

Centros e contornos: mudança e instabilidade na música atual

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Lilian Campesato

Universidade de São Paulo (USP) – lilicampesato@gmail.com

Resumo: Neste artigo, pretendo apresentar algumas prerrogativas iniciais para a realização de uma pesquisa sobre os processos que atuam na dinamização da música. Ou seja, nas forças que adicionam instabilidade e mudança em manifestações musicais que se instauram ora na margem, ora no centro do território em que a música se estabelece. O trabalho explora os conceitos de radical, marginal, experimental e ruído em seus papéis de transformação do cenário de produção de música, das vanguardas do pós guerra até os dias de hoje. A partir de uma cartografia do que é central e do que é marginal na música atual, procura compreender como ocorrem as trocas entre as músicas que aparecem no centro e na margem dessa cartografia.

Palavras-chave: Música experimental. Ruído. Modernidade musical. Radicalismos.

Center and Outline: change and instability in music

Abstract: In this article I present some initial prerogatives to conduct a research on the processes operating in the music dynamics, i.e., on the forces that add instability and change to musical manifestations that may take place either at the margins or at the center of the territory where music is established. The work explores the concepts of radical, marginal, experimental and noise in their roles as transforming forces of music production, from the postwar avant-garde to present days. Starting from a cartography of what is central and what is marginal in current music, it seeks to understand the exchanges between musics that are located in the center and those that are at the margins of this cartography.

Keywords: Experimental music. Noise. Musical modernity. Radicalism.

1. Introdução

Neste artigo, pretendo apresentar algumas prerrogativas iniciais para a realização de uma reflexão sobre as forças que agem na configuração do que se entende por música na atualidade e, em seguida, discutir alguns dos processos que atuam na dinamização dessa configuração. Interessa-me particularmente o modo como algumas formas e movimentos artísticos que se desenvolvem a partir da década de 1980 - como as artes sonoras ou o *noise* - problematizaram o contorno do que se considera música e do que é tido como musical. Trata-se de um ponto de partida para uma pesquisa mais ampla que visa realizar uma análise arqueológicaⁱ - no sentido foucaultiano (2008 [1969]) - dos discursos sobre a música experimental de modo a construir um arquivo, ou seja, uma coleção de discursos de natureza diferente sobre a música. A partir desses discursos pretendo analisar, numa etapa posterior, as implicações estéticas, sociais e culturais desse repertório experimental na constituição do domínio musical.

No estágio inicial parto da hipótese de que embora não se possa pensar uma definição universal do que é música, há um campo comum que a designa. Este campo pode

ser tomado, metaforicamente, como uma geografia dentro da qual seria possível identificar um centro e, por contraposição, regiões mais periféricas. Essas regiões, que chamo aqui de *contorno*, configuram a prática musical e diversos de seus valores estéticos, mas também socioculturais. Como ocorre em toda atividade cultural complexa, os contornos são delimitados pela prática dos agentes musicais e de sua relação com o mundo.

Assim há um processo de interação entre o território que se forma como música e a produção musical propriamente dita: os contornos são determinados pelas instituições musicais que refletem o que há de comum nessas práticas, mas também aquilo que é de interesse dessas instituições. Por exemplo, a sala de concerto, a indústria fonográfica, a academia, as cenas alternativas atuam como agentes que contribuem na configuração do que se estabelece como música no interior da rede de relações de criação, produção e recepção.

Como recorte estabelecemos um confronto entre as formas mais consolidadas de produção musical, representadas pela música de concerto, e propostas mais experimentais que vão se estabelecendo desde o período da vanguarda do pós-guerra até os dias de hoje. Sem me prender à relação mais aparente na qual a o experimentalismo ocuparia uma posição periférica e a música de concerto uma posição central, o que me interessa é discutir como a dinâmica que os discursos sobre essas músicas atua na formação de uma concepção mais geral de música.

Se por um lado o que está no centro é geralmente de fácil identificação, pois aparece de maneira regular e proeminente num grande número de produções musicais, por outro, o que está no contorno é instável, flexível e de difícil delimitação. Entretanto, é possível identificar quando certas músicas se estabelecem nessas bordas e, nestes casos, muitas vezes a noção usual do que é música é confrontada com violência e intensidade.

É importante ressaltar que esta relação entre centro e margem é contextual. Ela varia no tempo e no espaço, de uma cultura para outra. Assim, o que é percebido como marginal por um grupo, pode ser central para outro. Essa relação pode indicar também a posição que esses mesmos grupos assumem entre o centro e a margem num contexto social mais geral.

Além de contextual, esta relação pode ser extremamente dinâmica e sua variabilidade dependente das forças sociais com as quais está implicada. Quanto mais resistentes e consistentes são as práticas periféricas (marginais) e quanto mais permeáveis e desgastadas as estruturas bem estabelecidas (centrais), maior a possibilidade de contaminação do centro pela periferia. Essa contaminação pode ser entendida como um dos fatores que

permitem a transformação constante da própria música em função de seus materiais, formas, práticas e poéticas.

Além dos radicalismos formais, conceituais e de muitos exemplos das vanguardas, posso citar as obras distantes dos centros institucionalizados da música e as propostas não usuais de criação, como aquelas que empregam novos materiais sonoros ou que transgridem regras e hierarquias ocupando espaços inusitados. Talvez o exemplo mais contundente neste caso seja a música experimental norte-americana dos anos 1960 e 1970 que transformou diversos aspectos consolidados nas práticas musicais: da notação às relações entre arte e vida (Mauceri: 1997) e (Nyman: 1974).

Neste artigo serão abordados quatro aspectos que aparecem estritamente interrelacionados: **Radical, Marginal, Experimental e Ruído**. Já abordei de alguma maneira as noções de ruído e experimentalismo como forças motrizes da música em minha tese de doutorado (Campesato: 2012). Ambos são fundamentais para a revitalização das práticas que se tornam regulares ao promover desvios e novidades que podem ser incorporados a essas práticas. Por sua vez, o que é marginal e o que é radical são duas forças envolvidas num movimento dinâmico que confronta aquilo que é usual e se configura no centro do território que se entende como música.

Entendo como marginais as práticas que se instauram nas bordas do território que configura nossas concepções de música, tocando seus limites e questionando sua estabilidade. Radicais são as ações que visam atingir temas que estão são essenciais para a música e podem gerar mudanças de ordem fundamental. Ambos - o marginal e o radical - promovem instabilidade, mas também são geradoras de mudanças que podem ser mais ou menos sensíveis, dependendo de quanto são absorvidos e incorporados naquilo que já está estabelecido e estabilizado, tornando-se centrais nos discursos sobre a música.

Este território central a que venho me referindo configura-se a partir daquilo que é dominante e, como aponta Roman Jakobson (1990), “o dominante pode ser definido como o componente focal de uma obra de arte; ele governa, determina e transforma os componentes restantes. É o dominante que garante a integridade da estrutura.” Neste sentido, esta pesquisa pretende investigar como a arte experimental pode deslocar para o centro elementos tidos como estranhos e em confronto com a tradição, tornando-os eventualmente dominantes.

Esse processo que estabelece como dominante justamente o que antes estava na margem é o que dinamiza a renovação da música, pois é uma força que se propaga em dois sentidos opostos e desloca o centro para a margem. Ao mesmo tempo pode transformar o que era central em ruído. A vanguarda musical é um exemplo desse processo, pois rejeitava a

tradição para criar o novo dentro da arte buscando, posteriormente, recuperar a própria tradição a partir da reformulação de seus fundamentos.

Para tornar mais clara a perspectiva das análises que pretendo realizar, faço uma breve descrição dos quatro aspectos que serão abordados: Radical, Marginal, Experimental e Ruído.

2. Radical

Usualmente, o termo radical pode operar em dois sentidos. O primeiro designa o que é relativo ou que pertence à raiz ou à origem. Está ligado a um momento original, fundamental, essencial, básico. Pode-se dizer que o radical existe intrinsecamente em um indivíduo ou uma coisa. O segundo é caracterizado por um sensível afastamento do que é tradicional ou usual: aquilo que é extremado, drástico, brusco, violento, agindo sobre a causa profunda de alguma coisa que se quer modificar.

Pelo fato de operar na essência das coisas, o radical mantém uma estreita relação com a transformação, com a instabilidade que promove reações em cadeia. Ao mesmo tempo que está ligado à raiz, ao que é profundo, coloca-se também numa situação de confronto em relação ao que é tradicional, usual.

Propostas radicais que promovem fissuras e rupturas no tecido da música só podem manter sua força na medida em que preservam, em grande parte, este tecido. Porém, há aquelas produções que rompem drasticamente esta trama e que, por vezes, ficam relegadas à margem da música. Sua localização periférica faz com que sejam excluídas e se estabeleçam como práticas marginais.

O gênero *noise* poderia ser tomado como exemplo aqui. Boa parte de seu repertório usa o ruído como recurso extremo que expõe os limites da musicalidade a partir de práticas experimentais. Talvez a característica mais significativa dessa música-ruído seja o fato de trabalhar *com e no* limite. Em vários casos nota-se a tentativa persistente em lidar com aquilo que se localiza no extremo: da dor, do corpo, dos equipamentos, do experimentalismo e até da própria arte (Campeato: 2013). É uma prática que visa o êxtase pelo excesso, pela extrapolação dos limites.

3. Marginal

Marginal refere-se ao que está na borda, na extremidade, na fronteira. Indica ao mesmo tempo um afastamento do que é central, fundamental, mas também os contornos que delimitam o que está no centro. Geralmente, é na marginalidade que se concentram as

manifestações que representam algum tipo de distúrbio ou incômodo. Essa configuração de margem e centro reflete a separação entre o que se considera música e não-música. Portanto, essa configuração não se refere apenas a uma questão estética, mas também a um jogo de forças de natureza política, social e econômica. A própria separação entre música e não-música está sempre apoiada num ato político.

Para o filósofo francês Jacques Rancière, arte e política têm uma origem comum e, na tentativa de entender em que termos há uma ligação entre o estético e o político, desenvolve uma crítica sobre a ausência de uma conceituação do que há de singular num regime particular das artes, especialmente naquilo que ficou definido por modernidade estética. Para Rancière, além de confusa, a noção de modernidade estabelece uma historicização simplista que, ao traçar uma linhagem simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e moderno, ou entre o representativo e o não-representativo, incorre na ocultação das especificidades e do sentido próprios ao regime da arte. Desse modo, para Rancière o regime estético das artes não coloca em oposição o antigo e o moderno, mas “opõe (...) dois regimes de historicidade” (2009 [2000]).

É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado. Aqueles que exaltam ou denunciam a “tradição do novo” de fato esquecem que esta tem por exato complemento a “novidade da tradição”. O regime estético das artes não começou com as decisões de reinterpretar daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte (Rancière 2009 [2000]: 36).

Margem e centro também só podem ser entendidos como termos relativos. A história da música está repleta de exemplos em que elementos tomados como marginais contaminam as práticas já consolidadas. Isso ocorre quando a música essencialmente vocal da Idade Média e início do Renascimento vai abrindo espaço para a música instrumental, ou na progressiva reclassificação de intervalos dissonantes que vão se tornando consonantes durante a formação do sistema tonal. No âmbito das vanguardas esse processo ocorre, por exemplo, com a gradual aceitação do uso de procedimentos de indeterminação no contexto dominado pelo serialismo de Darmstadt no período do pós-guerra. O indeterminismo apresentado por John Cage inicialmente visto com desdém pelos serialistas, passa a ser considerado, já em meados de 1950, na obra de compositores como Pierre Boulez (*Third Piano Sonata*, 1955–57/63) e Stockhausen (*Klavierstück XI*, 1956).

4. Experimental

Experimentar significa testar pela ação aquilo que está ao nosso alcance. O experimentalismo pressupõe colocar em questão o que já é conhecido e é um dos processos

que podem levar ao radicalismo (transformação profunda) ou ao marginal (fora do centro). Portanto, a atitude experimental é questionadora e leva a conclusões que confrontam o que já é estabelecido pelos hábitos, pelas crenças ou por uma certa inércia.

Para compreender o alcance do experimentalismo em arte é importante fazer uma distinção entre os termos *experimento* (usado nas ciências em relação ao conhecimento a partir de um método experimental) e *experimental* (apropriado pelas artes em referência a uma atitude frente ao que é institucionalizado). Experimento e experimental são duas faces associadas ao experimentalismo na arte. A noção de experimento, seja na ciência ou na política (socialismo, comunismo, fascismo e democracia), seja nas esferas da cultura e da arte, simbolizou a tentativa de um controle completo sobre o que se busca investigar. Por outro lado, o conceito de experimental - na filosofia, na ciência ou na estética – nutriu uma aura de abertura, incompletude e mais liberdade sobre o assunto investigado

Na arte, o experimento e o experimental vão colocar em tensão a incorporação e a eliminação do erro (ruído). Por um lado, o experimento vai buscar o controle e a precisão; aponta para o que se conhece e que seria acessível da maneira mais segura e confiável; por outro, o experimental assume o risco e, portanto, a falha, o erro, o defeito, o ruído.

Um repertório como o noise japonês, por exemplo, toma esse extremo dos procedimentos de maneira literal, ao ferir com o som, por seu aspecto tátil, os ouvidos de seus espectadores, transformando o ferimento físico em poética, como se assim legitimasse sua prática. É o limite que a arte põe em jogo ao situar-se no terreno do sublime. Reforça a crença na arte como extensão da vida e na possibilidade de transformação do mundo por meio da arte, imprimindo ao próprio corpo dos artistas e de seus espectadores um gesto estético. O que interessa é o próprio gesto, muitas vezes martirizante, que impõe ao público o compartilhamento de uma aflição. Mas mantém-se em alguma proporção o ideário modernista das vanguardas, sua crença na utopia e na estetização do real. Neste caso, o real é transformado em hiper-real, processo intensificado pelo desejo de superação daquilo que está distante e permanece inalcançável.

Essas noções de limite trazidas por um uso radical de processos e materiais desembocam numa questão maior que é a do limite da própria musicalidade. Entendo o ruído, em seu estado original, bruto, como algo que está antes de qualquer organização, de qualquer linguagem. Não se trata aqui de estabelecer uma oposição entre sinal e ruído: ambos fazem parte do mesmo processo. O ruído é a matéria a partir da qual pode emergir aquilo que é significativo, o sinal. Em geral, o uso do ruído em arte significa, na verdade, uma filtragem do ruído para deixar que, a partir dele, emergja algo significativo. Esse processo, a que me refiro

em trabalhos anteriores como silenciamento do ruído, funciona como motor propulsor em todo processo criativo e artístico. O ruído na música, mesmo em seu limite, é o que faz a conexão entre o ruído empírico (aquele que está no mundo) e a música.

5. Ruído

Tomo o ruído em um sentido amplo, que vai além de seu aspecto acústico. O ruído é algo indesejável, incômodo, que atrapalha o que se quer escutar. O ruído é um elemento essencial para a compreensão da modernidade musical uma vez que muitas das contradições que alimentam a música moderna podem ser entendidas como um processo de rejeição e aceitação do ruído. Ruído não é algo em si, mas o resultado de uma relação. É um elemento contextual que assume seu caráter ruidoso em função de uma situação específica. Portanto, não há diferença de natureza entre o que é sinal e o que é ruído.

Meu interesse no ruído refere-se ao seu caráter transgressor e germinativo. Ele é transgressor porque está associado àquilo que incomoda, que não se pode dominar nem nominar. É germinativo porque em sua rica desordem funciona como um dispositivo de geração de novos significados. Este caráter é fonte potencial de novidade e mudança e portanto é essencial para dinâmica das relações entre centro e periferia da música. Essa dinâmica é regida por um processo que chamo de silenciamento do ruído, pelo qual aspectos ruidosos de produção marginal são incorporados, assimilados e recuperados pela cultura situada no centro. Ao serem incorporados, os ruídos perdem seu aspecto indesejável: eles perdem sua *ruidosidade*, são silenciados. No caso da música, as vanguardas se apropriaram do ruído real, aquele que de fato incomoda (a guerra, a indústria, a psicose, as drogas) para transformá-lo em algo que *representa* um ruído. Ao trazer o ruído para as artes, as vanguardas transformam o conteúdo subversivo e complexo desses incômodos em um elemento estético de natureza metafórica e simbólica.

A utilização desses conceitos visa ampliar o campo de entendimento sobre a dinâmica de incorporação e rejeição de algo ruidoso e do papel do ruído numa possível transgressão ou repressão de um fenômeno que incomoda.

6. Considerações Finais

Alguns processos de renovação da música se localizam nas práticas radicais e marginais. Essas práticas, essenciais para a música, não se constituem como categorias, mas como ações que representam mudança e geração de novidade dentro de qualquer sistema. Dois elementos estão fortemente conectados a esses processos de mudança: a exploração da

noção de ruído e a atitude experimental. Ruído e experimentalismo, por sua vez, vão indicar maneiras de fazer e pensar a arte que colocam em jogo as relações entre central e marginal.

Não tenho a pretensão de fazer uma separação entre o que pertence ao centro e o que está na periferia. O que me interessa são as relações contextuais que motivam o questionamento do que está estabelecido musicalmente. Essas relações aparecem a todo momento e funcionam como uma energia motriz que mantém a música em movimento, fazendo com que as posições entre centro e periferia não sejam fixas e dependam da posição de quem observa.

A análise crítica dos discursos voltados para repertórios tidos como periféricos, como o da música experimental, torna-se importante para a desconstrução de concepções consolidadas da noção de música e musicalidade. Com isso não pretendo adotar uma postura de oposição a essas concepções, mas sim buscar um arejamento daquilo que se compreende como música a partir de suas implicações estéticas, sociais e culturais.

Referências:

- CAMPESATO, Lilian. *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*. (151). Tese (Doutorado em Música). ECA/USP, São Paulo, 2012.
- CAMPESATO, Lilian. *Limite na música-ruído: musicalidade, dor e experimentalismo*. In: XXIII Anppom, 2013, Natal. v. 1. p. 1-9.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, -7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária. (2008 [1969]).
- JAKOBSON, Roman. The Dominant. In: Krystyna Pomorska, Stephen Rudy (Eds.). *Language in Literature*. Boston: Belknap Press, 1990.
- MAUCERI, F. X. From experimental music to musical experiment. *Perspectives of New Music*, Princeton, 35(1 (winter)): 187-204, 1997.
- NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2009 [2000]

ⁱ Ao invés de estabelecer uma linha de análise historicista, em linhas gerais, este método busca identificar diferentes discursos a respeito de um mesmo objeto. Esses discursos vão constituir o que Foucault chama de arquivo e é sobre esse arquivo que o trabalho de arqueologia deve incidir. As descontinuidades culturais e diferenças desses discursos acabam por expor as relações de poder que estão na base de cada um deles.