

1. *Prolegômenos*

Você está de pé no patamar da escada do lado de fora da porta do seu apartamento. O chão embaixo de seus pés, e as escadas que levam até ele, desaparece subitamente e você tem apenas alguns segundos para entrar no seu apartamento e escapar de cair cinco andares para a sua morte. Um porteiro parado na porta irá permitir a sua entrada, mas apenas se você responder a uma questão: “O que é experimentalismo?”.

Benjamin Piekut (*Testing, Testing...*)

O desdobrar estético do mundo das artes, ocorrido em meados do século XX, não teve sua origem em um marco temporal. Desde o final do século XIX, diversos desmembramentos da prática comum, regente da tradição europeia, surgiam isolados e tímidos e, aos poucos, ganhavam força e se impunham ante ao cânone. Assim, as aplicações conceituais foram, muitas vezes, feitas às pressas por membros da crítica e da imprensa, práticas foram ignoradas, negligenciadas, deturpadas, mal avaliadas e tiveram sua relevância histórica diminuída. O experimentalismo é uma dessas práticas cujo florescimento significativo se deu apenas após a primeira metade do século XX, no entanto, suas raízes já se encontram presentes durante todo o final do mundo romântico e início do moderno. De fato, se nos fosse necessário sumarizar as práticas musicais de concerto do século XX, poderíamos colocá-las, quase sempre, sobre duas casas distintas: **experimentalismo** e **vanguarda**.

Para entendermos essa oposição, é necessário que entendamos cada um desses conceitos e sua origem etimológica. A palavra experimentalismo remonta claramente a experimento, no entanto, isto pode dar uma falsa noção da real ligação entre o conceito e a palavra. O termo foi apresentado em música por John Cage, que tinha em mente uma prática estética com uma definição um pouco mais estreita do que aquela que abordaremos adiante. Cage imaginava que todo “ato, cujo resultado é desconhecido” (CAGE, 1961:13), deveria ser compreendido como uma ação experimental, a qual significaria um número infinito de interpretações. Isto significa a utilização de operações de acaso e da indeterminação como características essenciais e definidoras da música experimental. Cage ainda realiza uma separação da atividade musical em três âmbitos: “Compor é uma coisa, interpretar é outra, escutar é uma terceira. O que elas têm a ver uma com a outra?” (CAGE, 1961:15). O que Cage traz como experimento é a característica indeterminada da obra e sua relação com a experiência proporcionada, seja no seu resultado, sempre novo ao espectador, seja no processo criativo, fora do domínio do criador, seja na interpretação, uma renovação contínua dos meios de reprodução da obra. Há uma leve diferença entre esta noção conceitual, da experiência da indeterminação, e uma das ideias básicas e de senso comum de experimento, um mero teste, pois se levássemos em conta apenas a palavra, qualquer ato composicional poderia se tratar de um experimento – uma vez que o compositor sempre quer propor uma nova construção musical completa –, e, portanto, experimental, o que não é nosso caso.

Isto não impediu que essa confusão fosse realizada e que certas objeções fossem criadas a esta prática. Para alguns críticos, a palavra experimento daria a ideia de obra não finalizada, materiais e métodos primários não testados ou em processo de teste, implicando que o compositor não havia aperfeiçoado sua técnica da mesma forma que os compositores da tradição (MAUCERI, 1997:189). Um exemplo dessas críticas pode ser encontrado no compositor Herbert Eimert: “Sons não controlados, experimentações sonoras e trucagens obtidas numa primeira instância com relativa facilidade, através de efeitos estapafúrdios, não pertencem ao âmbito composicional. Seria ingênuo acreditar que a música pudesse passar a existir de uma forma assim tão primitiva [...] Música, tanto quanto mereça essa denominação, exclui o experimento” (EIMERT, 2009:108-109). Boulez também criticava a ausência de identidade gerada pela indeterminação em obras experimentais. Apesar disto, nos tempos atuais, o âmbito de aceitação e desmistificação da ideia de insuficiência técnica da música experimental é consideravelmente mais vasto, na medida da sua difusão entre o público, do que era em seu início. A ideia de experimento como algo incompleto e primário também é invalidada pela compreensão de que esse experimento é relativo ao processo de composição/interpretação/escuta, fruição, e não à obra de arte em si. Como Cage afirmou, os compositores sabem o que estão fazendo (CAGE, 1961:7).

Apesar desta apresentação clara do conceito de experimentalismo por John Cage, é irônico que a definição do maior nome da música experimental e, de certa forma, quem cunhou o termo inicialmente, não seja a definição mais aceita e difundida nos círculos teóricos da música experimental. Para entendermos isto, cabe olharmos atentamente alguns conceitos, definições e características da música experimental e entendermos o consenso maior sobre o significado do termo “experimental” dentro da estética musical. Cecilia Sun, no *The Grove Dictionary of American Music* (2013), nos mostra que a definição de música experimental não remete a uma característica composicional específica, pelo contrário, ela engloba uma série de poéticas bastante diferentes umas das outras, desde a música indeterminada de Cage à música determinada do minimalismo, desde peças-evento em George Brecht à música eterna de La Monte Young, dos *Fluxus happenings*, entre outras. Não obstante, o que caracteriza a música experimental é uma “rejeição das instituições musicais e dos valores musicais institucionalizados”; trabalhando fora do *mainstream*, “a música experimental tem sido frequentemente definida em oposição aos valores e à estética da vanguarda modernista” (SUN, 2013). Assim como David Nicholls, baseando-se em Cowell (1991:1-4), Sun faz a distinção entre o experimental e o *avant-garde*, na qual o último trabalha com a expansão das extremidades de uma tradição musical enquanto o primeiro trabalha completamente fora desta tradição.

Como resultado disto, a música experimental apresenta valores musicais que estão em oposição à música da vanguarda modernista: processos de acaso ao invés de controle total, partituras gráficas e instruções escritas ao invés de notação musical convencional, simplicidade radical ao invés de complexidade e inortodoxas exigências de interpretação ao invés das tradicionais noções de virtuosidade. Os compositores experimentais resistiram ao *status quo* e rejeitaram algumas das presunções fundamentais sobre música, incluindo os papéis definidos

desempenhados pelos compositores, intérpretes e membros da plateia e, até mesmo, a própria natureza e propósito da música em si (SUN, 2013).

Em outras palavras, Nicholls afirma que, embora os termos vanguarda e experimentalismo tenham sido utilizados indistintamente para práticas e compositores similares que possuíam alguma característica radical em sua obra, fosse ela prospectiva, retrospectiva ou extrapectiva¹, “o que as distingue é em que medida elas tomam a tradição eurocêntrica de música erudita como referência. Desta forma, geralmente, música de vanguarda é vista como ocupando uma posição extrema dentro da tradição, enquanto a música experimental se localiza do lado de fora dela” (NICHOLLS, 1998:518). Assim, essa pequena diferença, quando aplicada a questões de apoio institucional, reconhecimento oficial e recompensas financeiras, faz com que “as conexões da vanguarda com a tradição – não importa o quão tênues fossem – possam carregar um enorme peso” (NICHOLLS, 1998:518). Nyman também define a música experimental como oposição e negação à vanguarda, a qual seria “concebida e executada ao longo do já pisado, mas santificado, caminho da tradição pós-Renascença” (NYMAN, 2009:1). Entendendo que pontos de vista estéticos não necessariamente correspondem a materiais, técnicas e estilos específicos, Benitez irá pontuar o modo de pensamento por trás da indeterminação de Cage que caracterizaria o experimentalismo. Colocando-a em oposição à vanguarda, Benitez argumenta que a crença na direcionalidade da arte e a preocupação com o novo são características da vanguarda, da mesma forma, seus compositores não teriam renunciado o conceito de identidade da obra musical e sua intencionalidade, “em outras palavras, eles não abriram mão da responsabilidade de controlar o resultado de sua música”. Assim, Cage e outros compositores experimentais teriam “aniquilado o que nós consideramos a verdadeira essência da experiência estética ocidental: sua profunda intencionalidade” ao introduzir o acaso e a indeterminação em sua música (BENITEZ, 1978:68).

A distinção entre a música de vanguarda e a experimental não está no uso do acaso em si, mas na maneira com que ele é utilizado para destruir o controle total do resultado sonoro pelo compositor e, desta forma, produzir um ato experimental cujo resultado não pode ser previsto (BENITEZ, 1978:71-72).

David Cope a define como “a recusa em aceitar o *status quo*” (COPE, 1997: 222). Mauceri afirma que a categoria artística da música experimental foi moldada de acordo com a cultura europeia, adicionando um “anti” no vanguardismo e reivindicando uma originalidade mais radical trabalhando fora das formas e técnicas tradicionais. O autor também aponta que a oposição da música experimental era, muitas vezes, mais direcionada às academias e instituições do que diretamente à cultura europeia (MAUCERI, 1997:191-192). Alvin Lucier compreende a música experimental como estando em oposição

¹ “ela pode expandir as fronteiras de aceitação não apenas para frente (em território ‘avançado’), prospectiva, “mas também para trás (em um aparente conservadorismo)”, retrospectiva, “e para fora (na exploração de outras músicas que não sejam aquelas da tradição eurocêntrica de música erudita”, extrapectiva (NICHOLLS, 1998:517).

à tradição europeia (LUCIER, 2012:97). Christian Wolff afirma que a concepção de música experimental depende inevitavelmente do contexto, porém, dentro da utilização, “normas e rotinas não examinadas e contradições a uma cultura predominante, ela pode ser opositiva. Ela pode significar uma tentativa de encontrar e aplicar novas fontes de energia. Isto pode significar esclarecimento ou ponderação, olhando novamente para o que é tido como certo” (WOLFF, 2009: 436). Henry Cowell entende que o “experimento, como sempre, deve sua primeira vitalidade a uma tendência a reagir contra várias coisas que tenham sido feitas por muito tempo” (HCP/B165-F1:7, grifo do autor). Para Sun, este direcionamento artístico resultou no rompimento das fronteiras entre som e ruído, música e outras formas de arte, arte e a vida cotidiana, e, ao mesmo tempo, se mantendo distante das instituições musicais e seus valores produzindo uma música inacessível aos métodos tradicionais de análise e compreensão do fazer musical. Isto também resultaria numa busca de suporte em outras formas de arte, como a dança e as artes visuais.

Jennie Gottschalk, em *Experimental Music since 1970*, se abstém de uma definição clara do conceito e foca em uma abordagem mais prática, focada em traços técnico-composicionais. De fato, a autora destaca não ser uma crítica teórica, musicóloga ou intérprete e que, tendo treinamento em composição, escreve sob o ponto de vista do criador (2016:7-8). Gottschalk entende a música experimental como um termo difícil de se definir claramente por não ser uma escola, tendência ou mesmo uma estética.

Ele é, no entanto, uma posição – de abertura, de investigação, de incerteza, de descoberta. Fatos ou circunstâncias ou materiais são explorados pelos seus potenciais resultados sonoros através de atividades que incluem a composição, performance, improvisação, instalação, gravação e escuta. Essas explorações são orientadas em direção daquilo que é desconhecido, seja ele remoto, complexo, opaco ou falsamente familiar (GOTTSCHALK 2016:1).

Desta forma, a autora tenta estabelecer cinco arcos, características recorrentes, técnico-representativas da prática experimental: indeterminação, mudança, experiência, pesquisa e não-subjetividade.

1. Indeterminação seria o traço mais evidente e central da prática experimental, partindo da formulação inicial de Cage e se expandindo para a busca de uma classe de resultados, não apenas um resultado específico, ou um comportamento sem objetivos definidos.
2. Mudança significaria a introdução de novos elementos na música, o ato de realizar coisas de uma maneira que não havia sido anteriormente feita, sendo esta a razão de confluência do termo experimental com o termo vanguarda.
3. Não-subjetividade sendo a abstração do eu no aspecto composicional, a remoção da subjetividade – gostos, associações, discernimento, emoções etc. –, do processo composicional,

a quebra da noção tradicional do compositor que se expressa através da música. O objetivo seria que o ouvinte experienciasse o som em si e não as decisões ou expressividade do compositor.

4. Pesquisa na qual a música adquiriria o aspecto científico da palavra se caracterizando por uma investigação contínua e no desempenho de processos e interações pelas quais uma pergunta poderia ser respondida ou ao menos considerada. Após o processo, o compositor poderia avaliar os resultados e decidir se eles funcionaram por completo, parcialmente ou não funcionaram e, então, partir para o próximo experimento (peça).

5. Experiência representa o que a autora descreve como uma música não ficcional, que não sugere outros mundos, mas que estabelece relações com este mundo. Uma música que representaria nossa interação com o mundo, partindo do conhecido para o desconhecido e voltando, uma música aberta para à experiência, sendo incerta ou indeterminada. Dentro deste aspecto de indeterminação geral, “uma expansão ou contração é uma *mudança*, a qual altera a *experiência* dos participantes. Uma maneira de interrogar essa distância [entre o conhecido e o desconhecido] é através da *pesquisa*, a qual deve ser o mais *não-subjetiva* possível para produzir resultados claros” (GOTTSCHALK 2016:2).

Assim, Gottschalk delinea duas possíveis visões do conceito: “a primeira é um campo de atividades estreito que só é acessível para alguns especialistas. Como um minúsculo subconjunto da atividade musical, este campo poderia representar um fechamento, um tipo de enclave cultural. Mas isto não é como eu tenho visto na prática. A segunda visão é uma abertura entre música e o mais amplo campo do som” (GOTTSCHALK, 2016:8).

A abordagem de Gottschalk, embora seja mais detalhista e aprofunde mais em detalhes técnicos relativos aos processos composicionais, acaba por ser uma conciliação da visão de Cage, sendo os últimos quatro arcos derivações naturais do primeiro arco, a indeterminação, com a visão contrária à tradição institucionalizada do que é música e sua expansão por meio da vanguarda e a abordagem do mundo do som. Este mundo sonoro, alheio à definição tradicional de música, sendo o terreno da prática experimental, mas ainda assim, focada em um aspecto poético.

Benjamin Piekut, em *Testing, testing...: New York Experimentalism 1964*, traz uma abordagem diferente ao conceito que merece maior discussão, pois introduz aspectos e discussões ignoradas pela literatura até então e que terão relevância para a nossa construção mais adiante.

O que é essa coisa chamada “experimentalismo americano”? Realizar a pergunta com um “é” já me faz procurar por saídas. O tempo presente “é” implica uma essência, um cerne permanente ou secreto que pode, por sua vez, levar à formação de um estilo, gênero, ou tradição, ou ele simplesmente pode ser expressado como uma perspectiva estética geral [...] Experimentalismo, pelo contrário, oferece processos fluidos ao invés de objetos estáticos; procedimentos anti-teleológicos ao invés de obras orientadas por objetivos; novos papéis para os compositores, intérpretes e ouvintes ao invés das hierarquias da música erudita tradicional; notação como um conjunto de ações em vez de uma representação de sons; uma evanescência

momentânea ao invés de temporalidade fixa; uma ontologia da interpretação em primeiro-plano sobre a escrita; e boas-vindas à vida cotidiana ao invés de sua transcendência” (PIEKUT, 2008:1).

De início, Piekut reconhece o aspecto de negação do conceito e a sua não aceção de uma poética específica. O autor continua o estabelecimento dessa aceção de um termo que tem um papel na oposição dos valores centrais da tradição:

O desejo de substituir a herdada tradição europeia com uma nova música americana; um impulso; um impulso em direção à originalidade e à novidade; uma expansão do conceito de música; uma atenuação da intenção; uma abertura para à música e filosofias de não-ocidentais; um favorecimento de processos musicais sobre objetos; uma missão pela liberação dos sons, realce do timbre e ritmo sobre a melodia e exploração de novos sistemas de afinação; uma evasão da continuidade estilística; e um desprezo por grandes formas orquestrais e salas de concerto (PIEKUT, 2008:2).

Este consenso apontado pelo autor incluiria ainda o fato das raízes do experimentalismo não se fundarem nem na técnica serial nem no neoclassicismo, mas em um áspero individualismo, um espírito independente, acompanhado da independência da academia e de uma geral não-institucionalidade. Dentro desse caráter subversivo, Piekut aponta alguns dos pilares principais da construção do experimentalismo. No entanto, o que diferencia a abordagem de Piekut é que o autor questionará o fato de que o resultado desses aspectos estaria presente em algumas outras práticas musicais que não receberiam o signo de experimentalismo, em especial, o jazz. Assim, o experimentalismo seria um agrupamento, não um grupo, marcando uma conquista, não uma explicação (PIEKUT, 2008:4-5). O estudo do autor se propõe a entender as raízes, problemas, ramificações e a estreita lista de opções dos experimentalistas negros, os quais se viam do lado de fora do jazz *mainstream* e do experimentalismo, em virtude da formação racial dos grupos, através de quatro estudos de caso – “exemplos de indivíduos, eventos, ou organizações localizadas nas fronteiras do experimentalismo canônico” (PIEKUT, 2008:10). Assim, o musicólogo foca em questões relacionadas a raça, gênero, classe e nação. Um de seus exemplos de justificação surge da comparação de dois trompetistas, Miles Davis e Earle Brown, que estudaram em tradições respeitáveis. “Este é um certo arranjo de poder que estimula, induz e faz com que seja mais fácil e mais provável para que Brown seja associado com a configuração branca do experimentalismo americano mais do que com a configuração afroamericana do jazz moderno e do bebop” (PIEKUT, 2008:15). Ainda dentro deste questionamento das fronteiras fenóticas que levaram a esse agrupamento específico do experimentalismo, Piekut entende que “talvez nós nunca tenhamos sido experimentais, pois essa categoria promete uma pureza que nunca existiu de fato” (PIEKUT, 2008:16). Isto se dá devido à ambiguidade ou afrouxamento do conceito que se deu em determinados momentos pelos representantes da prática, como, por exemplo, a utilização da figura de Leonard Bernstein para

legitimação do repertório, assumida por Feldman e Cage, de editoras como a *C. F. Peters, Universal Editions* e críticos como Peter Yates, Tom Johnson e Kyle Gann.

A premissa de Piekut parte do ponto de que o experimentalismo surge através do conflito e discordância, mas que a emergência da categoria não seria a causa, mas o resultado de batalhas sobre como e quando relações (*networks*) seriam estendidas ou novas conexões seriam feitas. “Nós podemos entender o experimentalismo em si como uma forma de composição, um agrupamento de pessoas, instituições, sons e discursos” (PIEKUT, 2008:21). Assim, para o autor, a melhor opção seria evitar o debate entre a divisão da música experimental com seus dois grupos contrários, a vanguarda e o jazz, e, “gravitando sobre a bagunça”, encontrar novas vozes e aumentar o arquivo, indo além dos “esperados limites dos estudos de música experimental” (PIEKUT, 2008:23).

Piekut aborda o experimentalismo como um mundo artístico específico, um submundo, que “veio a estar em oposição a outros, e sobretudo, que esta é uma formação estética que foi há muito processada como um objeto de estudo por pesquisadores por décadas” (PIEKUT, 2008:24). Assim, esse agrupamento deveria ser compreendido na forma de um asterismo, “um termo para todo padrão desgovernado e fora das regras que uma pessoa qualquer poderia pegar e criar o seu próprio [...] Um temporário calcetamento de paralelepípedos de elementos heterogêneos que é em si mesmo promulgado através da observação e descrição do observador” (PIEKUT 2008:25-26). Assim, Piekut destaca a necessidade de organizadores humanos para agrupar esses personagens e argumentos sonoros dentro da concepção de experimentalismo, os quais, até o momento, haviam excluído uma enorme parcela, em especial, relativa aos compositores afroamericanos e à música popular e o jazz, a julgar pelos exemplos fornecidos pelo autor (PIEKUT, 2008:34). Piekut reitera seu entendimento do experimentalismo “não apenas como uma coleção de características de estilo ou uma atitude em direção à inovação, mas também pela sua associada reunião de discursos, prática e arranjos de materiais para a produção de conhecimento” (PIEKUT, 2008:35). Assim, ele busca a adição destas novas personagens e práticas experimentais ao agrupamento com o “objetivo de um retrato mais completo, mais variado, do que o experimentalismo americano possa ser” (2008:36) criando aquilo que o autor chama de *experimentalismo diverso* (*otherwise*) – “não uma expansão ou revisão do experimentalismo americano, mas a reunião de uma configuração completamente nova de elementos sociais, técnicos, textuais, sônicos e materiais” (2008:37). Essa nova configuração de objetivos mais abrangentes incorporando práticas de grupos e personagens marginais se configura como um caráter de definição adicional ao conceito por Piekut – não mais se limitando à narrativa tradicional respectiva a um único agrupamento específico e estrito de compositores. Sendo assim, o autor termina sua definição pontuando:

Eu arriscaria dizer que experimentalismo é uma arena do eu em risco. É o desejo de ser diverso, de estar em outro lugar. Ele pode utilmente ser compreendido como uma prática ética, uma atividade à qual Foucault denominou “problematização”. É onde o todo dia e o diverso se convergem em uma arena de possibilidade fundamentada. Esqueça todas as outras explicações

que colocam indeterminação, forma aberta e áspera independência – experimentalismo é sobre abandonar o limite do limite². A maior vantagem *desta* essência do experimentalismo é seu senso de mobilidade, uma certa inquietação que pode nos lembrar não apenas de perguntar o que mais o experimentalismo possa ter sido, mas, também, de imaginar se ele ainda pode ser de outra forma [*otherwise*] (PIEKUT, 2008:44).

Portanto, devemos ter em mente três aspectos sobre o conceito de experimentalismo:

1. A sua compreensão da palavra experimento apresentada por Cage, não representando algo incompleto, insuficiente ou amadorístico, ou o aspecto científico da busca de novos meios técnicos, e sim um aspecto de experiência, indeterminação e acaso dentro dos três âmbitos da obra de arte;
2. A definição mais estreita e poética de Cage, resolvida apenas pela presença da indeterminação;
3. A definição consensual tomada pelos teóricos da música experimental, na qual ela se apresenta como uma oposição às noções institucionalizadas de música, à tradição cultural predominante, mais precisamente à vanguarda europeia, a qual é bem mais ampla que a de Cage, mas ainda carrega o mesmo título conceitual estreito de experimentalismo.

Ainda, devemos compreender dois aspectos básicos presentes nesse entendimento do conceito de experimentalismo que refletem um formato geral e uma aplicação específica de uma época.

Como podemos ver, o conceito de experimentalismo é baseado não em uma definição, mas em uma negação³. Ele se define não pelo que é, mas pelo que não é. Naturalmente, isto implica que nunca poderemos identificar exatamente o que é uma atitude artística experimental fora de seu contexto. A arte experimental depende completamente de seu *Zeitgeist*, o espírito de uma época, local e de pessoas inseridas dentro de uma cultura específica. Dito isto, podemos entender que nossa definição é apresentada de uma **forma geral**, a rejeição das noções institucionalizadas de música de uma cultura dominante e ao *status quo*, e uma **forma estrita**, relativa à origem da prática experimental e agrupamento de determinados personagens, à sua oposição à vanguarda europeia modernista e às instituições acadêmicas que a mantinham dominante. Logo, embora comumente reconheçamos como prática experimental apenas aquelas que se oponham à vanguarda, isto é apenas um reflexo de nossa inserção cultural ocidental e do aspecto dominante que a cultura artística europeia ainda opera sobre nós. Não obstante, se estivéssemos falando de uma instituição musical advinda da tradição japonesa ou de uma tribo isolada, na qual um dos

² “Abandonar o limite do limite significa desconsiderar qualquer separação normativa e artificial entre campos e atores e adotar as bagunçadas reuniões que resultam” (PIEKUT, 2008:13-14).

³ É neste aspecto que encontramos uma falha na construção de Jennie Gottschalk, por exemplo. A autora tenta assumir o conceito de experimentalismo como uma afirmação. Desta forma, a autora acaba por se direcionar, de maneira equivocada, a aspectos técnicos que representariam essa afirmação através de características. Isto se torna claro quando a autora menciona: “Por mais de dez anos, eu venho tentando desvendar o que ela é, se ela é e quem está comprometido com ela” (GOTTSCHALK, 2016:6). A vagueza do campo descrita pela autora ou a noção de que não se trata de uma estética, quando, na verdade, não se trataria de uma poética ou corpo poético específico, e sua noção de descrição do termo pelas abordagens poéticas daqueles que vieram a ser conhecidos como representantes da estética são resultados da tentativa de ver o conceito de experimentalismo como uma afirmação e não pelo que de fato é, uma negação.

membros desta sociedade começasse a compor, de forma espontânea, uma música similar ao tonalismo, sem que fosse mera reprodução da música de outra cultura, ou simplesmente de forma oposta – e.g., enquanto a música da tribo se estruturasse pelo timbre, alguém compusesse obras que se estruturassem pelas intensidades e negassem o valor do timbre –, sua atitude musical seria experimental dentro de seu contexto, negando os preceitos da prática comum de sua cultura⁴. Assim como no ditado, “Tchaikovsky, tocado às três da manhã, é barulho”, nossa percepção de uma atitude artística experimental não escapa de seu ambiente de ação.

Todavia, quando observamos as práticas artísticas da virada e início do século XX do mundo ocidental, é clara a existência de uma diretriz comum. Ainda que com certas nuances estilísticas, a música era regida pelo sistema tonal, pela supremacia do parâmetro da altura e possuía uma carga técnica, orgânica e formal bastante ampla (motivo, forma sonata, instrumentos clássicos etc.), os quais são compreendidos hoje pela noção de **tradição**, i.e., a permanência e a continuidade, ainda que com modificações, de esgares, conceitos, princípios, valores, entre outros aspectos, dentro de uma sociedade através das gerações. Dentro disto, começamos a ter uma distinção das práticas artísticas: aquelas que negarão esta tradição e criarão novos princípios artísticos, muitas vezes em clara oposição e negação intencional às práticas da tradição, as quais trarão o caráter de experimental; e aquelas que continuamente romperão as fronteiras da tradição, a expandirão e adicionarão novos aspectos à sua torre de supremacia cultural e que conheceremos como vanguarda ou *avant-garde*.

Portanto, devemos agora compreender o que se denomina, etimologicamente, vanguarda, para, conseqüentemente, sabermos ao que a arte experimental se opõe/opôs na virada do século XX. O termo “*Avant-garde* significa, literalmente, vanguarda, posto avançado, ponta de lança da primeira fileira de um exército em movimento” (BAUMAN, 1998:121). Esta palavra de origem militar se calca na existência de uma guarda avançada que se moverá à frente e a partir do resto do batalhão, que alcançará um posto inimigo e preparará o terreno para que os outros regimentos avancem. “O que está sendo feito *presentemente* por uma pequena unidade avançada será repetido *mais tarde*, por todas” (BAUMAN, 1998:121). Essa guarda, considerada avançada, implica sua desconexão parcial do grupo geral, através do avanço, e a suposição de que outros lhe seguirão o exemplo posteriormente. Talvez o melhor exemplo de configuração de Vanguarda possa nos ser dado pela Segunda Escola de Viena. Seu nome já é representativo de uma tradição, através da referência direta de continuidade à Primeira Escola de Viena do século XVIII composta por Haydn, Mozart e Beethoven. Seus membros também se contabilizam em três e carregam o aspecto de um mentor perante dois aprendizes: Schoenberg, seguido de Webern e Berg.

⁴ Este exemplo pode ser entendido de diversas formas. Uma que vale mencionar seria dentro de uma instituição acadêmica de música popular, na qual a ideia institucionalizada de música costuma girar em torno do jazz, do samba, da bossa nova, da MPB e de práticas afins. Nesta instituição, a prática deliberada e opositiva de um possível novo ritmo de caráter, função e de preceitos organizacionais opostos, entre outros inúmeros possíveis aspectos, pode e deve ser entendida como uma prática experimental. Outro exemplo seria a produção de música extremamente simples e minimalista dentro de uma instituição acadêmica dominada por ditames e práticas composicionais de caráter maximalista e de grande complexidade técnica e linguística.

A figura de Schoenberg também é bastante representativa neste aspecto, um compositor completamente formado dentro da tradição musical europeia e um dos seus maiores defensores, que, aos poucos, rompe as fronteiras e adentra o universo do atonalismo, e, em seguida, sua organização sobre o método serial dodecafônico, que possuía a intenção de estabelecer a supremacia germânica por mais cem anos no mundo da composição, ou seja, uma clara tentativa de estabelecer um novo terreno a ser seguido pelos outros regimentos de compositores, o que, de certa forma, se concretizou através do serialismo e do pensamento estruturalista desenvolvido na música eletrônica.

Logo, dentro do universo ocidental da virada do século XX, o conceito de experimentalismo encontra sua causa estando intimamente ligado ao conceito de vanguarda e tradição, aquilo a que ela se propõe a opor. Isto nos direcionará a dois problemas conceituais: a inadequação do termo “experimentalismo” e a sua representação específica e estilística de uma época. Como vimos, o termo experimentalismo se adequa apenas ao conceito de Cage e, mesmo nessa concepção, ele é inapropriado pelo conflito claro entre a noção básica cotidiana de experimento e a da experiência gerada pela indeterminação. Esta inadequação se torna ainda mais acentuada quando compreendemos a definição mais ampla de experimentalismo como rejeição a uma noção institucionalizada de música, a qual só traz o mesmo nome de experimentalismo por uma questão de estabelecimento e força histórica. Apesar de o termo ser, de certa forma, impróprio, estabelecer um novo termo em substituição a este seria bastante infrutífero e, quiçá, impossível, dada a importância e difusão adquirida pelo primeiro. Evidentemente, parafraseando Schoenberg, em uma situação parecida sobre a questão Dominante-Tônica, introduzir termos mais adequados em substituição a termos já fixados na linguagem musical apenas causaria mais confusão terminológica (SCHOENBERG, 2011:77). Outra questão que não podemos ignorar é que, embora o conceito de experimentalismo seja de caráter extemporâneo e faça uma asserção completamente dependente de um contexto de aplicação, o termo música experimental carrega uma grande conexão e representatividade do contexto da música estadunidense da segunda metade do século XX, encabeçada por Cage, Feldman, Wolff, Brown, entre outros. O termo experimentalismo passou a ser uma representação específica dessa prática composicional antivanguardista, sua **forma estrita** em contraposição à sua concepção **geral**, o que se configura em um segundo problema de definição estética do conceito.

Este segundo problema conceitual nos obriga a realizar certas dissociações quando tratarmos de práticas experimentais que não dizem respeito a este contexto histórico representado pelos antivanguardistas estadunidenses na segunda metade do século XX. Sendo assim, apenas com o objetivo de impedir a associação direta a este período mais emblemático do experimentalismo, realizamos uma simples concessão ao tratar de práticas experimentais prévias à segunda metade do século XX sob o nome de **experimentalismo *avant la lettre***, i.e., um experimentalismo antes de seu estado definitivo, antes de seu inteiro desenvolvimento, antes da existência do termo. E, quando se tratar de contextos específicos da atualidade ou análise de diferentes culturas regidas por outra tradição e/ou prática comum,

falamos de um **experimentalismo paralelo**, especificando sua separação do contexto histórico dominante do experimentalismo antivanguardista e ressaltando seu aspecto local e seu contexto de aplicação, utilizando o termo geral para uma finalidade específica e mantendo sua situação de igualdade conceitual, o qual pode ser útil em estudos mais avançados dentro da etnomusicologia ou na abordagem de microexperimentalismos, i.e., manifestações experimentais em contextos menores, como exemplificado anteriormente.

Antes de progredirmos para um maior escrutínio dessas duas subdivisões do conceito de experimentalismo em sua forma **geral**, devemos abordar a questão do desenvolvimento e da validade do conceito de experimentalismo em sua forma **estrita** na atualidade. Com o início de nossa dada contemporaneidade, nos últimos quarenta anos, se desenrolou um dos debates estéticos mais efervescentes da filosofia atual, o fim das vanguardas sob a égide da pós-modernidade. A justificativa do fim das vanguardas se dá na perda de suas propriedades ontológicas frente a um novo formato de arte pluriestilístico, cuja busca pelo novo está saturada, cujas fronteiras estão indeterminadas entre o que é regressivo e o que é progressivo, cujo caráter internacional e pressuposição de escola e terreno futuro foram perdidos e a qual foi incorporada ao mercado artístico⁵. Na ausência de uma linha de frente que pudesse se determinar a vanguarda, Bauman enxerga, nesse novo período, a perda do caráter internacional e da sua relação com a temporalidade, na qual, “em vez de um exército regular, as batalhas disseminadas, agora, são travadas por unidades de guerrilha; em vez de uma ação ofensiva concentrada e com um objetivo estratégico determinado, ocorrem intermináveis escaramuças locais, destituídas de finalidade global. Ninguém prepara o caminho para os outros, ninguém espera que os outros venham em seguida” (BAUMAN, 1998:122). Da mesma forma, Bauman pontuou que “O limite das artes vivido como uma permanente revolução foi a autodestruição. Chegou um momento em que não havia nenhum lugar para onde ir” (BAUMAN, 1998:127). Tendo esgotado os refúgios da arte de vanguarda, Bauman argumenta que falar de uma vanguarda no cenário pós-moderno não faz sentido:

Despido da significação do passado, não predizendo nada e não impondo nenhuma obrigação [...] A expressão “vanguarda pós-moderna” é uma contradição em termos. A multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado (BAUMAN, 1998:127).

⁵ Esta última é mais representativa no campo das artes visuais. Como aponta Peter Bürger: “uma vez que o urinol assinado é aceite nos museus, a provocação deixa de ter sentido e transforma-se no contrário. Quando um artista dos dias de hoje assina e exhibe uma chaminé de fogão, já não está a denunciar o mercado da arte: está a submeter-se a ele; não destrói, mas antes confirma, o conceito da criação individual. Haverá que procurar a razão disto no fracasso da intenção vanguardista de superar a arte” (BÜRGER, 1993:94-95). Sobre o mesmo, Bauman afirma: “Na opinião de Peter Bürger, foi seu assombroso sucesso comercial que desferiu o golpe mortal na arte de vanguarda, agora ‘incorporada’ pelo ‘mercado artístico’” (BAUMAN, 1998:126). Na música, tivemos a tomada do cenário pela música popular e a abdicação da vanguarda pelas salas de concerto que passaram a reproduzir o repertório clássico-romântico, embora, eventualmente, também possamos reconhecer esta mesma incorporação de *kitschs* vanguardistas musicais nos repertórios.

Ao alcançar essa liberdade de movimento, a arte abdicaria de sua ambição de ditar novas trilhas para o mundo. Essa corrupção de estéticas opostas pode ser claramente aplicada no exemplo supramencionado de Piekut sobre as estratégias de Cage e Feldman, representantes do experimentalismo, de utilizar da instituição arte⁶, o cânone e a academia, edifícios da vanguarda, aos quais o experimentalismo deveria se opor, para legitimarem sua prática dentro da história da arte. Da mesma forma, podemos ver a incursão de Stockhausen, representante da vanguarda, na indeterminação experimental em sua música intuitiva *Aus den Sieben Tagen* e em *Klavierstücke XI*. Em outros espectros, poderíamos citar a junção das práticas de música eletrônica sob o signo de eletroacústica que continuamente absorve elementos musicais de outras estéticas, eruditas e populares, em um caráter pluriestilístico. Ancorado em Boulez, Bauman apresenta ainda a questão de que as obras musicais teriam cada vez mais se tornado eventos únicos, não redutíveis a qualquer sistema reconhecido por todos. A composição musical cada vez voltada a poéticas de pequenos grupos, individuais ou, muitas vezes, de uma obra única, seria uma representação dessas escaramuças locais sem qualquer finalidade internacional. Este elemento, apontado por Bürger como algo presente desde o início das vanguardas modernistas, o fim da possibilidade de um estilo da época (BÜRGER, 1993:47), se aglutina cada vez mais. Enquanto a vanguarda modernista se ocupava de marcar trilhas que levariam a um consenso de novo e aperfeiçoado, o vanguardismo pós-moderno consistiria em “solapar a própria possibilidade de qualquer acordo futuro, universal e, desse modo, sufocante” (BAUMAN, 1998:139). Sendo assim, Bauman destaca que essa arte pós-moderna se fundava numa liberdade total de escolha entre os domínios estéticos passados e atuais, semelhantes ou díspares e uma constante fluidez entre esses meios sem a petrificação engeuecedora das certezas.

A arte pós-moderna é uma força crítica e emancipadora até compelir o artista, então despojado de esquemas engeuecedores e métodos infalíveis, e o espetacular ouvinte, então deixado sem os cânones de ver e a consoladora uniformidade do gosto, a se empenharem no processo de compreensão, interpretação e elaboração de significado que inevitavelmente reúne as questões da verdade objetiva e os planos subjetivos da realidade. Mas, assim fazendo, ela liberta as possibilidades da vida, que são infinitas, da tirania do consenso, que é – deve ser, não pode senão ser – excludente e incapacitante. O significado da arte pós-moderna, sugiro eu, é abrir amplamente o portão às artes do significado (BAUMAN, 1998:140-141).

Andreas Huyssen, em seu artigo *Mapping the Postmodern* (1984), aponta uma mudança na sensibilidade da emergente transformação cultural ocidental e a necessidade de explorar se ela havia gerado novos formatos estéticos ou apenas reciclado técnicas e estratégias do modernismo em um novo

⁶ Esse termo utilizado por Peter Bürger é sumarizado por Huyssen: “As maneiras com que o papel da arte é percebido e definido na sociedade e as maneiras nas quais a arte é produzida, comercializada, distribuída e consumida” (HUYSSSEN, 1984:20).

contexto cultural. O argumento de Huyssen se inicia na arte dos anos 1960 como a rejeição e crítica a uma visão codificada de modernismo. Este pós-modernismo, dos anos 1960, teria tentado revitalizar a herança das vanguardas europeias⁷ e dar um ar americano às mesmas em torno do arco Duchamp-Cage-Warhol. “Meu ponto aqui é que o pós-modernismo americano dos anos 1960 era ambos: uma vanguarda americana e o fim de jogo para o vanguardismo internacional” (HUYSSSEN, 1984:24). A partir dos anos 1970, teria havido uma emergência da cultura do ecleticismo, o rompimento da fronteira entre estéticas díspares ou contrárias na arte, mas a qual teria abandonado qualquer proposta de crítica, transgressão ou negação (HUYSSSEN, 1984:16). O que caracterizaria esse período é uma dispersão das práticas artísticas, agora, fundamentadas num arrastão às ruínas do edifício modernista “assaltando-o por ideias, pilhando seu vocabulário e suplementando-o com imagens escolhidas aleatoriamente, motivos de uma era pré-moderna e de culturas não-modernas, assim como da cultura contemporânea de massa” (HUYSSSEN, 1984:25). Huyssen entende esse momento da pós-modernidade da mesma forma que Lyotard, como um estágio recorrente dentro do modernismo em si.

Meu ponto principal sobre o pós-modernismo contemporâneo é que ele opera em um campo de tensão entre a tradição e a inovação, conservação e renovação, cultura de massa e arte erudita, na qual os últimos termos não mais automaticamente privilegiados sobre os primeiros; um campo de tensão, o qual não pode mais ser confinado em categorias como progresso versus reação, esquerda versus direita, presente versus passado, modernismo versus realismo, abstração versus representação, vanguarda versus *kitsch*. O fato de que tais dicotomias, as quais eram, afinal de contas, centrais nos relatos clássicos de modernismo, tenham se quebrado é parte dessa mudança que eu tenho tentado descrever [...] pós-modernismo não representa apenas uma nova crise no ciclo perpétuo da prosperidade e falência, exaustão e renovação, as quais caracterizaram a trajetória da cultura modernista. Ele representa um novo tipo de crise da própria cultura modernista em si mesma (HUYSSSEN, 1984:48).

Assim, o pós-modernismo não significaria o ocaso do moderno, mas uma nova luz e apropriação de suas estratégias estéticas e técnicas inserindo-as e fazendo-as funcionar em novas constelações (HUYSSSEN, 1984:49).

Fabbrini, em *O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade*, aborda a questão das vanguardas tardias americanas como um momento em que os artistas se orientam através da experimentação formal, mas já tendo se afastado da perspectiva revolucionária dos movimentos do início do século XX.

Na década de 70, tivemos assim uma arte de vanguarda pós-utópica, ou seja, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que a arte desse período não se voltava mais para o

⁷ É importante entender que tanto Bürger, Bauman, Huyssen e Fabbrini tratam todos os movimentos radicais do início de século XX e suas reformulações tardias no pós-guerra sob o termo de vanguarda, sejam elas prospectivas, retrospectivas ou extrapectivas. Em nosso trabalho essa diferença é realizada entre vanguarda, neoclassicismo e experimentalismo, como já foi apresentado. Nossa reformulação conceitual será amplamente discutida adiante no texto, nas subdivisões de experimentalismo em seu formato geral.

futuro, região do inesperado e da esperança [...] No início da década de 80, por fim, os críticos e artistas de diferentes países diagnosticaram o fim da própria ideia de vanguarda, uma vez que não identificavam no cenário cultural um novo movimento artístico internacional ou estilo moderno [...] As vanguardas foram se exaurindo, ou seja, perdendo o seu ímpeto transformador [...] formas destituídas de todo poder de negatividade [...] a obra, enclausurada nas relações internas entre significante e significado teria perdido, desde então, o poder de nomear a realidade; ou seja, de apontar para o referente, entendido como o “mundo histórico” (FABBRINI, 2012:33).

Para Fabbrini, o fim das vanguardas significa o fim do sentimento do sublime, mas não necessariamente a morte da Arte como um todo, apenas da ideia de arte moderna. Não o fim da arte moderna, mas de seu ideário, “pois as efetuações artísticas do período das vanguardas, bem como as possibilidades linguísticas nelas entrevistas, estão presentes na arte atual, como destacávamos, de modo que é inadequado também por essa razão o uso do prefixo “pós” na expressão “pós-modernidade”, uma vez que ele implica mais do que um afastamento da modernidade, seu descarte” (FABBRINI, 2012:36). Fabbrini destaca que as artes do pós-guerra perdiam seu ideário de legitimação uma vez que a busca do novo se mostrava cada vez mais velha. A arte pós-moderna não mais se fundaria na busca incessante do choque e da ruptura. O público, frente à conquista da liberdade plural pós-moderna, não mais experimenta o choque das inovações artísticas. As linguagens teriam se multiplicado em uma velocidade muito mais rápida do que se pode suportar.

Como estamos vendo, entretanto, a luz não produziu *choc*, nem gerou novas convenções artísticas, no sentido *modernista*, de códigos que, rompendo com o passado artístico, ampliam o campo da percepção sensorial do observador. Este, familiarizado com as novas tecnologias em seu cotidiano, assimilou gradativamente e sem resistência, os efeitos artísticos, ainda pontuais, das novas mídias, o que não significa que eles acabem reduzidos ao *entertainment* (FABBRINI, 2012:41).

Assim, Fabbrini conclui que, com o fim da etapa das vanguardas, a arte não mais se move por princípios de evolução ou retrocesso, ela simplesmente muda, não havendo evolução estética, mas um desdobramento das linguagens. Este declínio, na verdade, seria o declínio das vanguardas, o fim da ideia da arte moderna, fundada no choque, no novo e na ruptura, e não a morte da Arte em si.

Na situação musical contemporânea, na qual todo o universo sonoro já foi liberado, todas as categorias poéticas se tornaram intercambiáveis a todas denominadas estéticas, tornando-as impuras e corruptas, na qual as limitações artísticas se tornaram arbitrárias e organizacionais de cada indivíduo artista que, em si, realiza um caminho imóvel, de manutenção de poética única, ou de constante mutação dentro das possibilidades sonoras, estabelecendo novas poéticas a cada obra, e/ou sempre emulando algum posicionamento estético passado, liquefazendo ou mesclando-os em maior ou menor grau, não há uma nova unidade estética em movimento evolutivo, o que há é uma grande estética da totalidade, na qual compositores estabelecem suas próprias regras individuais e, sem caráter global, em emulações das

vanguardas. As novas poéticas que surgem não implicam uma substituição ou inovação do pensamento estético. A contemporaneidade busca, em suas emulações, finalizar o projeto da modernidade. Práticas, como a eletroacústica, ainda se firmam em estéticas e poéticas previstas desde o início do século XX e que, agora, se fazem possíveis com o avanço tecnológico, enquanto ela adquire um formato totalizador da pluricidade estética atual. A mesma relação pode ser encontrada nos desenvolvimentos do spectralismo francês, cujo ideário é buscado em Harry Partch, Henry Cowell, Messiaen, Ligeti e Xenakis, que se traduz na obra de Grisey, Murail, Scelsi, Saariaho, Dufourt, entre outros; no experimentalismo americano, o qual se fundou em projetos artísticos dadaístas e ideários de Satie, Ives, Cowell, entre outros. Ainda, os últimos suspiros da vanguarda clássica na nova complexidade, encabeçada por Ferneyhough, culminando no desenvolvimento da modulação micrométrica de Kampela, no final da década de 1990, que é o cumprimento final dos desenvolvimentos rítmicos do ideário moderno de Cowell, Nancarrow e Carter. Essa relação pode ser explicada na expressão: “os modernistas eram mais modernos que a própria modernidade”. Assim como físicos teóricos postularam teorias que só foram passíveis de comprovação nos últimos anos com o desenvolvimento do aparato tecnológico, os postulados estéticos dos modernistas aos poucos vão encontrando sua realização em nosso tempo.

A partir da conquista da totalidade do universo sonoro pela música, não há mais um senso para o conceito de vanguarda, pois não há mais fronteiras estéticas para se romper, não há a possibilidade do novo impensado. Este novo, dos que se proclamam a vanguarda da atualidade, já foi previsto nos projetos modernos. Ele não choca o público, por esse mesmo motivo, aliado à multiplicidade corrente de poéticas sem unidade e dispersa. O novo poético já não pressupõe uma unidade cultural internacional, quando muito individual ou comunitária, ou qualquer noção evolutiva de progresso ou regresso. Ele, portanto, não se estabelece como verdade ou caminho futuro a ser trilhado nem pressupõe escola. Não há terreno novo sendo desbravado, há apenas o reconhecimento de um terreno já dominado, o total sonoro com seus sincretismos e pontilhismos estético-temporais. Todos os elementos categorizantes da vanguarda já não se encontram ativos.

Ainda que novas poéticas sejam desenvolvidas com o avanço da tecnologia, elas apenas assumem sua prerrogativa de tornar possível o que antes era impossível tecnicamente dentro de uma estética que já foi há muito conquistada. Se, por um lado, podemos ver a história da música tonal como uma linha evolutiva, a qual se rompe, no fim do século XIX, e se transforma em uma árvore filogenética darwiniana de estéticas na modernidade, as criações artísticas contemporâneas são melhor representadas pelo movimento browniano dentro de uma estética da totalidade, sem a existência do para frente ou para trás evolutivo, e qualquer restrição estética é uma escolha emulatória ou liquidificadora desse passado. Esta última metáfora é brilhantemente elaborada por Bauman, amparado por Leonard B. Meyer, sugerindo que “as artes contemporâneas tinham atingido um estado de constância e mutabilidade, uma espécie de móvel estagnação (ele chamava essa condição de “estase”): toda unidade isolada está em movimento, mas há pouca lógica nesse mover-se para frente e para trás: mudanças fragmentárias não

indicam corrente unificada; e a totalidade não sairá de onde está” (BAUMAN, 1998:122). Cada compositor realiza seu progresso dentro do plano total sonoro, baseando suas escolhas poéticas em decisões arbitrárias, emulativas ou liquidificantes, mas de forma individual ou comunitária, sem apontar para uma direção unificada e global. Dentro disto, o total sonoro conquistado continua disponível a todo compositor.

Não havendo uma vanguarda, neste senso, não há também uma oposição experimental estrita em curso. O único caminho restante para falarmos de um experimentalismo estrito na atualidade seria a completa ausência do som como um todo, um alheamento utópico de todo o universo sonoro, o qual é impossível à condição humana, como outrora constatado por Cage na câmara anecóica. A condição contemporânea também refletiu a fragilidade do conceito de experimentalismo, aos poucos sendo incorporado poeticamente pela vanguarda, restringindo seu campo de ação até à destruição de seu nêmesis na pós-modernidade que significava, conseqüentemente, sua própria destruição. Desta forma, pode-se conservar o pensamento de oposição entre vanguarda e experimental na atualidade apenas como uma referenciação anacrônica a poéticas respectivas de cada proposta estética em seu tempo atuante, de meados do século XX. Isto seria uma forma de entendermos e categorizar poéticas com base em sua origem, como quem olha por uma lente para um mundo congelado do passado e tenta fazer uma correspondência por porcentagem estética de uma obra atual ao tentar imortalizar poéticas ao experimentalismo, poéticas que historicamente pertenceram à égide e, associadas a ela, tornaram-se um falso sinônimo, muito embora o conceito nunca tenha tido prerrogativas poéticas. É agir, ao menos em termos de categorização, como se os ditames de meados do século XX ainda fossem atuais e válidos. Tais modos de radicalismo – experimentalismo, neoclassicismo e vanguarda –, foram absorvidos no todo da tradição da música ocidental. Não há mais razão de utilizá-los se não como essa forma de referenciação anacrônica a fins de categorização formal de poéticas e localização do ponto temporal que, determinado indivíduo ou obra, ocupa dentro do plano total sonoro – a partir de suas escolhas arbitrárias e/ou emulativas e liquidificantes do projeto moderno – com o intuito musicológico e analítico da trajetória browniana dos indivíduos compositores⁸.

Um exemplo desse modo contemporâneo de pensar a música pode ser encontrado no grupo brasileiro Música Nova. Longe dos regimentos da tradição europeia que se dividia entre neoclassicismo e vanguarda e não sendo parte primária do processo de ascensão do experimentalismo estadunidense, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e demais membros não sentiam a necessidade ou obrigação de adesão a nenhum dos três modos de radicalismo. Desta forma, o grupo, sem sentimento de incumbência para com qualquer estética ocidental europeia ou estadunidense e incrédulo do passado nacionalista brasileiro, se encontrava livre para transitar livremente dentro do total sonoro da música

⁸ Um exemplo corrente da utilidade dessa prática de referenciação anacrônica pode ser encontrado nas referências de categorização da música eletroacústica como mais próxima à corrente concreta ou à eletrônica com o intuito de facilitar a compreensão de processos técnicos específicos, mas cuja divisão estética já foi há muito diluída.

ocidental, tomando todos os elementos estéticos desse mundo moderno para si. Logo, em 1963, vemos na abertura do manifesto Música Nova esse reconhecimento do fim dos conceitos estéticos modernos e adesão do mundo contemporâneo: “música nova: compromisso total com o mundo contemporâneo: desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen (NOVA, 2020). Esta posição do grupo também se coadunava com o compromisso contemporâneo de finalizar o projeto moderno, através do desenvolvimento tecnológico, ao destacar um “levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem”. O grupo, identificando um caráter provinciano no nacionalismo musical brasileiro, naquilo que chamaram de “condição de subordinação semi-colonial”, passa a pregar um modo contemporâneo de libertar a produção musical dos entraves estéticos dos conceitos modernos que “cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global” (NOVA, 2020) e a aderir a uma livre fruição estético-poética dentro do total sonoro da música ocidental.

Ao contrário de Piekut, que, ao constatar a impureza do termo experimental, no adentrar da contemporaneidade, reconhecendo que talvez nunca tivéssemos o sido, decidiu por adotar o sincretismo estético, sob a noção do abandono do limite do limite, sob o signo do experimentalismo, nós optamos pela inviabilização sincrônica do termo estrito na atualidade frente aos argumentos já apresentados. Da mesma forma, Piekut busca a absorção de artistas experimentais marginais, pertencentes a outros sistemas que não ao da música erudita ocidental, sob sua concepção de experimentalismo diverso. No entanto, este novo agrupamento de Piekut traz apenas mais confusão ao termo do que de fato um esclarecimento. Embora a ideia de legitimação de compositores pertencentes a minorias sociais através da absorção dos mesmos dentro da história do experimentalismo seja justa e válida, é indubitável que tais compositores atuaram e responderam a outro contexto cultural. Conforme mencionado anteriormente, o experimentalismo estrito corresponde ao processo de negação do *status quo* e da noção institucionalizada de música dentro da tradição de música de concerto ocidental. Logo, historicamente, o termo se tornou sinônimo específico do agrupamento de compositores antivanguardistas estadunidenses da segunda metade do século XX, John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, La Monte Young, Christian Wolff e seus círculos. As práticas que Piekut tenta adicionar ao conceito de experimentalismo acabam por pertencer a diferentes contextos culturais e, embora sejam, de fato, experimentais, seu ato de negação não se refere à música de concerto ocidental. Portanto, uma das alternativas que propomos para tratar esses contextos, nos quais possuímos uma presença do conceito geral de experimentalismo se dá na noção do **experimentalismo paralelo**, i.e., todo ato composicional que resulte na negação de uma noção institucionalizada de música e ao *status quo* de um contexto cultural dominante que não seja o da música erudita ocidental.

O experimentalismo paralelo pode se delinear de diversas formas, conforme já demonstramos em alguns exemplos. Porém como forma de exemplificar algumas dessas possibilidades realizaremos algumas breves abordagens de diferentes formas de manifestação desse conceito. Uma das mais comuns seria dentro do contexto da música popular. No Brasil, há dois grandes exemplos que podemos citar: a atividade musical de Rogério Skylab, no Rio de Janeiro, e a Vanguarda Paulistana, em São Paulo. Skylab que, insatisfeito com o contexto da música popular dos anos 1970 e 1980, relatou em uma entrevista a natureza do seu posicionamento contrário ao *status quo* e à sua definição padronizada de música popular:

Por que que eu fiz exatamente aquilo naquele primeiro momento? É porque eu estava começando na música e eu achava a música popular tão chata. Chata, brega e muito politicamente correta, muito limpinha, sabe? E isso foi principalmente na década de 70 [...] Década de 70 foi uma merda e eu vivi muito isso. Quando eu pensei assim: “vou fazer música”, eu vou é botar pra arrebentar [...] aquele pessoal da MPB, eu achava aquilo uma merda, eu entrei pisando, pisoteando mesmo, eu entrei pra arrebentar com a coisa. Então, eu acho que essas músicas, elas tinham muito mais a ver com a história da música popular brasileira, com a qual eu discordava, do que com as minhas posturas políticas (SKYLAB, 2020).

A partir desse posicionamento, Skylab, gravando seus discos de forma independente, negados pelas grandes gravadoras dominantes do mercado, desenvolveu uma série de músicas experimentais adquirindo modesta notoriedade no submundo da música experimental popular brasileira desde seu primeiro álbum da série denominada Skylab, I ao X. Sua canção mais emblemática, *Matador de Passarinhos*, em si era uma resposta à banalidade da canção brasileira como um todo e, especificamente, a *Passaredo* de Chico Buarque e Francis Hime; seguido de canções descrevendo esquarteramentos como *Moto-serra*, uma provocação de resposta ao movimento feminista, que enxergava uma ode à violência de gênero em suas músicas; *Matadouro das almas*, uma provocação às sociedades protetoras dos animais; *Jesus*, uma provocação à sociedade religiosa, canções repletas de humor crítico às práticas tradicionais do mercado popular; *Você vai continuar fazendo música?*, uma crítica às gravadoras que mantinham as portas fechadas aos músicos que não se acomodavam às exigências do mercado; *Samba de uma nota só ao contrário*, referência crítica à falta de refinamento tímbrico de *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim; *Quanto pior melhor*, de 2006, uma referência crítica a certo tipo de brasilidade em *Você já foi à Bahia?* de Dorival Caymmi e à reutilização do termo por Lenine em *Lá e Cá*; o uso contínuo de turpilóquios em ataques à sociedade, à política e ao cenário musical brasileiro com temáticas escatológicas, violentas e necróticas consideradas inadequadas ao mercado da música popular, além da implementação de experiências sonoras advindas do *noise*, do experimentalismo estrito, da vanguarda e de experiências eletroacústicas de estúdio em álbuns como *Skylab* (2017) e em canções como *Samba isquemia noise*, as quais não são práticas presentes no contexto dominante da música popular. De fato, a prática de Rogério Skylab se configura nessa luta contínua ao *status quo* institucionalizado da música popular e mantido pelas gravadoras e instituições midiáticas. Portanto, sua prática está definitivamente de acordo com o conceito geral de experimentalismo, mas se

configurando em uma forma paralela, uma vez que não responde ao contexto da música de concerto ocidental dos antivanguardistas estadunidenses, sua forma estrita, que, como lembrado pelo próprio Skylab, em seu álbum *Skylab VI*, através de uma canção, *Isto não é John Cage*.

Caso similar é o contexto da Vanguarda Paulistana. Nomeada de forma equívoca por jornalistas, ao identificarem que alguns dos participantes eram membros da Escola de Comunicação e Artes da USP e estudantes de música erudita de vanguarda, ela não se portava como uma vanguarda dentro do contexto da música popular e os próprios músicos não se identificavam dessa forma (FENERICK, 2007:2), como explicou Luiz Tatit, do grupo Rumo, ao *Correio Braziliense*: “Essa ponte foi feita imediatamente, eles nos rotularam assim. Não gostávamos muito da denominação porque já estava desgastada. Ao mesmo tempo, a gente assumia que estava propondo uma nova maneira de compor. As músicas eram diferentes, estranhas, esquisitas e engraçadas. Não era algo que se tocava nas rádios” (TATIT, 2015). O movimento, como um todo, não havia uma unidade, o que aglomerava grupos marginais distintos, como *Língua de Trapo*, *Rumo*, *Premeditando o Breque*, *Arrigo Barnabé*, era a inadequação de sua música aos padrões do rádio e da TV e a renúncia de reconhecimento pelas gravadoras, levando-os a uma produção independente. “Assim, embora muito diferentes entre si, ao menos em um aspecto as diversas propostas estéticas dos integrantes da chamada Vanguarda Paulista convergem e encontram uma consonância radical: o ponto de vista crítico em relação ao grande mercado da música, uma vez que sempre o olharam de fora” (FENERICK, 2007:3). O agrupamento era formado por compositores que desempenhavam práticas musicais opostas às noções institucionalizadas de música popular e mantida pelos agentes reguladores. Nesse entendimento, ele se trata de um experimentalismo paralelo. No entanto, dada a quantidade de diferentes práticas presente nos músicos que frequentavam o Teatro Lira Paulistana e a trajetória histórica deste agrupamento, na qual alguns compositores acabaram por serem incorporados às gravadoras e ao mercado dominante, tratemos apenas do caso de Arrigo Barnabé como ilustração. Barnabé nos permite entender uma relação complexa sobre a necessidade da categoria de experimentalismo paralelo e a independência da poética em relação ao contexto estético. O que Arrigo Barnabé incorporou, em uma primeira instância, com seu histórico álbum *Clara Crocodilo* (1980), marco inicial da vanguarda paulista, na música popular, foi a utilização de poéticas composicionais que, naquele momento, pertenciam à vanguarda da música erudita ocidental. Embora a utilização do método dodecafônico, do serialismo, do atonalismo livre, canto-falado, narração, ritmos e fórmulas de compasso complexas, recursos eletroacústicos, instrumentação orquestral insólita, entre outras, sejam poéticas historicamente associadas à vanguarda erudita, no contexto da música popular, elas passam a responder a outro contexto cultural, no qual elas possuem aspecto opositivo à noção dominante, um experimentalismo paralelo. Barnabé continuou a incorporação dessas poéticas à música popular em *Tubarões Voadores* (1984), e mesmo em álbuns mais recentes em parceria com Tatit e Livia Nestrovski, como *De nada mais a algo além* (2014). Dentro deste formato, mas em obras pontuais, também poderíamos citar a canção *De Conversa/ Cravo e Canela* do álbum *Araçá Azul* (1972), de Caetano Veloso, o qual introduz recursos advindos da música

concreta, ou ainda, a canção *Revolution n°9* do *White Album* (1968), dos *Beatles*, que introduz práticas da música eletroacústica ao contexto popular, soando mesmo de forma similar ao que viria a ser o *Roaratorio* (1979), de John Cage. Dentro do contexto da música popular ainda poderíamos mencionar boa parte da obra de Hermeto Pascoal ou boa parte da obra de Frank Zappa, ou o próprio *Free Jazz* ou *New Thing*, de Dizzie Gillespie, John Coltrane, Rashied Ali, que Piekut trata em seu trabalho (PIEKUT, 2008:185-286) entre outros inúmeros grupos, agrupamentos ou indivíduos que possam ter desempenhado esse papel experimental dentro de seu contexto. Um desses agrupamentos que ainda nos vale mencionar é o RIO, *Rock in Opposition*, cujo nome já é mais do que representativo. O movimento surge de um coletivo de grupos, no final dos anos 1970, que se une em oposição ao mercado da música e seus representantes que se negavam em gravar suas obras. O próprio *slogan* do movimento era “A música que as gravadoras não querem que vocês ouçam”. Dentre os grupos, podemos destacar dois mais emblemáticos, cada um pertencente a um momento do agrupamento: Henry Cow, formado em 1968, na Inglaterra, sobre o qual Benjamin Piekut publicou recentemente um livro sobre a trajetória do grupo, *Henry Cow: The World is a Problem* (2019), o qual possui poéticas relacionadas ao *Free Jazz*, minimalismo, poéticas pertencente à vanguarda e experimentalismo erudito entre outras incorporações variadas; e *Art Zoyd*, formado em 1969, na França, com poéticas relacionadas ao *Free Jazz*, minimalismo, longas incursões nas poéticas eruditas e na utilização de recursos eletroacústicos.

Há ainda a possibilidade de identificarmos experimentalismos paralelos dentro do próprio contexto da música erudita ocidental, mas não correspondente à corrente estrita dos Estados Unidos, como é o caso do movimento alemão *aDevantgarde*. O nome é uma combinação do termo *avantgarde* com a palavra *devant*, implicando que o grupo estaria de frente, batendo de frente, com a vanguarda alemã. O movimento foi criado Sandeep Bhagwati, Moritz Eggert e Wilhelm Killmayer, em Munique, no ano de 1991. A ideia do movimento era fornecer um novo campo de atuação para compositores que não se encaixavam e desejavam romper com o esquema dominante da tradição serialista regida pela escola de Darmstadt e liderada por figuras influentes, como Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Desde sua criação, o movimento realiza festivais bienais alternativos em Munique que oferecem um espaço para novos compositores sem imposições ou restrições poéticas⁹. Neste sentido, sua atitude de criar um espaço em oposição à prática serialista dominante no contexto da vanguarda alemã, sua oposição àquela noção institucionalizada de música e aos mecanismos regentes e, sua separação do formato estrito dos antivanguardistas estadunidenses, o configura como um agrupamento de acordo com o conceito apresentado.

Da mesma forma que a música popular, poderíamos estender o conceito de experimentalismo paralelo para tratar de estéticas opositivas inseridas em outras culturas que não a ocidental, e.g., práticas inconformes ao *status quo* da música Indiana, Chinesa etc., cada uma vista e analisada dentro de seu

⁹ Site do movimento e do festival – <www.adevantgarde.de>.

próprio contexto e implicações estéticas, ou ainda, prevemos a possibilidade de aplicação do conceito para a melhor compreensão de agentes destoantes à regra em estudos de etnomusicologia sobre a música de povos indígenas ou exteriores às influências da globalização. Por último, reconhecemos ainda a possibilidade do **microexperimentalismo**, referente ao contexto e não ao valor, ao se tratar da análise de manifestações insólitas à prática comum de um ambiente específico, e.g., a cultura dominante dentro de uma universidade, dentro de um agrupamento de compositores, dentro de um movimento cultural, em uma cidade, escola de samba etc. A compreensão do experimentalismo paralelo, para o estudo das práticas experimentais não pertencentes à corrente estrita, é uma ferramenta essencial de análise do experimentalismo que compreenda a segunda metade do século XX e sendo ainda mais útil que a ideia de um experimentalismo estrito ao adentrarmos à contemporaneidade frente ao fenômeno do fim das vanguardas supramencionado.

Cabe, por fim, focarmos sobre o formato *avant la lettre* do experimentalismo geral, i.e., aquele correspondente às práticas anteriores à existência do termo, e a justificativa da necessidade de sua diferenciação para com o contexto referente ao formato estrito. Ainda, tornar possível a compreensão de como se deu a construção, o período de gestação, durante o nascimento do mundo moderno e a desvinculação da prática comum da música ocidental, que tornou possível o nascimento pleno da estética experimental, em um ambiente hábil e frutífero, no decorrer da segunda metade do século XX. Para isto, é importante que demonstremos de forma analítica a sua efetividade através da exemplificação. Apresentaremos quatro exemplos: dois movimentos artísticos plurais e dois compositores atuantes na primeira metade do século XX. Assim, poderemos compreender de que forma o conceito geral de experimentalismo é atuante em determinadas práticas anteriores ao experimentalismo estrito antivanguardista estadunidense e a implicação de sua atribuição a determinadas práticas.

Inicialmente podemos citar o caso das conhecidas vanguardas europeias. Normalmente, sob este nome, entendemos uma série de movimentos efervescentes que apareceram nas primeiras décadas do século XX, em particular na França e Itália, como o futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo etc. Porém, alguns deles não são, efetivamente, movimentos de vanguarda. Tomemos como nosso primeiro exemplo o futurismo italiano. Em 20 de fevereiro de 1909, Filippo Marinetti publicou no jornal parisiense *Le Figaro* o seu *Manifeste du Futurisme*. No decorrer da apresentação e dos onze pontos iniciais, Marinetti exalta a modernidade com a “boa lama das usinas, cheias de resíduos de metais, de suores inúteis e de fuligens celestes” (MARINETTI, 1909:1), e, ao nosso exemplo, nos cabe citar dois pontos do manifesto: “8. [...] Que bem faria olharmos para trás de nós, quando devemos arrombar as portas misteriosas do impossível? [...] 10. Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas formas de covardia oportunistas e utilitárias” (MARINETTI, 1909:1). Marinetti queria substituir a imobilidade pensativa, os sonhos e êxtases românticos e clássicos por uma linguagem agressiva, móvel, veloz, de insônia febril, violenta, cruel e repleta de injustiça.

O poeta continua seu manifesto emanando um grandiloquente desprezo pela tradição. Comparando os museus a cemitérios, condenando a apreciação exacerbada do passado e a prática de visita a museus, bibliotecas e academias como ruinosas para o artista, o fundador do movimento futurista clamava mesmo pela destruição deste passado para que a arte pudesse encontrar o seu novo caminho.

Museus: cemitérios! [...] Admirar um quadro antigo é derramar nossa sensibilidade em uma urna funerária em vez de lançá-la adiante em jatos violentos de criação e de ação. Vocês querem, portanto, desperdiçar, desta forma, suas melhores forças em uma admiração inútil do passado, da qual você sairá inevitavelmente esgotado, diminuído, pisoteado? [...] Mas nós não o queremos [o passado], nós, os jovens, os fortes e vivazes futuristas! [...] E, portanto, ponham fogo nas estantes das bibliotecas! Desviem o curso dos canais para inundar as galerias dos museus! [...] Minem os fundamentos das cidades veneráveis [...] Mas nós não estaremos lá [na academia] [...] Suas objeções? Basta! Basta! Eu as conheço! Estão claras! Nós sabemos bem o que nossa bela e falsa inteligência nos afirma. Nós não somos nada, eles dizem, além do resumo e do prolongamento de nossos ancestrais. – Talvez! Que seja!... O que nos importa?... Mas nós não queremos ouvir! Tomem cuidado ao repetir essas palavras infames! (MARINETTI, 1909:1).

Estes excertos do manifesto de Marinetti relatam de maneira clara, e sem nenhum respaldo para dúvidas, a intenção de negação total da tradição e a rejeição às instituições acadêmicas e sagradas da arte anterior ao manifesto. O escritor não apenas exprime sua objeção à tradição como realiza um chamado para a destruição material dela, a eliminação de toda arte passada para que se abrisse o caminho para uma arte nova. Sua crítica vem de encontro ao ensino acadêmico das artes clássicas, visto como vão e como um desperdício da energia criadora. O futurismo se localizaria fora da academia. Marinetti chega mesmo a antever a objeção em defesa da tradição, a ideia vanguardista de que tudo progride de forma evolutiva e contínua da tradição, o que, para os futuristas, se tratava apenas de um discurso infame e de falsa inteligência. Portanto, ao observarmos esta posição estética do manifesto futurista, recai-nos imediatamente a completa incongruência ao nomeá-lo como uma vanguarda europeia, uma vez que o conceito de vanguarda é completamente inadequado à proposta estética futurista. O futurismo não está se propondo a alargar as fronteiras da tradição e estabelecer um caminho que será trilhado pela prática comum futura, pelo contrário, ele a nega. Sua rejeição a uma noção institucionalizada de arte, ao *status quo* e às academias reguladoras e mantenedoras da rigidez pedagógica revelam o caráter fundamentalmente experimental do futurismo.

Observando, ainda, o braço musical do manifesto, podemos ter mais confirmações claras desta hipótese nos dois manifestos de Balila Pratella. O compositor descreve o ambiente musical italiano como repleto de mediocridade intelectual, baixeza mercantil, misoneísmo e de grande inferioridade em relação aos outros países que já teriam seus representantes na inovação da linguagem musical. Pratella denuncia a academia, os conservatórios e escolas italianas, que seriam “viveiros da impotência, mestres e professores, ilustres deficiências, perpetuando o tradicionalismo e combatendo qualquer esforço para

alargar o campo musical” (PRATELLA, 1994^b:49). Assim, os jovens talentosos eram desperdiçados sob a influência da academia e do mercado editorial, que os punha a repetir as formas operísticas de Giacomo Puccini e Umberto Giordano. Além disso, eram-lhes aplicadas as estratégias disciplinadoras próprias do cânone, como o descarte de “qualquer obra que por acaso ultrapassasse a mediocridade; com o monopólio a disseminar, sua mercadoria a explorar e seu campo de ação a ser defendido de qualquer temida tentativa de rebelião” (PRATELLA, 1994^b:50-51). Pratella declara um futurismo em “guerra inexorável à doutrina, ao indivíduo e à obra que repita, prolongue ou exalte o passado a detrimento do futuro” (PRATELLA, 1994^b:51) e faz questão de se considerar “livre de qualquer vínculo com a tradição” (PRATELLA, 1994^b:51). Por fim, Pratella conclui seu manifesto com diretrizes a serem seguidas: o abandono dos liceus, conservatórios e academias musicais; desprezo aos críticos; não participação em competições musicais; ficar distante dos ambientes comerciais e acadêmicos; liberar-se de qualquer imitação ou influência do passado e a

provocar no público uma hostilidade sempre crescente contrária à exumação de obras velhas que impedem a aparição dos mestres inovadores, e, ao invés disto, apoiar e exaltar tudo que em música aparente original e revolucionário, considerando uma honra a injúria e ironia dos moribundos e oportunistas (PRATELLA, 1994^b:53).

A descrição poética desta música futurista, publicada em um manifesto técnico, em 29 de março de 1911, no entanto, deixa um pouco a desejar ou, ao menos, não se coaduna muito bem com as intenções do manifesto inicial. Sua proposta consistia na libertação das escalas em um “único modo harmônico e atonal de escala cromática”, da polirritmia e da experimentação orquestral (PRATELLA, 1994^a:55). Essa música proposta por Pratella se assemelha muito em conceitos estéticos àquela produzida pela 2^a Escola de Viena, atonalismo livre ou pantonalismo. Muito embora seja provável que Pratella desconhecesse o trabalho de Schoenberg e de seus alunos, já que ele não o cita no primeiro manifesto, no qual ele nomeia alguns dos inovadores alemães, a ideia de realização técnica dessa música futurista, ao menos neste momento inicial, não é tão desconectada da tradição como se propõe a ser. O que irá transformar a linguagem musical futurista e libertá-la de vez das raízes e dos esgares da tradição será a interpretação de Luigi Russolo do último parágrafo do manifesto técnico de Pratella¹⁰. Luigi Russolo (1885-1947), pintor futurista, se atentará ao fato de que uma arte não seria completamente livre enquanto restringisse seu conteúdo apenas aos sons ditos “musicais”, portanto, Russolo, em uma carta direcionada a Pratella, em 1913, escreve *L'Arte dei Rumori*. Neste famigerado ensaio, o pintor remonta as origens da música através do ruído e faz um traçado da evolução musical, desde o domínio da pureza do som à complexidade da

¹⁰ “Trazer à música todas as novas ações da natureza, sempre domada diferentemente pelo homem por virtude de suas constantes descobertas científicas. Dar a alma musical das multidões, dos grandes canteiros industriais, dos trens, dos transatlânticos, dos navios encouraçados, dos automóveis e dos aviões. Adicionar aos grandes temas centrais do poema musical o domínio da máquina e do reino vitorioso da Eletricidade” (PRATELLA, 1994^a:59).

harmonia, que, ficando cada vez mais complicada, voltava, através de “amalgamas de sons mais dissonantes, mais estranhos e mais ásperos ao ouvido, a se aproximar do som-ruído” (RUSSOLO, 1994:92-93). Esta evolução da música seria paralela à evolução da tecnologia e das máquinas, justificando sua ideia de que a presença exacerbada de ruídos no dia a dia criou “tanta variedade e concorrência de ruídos, que o som puro, em sua exiguidade e monotonia, não suscita mais emoção” (RUSSOLO, 1994:93). Russolo viu a limitação do som-musical, que contava com uma baixíssima quantidade de variação de timbres, ilustrada pelo limitado número de instrumentos existentes. Desta forma, ele afirmava ser “necessário romper com este círculo restrito de sons puros e conquistar a variedade infinita dos ‘sons-ruídos’” (RUSSOLO, 1994:94). Incorporando a ideia de negação do passado do movimento, Russolo declara que, apesar de amar profundamente a música dos grandes mestres, estava farto da mesma e tinha mais prazer em combinar os ruídos das máquinas modernas do que em reouvir uma *Heróica* ou *Pastoral* de Beethoven. Embora Russolo reconheça ao final do ensaio uma suposta incompetência musical e deixe nas mãos de Pratella a execução do projeto, é ele mesmo, ao lado de Ugo Piatti e de seu irmão Antonio Russolo, quem desenvolverá esta arte – talvez por uma possível negação de Pratella, que via o progresso da música em vias não tão experimentais. Assim, eles constroem

[...] uma série de “intonarumori” (entoadores de ruídos), engenhocas mecânicas destinadas a produzir uma variedade de estampidos, estalos, roncões, rangidos e zumbidos. Elas foram apresentadas na Itália e em Londres antes da guerra, mas só depois de introduzidas em Paris seriam realmente levadas a sério [...]. Ele deu prosseguimento a suas experiências até aproximadamente 1930, mas acabou por perder o interesse e abandonou as máquinas em Paris, onde foram destruídas durante a Segunda Guerra Mundial (GRIFFITHS, 2011:99).

Embora os concertos fossem mais demonstrações dos instrumentos de ruído, Antonio Russolo produziu duas gravações de peças que mesclavam instrumentos tradicionais e os *intonarumori*, *Corale* e *Serenata*, em 1921, entre outras peças reconstruídas, como *Risveglio di una città* e *La Pioggia*.

Dal « Risveglio di una città » per Intonarumori. - L. Russolo

The image shows a musical score for seven instruments: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, and Gorgogliatori/Sibilatori. The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings like F, FF, and P. The instruments are arranged in two columns of staves. The first column contains the first six instruments, and the second column contains the seventh instrument, which is labeled as Gorgogliatori/Sibilatori. The score is divided into two systems, each with four measures. The first system shows the initial rhythmic patterns for each instrument. The second system shows the instruments playing together, with dynamic markings indicating the volume of each instrument.

Figura 1 - Primeiras duas páginas de *Risveglio di una città*, de Luigi Russolo.

A questão é que a música dos irmãos Russolo e boa parte dos experimentos sonoros do movimento futurista foram frequentemente vistos como se fossem estudos e exercícios com o novo material sonoro e, portanto, tendo uma maior validade histórica do que estética. Esta visão é gerada através de uma abordagem do movimento como sendo uma vanguarda, dentro da qual seu aspecto seria ainda primário e incompleto. Isto implica que tais obras passaram por um processo analítico equivocado. Uma vez que a música experimental exige novos métodos de análise e de compreensão do fazer musical, o movimento futurista, como um experimentalismo *avant la lettre*, deve ser revisitado sob esta nova ótica e analisado com ferramentas próprias à sua proposta para que, assim, tenhamos uma melhor compreensão poética da música futurista.

O segundo movimento plural, no qual podemos apontar este aspecto e que tomaremos como exemplo, é o dadaísmo. Fundado por Tristan Tzara, em 14 de julho de 1916, em Zurique, e reiterado em 23 de março de 1918, também em Zurique, o dadaísmo, ou simplesmente Dada, clamava que a arte não era séria. Contrariamente às chuvas de manifestos que percorriam a Europa no início do século XX, o Dada ironizava afirmando que “Para lançar um manifesto é preciso querer: A.B.C., disparar contra 1.2.3., enervar-se e aguçar as asas para conquistar e espalhar pequenos e grandes a.b.c., assinar, gritar, jurar, arranjar a prosa segundo uma forma de evidência absoluta, irrefutável” (TZARA, 1987:11). Não obstante, Tzara continua:

Escrevo um manifesto e não quero nada, digo, contudo, certas coisas e sou por princípio contra manifestos, tal como sou contra os princípios [...] Escrevo este manifesto para mostrar que as ações opostas podem ser feitas conjuntamente, numa só respiração fresca; sou contra a ação, pela contradição contínua, também sou pela afirmação, não sou nem a favor nem contra e não explico, porque odeio o bom senso (TZARA, 1987:11-12).

A ideia de um manifesto antimanifesto, a defesa de que nada é defensável, esta contradição contínua, a ausência de interesse em manifestar uma proposta artística, estabelecer uma teoria, escola ou em atacar outros movimentos – ainda que isso ocorra em certos momentos – e a ausência de lógica e explicação das ações que cumulam no absurdo são características marcantes da identidade Dada. O próprio nome do movimento, como o próprio autor afirma, “não significa nada”. Suas afirmações seguem: “A obra de arte não deve ser a beleza em si mesmo, porque ela morreu [...]. Uma obra de arte nunca é bela, por decreto, objetivamente, para toda a gente. A crítica é, portanto, inútil” (TZARA, 1987:12). Em um só momento, o Dada quebra com três grandes pilares da tradição, a seriedade, “a arte não é séria”¹¹, o belo, “uma obra de arte nunca é bela”¹², e a inteligibilidade “uma obra compreensível é produto de jornalista”¹³ e, ainda, ataca a instituição canônica da crítica. Tzara, dando prosseguimento ao seu discurso contrário às estruturas tradicionais de manifesto, não tenta abarcar seguidores de seus ideais, mas conservar a liberdade de cada artista o fazer à sua maneira, prezando pela necessidade de independência e pela manutenção de uma desconfiança frente à comunidade. “Não reconhecemos teoria nenhuma. Estamos fartos das academias cubistas e futuristas: laboratórios de ideias formais” (TZARA, 1987:13). Prosseguindo, o Dada se apresenta como um movimento contrário a teorias e noções de artes institucionalizadas e dissidente opositivo das academias e de seus métodos de criação padronizados de ideias artísticas. O desprezo pela crítica e ao cânone é estendido pelo desprezo à academia. Entre críticas ao futurismo e ao cubismo, Tzara menciona, sobre o Dada, que “a única coisa que nos liga ao passado é o contraste” (TZARA, 1987:14), demonstrando a posição de distinção e contenda do movimento para com a tradição. Por fim, o último descarte, realizado pelo movimento Dada, é o da linguagem, Tzara declara ser “contra os sistemas, o mais aceitável dos sistemas é o de, por princípio, não ter nenhum”

¹¹ Apontada como necessária, desde a *Crítica do Juízo* de Kant, que afirma que o objeto da arte bela “sempre tem que mostrar em si alguma dignidade e por isso requer uma certa seriedade na apresentação, assim como o gosto no ajuizamento” (KANT, 2005:181). Isto pode ser exemplificado na exclusão das obras de arte humorísticas do cânone representativo e nas denominações frequentemente encontradas: Arte Séria, Alta Arte, Arte Clássica, Arte Erudita etc.

¹² A própria denominação Belas Artes já é representativa da importância do belo para a arte da tradição, sendo o belo, o elemento inicial de distinção das artes, as quais conhecemos hoje, para as artes mecânicas úteis (medicina, artesanato etc.) ou agradáveis (humor).

¹³ Com a chegada do século XX, a inteligibilidade se mostrará cada vez mais forte. Schoenberg, um dos grandes nomes da tradição musical, afirmou que “o real propósito da construção musical não é a beleza, mas a inteligibilidade” (SCHOENBERG, 2012:51), embora sua ideia relegasse a beleza a uma segunda importância, ela não era abolida. A questão surgiu, provavelmente, como forma de defesa das contínuas acusações que Schoenberg recebia acerca de sua música como sendo “feia”, as quais o mesmo julgava como uma impropriedade e parcialidade sem o fundamento da crítica. Outro grande artista, próximo a Schoenberg, Kandinsky, também se voltou, no mesmo período, a questões estruturais da linguagem da pintura, prescindindo da inteligibilidade à beleza.

(TZARA, 1987:16)¹⁴. Clamando que a lógica é sempre falsa e uma complicação, Tzara preza pelo absurdo que trespassa todo seu texto repleto de comparações e exemplificações esdrúxulas e inimagináveis, finalizando-o com algumas máximas:

Abolição da lógica, a dança dos impotentes da criação: DADA; de todas as hierarquias e equações sociais instaladas pelos nossos lacaios com vista aos valores: DADA; [...] abolição da memória: DADA; abolição da arqueologia: DADA; abolição dos profetas: DADA; abolição do futuro: DADA; [...] Liberdade: DADA DADA DADA, rugido das dores crispadas, abraço dos contrários e de todas as contradições, dos grotescos, das inconseqüências: A VIDA (TZARA, 1987:19).

Através do Dada, a lógica é vista como um impedimento da espontaneidade e do ímpeto criativo do artista, um freio à verve, a qual, quando em falta, seria substituída pelo pensamento lógico, formal, teórico e acadêmico¹⁵. O Dada, ao abolir a memória e a arqueologia, realiza uma oposição similar à do futurismo, abrindo mão da tradição, ignorando o passado artístico e recomeçando a construção da arte do zero. Ao abolir os profetas, ele ataca o cânone e a típica prática da história da arte de construir narrativas sobre os grandes “gênios” da pintura, da música etc., e, ao abolir o futuro, o próprio Dada se nega como movimento, prezando pelo instante e se eximindo da possibilidade de criar uma escola artística dadaísta. Esta última é justamente uma das razões de dissidência do movimento e de acusações de Tzara a outros dadaístas sobre a criação de uma nova “lógica à maneira de nós mesmos que não é Dada e vocês deixam-se levar pelo aaísmo e vocês são todos uns idiotas, uns cataplasmas de álcool soporífero purificado, ligaduras e uns idiotas virgens” (TZARA, 1987:26-27)¹⁶. O ápice do Dada e de sua contradição contínua sendo, justamente, a negação de si mesmo como movimento.

Ora, o que é esta proposta estética senão experimentalismo? Ou, se realizarmos o raciocínio reverso e cronológico, o que seria o experimentalismo senão dadaísmo – uma vez que conhecemos bem a influência dele sobre o primeiro? A negação do passado, da tradição, da linguagem, dos sistemas, das teorias artísticas, das narrativas artísticas, da academia, do cânone, do futuro, seu estado como movimento e escola artística, o desprezo à beleza, à lógica, à seriedade e à crítica são características, essencialmente, experimentais. De fato, classificar o dadaísmo como uma vanguarda seria algo tão ilógico quanto a própria proposta Dada e sua contradição contínua, a qual tem um sentido artístico, mas que não caberia numa narrativa científica, histórica ou estética. O conceito de vanguarda é completamente inadequado, uma vez que o Dada não tem a menor intenção de expandir as fronteiras da tradição, mas sim de ignorar todos os meios e ditames dela, ou de estabelecer um novo ponto de partida ou de chegada, uma linguagem que

¹⁴ Esta afirmação se assemelha bastante à noção de Cage de que não há propósito para se escrever música, são apenas sons. Em suas palavras, “um propósito despropositado ou um jogo sem propósito” (CAGE, 1961:12), o propósito é não ter um propósito.

¹⁵ Esse modo de pensamento é traduzido bem em um ditado, tornado popular pelo escritor Charles Bukowski: “À medida em que o espírito minguia, a forma aparece” (*As the spirit wanes, the form appears*).

¹⁶ O autor chega a afirmar posteriormente: “Há um facto conhecido: já não se encontram dadaístas senão na Academia francesa” (TZARA, 1987:40).

todos seguirão posteriormente como prática comum, mas sim de abolir qualquer forma de linguagem e sistema e negar a si mesmo um futuro e um reconhecimento como movimento, “ismo”, e escola. O Dada é um movimento baseado na negação e deve ser observado como uma espécie de experimentalismo *avant la lettre* em qualquer narrativa histórica ou estética. Mais do que uma mera concessão terminológica, é necessário entender este caráter para que uma análise adequada possa ser realizada do mesmo.

Se por um lado o futurismo possuía músicos dentro de seu movimento, o Dada, por outro lado, era formado, predominantemente, por poetas e artistas visuais. O mais próximo de um músico dadaísta, ou, por que não dizer, de um músico experimental, no contexto francês, é a figura de Erik Satie. Satie teve uma vida artística de constante negação à noção institucionalizada de música mantida pela academia francesa, representada pelo Conservatório de Paris e pela crítica francesa influente da época. O compositor trabalhou na contramão da tradição e travou uma guerra musical e textual em contracritica ao cânone durante toda sua vida. Satie foi um músico polivalente e, embora hoje seja comum que o mesmo seja lembrado apenas de forma anedótica por suas *Gymnopédies* e *Gnossiennes* ou pelas *Pièces en forme de poire*, ele escreveu obras de diferentes estilos e variadas funções: canções de *cabaret*, salão, música religiosa e mística, folclórica, *ballets*, música para pantomimas, teatro de sombras, drama sinfônico, teatro, inúmeras peças humorísticas, peças de teatro, peças didáticas, a primeira partitura coordenada para filme em *Entr'acte*, *musique d'ameublement*, o caso *Vexations*, entre outras. Porém, é justamente em seu aspecto humorístico, que percorre toda sua obra, que Erik Satie se destaca.

Satie surge de um originalismo sem precedentes e de um rompimento do pensamento epígonal, dogmático e canônico da tradição francesa. Sua recusa em seguir os meios, locais e caminhos usuais do processo de tornar-se um compositor, o forçou a forjar sua própria linguagem [...], não se restringia às regras do *métier* tradicional e trazia os recursos mais insólitos, inovadores e controversos à sua época como o humor, o acaso, os ruídos, [...] a harmonia não funcional e a expansão da sobreposição de intervalos e da utilização de escalas e modos diversos, a expansão da comunicação expressiva da partitura e sua compreensão como arte visual, a quebra das fórmulas e barras de compasso e a abolição da altura como mecanismo de construção estrutural em substituição pela duração, a exploração do tédio e da monotonia (*ennui*) como elementos musicais, a repetição, justaposição de opostos e a ausência de desenvolvimento temático como antídotos da tradição germânica, o caráter interarte da arte musical na idealização do impressionismo e outras utilizações de conceitos das artes visuais como do cubismo, dadaísmo até a experiência de *Sports et Divertissements*, a concepção da música como mobília que desencadeia o pensamento minimalista, da paisagem sonora e da Muzak até o marco histórico da composição de trilhas sonoras em *Entr'acte* e a integração da música ao ambiente e vice-versa (PENA, 2017:307-308).

Todo o trabalho musical de Satie partiu de uma recusa e negação das instituições e dos valores canônicos. O compositor não tinha intenção em alargar os mecanismos da tradição ou de participar do *mainstream* musical, como Debussy e Ravel; ele estava à margem do sistema, literalmente expulso das Instituições e Academias, levando-o a criar sua própria linguagem harmônica e a se opor continuamente

à tradição e seus critérios disciplinares. A maior ferramenta utilizada por Satie, para este propósito, foi efetivamente o humor, um mecanismo inabalável de contracritica ao cânone e à noção evolutiva da música trazida pela vanguarda. O humor de Satie foi uma poderosa arma de combate ao cânone, cada obra zombando de um esgar específico da tradição ou cada texto público repleto de acidez contra o *status quo*¹⁷. Porém, seus métodos originais de composição musical e todas as técnicas lógicas de aplicação do humor à música, desenvolvidas pelo compositor, geraram, conseqüentemente, uma música inacessível a métodos tradicionais de análise e mesmo ao público treinado musicalmente. Em virtude disto, a incompreensão da obra de Satie se fez concretizada nas inúmeras narrativas históricas que o excluía ou descartavam sua obra a um mero segundo plano de composição amadora, por não seguir as normas da academia, de segunda classe, sem que ao menos fosse analisada, e nas inúmeras lendas e anedotas que se construíram em cima da personagem do compositor. Tal discurso foi estabelecido erroneamente pelos musicólogos da primeira metade do século XX, sendo nossa função de musicólogos contemporâneos não repetir acriticamente esse itinerário construído, mas revisitá-lo e descobrir certas injustiças ou incoerências históricas.

O trabalho de Erik Satie veio de uma nova visão musical: a criação de novas formas, de novas organizações harmônicas, de novas técnicas composicionais advindas da mera negação proposital à tradição e à zombaria sistematizada dos meios tradicionais e institucionais. Sua oposição a uma noção institucionalizada de música e aos sistemas de manutenção (itinerários composicionais, concursos, *Prix de Rome*), ensino (Conservatório de Paris), controle (Casas e Sociedades de Concerto) e disciplina (Críticos) da tradição são características claras de um experimentalismo. Sendo assim, compreendermos a essência experimental do trabalho de Erik Satie, em um formato *avant la lettre*, significa entender que sua obra deve ser vista sob uma nova ótica, que os meios de análise tradicionais não se adéquam e não são úteis para uma resposta real de suas propostas, que novas abordagens e novos mecanismos de análise precisam ser desenvolvidos de modo que nos seja possível compreender o real papel de certos compositores que se posicionaram fora da tradição e buscaram rompê-la. Curiosamente, Erik Satie e o Dada foram, ambos, grandes fontes de inspiração para John Cage, essa figura paterna do experimentalismo. Esta proximidade foi exemplificada no movimento *Instantanéisme*. O movimento foi criado por dissidentes do dadaísmo e realizou um único espetáculo, o ballet *Relâche*, com música de Erik Satie, figurinos e direção de Francis Picabia, coreografia de Jean Börlin e o *ballet suédois*, com o filme *Entr'acte* de René Clair contando com música de Satie e a atuação de Satie, Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp e Börlin. Outro breve exemplo do resultado trágico da negligência em se tratar de artistas

¹⁷ Uma análise completa das peças humorísticas de Satie e de seus textos humorísticos na imprensa francesa da época pode ser encontrada em *Satierik Musique: da natureza da música humorística em Erik Satie* (PENA, 2017). O autor realiza um extenso e obstinado escrutínio da obra de Satie, por meio de novos meios analíticos e comprova, ao longo de todo o trabalho, a hipótese de Satie ser um compositor experimental *avant la lettre*, desmistificando inúmeras ideias, discursos superficiais e anedotas que circundam a figura do compositor, dando uma nova relevância estética e musicológica à sua obra. O humor, tradicionalmente visto como uma irrelevante idiosincrasia do compositor, é desvelado como uma poderosa e lúcida ferramenta de crítica à tradição e ao cânone.

experimentais com mecanismos moldados pela e para a tradição é o de Alphonse Allais. Conterrâneo de Erik Satie, ele compôs, em 1897, sua *Marche Funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* (*Marcha fúnebre composta para os funerais de um grande homem surdo*), a qual possui 24 compassos em branco em um tempo *Lento*, *rigollando* e a adição de um prefácio descrevendo como inspiração a máxima de que as grandes dores são silenciosas e que os intérpretes devem apenas contar os compassos ao invés de se renderem ao tumulto indecente que retira todo o caráter respeitoso dos melhores funerais – crítica direcionada aos pomposos cortejos funerários que viraram moda após a morte de Victor Hugo. Caso se suspeite da relevância de Allais e de sua precedência a 4:33 no quesito de peças silenciosas, ele realizou, entre 1882 e 1885, uma **Exposição Anual de Artes Incoerentes** em sua série **Para pessoas que não sabiam como desenhar**, um quadro completamente branco, *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (*Primeira comunhão de garotas pálidas em um tempo de neve*), e outro completamente preto, *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* (*Combate de negros dentro de uma caverna, durante a noite*), ambos com décadas de antecedência das emblemáticas obras de Robert Rauschenberg e Kazimir Malevich (GILLMOR, 1988:66), justamente aqueles que são apontados por Cage como influência a 4:33. Allais não foi o único a preceder Cage em se tratando de peças silenciosas, outro exemplo, ainda prévio a Allais, se trata de *Il Silenzio*, publicada em 1896, na revista italiana *La Nuova Musica*, sob o pseudônimo de Samuel, o qual provavelmente se trata de Edgardo del Valle de Paz, Diretor da revista – conforme sugerido em diversas menções na revista ao longo de sua existência. Sua peça humorística critica as práticas da ascendente vanguarda moderna na música e a qualidade das obras publicadas pela própria revista, as quais estariam em nível de igualdade a uma peça que não contém nada e que, não havendo nada a dizer, o silêncio seria preferível. Ainda, temos o caso do compositor tcheco Erwin Schulhoff, morto nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. O compositor, quem mantinha um enorme interesse no dadaísmo, realizou, em 1919, seu op. 31 nomeado *5 Pittoresken*, um conjunto de peças que buscava representar a música popular americana – foxtrote, maxixe, ragtime etc. –, mas com a inserção de uma 3ª peça chamada *In Futurum*, de caráter humorístico. A peça possui 29 compassos, em $\frac{4}{4}$, construídos apenas com pausas ritmadas em uma fórmula de compasso falsa, $\frac{3}{5}$ no sistema superior (clave de fá) e $\frac{7}{10}$ no inferior (clave de sol) – inversão proposital da posição das claves –, e a indicação de tempo *Zeitmass-zeitlos* (tempo intemporal, atemporal ou tempo sem tempo). Também há a presença de quatro “rostos” felizes e tristes grandes e desenhados de forma similar a mínimas na peça, mas sem indicar notas a serem tocadas, pontos de exclamação e interrogação e a indicação “*tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre sin al fine!*”¹⁸. A omissão da relevância de um artista experimental, pelas narrativas da tradição, em virtude do seu caráter humorístico, diz muito sobre o mesmo descaso aplicado à obra humorística de Erik Satie pela musicologia canônica. Um exemplo desse descaso é o fato de que a primeira utilização documentada

¹⁸ Estas peças são analisadas no artigo “*Unsilencing*” *the Silence: unacknowledged silent pieces* (PENA, 2021).

de um piano preparado se dá em *Le Piège de Méduse* (1913) de Satie¹⁹. Novamente, é necessário refletir sobre as informações musicológicas construídas no século passado e a sua impropriedade, em inúmeros casos, para com a realidade histórica.

¹⁹ O primeiro relato de utilização de um piano preparado – o qual foi mais bem desenvolvido posteriormente por John Cage, grande pesquisador da obra de Satie – nos é dado por René Chalupt, que esteve presente na estreia de *Le Piège de Méduse*, em 1913. Chalupt relatou, em 1952, em artigo da *Revue Musicale*: “Eu vi a primeira apresentação privada de *Le Piège de Méduse*. Cuidado foi tomado nessa ocasião para se colocar folhas de papel entre as cordas do piano e o único papel feminino foi feito por Mlle Suzanne Roux” (apud ORLEDGE, 1995:145). Com Satie no papel de Barão Medusa, a peça teatral possuía intermissões musicais ao piano. Como relatou Pierre Bertin sobre a estreia: “Esta peça de absurdos continha uma agradável música do mesmo cavalheiro, escrita para um macaco mecânico, o qual, de tempos em tempos, e sem qualquer motivo que se pudesse ver, começava a pular a esmo. A música era primorosa” (apud ORLEDGE, 1995:124). Quase concomitante a isto, Maurice Déléage, um aluno de Ravel, produziria, em 1914, a obra *Ragamalika*, a qual pedia para que se colocasse papel-cartão por debaixo das cordas de Si bemol 2, a fim de imitar tablas indianas.

IL SILENZIO
PEZZO CARATTERISTICO E DESCRITTIVO
(stile moderno)
di
SAMUEL

Tutti i diritti di fotografia, incisione, riproduzione, trascrizione, traduzione, esecuzione, udizione sono riservati a me.

Larghissimo, lunghissimo e misterioso (♩ = 4566) Lo stesso movimento preciso

QUALUNQUE ISTRUMENTO *pp* *più Pancora* *dolce*

PIANOFORTE ORCHESTRA (a piacere) *mf decresc.* *senza seguire il canto* *Canone II (quasi trombe)* *Canone I amaro*

Canone I Canone II (quasi trombe) Canone IV

Canone III Canone I Canone III Canone IV *rall.....*

Canone II (quasi trombe) Canone IV *false relazioni* *accel.....*

Canone III

Meno lento quasi più mosso. sereno, amabile e gustoso *almanaccando*

Palquanto *crescendo a centellini*

tempo riuesso *sospirando* *anelando*

morendo *Come prima*

pp d'un colpo dim. *dileguandosi* *pppppp*

perdendosi *pppppp*

LA NUOVA MUSICA (Prop. mia) VOL. I, N° 44. (supplemento)

Figura 2 - *Il Silenzio*, de Samuel

Nosso último exemplo é o compositor americano Henry Cowell, cuja atuação teve também uma influência direta na construção do experimentalismo. Cowell é descrito por John Cage como o “Abre-te Sésamo” da nova música americana, o que significa não apenas que ele estava por trás da invenção de diversas novas maneiras de composição, abrindo as portas a um novo mundo de possibilidades, mas que o mesmo encorajava jovens compositores a descobrirem novos caminhos, publicando seus trabalhos, trazendo-os a público e criando redes de conexões entre músicos. Como uma central de informações, através de Cowell, “você poderia ter não apenas o endereço e o número de telefone de qualquer pessoa que estivesse trabalhando de uma forma ativa em música, como também poderia conseguir uma

introdução imparcial sobre o que cada um estava fazendo” (CAGE, 1961:71). Cowell não estava preso à dualidade europeia Stravinsky *vs.* Schoenberg, e, assim como Varèse, Satie, entre outros, ele buscava criar seus próprios ditames de criação partindo de um combate aos meios e à teoria institucionalizada pela tradição. Desta forma, Cowell é visto como uma figura central do experimentalismo da primeira metade do século XX nos EUA. Segundo Lou Harrison, em entrevista a Alan Baker em junho de 2002, “o mentor dos mentores” (HARRISON, 2002).

Cowell, uma criança prodígio que chegou a ser estudada por Lewis M. Terman, inventor do teste de Q.I. Stanford-Binet, foi fruto de uma educação insólita proporcionada por sua mãe, uma escritora anarquista, e estudou majoritariamente em casa através de matérias dispersas escolhidas arbitrariamente, de acordo com o interesse sazonal do garoto. O compositor relata que desistiu do violino aos oito anos em virtude de um professor extremamente conservador: “Ele não permitia que eu ouvisse coisas absurdas como Schubert e Schumann, nada de modernismo. Na verdade, estava tudo bem com Haydn e Mozart e o jovem Beethoven, mas nada além disso, que pudesse macular a sensibilidade de uma criança” (COWELL, 2018). Provavelmente, em virtude de suas péssimas experiências com *bullying* na infância e pelas posições políticas de sua mãe, Cowell adotou uma postura contrária às instituições reguladoras durante toda a sua vida, nunca tendo frequentado formalmente escolas ou universidades, sendo expulso de Institutos de Música²⁰ e combatendo as ligas musicais americanas conservadoras. Descendente de irlandeses, nascido em Menlo Park, Califórnia, ele também esteve em contato com a cultura oriental de sua cidade natal durante toda a infância, o que influenciou o caráter universal de sua obra. Cowell se dedicou ao piano e atuou como um jovem prodígio, compondo cerca de cem peças antes dos dezessete anos – quando passou a frequentar, informalmente, a *University of California* para estudar com Charles Seeger. A partir disto, Cowell, que cresceu fora do conservadorismo da tradição e o qual tinha tido um parco contato com a música erudita europeia em sua infância, definiu sua intenção de se dedicar à música²¹ e ao seu próprio pensamento composicional alheio à tradição.

Com quase mil obras registradas em seu catálogo, o compositor abrangeu uma enorme gama de variedade estética. Porém, em várias delas, principalmente aquelas de sua juventude, podemos notar as raízes já estabelecidas da linguagem experimental: a utilização do *String piano* e do piano preparado como em *Aeolian Harp*, *The Banshee* e *Sinister Resonance*; a aplicação de indeterminação em peças e as chamadas Formas Elásticas, como em *Mosaic Quartet*; a subversão da escrita tradicional musical e/ou a geração de partituras gráficas, como em *Fabric*; a criação de novas técnicas harmônicas expandida aos outros parâmetros, em sua eufometria, os *clusters* e a utilização de ruídos, como em *The Banshee*, *Three Irish Legends*; peças humorísticas de crítica, como *Three Anti-Modernist Songs*; aplicação da ideia de Música Universal

²⁰ Cowell foi expulso do *Institute of Musical Art* – que viria a se tornar *The Juilliard School* – pelo fundador Frank Damrosch, em 1917, por questões disciplinares. O compositor se recusava a comparecer às aulas de percepção, em virtude de seu ouvido absoluto, e entregou como avaliação final de Harmonia um coral de Bach como se fosse seu (JS, 2012: 69).

²¹ Durante sua infância, Cowell estava mais interessado em botânica do que em música, na qual atuava de forma secundária.

como *The Persian Set* e *The Snows of Fujiyama*; e peças minimalistas como *Ostinato Pianíssimo* e *Heroic Dance*. Cada um desses grupos aponta um importante aspecto experimental particular em Cowell.

Henry Cowell participou como propagador e incentivador da música moderna, reunindo e financiando outros compositores, e teve uma atuação múltipla como compositor, teórico, pianista, escritor, professor, palestrante, editor, entre outras atividades. O compositor fez parte do processo de gestação plena de uma estética experimental em curso através das obras de Charles Ives, trazido ao público por Cowell; Charles Seeger, professor de Cowell; Carl Ruggles, propagandeado por Cowell; Ruth Crawford, também aluna de Seeger; e John Cage, aluno de Cowell durante a década de 1930, além das influências europeias de Edgar Varèse, cujas obras foram publicadas primeiramente nos EUA por Cowell, e de George Antheil e Erik Satie, franceses comparados a Cowell, entre outros compositores americanos como Leo Ornstein, Nancarrow etc. Não apenas produzindo música experimental *avant la lettre*, Cowell é responsável pela criação de um ambiente hábil para outros compositores e no desenvolvimento poético do experimentalismo estrito que se estabeleceria como prática nominal após a Segunda Guerra Mundial, com John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown, entre outros.

A obra de Cowell é ainda mais significativa, pois nasce fora da tradição europeia e não vê fronteiras entre mundos folclóricos, populares, orientais ou ocidentais. Cowell estava, simplesmente, criando sua própria música independentemente da tradição europeia dominante. Suas peças humorísticas críticas, seu uso insólito de instrumentos, seu uso da indeterminação e toda sua prática política, editorial e agenciadora seriam razões mais do que suficientes para tratarmos o compositor sob um ponto de vista experimental. Tentar visualizar Cowell como um compositor simplesmente moderno seria retirar sua importância primária na história da música e colocá-lo em desfoque na história da tradição que, naturalmente, privilegiará os representantes das contínuas vanguardas.

Ainda que nos reste a objeção da localidade temporal ou de um possível anacronismo, o adjetivo *avant la lettre* nos resolve este mero detalhe e que não impede sua plena apreciação ou apresentação como tal. Como deixamos claro, no primeiro ponto, um **experimentalismo *avant la lettre*** não entra como sinônimo do experimentalismo estrito simbolizado pela prática da segunda metade do século XX. Entendermos e aceitarmos que algumas correntes estéticas, originárias da quebra da linguagem da tradição e do rompimento da noção de prática comum ao final do século XIX, possuem um caráter experimental significa uma solicitação para que observemos novamente estas práticas com um novo olhar, significa substituímos nossos meios analíticos tradicionais e inapropriados, para certas práticas, e que trazem concepções equivocadas sobre a natureza real de uma proposta ou relegue-a a uma condição de preconceito estético, por abordagens novas e análises apropriadas para cada asserção estética de um movimento. Significa também que algumas correntes estéticas se desprenderam muito cedo da noção de prática comum e da supremacia cultural de uma única tradição e buscaram descontinuar-la, rompê-la, negá-la, opôr-se a ela, criando novos mecanismos poéticos antes inimagináveis. Não sendo mera continuação e expansão dos horizontes da tradição, estas práticas ainda são negligenciadas de

reconhecimento e de suficientes análises adequadas, vistas, muitas vezes, sob o olhar míope dos métodos tradicionais.

Em suma, este trabalho conceitual nos serve a fazer uma reavaliação das premissas e hipóteses pertinentes em trabalhos musicológicos, buscando alternativas mais profícuas no que tange a resultados científicos confiáveis. Uma solução, por nós apresentada, se trata da retroatividade conceitual no que se refere ao experimentalismo que trespassa inúmeras propostas estéticas surgidas no início do século XX; na diferenciação conceitual no que se refere ao experimentalismo correspondente a outros sistemas culturais dominantes; na compreensão de uma nova condição estética da contemporaneidade marcada pelo fim das vanguardas e da noção de progressão evolutiva da arte. Esta nova forma de aplicação do conceito pode nos ser útil para recontar capítulos relevantes da história da música e da arte, abandonando a narrativa tradicional dos grandes gênios e reencontrando novas personagens de suma importância artística e estética, como Erik Satie, Cowell, Russolo etc., trazendo nova relevância e status artístico e composicional a eles, corrigindo estigmas injustos e suprimindo e falseando críticas equivocadas de amadorismo, desinteresse poético, inadequação, simplicidade pejorativa, discursos anedóticos superficiais, irrelevância histórica entre outros aspectos que relegam personagens e capítulos da história da arte a uma sombra de menor relevância ante os trajetos glorificados da tradição. Mais do que mera concessão ou substituição terminológica, ela significa a aplicação de conceitos mais apropriados, e não contraditórios, a conhecidas poéticas e a eliminação de equívocos científicos e filosóficos de categorização e conceituação, uma correção da narrativa histórica que se faz necessária à construção de qualquer discurso contemporâneo científico e artístico. Ela também nos serve para repensar o mecanismo didático e a reprodução de dados musicológicos incoerentes em aulas de história da música e estética e a seleção de conteúdo de ementas a determinadas matérias, o que se conecta à ideia de importância histórica, muitas das vezes apresentada de forma viciada, em virtude da repetição do itinerário musicológico construído no início do século XX e repetido hodiernamente sem revisões críticas suficientes. Este modo de reflexão pode e deve se estender às práticas científico-musicológicas a fim de avançarmos o nível de nossas análises e de nossas críticas através da revisita do que há muito é tido como certo.