

NOS CONFINS DO ESTÉTICO: O SENTIDO ÉTICO-EXISTENCIAL DA MÚSICA AUTÔNOMA SEGUNDO BOULEZ

Ricardo Mitidieri
UFRGS

A concepção musical de Boulez pode ser compreendida como uma noção forte de autonomia da música. O paradigma da música autônoma (DAHLHAUS, 1999, p.5) teve historicamente variadas manifestações como, por exemplo, a música absoluta dos literatos e da primeira geração musical romântica e o objetivismo neoclássico de Stravinski e seguidores. Trata-se, aqui, de compreender algumas particularidades da concepção de Boulez.

Para tanto, usarei dois contrastes como balizas: um primeiro contraste será entre uma certa interpretação corrente do pensamento musical de Boulez e uma outra possibilidade de interpretação que deparei da leitura dos escritos do compositor; um segundo contraste será interno à obra de Boulez, comparando duas peças musicais que caracterizam sua trajetória, a saber, a peça *Structures I* de 1951-52 e *Répons* de 1981-84.

Início por algumas interpretações correntes sobre a obra e o pensamento musicais de Boulez.

Diversas obras sobre a música do século XX e contemporânea vêm difundindo a idéia de um puro racionalismo técnico-científico como sendo a descrição mais precisa da música e mentalidade de Boulez. Cito algumas dessas obras como uma amostragem dessa tendência.

Juan Carlos Paz fala de uma “atitude de extremo e fanático racionalismo” e de “especulação matemática” (PAZ,1977, p.452), referindo-se à obra de Boulez.

Fichet assevera que “O modo pelo qual Boulez chega em 1951 a expressar de maneira inutilmente abstrata, mas aparentemente matemática o princípio serial é

particularmente revelador.” (FICHET, 1996, p.345). A revelação referida é a de que os movimentos musicais com pretensões de inovação freqüentemente se aproximaram da investigação científica.

Jacques Attali comenta que na música e pensamento de Boulez e de alguns outros compositores da mesma geração (Stockhausen e Xenakis) “o paralelo com a ciência é total” (ATTALI, 1977, p.225).

Henri Barraud, referindo-se aos principais e primeiros compositores serialistas, entre os quais destaca Boulez, adjectiva-os de “tecnocratas de um nível científico pouco comum” (BARRAUD, 1975, p.124).

Norbert Dufourcq diz que Boulez “Nas suas pesquisas [...] encontra matéria para trabalhar científica e globalmente” e fala, também, da vontade do compositor de “racionalizar o mundo musical” (DUFOURCQ, 2000, p. 201).

O compositor e musicólogo Hugues Dufourt afirma que “Boulez é um tecnólogo na medida em que ele aplicou a todos aspectos do *métier* musical as normas de reflexão, de elucidação teórica, de ajustamento, de precisão, até mesmo do cálculo, o que constitui um dos traços distintivos da racionalidade das sociedades industriais contemporâneas” (DUFOURT, 1991, 149).

Exemplificado esse aspecto da recepção do pensamento de Boulez, passo a algumas considerações sobre a obra *Structures I* para dois pianos.

Structures I tem uma posição especial dentro da obra de Boulez por ter sido uma das obras em que aplicou os princípios da composição serial de maneira mais pura, tal como definido pelo próprio compositor:

“O pensamento serial atual quer sublinhar que a série deve não somente engendrar o próprio vocabulário, mas se expandir à estrutura da obra; é, pois, uma reação total contra o pensamento clássico que quer que a forma seja, praticamente, uma coisa pré-existente, assim como a morfologia geral. Aqui, não há escalas pré-concebidas, quer dizer estruturas gerais, nas quais se insere um pensamento particular.” (BOULEZ, 1995, p.354-355).

Boulez também afirmou que, em *Structures I*, tratou apenas da linguagem, mas que em outras peças posteriores abordou igualmente a expressão (BOULEZ, 1995, p.564).

A utilização radical do método serial, com sua aparência de cálculo, parece confirmar a tendência racional e científica apontada pelos críticos; mas, e quanto às possibilidades de compreensão da obra musical e dos objetivos artísticos, seria *Structures I* totalmente redutível a um tipo qualquer de racionalidade científica? Há indícios de que não seja esse o caso.

Por conta de seu efetivo atonalismo, complexidade rítmica e atematismo enfático, a percepção de *Structures I* pode ser comparada à seguinte situação cognitiva: imagine-se um sujeito frente a um mundo de objetos estranhos à sua experiência anterior. Além disso, esses objetos estariam submetidos a um constante processo de mudança de forma, dando a impressão, já no mesmo instante em que são percebidos, de não terem uma forma fixa. Acrescente-se que, a cada novo momento em que se depara com um suposto mesmo objeto, esse precário reconhecimento só seria possível por certas características (como a textura, por exemplo), isto é, o reconhecimento se daria por um atributo e não pela substância. Esse sujeito, além disso, estaria absolutamente só; essa experiência não é

compartilhada. É, enfim, nessa estranhíssima situação, que parece se encontrar o ouvinte de *Structures I*.

Boulez faz leitura semelhante de um de seus modelos literários: “Kafka dá a você um objeto muito trivial que é progressivamente, muito lenta, mas completamente transformado, de forma que no final de uma página você não sabe mais onde está. E, para mim, está é uma das funções da arte.” (BOULEZ apud DI PIETRO, 2001, p.11-12).

Ora, tomar o que é inexato e indefinido como uma função da arte, não parece ser exatamente um indício de adesão a uma concepção cientificista. Isso parece ser corroborado pelo seguinte trecho que, aliás, é uma falsa citação:

“A peça *Structures I*, de Pierre Boulez, é um poema sobre a solidão. É também uma expressão da visão individualista-universalista e atomista de conhecimento, pensamento, linguagem e mundo. Pode-se dizer também que Boulez estava mais preocupado com o efeito estético e que para produzir o efeito de estranhamento que desejava necessitava de um mundo monótono de átomos cegamente acumulados, e o modelo emprestado pelo serialismo integral servia muito bem esse objetivo”.

Segue, agora, a verdadeira citação:

“O livro *Tractatus lógico-philosophicus* (1922), de Ludwig Wittgenstein, é um poema sobre a solidão. É também uma expressão da visão individualista-universalista e atomista de conhecimento, pensamento, linguagem e mundo.” Gellner sugere que o Wittgenstein do *Tractatus* “estava mais preocupado com o seu efeito literário” e que “para produzir o efeito que desejava, o *Entfremdung-effekt* [efeito de distanciação ou estranhamento], necessitava de um mundo monótono de átomos cegamente acumulados, e o modelo emprestado pelo cálculo proposicional servia muito bem esse objectivo.”(GELLNER, 1998, p.64). Gellner ainda acrescenta: “é surpreendente que o *Tractatus* não tenha sido transformado em, por exemplo, música atonal.” (id.,ibid., p.126).

Primeiro contraste: Boulez sob outro prisma

A comparação de Boulez com o Wittgenstein tal como percebido por Gellner faz pensar que mesmo aquilo que aparentemente é manifestação de uma concepção lógica e científica do conhecimento e do mundo pode ser nada mais que uma forma de representação estética da mais humana das angústias. Se isso é verdadeiro para Wittgenstein, cabe aos filósofos discutir. Quanto a Boulez, parece ser esse o caso, o que contraria as interpretações de seu pensamento antes apresentadas e dá vez ao primeiro contraste.

Efetivamente, nada é mais distante do alvo estético de Boulez do que a perfeição e total compreensão da obra de arte, sua total racionalização, mesmo no período de composição das *Structures I*, o que exemplifico com algumas citações do compositor francês sobre música e ciência.

Em 1954 Boulez faz a autocrítica claramente quando desdenha, em sua própria geração, “o cientificismo unido à mística dos números” (BOULEZ, 1995, p.303). Além disso, Boulez ironiza suficientemente os “maníacos das permutações” e os “fanáticos pela seção áurea” (id., ibid., p.541) para demarcar sua posição.

A autocrítica àquele momento de exagero foi feita diversas vezes, mas sempre com a compreensão de que afinal ele tinha cumprido um certo papel: “A série generalizada, ela também, foi uma utopia, mas a confiança excessiva na numerologia nos ajudou a dar um

passo, pois permitiu descobrir um universo que não tínhamos descoberto de outra forma” (BOULEZ, 1992, p.14).

Sobre a tecnologia Boulez foi bastante claro sobre a subordinação desta à música: “A tecnologia considera o pensamento musical porque o músico pede, com conhecimento de causa, ao técnico para desenvolver sua investigação nessa ou naquela direção.” (BOULEZ apud SAMUEL, 1986, p.27).

Da mesma forma que não admitiu a intervenção indevida da ciência, o compositor também não tolerou a proliferação de jargões pseudocientíficos. Quando de sua atuação na organização dos concertos do *Domaine Musical* não deixou, por exemplo, de criticar e tentar evitar nos programas a "... charábia metafísico-científica dos compositores..." (apud AGUILA, 1992, p.26).

Finalmente, ao afirmar que "... nenhum sistema musical [...] foi absolutamente justificado por leis naturais” (BOULEZ, 1995, p.299), Boulez elimina mais uma possibilidade de consideração científica da música. O contraste é feito com uma verdadeira tentativa de impor normas à arte utilizando critérios científicos.

Uma das mais recentes e influentes dessas tentativas é a "A teoria gerativa da música tonal" (LERDAHL; JACKENDOFF, 1996) que muito se aproximou de uma objetivação determinista da música. Essa teoria quis fazer uma "caracterização formal das intuições de um ouvinte sobre a estrutura musical (isto é, de sua representação mental da música)" e reivindica "para a teoria musical um lugar entre os ramos da ciência cognitiva" (id., ibid., p.332). As manifestações musicais são mera atualização da estrutura cognitiva da mente humana, calcada, por sua vez, na estrutura neurológica do cérebro humano. Descobrimo-se essa estrutura cognitiva descobrem-se os fundamentos naturais da música. O que um compositor faz é determinado por essa estrutura cognitiva descoberta pelos teóricos. Se ele não a segue decorre o prejuízo estético de sua obra. Há, portanto, uma naturalização da música; há limites para a criação, e são os teóricos que dizem o que o compositor pode ou não pode fazer.

É interessante o contraste com a posição de Pierre Boulez que diz: “Jamais será estabelecido o limite entre a percepção e a especulação, e é uma das obrigações do compositor recusá-lo como tal.” (BOULEZ, 1989, p.128). Fica claro o cientificismo dos teóricos estadunidenses e de como a posição do compositor francês é avessa à tutela da ciência sobre a arte. De fato, a música é para Boulez uma criação plenamente cultural e histórica, que dependerá sempre de um “excesso de liberdade” (FERRY, 2004, p.326) tipicamente humano.

Contra a *domesticação* da arte pela ciência e comentando a obra de Boulez, Lyotard conclui que “Há sempre alguma coisa que ultrapassa a inteligência. Sem dúvida, a inteligência é utilizada para a criação dessas formas, mas eu não acho que essas formas sejam redutíveis à inteligência.” (LYOTARD, 1986, p.15).

Lyotard aponta para uma derivação do conceito estético do *sublime* quando fala de um “sentimento [...] que é impossível de definir apenas com um conceito” (id., ibid., p.15), uma possibilidade que Lyotard reconhece, certamente com a anuência de Boulez, que seja “provavelmente prioritária para os músicos” (id., ibid., p.17).

Foucault, referindo-se à música de concerto contemporânea, e pensando certamente em Boulez, define bem o alvo almejado pela música de seu companheiro de geração: “Não é uma música que procura ser familiar; ela é feita para manter sua contundência; pode-se repeti-la, mas ela não se reitera. Nesse sentido, não se pode voltar a ela como a um objeto. Ela faz sua irrupção sempre nas fronteiras” (BOULEZ;

FOULCAULT, 1983, s.p.). Uma música que nega sua individuação como “objeto”, nega uma identidade, manifesta-se nas “fronteiras”, isto é, no território do extraordinário, do sublime.

Pode-se reconhecer, enfim, que a idéia forte de autonomia da música de Boulez teve um objetivo claro desde o início, o ideal estético do sublime: “A música, sobre a qual eu diria que o objetivo é quase essencialmente o *indefinido*, pode realizar esse sonho do indefinido com os meios adequados...” (BOULEZ, 1989, p.120).

Segundo contraste: a insuficiência do estranhamento, a vez do sublime

Indefinição e efeito de estranhamento não faltam a *Structures I*. Por que, então, representaria ela apenas um brevíssimo momento na trajetória de Boulez? O que foi necessário para cumprir, afinal, a verdadeira meta estética do compositor?

A resposta vem pelo segundo contraste entre *Structures I* e *Répons* e pode ser sintetizada na seguinte definição de Boulez: “A obra de arte só existe quando ela é o imprevisível que se torna necessário” (BOULEZ, 1995, p.387).

Isto é, não basta à grande obra de arte causar estranhamento por sua imprevisibilidade, ela tem que, ao mesmo tempo, arrebatá-la pela inexplicável e assombrosa necessidade de sua forma. A excelência estética é um valor irredutível a despeito dos relativismos. A grande obra seduz e, ao mesmo tempo, nega acesso total e alcança assim o sublime, que é o belo que ultrapassa a possibilidade de compreensão.

Essa “necessidade” da forma é somente pressentida e justificada pela percepção, “Pois a intuição permanece essencial na apreensão de uma música. Nenhum cálculo, nenhuma especulação poderá substituir esse conhecimento intuitivo.” (BOULEZ apud SAMUEL, 1986, p.66).

E, efetivamente, o caminho seguido depois de *Structures I* foi no sentido de recuperar a importância da percepção como justificativa última das formas musicais. Essa recuperação passa por diversas obras e culmina com *Répons* onde são percebidas poderosas estratégias perceptivas em ação: uma das estratégias de ordem harmônica é o estabelecimento de alternância de campos harmônicos distinguíveis como, por exemplo, um campo mais indiferenciado que estatisticamente expõe o total cromático e um outro campo em que são perceptíveis anacruses mais ou menos complexas que antecedem notas polares (NATTIEZ, 1993, p.189-200). Essa estratégia, entre outras, não suprime, no entanto, a complexidade mantida a cada nova audição, inclusive por aspectos espetaculares da peça como a espacialização e o processamento eletrônico em tempo real, que também contribuem para a sublimidade da obra.

Conclusão

A busca estética de Boulez foi por um sublime em nova tonalidade, um *sublime pós-metafísico*, ousaria dizer. A composição de *Structures I* teve papel estratégico na conquista desse ideal estético que teve passagem obrigatória pela autonomia da música e pela conquista de um estranhamento total para chegar à forma necessária que mantém ainda um grau de complexidade não analisável, a forma do sublime.

Talvez tenha sido essa a inversão promovida por Boulez: a arte não é a manifestação do indefinido, do indizível, do extraordinário; a arte é a criadora dessas possibilidades como significados, bem entendido.

E qual a importância desses significados? As grandes obras de arte com suas formas do sublime que são ao mesmo tempo resistentes à análise, sedutoras e necessárias parecem suprir o desejo humano por uma certa universalidade e por algum fragilíssimo “instante de eternidade” que abrande nossas angústias de finitude e aponte para algum tipo de transcendência que possa justificar as melhores formas de vida sem recorrer à insuficiente brutalidade da matéria ou à inexistente divindade.

O alvo artístico de Boulez ganha enfim, já nos confins do estético, uma coloração ético-existencial, uma função de sublimar a finitude humana e criar uma outra possibilidade que não seja nem o materialismo cientificista nem o regresso à metafísica. Uma possibilidade de pensamento pós-metafísico que privilegia como princípios “o excesso de liberdade” contra o determinismo naturalista, “a irredutibilidade dos valores” contra o relativismo estético e ético e “a transcendência na imanência” (FERRY, 2004, p.326-330) que resgata para os valores humanos um fundamento humano, criando uma nova “espiritualidade laica” (note-se bem: espiritualidade mas não religião, laica, mas não científica) (id. ibid. p.342) que reconquista o “encantamento do mundo” em termos possíveis para nós, humanos.

Tudo isso aponta para questões muito importantes para a civilização contemporânea, para as quais a arte, se não é uma solução, pode, ao menos, ser um exemplo, um consolo talvez, como nos fala Boulez nessa última citação:

“Ter ou não ter fé não é, aos meus olhos, o mais importante e interessante. Crer no devir humano, na sublimação de sua existência é o que me parece essencial e o que me diz respeito. Essa crença fundamental pode ter em Claudel a cor do catolicismo ou, em Mallarmé, revestir-se de agnosticismo: o principal é encontrar neles a mesma grande fé: a que ambos têm na realização do humano.” (BOULEZ, 1991, p.22).

Bibliografia

- AGUILA, Jesus. *Le domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de creation contemporaine*. Paris: Fayard, 1992.
- ATTALI, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: PUF, 1977.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BOULEZ, Pierre. *Jalons (pour une décennie): dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988)*. Paris: Christian Bourgois, 1989.
- BOULEZ, Pierre. *Point de repère I/Imaginer*. Paris: Christian Bourgois, 1995.
- BOULEZ, Pierre. *Paul Claudel, intolérant et revolté*. In: GALLIARI, Alain (org.). *Six musiciens en quête d'auteur*. Isles-lès-Villenoy: Pro Musica, 1991, p.13-24.
- BOULEZ, Pierre. *Zukunftsmusik? avenir de la musique?* In: NATTIEZ, J.-J. (ent.). *Circuit*, vol. III, p.7-21, 1992.
- BOULEZ, P.; FOUCAULT, Michel. *Messieurs, faites vos jeux*. In: *Revue CNAC*, nº15. s.p., 1983.
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de música absoluta*. Barcelona: Idea books, 1999.
- DI PIETRO, Rocco. *Dialogues with Boulez*. Maryland: Scarecrow, 2001.
- DUFOURCQ, Norbert. *Pequena história da música*. Lisboa: Edições 70, 2000. DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris: Christian Bourgois, 1991.
- FERRY, Luc. *O que é uma vida bem-sucedida?* Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FICHET, Laurent. *Les théories scientifiques de la musique*. Paris: J. Vrin, 1996.
GELLNER, Ernest. *Linguagem e solidão*. Lisboa: Edições 70, 2001.
LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Massachusetts: MIT Press, 1996.
LYOTARD, Jean-François . *La reflexion cretatrice*. In: SAMUEL, Claude. *Éclats/Boulez*. Paris: Centre George Pompidou, 1986.
NATTIEZ, Jean-Jacques. *Le combat de chronos et d'Orphée*. Paris: Christian Bourgois, 1993.
PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
SAMUEL, Claude. *Éclats/Boulez*. Paris: Centre George Pompidou, 1986.