

VEÍCULO: Jornal da Tarde

DATA: / /95

PÁGINA:

SEÇÃO: Caderno de Sábado



UM GÊNIO QUE RECRUA GÊNIOS

Pierre Boulez, compositor de altíssimo nível, como regente vai além da simples interpretação das obras dos compositores que executa. Faz quase uma nova obra.

□ Por J. Jota de Moraes

Gustav Mahler e Richard Strauss foram os maiores compositores-regentes do final do século passado e do início deste. São raros os artistas que podem ser enquadrados nessa categoria — espera-se, aí, que sejam simultaneamente geniais tanto como autores de obras musicais quanto como intérpretes das mais variadas partituras. Não há risco de erro: o maior maestro-compositor deste novo final de século é o francês Pierre Boulez.

Enquanto regente, a carreira de Boulez sempre descreveu uma curva sinusoidal. Seus pontos mais altos, mais carregados de atividade no pódio coincidiam com os irrecusáveis convites vindos das melhores orquestras do mundo para que as comandasse. Seus pontos mais baixos no que tange à sua atividade diante das sinfônicas e filarmônicas têm muito a ver com as outras tarefas às quais ele, periodicamente, se entrega com semelhante paixão. Por um lado, há momentos em que ele se “retira” para compor e recompor obras de um catálogo pessoal relativamente reduzido e

do cenário internacional — exatamente aquela na qual reinou, durante muito tempo, o Barão Vermelho da Filarmônica de Berlim, Herbert von Karajan. Mas Boulez já havia desenvolvido anteriormente vários (e importantes) projetos para a Deutsche Grammophon. Alguns exemplos: Parsifal de Wagner (1970), O Anel do Niebelungo de Wagner do Centenário (1976-1980) e a première mundial da versão completa em três atos (edição Friedrich Cerha) da ópera Lulu de Alban Berg (1979). Obviamente, tudo isso já existe em CD e, no caso de O Anel, em CDV.

Velhas fotografias

Mas no novo contrato assinado com a Deutsche Grammophon, Boulez pretende gravar muito. Com algumas das melhores orquestras do mundo, simplesmente. Já saíram, por exemplo, discos dedicados a Debussy (Prélude à l'après-midi d'un faune; Images e Printemps), Stravinsky (Pétrouchka e a Sagração da Primavera) e Béla Bartók (O Príncipe de Pau, Cantata Profana). Debussy e Stravinsky foram gravados com a Orquestra de Cleveland,



na segunda gravação (orquestra de Cleveland, 1970) por uma espécie de clareza absoluta dos elementos postos em jogo e por uma perfeição gélida, espantosa. Em seus 34'14" ainda hoje é possível ouvir literalmente tudo o que Stravinsky inscreveu na partitura. Sobretudo no que diz respeito à verticalidade colorida da massa sonora. Se a leitura parisiense havia realçado o lado **fauve** de Le Sacre, a realizada em Cleveland colocava em evidência o seu “pontilhismo” a um só tempo cintilante e detalhista.

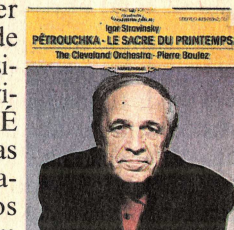
Mudanças na retórica

A leitura mais recente, feita de novo diante da Orquestra de Cleveland, só que 1991, tem duração semelhante às duas anteriores — 33'29". Privilegia a horizontalidade da escritura e, com isso, dá uma atenção mais especial à continuidade do discurso enquanto linearidade. Em certos momentos, este novo Sacre chega até mesmo a cantar, tal o domínio que Boulez exerce sobre o encadeamento do fluxo sonoro.

Apenas pela duração cronométrica dessas três versões distintas (existentes em CDs, respectivamente das etiquetas Disques Montaigne, Sony Classical e Deutsche Grammophon) percebe-se que, no tocante ao tempo físico, Boulez não mudou substancialmente sua visão da obra. As diferenças são de outra ordem, tanto no que se refere à retórica quanto à agógica.

Sem se destacar da violência que apenas regentes medíocres procuram obliterar na Sagração, o Boulez de agora dirige sua atenção para outros estratos da partitura. Passados tantos anos de sua primeira audição (1913), Le Sacre acabou por criar a sua própria posteridade e, nessa

medida, pode ser apresentada hoje de maneira mais “clássica”, sem perder a virulência criativa. É nessa instância que as relações tempo-espaciais dos elementos transformados em discurso musical (a agógica) passam por modificações facilmente notáveis. Sem

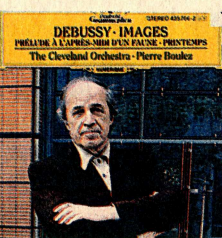


esmerilhado como uma gema. Por outro lado, houve a administração de setores da atividade musical (como a da direção do Instituto de Pesquisa Acústica-Música, o famoso Ircam parisiense). Cursos de composição, ciclos de palestras e participações em festivais de música nova também costumam tomar algo do seu tempo.

Lançamento mundial

No momento, o Boulez-regente está em uma nova e grande alta. A Sony Classical (que comprou e substituiu a CBS) está lançando mundialmente, em edição reciclada do ponto de vista tecnológico e, naturalmente, em formato de compact-disc, as numerosas gravações feitas pelo maestro, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos. Nas dezenas de matrizes (analógicas) encontram-se alguns dos momentos mais luminosos dessa que é considerada a fase de ouro do Boulez-regente. É a que começa com a revolucionária versão da ópera Wozzeck de Alban Berg (lançamento de 1967) e que tem como uma de suas últimas gravações as comoventes partituras do próprio maestro: Rituel (In memoriam Bruno Maderna), Éclat e Multiples, com um dos registros realizados em 1981. Até o final da década de 1970, ele já havia gravado — sobretudo para a CBS, mas há coisas suas também em outros selos — mais de 60 discos, um número nada desprezível levando-se em conta que ele só gravou o que quis.

No ano passado, foi anunciado com alarde um contrato de exclusividade de Boulez com a etiqueta alemã Deutsche Grammophon, uma das mais prestigiosas



DEBUSSY-IMAGES
PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE - PRINTEMPS
The Cleveland Orchestra - Pierre Boulez

com a qual Boulez já trabalhou muito no passado, graças à admiração que nutria por ele o ultra-exigente Georg Szell. Bartók foi realizado com a Sinfônica de Chicago, solistas e coro.

Entretanto, todo esse repertório já foi gravado anteriormente por Boulez. Boulez sempre foi um homem de cabeça brilhante e radical. Ele continua sendo assim, mesmo quando se refere às suas gravações anteriores: "São como velhas fotografias. Sou alguém mais do presente e geralmente estou olhando para mim no espelho do presente, digamos assim, sem olhar as fotos feitas de mim há 25 anos". E complementa as razões que o levaram a voltar a obras já registradas: "As obras que toquei muitas vezes são obras que compreendo melhor. Assim, estou feliz de gravar novamente essas obras porque simplesmente acho que elas ficarão melhores".

Interpretações diferentes

Comparando as várias gravações — as mais antigas, as menos antigas e as atuais —, percebem-se várias diferenças na maneira de interpretar de Boulez. Diferenças que, nem de longe, tocam a sua radical concepção de recriador. Tome-se, por exemplo, Le Sacre du Printemps (A Sagração da Primavera) de Stravinsky, que existe em três versões já lançadas comercialmente. A primeira (Orquestra Nacional da ORTF, 1964) dura 32'09". Soa brutal, belamente "primeva", agitada como se se tratasse de uma cerimônia de exorcismo. E não deixava de ser algo assim, pois livrando-se da tradição "impressionista" da linha de um Ansermet, de um Münch, Boulez fazia saltar à tona muito do potencial de violência dessa partitura que o próprio compositor chamara de "cenar da Rússia pagã".

Esse "furor" reinaugural foi substituído



Boulez: o maior maestro-compositor deste novo final de século.

Caderno de Sábado

modificações facilmente notáveis. Sem, entretanto, que o diagrama mental de Boulez fosse obrigado a se reorganizar a fim de realizar mais essa elocução.

Talvez mais importante que isso, no caso específico de Boulez enquanto intérprete, é que, apesar de se encontrar em um patamar de altura estratosférica, bem acima do da maioria de seus colegas, ele vê a interpretação como coisa a um só tempo dinâmica e relativa.

Como no teatro

Para ele, que nisso gosta de se aproximar metaforicamente dos atores de teatro, a execução de uma obra musical é coisa de um momento. Como a música é a própria organização dos sons postos em movimento, para ele fica claro que cada leitura é apenas uma das múltiplas possíveis. E, assim, várias faces da obra podem ser mostradas em execuções diferentes — tal como faz o ator de teatro com a sua personagem. Apesar de acreditar estar fazendo melhor que outrora — graças à experiência com a orquestra e também às suas próprias experiências estéticas e de vida —, Boulez sabe muito bem isto: move-se nos limites do país fértil, a fim de "experimentar a satisfação de fazer coincidir a (...) visão interior da partitura com aquilo que desejava realizar".

"Descoberto" como um verdadeiro gênio enquanto regente, ele lembraria depois: "Essa carreira foi alguma coisa como um certo vazio que me pus a encher". E como a sua visão de música envolvia, inclusive, a necessidade de difusão da produção moderna, acabou por ser tomado por um especialista em obras do nosso século. Ele simplesmente detesta ser tomado por um especialista. "É como acontece com os médicos que cuidam de nariz e ignoram todo o resto".

NÃO SE DEVE SER PRISIONEIRO DE UMA CULTURA PASSADA

Pierre Boulez foi, no final da década de 1940, um "cão irado" que viajava as obras neoclássicas de Stravinsky. Hoje, esse senhor de 68 anos (que completará a 25 de março) é quase tão importante quanto um imperador no domínio da música francesa — e não apenas dela. O gênio de Boulez foi logo reconhecido quando o jovem de pouco mais de 20 anos apareceu na cena parisiense. O compositor Olivier Messiaen e o homem de teatro Jean-Louis Barrault estiveram entre os primeiros a reconhecê-lo e a tratarem de tornar sua vida menos desconfortável. Formado em matemática, assumindo a composição de música como uma opção total, ele também optou pela radicalidade.

No período pós-guerra, Boulez descobriu de imediato o sentido do abstracionismo em artes plásticas — Kandinsky, Klee e Mondrian foram suas primeiras e mais duradouras paixões nesse setor. No campo da literatura, foi logo marcado por Joyce, Kafka, Mallarmé e, depois, por Musil e Proust. Viu que, para tirar a composição musical da estagnação neoclássica, era necessário recorrer à chamada Segunda Escola de Viena, integrada por Schoenberg, Berg e Webern. Foi neste último que, "esquartejado", encontrou algumas das bases da sua própria linguagem. Outros elementos formais desse primeiro instante foram pinçados (e transfigurados) no professor Messiaen. Fez-se líder da vanguarda musical europeia que elogiava o controle total sobre a composição, gerando obras pontilhistas e imprevisíveis à audição. Relativizaria, mais tarde, esse absolutismo com a inclusão do elemento acaso no plano da escritura.



O compositor e o polemista ainda continuam sendo de consumo restrito, por parte de uma elite. O administrador e animador musical fez-se conhecer mais pelas realizações que por seu próprio nome. Este alcançou fama mundial, até o momento, apenas no setor da regência. Boulez é o anti-e-pós Karajan. Boulez, o maestro das formas claras, lógicas, transparentes, é o antimaestro que se recusa a tocar o que não gosta — ou seja, uma considerável parte daquilo que os compositores do século passado e deste destinaram ao seu "instrumento", a orquestra sinfônica.

Sempre foi muito clara a relação que Bou-

lez estabeleceu com o passado (inclusive) musical. Como algo que não existe mais, para ele o passado não deveria interessar a alguém que vive hoje. Como regente, contudo, reconhece ser impossível "construir uma programação para ouvintes assintantes apenas com obras contemporâneas". Ele sabe que uma considerável parcela do público continua a fugir de música moderna:

"O século XX está prestes a terminar. Seria uma infelicidade não tocar constantemente sua música. Em 1892, era completamente normal interpretar as obras dos anos 1810-1820. Mas em 1992, parece extraordinário ouvir a produção dos anos 20. É aberrante!" Foi o que disse, há alguns meses, a Franck Erikson de L'Express, a quem também desabafou:

"As pessoas têm preconceitos curiosos. Alegram-se com os progressos das máquinas de lavar roupa ou dos automóveis mas, quando se trata de arte, é preciso ficar com a lamparina. Pura inépcia! No passado, a fabricação de instrumentos sempre seguiu de maneira exata o desenvolvimento da indústria. Se o cravo se tornou pianoforte e depois piano, foi graças ao quadro de ferro fundido, que podia resistir a uma tensão bastante grande das cordas. Os pianos evoluíram paralelamente à técnica do aço. Hoje, o emprego de um aparelho eletrônico desumanizaria a música? Dever-se-ia parar? Que besteira! Trabalhamos com instrumentos diferentes, muito elaborados, que fazem recuar os limites de tradução da imaginação. É como se os arquitetos se recusassem a utilizar computadores, que já suplantaram as boas e velhas maquetes. Quando o arquite-

to Pei concebeu a pirâmide do Louvre, ele podia visualizá-la de todas as suas facetas em uma tela. Isso não significa que se tenha menos inspiração! Você sabe: quando não se tem gênio, não se tem gênio! E isso não tem nada a ver com o utensílio empregado. A obra produzida não será mais histórica que as precedentes, mas ela pertencerá à sua época."

Já que o regente é o intérprete que tem como "instrumento" a orquestra sinfônica, uma invenção do século passado ainda muito prestigiada nos dias de hoje, Boulez viu-se na obrigação de tocar, também, a música do passado. Como alguém que visitasse um museu: "Quero ir ao museu, mas não quero ficar preso lá dentro", disse ele a Jean Vermeil, que reuniu as conversas com o mestre em um livro de mais de 200 páginas. O mesmo Boulez que confessou, certa vez, que a Ópera de Paris era "um organismo cheio de poeira e de merda", e que depois admirou os Guardas Vermelhos por sua coragem em destruir o passado, acabou por encontrar sentido na existência do museu. Disse a esse respeito em entrevista radiofônica, nos anos 80:

"O museu nos mostra toda a vida cultural, todo o patrimônio visual de uma época. Vejo uma obra de Rembrandt, mas também todos os quadros das corporações, o que ajuda a compreender porque essa obra não é um fenômeno isolado no tempo, nem em sua sociedade, mas um fenômeno geral ampliado pela presença do gênio. Ora, na vida musical, nós escolhemos na maior parte das vezes algumas manifestações extremas e negligenciamos quase todo o resto. Assim como se ensina His-

tória se atendo às grandes batalhas dos homens ilustres, sem se preocupar com a continuidade social, ensina-se música mostrando-se apenas alguns pontos culminantes. Paisagem verdadeiramente defectiva!"

E ele ainda vai mais longe na sua crítica ao saudosismo: "Em uma palavra: não se deve ser prisioneiro de uma cultura passada. Uma civilização que não pode viver sem certas coisas ou mesmo demolí-las está prestes a morrer. (...) Acho muito mais sadio viver em uma certa atualidade. (...) Outrora, não havia esse fetichismo do passado. A História existe, está claro, ela nos formou. E é inútil ignorá-la sob o risco de se arrombar portas abertas. Mas daí a se tornar prisioneiros..."

Sua carreira de regente "encadeou-se dessa maneira, sem que eu fizesse nada, sem que eu levantasse um dedinho, como se diz — a não ser para reger, quand même..." Assumindo as funções de regente profissional, Boulez estabeleceu o seu próprio e muito peculiar "muséu musical". Um inventário revela a presença destes nomes em seu "acervo sonoro: Haendel, Mahler, Rameau, Liszt, Purcell, Balakirev, Saint-Saens, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Wagner, Schubert, Haydn, Mozart, Beethoven e Bach. Mas nem sempre tais compositores são representados por suas obras mais típicas. No geral, por sua vez, as interpretações são atípicas. E nada de música italiana. Fora do espaço operístico (chega a citar Monteverdi), não existe música italiana sinfônica que interesse verdadeiramente a Boulez. Mas ele confessa ter executado "uma vez" Quatro Estações de Vivaldi.