

Ser ‘modesto’ e ser moderno: o caso da música experimental

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SONOLOGIA

Fernando Iazzetta

Universidade de São Paulo - iazzetta@usp.br

Lilian Campesato

Universidade de São Paulo - lilicampesato@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda, de maneira crítica, a ideia de experimentalismo na música. Inicialmente discutimos as contradições no uso do termo experimental para designar movimentos musicais aparentemente diferentes. Em seguida, desenvolvemos a ideia de que o experimentalismo é um traço essencial da modernidade. Finalmente, lançamos um olhar crítico aos discursos ligados ao experimentalismo a partir da segunda metade do século XX que, ao trazer uma abordagem material e empírica do som, acabam por apagar questões raça, gênero e hegemonia que se alojam dentro desses discursos.

Palavras-chave: Experimentalismo. Crítica pós-colonial. Estudos do som. Modernidade.

Being 'modest', being modern: the case of experimental music

Abstract: This article seeks to critically approach the idea of experimentalism in music. We begin by discussing the contradictions in the use of the term experimental to designate different musical movements. We then develop the idea that experimentalism is an essential trace of modernity. Finally, we take a critical look at the discourses related to musical experimentalism after the second half of the twentieth century. By developing a material and empirical approach to sound, these discourses end up erasing race, gender and hegemony issues.

Keywords: Experimentalism. Post-colonial criticism. Sound Studies. Modernity.

1. Por que a música experimental é tão moderna?

Os termos experimental e experimentalismo têm sido frequentemente associados a certas práticas musicais, especialmente a partir de meados do século passado. Em situações diferentes "música de vanguarda" e "música experimental" foram usados para referir-se, ora a um mesmo conjunto de repertório, ora a propostas musicais que se colocavam em oposição. Embora referindo-se a movimentos de características diferentes, parece-nos haver mais pontos em comum entre esses diferentes usos do que afastamentos.

Por exemplo, a tese adotada por Michael Nyman em seu *Experimental Music: Cage and Beyond* (1974), até hoje um texto de referência para o tema, é de "que a música chamada 'experimental' existiu em uma relação de oposição direta a outra música chamada de 'vanguarda'" (Nyman, 1974: 8). Essa dicotomia mostra-se frágil por várias razões, a começar pelo fato de que muitas obras de compositores que pertenceriam a um desses lados exibem características que são marcadamente pertencentes ao outro. Christopher Fox comenta sobre

essas fragilidades do uso do termo música experimental em seu texto *Why experimental? Why me?*, ressaltando, por exemplo, o caso de Mauricio Kagel que é colocado por Nyman no lado da vanguarda, mesmo tendo produzido obras como *Staatstheater* (1967-70) ou *Ludwig van* (1970) que poderiam ser mais facilmente associada a Cornelius Cardew do que a Stockhausen (Fox, 2009).

A mesma música de vanguarda que Nyman opõe ao experimentalismo é por vezes associada diretamente à denominação experimental, especialmente no ambiente composicional europeu das décadas de 50 e 60. Em *La Crise de L'expérimentation*, outro texto referencial sobre a música do período, Carl Dahlhaus faz uma associação direta entre experimentalismo e a produção de vanguarda das décadas de 1950-60. Para Dahlhaus, o experimentalismo dos compositores da vanguarda se aproxima da experimentação científica "na medida em que, por um protocolo de experiência - uma colocação em jogo de materiais e métodos - uma hipótese - que supõe a evidência estética de seus resultados sonoros - é colocada à prova quando os processos, a partir dos quais a obra musical resulta, permanecem parcialmente subtraídos do controle e das previsões do compositor" (Dahlhaus, 1983: 113).

Por essa razão, Dahlhaus aponta que a música feita pelas vanguardas deveria ser entendida como experimental por operar a partir de protocolos experimentais, cuja proposta seria testar o potencial estético de materiais e métodos sobre os quais o compositor teria um controle apenas parcial. Dahlhaus está focando claramente a música europeia ao exemplificar que esses materiais e métodos podem ser provenientes tanto da "acústica do mundo exterior", como é o caso da música concreta, quanto de um "mecanismo serial", já que em ambos os casos os resultados não podem ser totalmente previstos pelo compositor (Dahlhaus, 1983: 113).

Há portanto duas vertentes da concepção de música experimental que dominam o período do pós-guerra: uma estava voltada para a indeterminação dos resultados da composição; a outra aproximava-se da ideia de experimento científico realizado no laboratório. O que pretendemos discutir neste texto é o fato de ambas estarem atreladas a um mesmo projeto modernista, associando a música a um progresso histórico, que levaria, em ambos os casos, a uma "música do futuro", de caráter universal uma vez que seria resultante de uma mesma matriz - tratada igualmente como universal - que é a música de concerto europeia. Na segunda parte do texto abordamos como esse universalismo gera uma contradição interna no experimentalismo: ao mesmo tempo que se coloca como contraste, ruptura, ou oposição a formas canônicas e institucionalizadas da música europeia, esse experimentalismo mantém-se fortemente conectado a essas práticas e que, ao trazer uma

abordagem material e empírica do som, acabam por apagar questões raça, gênero e hegemonia que se alojam dentro desses discursos.

2. Experimento – Experimental

O experimentalismo, seja qual for a sua conotação, recoloca na música uma noção de conhecimento empírico, seja pela via do projeto utópico de aproximar a arte da vida, tomando a arte como objeto de experiência no cotidiano, seja pelo trabalho investigativo do compositor, em seu ateliê ou dentro do estúdio eletroacústico. Na literatura sobre o assunto, John Cage aparece recorrentemente como representante emblemático da primeira vertente, enquanto Pierre Schaeffer, da segunda.

Tanto no caso do Cage, quanto no de Schaeffer, a atitude experimental e de contraposição à tradição musical tem que ser compreendida nos termos da própria tradição. Ambos estavam inseridos num projeto de vanguarda em que o binômio novo-tradição é fundamental. Os dois compositores buscaram particularmente articular um discurso a respeito de suas concepções musicais que, ao mesmo tempo, questionaram pressupostos bem estabelecidos da música e reprocessavam esses pressupostos. Cada um a seu modo, construiu - e foram construídos por¹ - um campo de discursos, experiências e propostas musicais em que o som se transforma em elemento-chave para pensar o material musical, em oposição às relações mais abstratas que tradicionalmente sustentavam o trabalho composicional (notas com alturas definidas, razões intervalares estáveis, ritmos baseados em pulsos regulares). Sintetizam assim o processo de afirmação de uma "estética da sonoridade" (Guigue, 2011), cujo ápice tem como emblema a emergência da ideia de "som em si". Se esses compositores questionam as condições de criação da obra, não chegam a desconstruir a noção de obra e, conseqüentemente, de autoria: ambos atuam como compositores e seus textos dialogam com outros compositores.

Como muitos compositores do período do pós-guerra, Cage e Schaeffer viram-se também impelidos a justificar e situar seus trabalhos junto ao campo da música ocidental predominante, por meio de um discurso teórico que buscava dar suporte às suas ideias musicais. Lydia Goehr, num texto em que faz uma arqueologia da ideia de obra, comenta:

Não é surpreendente que os músicos de muitos tipos foram forçados ou sentiram a necessidade de justificar-se a seus críticos, mostrando alguma disposição de sua música para atender às condições de produção da obra [work-production]. É difícil ignorar completamente o julgamento dos outros (Goehr 2007 [1992], 250).

O experimentalismo do pós-guerra associa-se diretamente à efervescência que o espírito modernista manifesta na passagem do século XIX para o XX. Daí a densidade das mudanças trazidas nas mais diversas esferas da cultura: nas artes, com o projeto das

vanguardas históricas; nas ciências com as teorias quânticas, a relatividade, o princípio da incerteza de Heisenberg; na compreensão de uma nova subjetividade a partir do trabalho de Freud; no estabelecimento do positivismo e da fenomenologia na filosofia; e na crucial aceleração tecnológica que modificou de modo vertiginoso as comunicações, os transportes, as guerras e, com isso, nossas formas de representação do mundo.

A importância desse viés tecnocientífico para a formação de um pensamento musical no século XX tem sido bastante discutida recentemente em diversos contextos², referindo-se especialmente a mudanças sociais, políticas e culturais que ocorrem entre o final do século XIX e início do XX. Esse exercício de regressão histórica ligado à uma atitude experimental poderia retroceder ainda mais sem perder a conexão com a concepção mais recente do termo. Parece haver uma notável coincidência entre a formação de um espírito experimental na música e na ciência em torno dos séculos XVI e XVII. Diversos autores³ apontam para a conexão entre a passagem da filosofia especulativa para uma ciência experimental e as mudanças ocorridas na produção musical entre o final do século XVI e início do século XVII. Ao mesmo tempo que a prática laboratorial começa a se estabelecer no campo da nova ciência, também pode-se observar a consolidação da música instrumental. Essa relação entre a reorganização do pensamento musical e a emergência de uma nova ciência, não é acidental. Francis Bacon (1561-1626), considerado pai do pensamento científico moderno, promoveu um deslocamento das formas dedutivas de produção de conhecimento para o método indutivo, o qual tornou-se a base de formação da concepção moderna de ciência. A filosofia natural, baseada nas formulações do pensamento clássico, abriu espaço para uma atitude *experimental* de investigação. A natureza foi trazida para dentro do laboratório e passou a ser medida e validada pelos instrumentos científicos. É notável que tanto em música quanto na ciência, esse processo de instrumentalização tenha acontecido num processo paralelo.

3. Experimentalismo como universal

Portanto, tomada num âmbito mais amplo, a ideia de experimentalismo vai muito além das produções musicais do período do pós-guerra. Ela está associada a um processo mais abrangente de formação de um território específico da arte como a concebemos no sentido moderno e Ocidental: ou seja, uma produção voltada para o domínio do sensível, do representacional, mas que ao mesmo tempo se distingue de outros campos do conhecimento e da cultura, como a ciência, a filosofia ou a religião.

Dentro deste projeto, a música de vanguarda e a música experimental serviriam para representar um ideário de produção que antes de tudo se colocava em contraponto à música alicerçada em alguns pilares do tonalismo (linhas melódicas, estabilidade harmônica, estruturação rítmica a partir de pulsos regulares, uso da noção de nota como elemento básico da composição). Além disso, representavam uma certa oposição a uma abordagem mais subjetiva e intuitiva do processo de criação musical, apontando para uma postura mais racional, sistemática e formalista. Por outro lado, esses termos esconderam atrás de uma suposta diversidade de propostas musicais a que se referiam, um território de dominação: toda a música de vanguarda e experimental do período é pensada a partir de certas referências acadêmicas e institucionais (como os cursos dos Festivais de Darmstadt, de revistas como *Die Reihe*, *Gravesaner Blätter* e *Musique en Jeu* que disseminaram o pensamento musical daquele momento), de uma mesma geração emblemática de compositores nascidos entre 1910 e 1930 (Boulez, Stockhausen, Schaeffer, Maderna, Nono, Berio, Ligeti, Xenakis e Cage) e, especialmente, de uma dimensão geográfica Euro-Americana focada na produção de países como Alemanha, França, Bélgica, Itália, Reino Unido e Estados Unidos. Ou seja, todos homens brancos localizados no "norte" do mundo.

Isso só foi possível a partir da criação de uma sensação de universalismo, em que vanguarda e experimentalismo tornaram-se sinônimo de música do presente e um número reduzido de compositores, oriundos de um pequeno grupo de países serviu, ainda que simbolicamente, como referência para a música feita em outras partes do mundo. Daí não causa estranhamento que muitos compositores Brasileiros e Latino-Americanos atuantes nos décadas de 60 e 70 tenham buscado uma formação no exterior, balizando e validando sua produção a partir das músicas experimentais e de vanguarda de matriz europeia, mesmo quando quiseram marcar seu afastamento delas. A competência estética é, então, superposta por uma ação política: o Norte impõe culturalmente os modos válidos de produção e o Sul submete-se a eles. Essa colocação alinha-se ao esforço feito nas últimas décadas pelos estudos pós-coloniais no sentido de lançar um olhar crítico ao desequilibrado contexto global de dominação do Ocidente sobre o Oriente e do Norte sobre o Sul.

Essa assimetria generalizada entre o Norte e o Sul é o que impede que emerjam os conhecimentos e as formas de pensar que não se radicam diretamente a uma matriz europeia. Boaventura Souza Santos (2010) chama a consequência desse processo de epistemicídio, pois a invisibilidade dos modos de ser de uma determinada cultura frente à cultura de um outro grupo dominante e hegemônico, impede que sobrevivam as suas próprias formas, particulares e locais, de conhecimento. Se essa tensão tem sido exposta com frequência na relação entre

países colonizados e colonizadores, quando pensamos no contexto local brasileiro a situação mostra-se mais complicada uma vez que podemos assumir as duas posições em paralelo: mesmo colonizados, assumimos o papel colonialista toda vez que tornamos subalterna uma parte da cultura local que não se conforma com os lugares hegemônicos do saber. Realizamos uma espécie de intracolonialismo, em que oscilamos entre o papel de "eu" (aquele que fala, que cria as representações e, portanto, se apodera daquilo que representa) e de "outro" (aquele a quem é imposto um lugar dentro de uma representação criada pela cultura dominante). O uso de elementos da cultura local dentro dos moldes de uma música de matriz européia remete à operação em que se forja, ficticiamente, a imagem de uma determinada cultura a partir dos interesses e fantasias de outra cultura dominante, como expôs Edward Said em *Orientalism* (1979).

4. Olhar para o local

Desde a segunda metade do século XX, o termo música experimental tem sido associado a uma produção que se coloca numa posição de reação ou oposição às práticas canônicas da chamada música de concerto. Ainda que exista uma tentativa de desconstrução dessas práticas, ora por um posicionamento marginal em relação a elas, ora pela proposição de uma ruptura, não se pode deixar de apontar que esse experimentalismo é, ele mesmo, organizado em nichos relativamente fechados. Seu diálogo se dá, ainda que por oposição, com as formas musicais que pretende confrontar, ou seja, aquelas ligadas à tradição e geralmente renega outras culturas musicais, como as populares, por exemplo. George Lewis, coloca em evidência esse processo ao apontar que, apesar da enorme influência de movimentos como o *bebop* e *free jazz* para a formação da cultura musical norte-americana, eles foram excluídos do contexto da música experimental institucionalizada. Lewis vai problematizar essa questão, apontando que essa exclusão pode ser explicada, ao menos em parte, pela "ausência geral de discursos sobre questões de raça e etnia na crítica ao experimentalismo norte-americano" (Lewis, 2009: xiii).

Retornamos aqui ao argumento inicial do texto em que a ideia de experimentalismo se coloca como traço essencial da modernidade, privilegiando uma abordagem material e empírica que desconecta o acontecimento sonoro de relações com os corpos que o produzem e com as histórias que constroem as suas escutas. Tanto no experimentalismo de Cage, quanto no de Schaeffer, perpassa uma objetividade que permite falar de som como algo material, real e universal, como o 'som em si'. Marie Thompson expõe essa relação no que diz respeito a Cage a partir dos discursos que aproximam o trabalho

do compositor mais ao de um artista sonoro, que deixa "os sons serem eles mesmos", do que ao de um compositor de músicas. Com isso, revela-se o desejo de promover uma troca de posições, "do compositor egocêntrico para um 'modesto' curador do fluxo sonoro" (Thompson 2017: 272), expondo o dualismo entre "música (que se liga a significação, cultura, sentido, discurso) e arte sonora (que se liga a ontologia, materialidade, som-em-si, fluxo)". A associação de Cage ao segundo polo, colocando-o como 'modesto' curador, implica no apagamento do lugar indubitável de compositor que ele ocupou. Reportando-se a um argumento desenvolvido por Donna Haraway, Thompson reforça essa relação entre o experimentalismo e a modernidade, em que modesto "é a virtude modernista do cientista", cujo trabalho de observação não deixa traços.

Emaranhada com formulações de branquitude, masculinidade e eurocentrismo, ela pertence a uma posição sem sujeito a partir da qual o mundo é observado de qualquer lugar e de lugar nenhum, e do qual tendências ou vieses são removidos por meio de ofuscação (Thompson 2017: 272).

Assim, as práticas experimentais, mesmo quando confrontam as formas musicais mais hegemônicas, apoiam-se também numa posição material e objetiva que se coloca como universal e buscam, também, uma hegemonia. Tanto no caso de uma *écoute réduite* do objeto sonoro proposta por Pierre Schaeffer, em que se privilegiam as relações estabelecidas no interior do próprio som a partir de sua percepção, quanto na proposta de musicalização do silêncio e na ideia de "deixar os sons serem eles mesmos" de John Cage, o que temos é o 'apagamento' dos lugares e tempos em que essas construções são criadas.

Schaeffer, chega a questionar diversas vezes, especialmente no primeiro livro do *Traité*, o caráter universalista imposto pela música ocidental (leia-se, européia), chamando a atenção para que se observe o que acontece em outras culturas. Entretanto, quando prossegue em seu exercício de investigação dos instrumentos musicais, não se detém nas particularidades dos corpos e imaginários sonoros de diferentes culturas, nas implicações dos instrumentos para a produção de conhecimentos e sensibilidades, ou na compreensão dos contextos sociais, místicos, ou quem sabe, medicinais e filosóficos, a que esses instrumentos estão conectados⁴. O que Schaeffer (1966, pp. 41-56) vai buscar é desvendar o funcionamento do instrumento em geral, do corpo sonoro universal, despido de tempo e de lugar.

De modo mais explícito, Thompson acompanha a reflexão de George Lewis ao lembrar da posição crítica do próprio Cage em relação ao jazz, colocado numa posição inferior em relação à da música de concerto. Lewis ressalta como a "branquitude" de Cage permitiu que ele agisse como um "árbitro do valor estético" ao considerar que a improvisação

de origem 'afrológica' deveria ainda se aperfeiçoar para alcançar a liberdade em termos de valores 'eurológicos' (George Lewis, apud Thompson 2017, 272).

Vale salientar que, mesmo que recentemente comece a surgir um debate em torno da desconstrução dos discursos que dominaram o ideário da música de concerto a partir da segunda metade do século XX, esses discursos mantêm-se hegemônicos. O risco de se incorporar de modo acrítico esses discursos é o achatamento das diversas manifestações locais, da emergência de uma diversidade de posições dentro do processo criativo da música atual.

Referências

- DAHLHAUS, Carl. La Crise de L'expérimentation. *Contrechamps* 3, no. September 106–17, 1984.
- FOX, Christopher. Why Experimental? Why me? In James Saunders (ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham, England; Burlington, VT: Ashgate, 2009, 7-26.
- GOEHR, L. *The imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. New York, Oxford University Press, 2007 [1992].
- GOUK, Penelope. Music and the Emergence of Experimental Science in Early Modern Europe. *SoundEffects* 2, no. 1, 5–21, 2012.
- GOUK, Penelope. Music in Francis Bacon's Natural Philosophy. In *Number to Sound: The Musical Way to Scientific Revolution*, edited by Paolo Gozza, 135–49. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2000.
- GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade - A Herança De Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- LEWIS, George. *A Power Stronger than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.
- RESTLE, Conny. Organology: The Study of Musical Instruments in the 17th Century. In Jan Lazardzig, Ludger Schwarte & Helmar Schramm (eds.), *Theatrum Scientiarum - English Edition, Volume 2, Instruments in Art and Science: On the Architectonics of Cultural Boundaries in the 17th Century*. De Gruyter. pp. 257-268 (2008)
- SAID, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.
- SANTOS, Boaventura de Souza, and Maria Paula Meneses (Eds). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2010.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SMIRNOV, Andrey. *Sound in Z: Experiments in Sound And Electronic Music in Early 20th Century Russia*. London: Koenig Books, 2013.
- STASI, Carlos. *O Instrumento do Diabo: Música, imaginação e marginalidade*. São Paulo; Editora Unesp, 2011.
- STEEGE, Benjamin. *Helmholtz and the modern listener*. Cambridge University Press, 2012.
- THOMPSON, Marie. *Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies*, Parallax, 23:3, 266-282, 2017.
- VIEL, Nicolas. *La Musique et L'Axiome: Création Musicale et Néo-Positivism Au 20e Siècle*. Paris: Editions Delatour France / Ircam, 2014.

Notas

¹ Ver a crítica sobre a “virada ontológica” dos discursos usado no campo das artes sonoras e estudos do som em Marie Thompson, “Whiteness and the ontological turn in sound studies”, 2017.

² Apenas para mencionar dois exemplos que tratam de contextos diferentes, vale a pena observar as contribuições de (Smirnov, 2013) e (Viel, 2014). O primeiro aborda a dimensão do pensamento tecnocientífico na Rússia no início do século XX. O Segundo faz uma análise profunda de como um conhecimento empírico que se forma no final do século XIX estaria ligado a um pensamento axiomático, o qual teria sustentado realizações tão diversas quanto o dodecafonismo de Schoenberg, a teoria da Gestalt e a cibernética.

³ A lista aqui é realmente extensa e portanto indicamos apenas alguns textos que têm se mostrado referência nesse aspecto: Wardhaugh 2008; Schramm, and Helmar, 2008; Gouk, 2000; Gouk 2012; Drake 1992; Palisca, 1992; Tolmin 1961; Gozza 2000.

⁴ Apenas como exemplo contrastante, tome-se o livro *O instrumento do Diabo*, de Carlos Stasi, em que o autor aborda uma família de instrumentos que ocupa um espaço marginal dentro da música, os reco-recos, a partir de abordagens que envolvem contextos sociais, políticos e de gênero.