

---

# Discursos e ideologias do 'experimentalismo' na música do pós-guerra

*Lílian Campesato\**

---

RESUMO: O artigo reflete sobre o embate entre os discursos e ideologias presentes nas atribuições dos termos experimento e experimental na rede de relações de produção e crítica da música. Essa investigação busca esclarecer o sentido da associação de uma parte significativa da produção musical do pós-guerra com o experimentalismo e também demarcar uma diferença de motivação na música do período, indicando que a distinção entre os termos (experimento e experimental) aparece bastante diluída. Essa associação implicou numa série de relações como a aproximação da música com o modelo científico que pode ser percebida na investigação acerca do fenômeno sonoro no estúdio eletroacústico, ou na abertura dos contornos da própria música com a incorporação de procedimentos aleatórios na composição.

PALAVRAS-CHAVE: música experimental, experimento, experimentalismo, vanguarda

---

\*Lílian Campesato é musicista e pesquisadora com ênfase na experimentação de meios híbridos e não usuais de criação sonora, especialmente performances. Seus trabalhos exploram o uso da voz e gesto combinados a recursos eletrônicos e audiovisuais interativos. Realizou doutorado na Universidade de São Paulo com a tese "Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música", que trata de diferentes concepções sonoras na música e nas artes a partir das relações de incorporação e rejeição do ruído. Atualmente se dedica à pesquisa de pós doutorado e da criação e produção artística vinculada ao NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo.

ABSTRACT: The paper reflects on the clash between discourses and ideologies regarding the terms experiment and experimental within the network of relations in the framework of music production and music criticism. The text seeks to clarify the association between a significant part of the post-war music production and the experimentalism. Moreover, it tries to delineate a motivational difference in the music of the period, indicating that the distinction between the terms (experiment and experimental) appears quite diluted. This context leads to a series of relationships such as the confluence of music thinking and scientific models that can be perceived in different circumstances, such as the investigation of the acoustic phenomenon in the electroacoustic studio, or the blurring of music borders caused by the incorporation of random procedures in compositional practices.

KEYWORDS: experimental music, experiment, experimentalism, avant-garde

### **Introdução: Experimentação**

Este texto reflete sobre o embate entre as concepções abarcadas pelos termos experimento, experimental e experiência no campo das artes e sobre os discursos que alimentam esse embate. Essa investigação busca esclarecer o sentido da associação de uma parte significativa da produção musical do pós-guerra com o experimentalismo. Essa associação implicou numa série de relações como a aproximação da música com o modelo científico que pode ser percebida na investigação acerca do fenômeno sonoro no estúdio eletroacústico, ou na abertura dos contornos da própria música com a incorporação de procedimentos aleatórios na composição. O que busco mostrar é como o experimentalismo serviu para delinear a produção e os discursos acerca da música, especialmente na produção das vanguardas europeia e norte-americana entre as décadas de 1950 e 1970. Apesar dessa referência temporal, pode-se dizer que as reverberações dessa dinâmica estão ainda presentes em diversos contextos atuais: na universidade, nos festivais de música, nas salas de concerto e, especialmente, nos discursos ideológicos sobre a música de hoje.

O artigo inicia com uma referência ao processo de instrumentalização que ocorre paralelamente na ciência e na música o qual leva a uma outra questão: a formação de uma concepção “material” do som. Este processo deu espaço a diferentes perspectivas. De um lado uma postura quase cientificista da música, que não raras vezes usou a aproximação com a ciência

para legitimar uma determinada produção musical. De outro, uma busca por estratégias de confronto com uma produção formalista e institucionalizadas da música de concerto. Várias dessas perspectivas, por vezes contraditórias, se valeram do adjetivo "experimental" para se qualificar. Neste artigo pretendo desvelar alguns dos discursos que estiveram na base ideológica dessas produções.

O adjetivo experimental carrega muitos significados e ideologias, especialmente quando atribuído a qualquer qualificação do termo música. É um conceito que assume papéis diferentes, por vezes contraditórios e é refletido em dos paradoxos trazidos pela modernidade: o desejo pelo novo e, ao mesmo tempo, uma nostalgia pela intuição. Parece ser complicado unir num mesmo parágrafo conceitos contrastantes, mas minha intenção é mostrar como as raízes comuns nas palavras experimento e experimental sugerem uma ligação interessante e que pode nos ajudar a entender melhor as transformações pela qual a prática musical passou a partir da modernidade, ou mais especificamente entre o início do século XIX e meados do século XX.

### **Instrumentalização da ciência e da música**

Embora o termo *experimental* esteja fortemente associado a algumas posturas da vanguarda musical do pós-guerra, sua conexão com a música é bem anterior e de alcance mais amplo e geral. Essa associação está vinculada ao processo de racionalização instaurado na modernidade e ao status alcançado pelas ciências na formação da visão de mundo do homem ocidental. Não é mera coincidência que, ao mesmo tempo que os laboratórios científicos começam a se instrumentalizar no Iluminismo, a música opere a sua transição de uma produção nitidamente vocal para a sua instrumentalização. O início da utilização regular de instrumentos na música coincide com o uso sistemático dos primeiros instrumentos científicos como, por exemplo, o telescópio de Galileo Galilei. Esse processo denota um caminho em direção à mensurabilidade, precisão e, conseqüentemente, limpeza e eliminação daquilo que fogia à regularidade e estabilidade, ou seja, do ruído. Como aponta Don Ihde:

Provavelmente não é coincidência que o Renascimento europeu e os primórdios da Ciência Moderna marcaram um período em que a instrumentação começou a proliferar tanto na arte quanto na prática da Ciência. Na música este é um período em que os instrumentos são cada

vez mais utilizados – em comparação à antiga música sacra a cappella e ao cantochão – para o crescente uso e experimentação com uma variedade de instrumentos de cordas, madeiras, metais e percussão. De fato, nossos atuais instrumentos de orquestra eram mais relacionados com a óptica e a visualização. Galileo, muitas vezes tomado como figura paradigmática para a ciência moderna, desenvolveu tanto telescópios quanto microscópios que utilizam lentes compostas para ampliar os fenômenos macroscópicos e microscópicos de interesse (Ihde, 2010: 26-27).

Assim como o instrumento científico, o instrumento musical permite a manipulação e domínio das forças e fenômenos naturais – neste caso, os sons – que podem ser reproduzidos de maneira controlada e estável. Com isso torna-se possível um controle refinado das qualidades sonoras, como apontado por Don Ihde: “mudanças de material para instrumentos de corda, por exemplo, das tripas para os pelos e depois para as cordas de metal ou de polímero, todos [esses distintos materiais] permitem tonalidades diferentes para os sons produzidos” (2010: 27). Essa transformação não é, portanto, apenas técnica, pois implica numa mudança qualitativa do material sonoro que é incorporada à música.

Paralelamente ao surgimento da ciência experimental, o aparelhamento da música permitiu trazer o som de um domínio fugaz para a concretude daquilo que podia ser observado, levando assim à consolidação de algumas estruturas que vão apoiar o pensamento musical na modernidade. Entre essas estruturas destaco três que me parecem mais significativas. A primeira refere-se ao fato de que o som é levado ao laboratório onde passa a ser estudado ao lado de outros fenômenos naturais, como a luz, a gravidade e o eletromagnetismo. Assim como se podia estudar, classificar e compreender o que se passava em relação a certas reações químicas, tornou-se possível realizar experimentos com o som. Portanto, o som torna-se objeto da ciência, especialmente da ciência experimental, ou seja, aquela baseada na prática laboratorial em que os fenômenos são testados e avaliados. No laboratório busca-se explicar de maneira científica as relações que a música produziu de modo intuitivo.

Decorre daí a segunda conexão. Uma vez levado ao laboratório, o som perde o seu caráter efêmero de elemento incorpóreo e fugaz, e ganha certa ‘materialidade’. O conhecimento do funcionamento acústico do som tira-o de uma perspectiva mágica e o coloca entre outros elementos da natureza que podem ser compreendidos e controlados pela ciência.



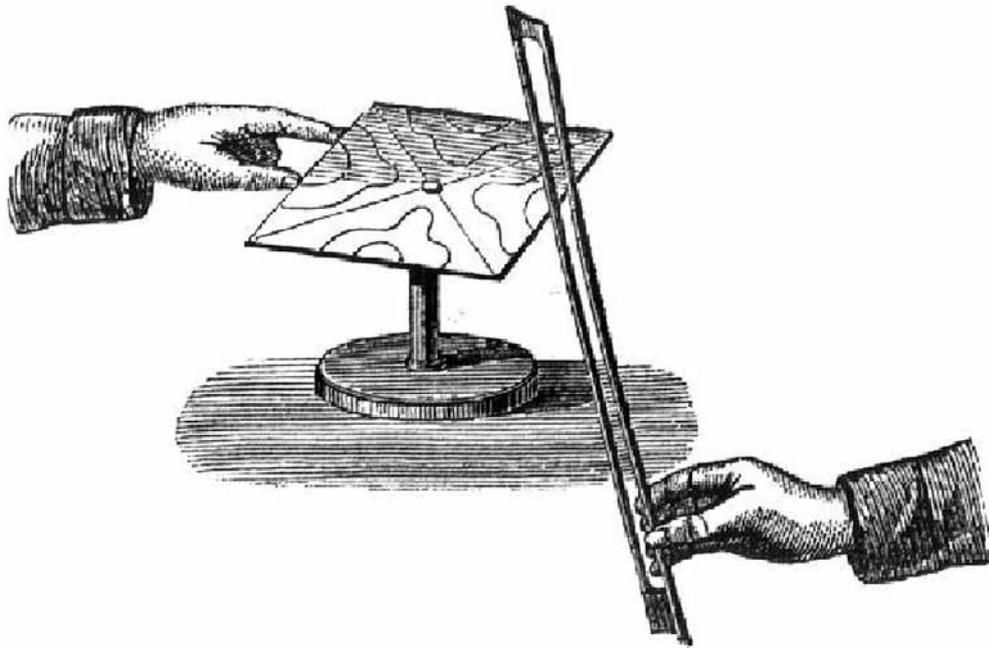
Detalhe da instalação '*Deep*' Music (2010) de Lillian Campesato

A terceira conexão pode ser traçada entre a formação e consolidação de uma ciência experimental e o conhecimento acerca do som. Essa relação diz respeito ao fato de que à medida que a natureza sonora vai sendo desvendada no laboratório, o som passa a ser não apenas compreendido, mas também analisado e, posteriormente, monitorado e dominado. Os instrumentos, tanto dos laboratórios quanto os musicais, permitem que o som seja produzido de maneira cada vez mais controlada, especialmente no que tange à uniformidade e padronização de suas qualidades tímbricas e de articulação. A experiência do músico é amalgamada pelo experimento da ciência e é natural que a primeira herde os (ou seja, influenciada pelos) traços racionalistas e formalistas da segunda.

Mais tarde, o Iluminismo, que segundo Adorno tinha como programa o desencantamento do mundo, concentrando-se na eliminação dos mitos e na destruição da fantasia por meio do conhecimento (Adorno; e Horkheimer 1985 [1947]), iria lançar as raízes dos processos de fragmentação e dissociação (dissecação, deslocamento do contexto, acentuação do parcial em detrimento do total) como método oferecido pelas ciências aplicadas para explicar a natureza e que mais tarde iria inevitavelmente contaminar a arte e a música.

## **O som no laboratório**

Durante os séculos XIX e XX surge uma ampla gama de inovações técnicas no campo da acústica, além de uma série de técnicas de visualização para o som, como por exemplo, no tratado sobre acústica *Descobertas na teoria do som*, de Ernst Friedrich Chladni<sup>1</sup> (1756–1827) onde ele descreveu de maneira circunstanciada a visualização dos movimentos de um corpo sonoro vibrante, que ele chamou de *Klangfiguren*. A visualização era realizada a partir de um arco de violino friccionando uma placa de metal ou vidro fixada em um ponto de apoio e em cuja superfície era espalhada um pouco de areia. Os experimentos de Chladni permitiram o estabelecimento de uma relação direta entre os objetos vibrantes e os sons que produziam ao permitir a visualização das regiões de ressonância desses objetos em associação com faixas de frequência.



Desenho representando o experimento de Chladini em que uma chapa de metal mostra os padrões de ressonância sobre ela empregados pela fricção do arco.

Menos de um século depois, o físico alemão Hermann von Helmholtz (1821-1894) teria um papel fundamental na constituição da acústica e psicoacústica modernas por meio de uma sistematização de sua pesquisa sobre a física da percepção dos sons. Essa sistematização é desenvolvida em seu famoso livro *Die Lehre Von Den Tonempfindungen Als Physiologische Grundlage Fur Die Theorie Der Musik* (Sobre as sensações do tom - como uma base fisiológica para a teoria da música), publicado pela primeira vez em 1863 e que não apenas funda o campo da acústica moderna, mas vai influenciar todo o conhecimento acerca do som no século XX (Helmholtz, 1954). O trabalho do cientista alemão busca desvendar a natureza sonora numa ampla variedade de aspectos que vão da descrição do comportamento físico às relações musicais estabelecidas pela combinação de sons, passando ainda por um importante estudo sobre o funcionamento do ouvido. Com isso, seu texto transcende, já nas décadas

seguintes, o campo da ciência e suas idéias tornam-se cada vez mais influentes no campo nascente da musicologia.

A manipulação experimental no domínio sonoro alavancou a descoberta de novos meios de registro e transmissão do som na passagem do século XIX para o XX. A invenção do fonógrafo (em 1877 por Thomas Edison), do gramofone (em 1887 por Emil Berliner), do microfone (em 1877 com patentes de Berliner e de Edison), do alto-falante, do telefone e do rádio viriam reformular totalmente o universo acústico.

Apesar da motivação de cada uma dessas invenções não terem necessariamente um fundo musical nem estético, a transformação instaurada por meio delas é indiscutível. Os traços tecnológicos que esses e outros aparelhos deixaram é algo intenso na construção da música criada posteriormente. Porém, o que gostaria de frisar é que a maneira com a qual nos relacionamos com a música, sua produção, escuta e reprodução fica afetada por uma dinâmica centrada na experimentação.

## **Materialidade e Experimento**

Diversos autores vão buscar no estudo ‘arqueológico’ dos aparelhos sonoros criados no final do século XIX e início do século XX (o estetoscópio, o fonógrafo, o rádio, o microfone, entre tantos outros) a chave da transformação da escuta a partir das novas relações entre o órgão sensorial e o mundo à sua volta. Essas relações são cada vez mais intensificadas por esses aparelhos que passam a mediar a conexão entre um sistema biológico – o ouvido – e o sistema social em que os sons acontecem. Ana Maria Gautier em *El sonido y el largo siglo XX* (2006), enfatiza as transformações da nossa percepção das origens materiais e biológicas dos sons a partir do momento em que nossa escuta passa a ser mediada por aparelhos. Gautier remete à discussão de Jonathan Sterne em *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (2003), para quem os sentidos são sempre constituídos por uma condição histórica e para compreender historicamente os sentidos seria necessário antes considerar “a sociedade, a cultura, a tecnologia e o corpo, como sendo eles mesmos artefatos da história humana” (Sterne, 2003: 05). Gautier ressalta as indicações de Sterne a respeito da importância de uma busca pela corporeidade sonora em seus termos biológicos e característicos, antes que se chegue à busca de novas sonoridades para um fim estético:

Para Sterne não foi a invenção de dispositivos como o gramofone, ao final do século XIX, o que gerou um novo lugar de escuta. Pelo contrário, foi o interesse médico e científico na escuta que despertou o interesse pelo sonoro que se plasmou em experimentos como (...) o famoso fonógrafo de ouvido inventado por Graham Bell e Clarence Blake em 1874 - A partir do clínico, gera-se esse interesse por mecanismos e por aparatos que transformam as vibrações sonoras em um tipo de marca ou "traço", tais como sulcos de um cilindro de cera ou de vinil, ou seja, no que chamamos de mecanismo de transdução de som (Gautier, 2006: s/n).

O que Sterne e Gautier buscam apontar é a importância que a materialidade sonora e seu traço transportável e traduzível desempenharam numa valoração dos aspectos informacionais e comunicacionais do som, além de seu papel estetizante. Isso se coloca como uma mudança de paradigma na compreensão do papel do som e do ruído no cotidiano desde então. Ressaltar os aspectos informacionais dos sons funcionou cada vez mais como um mecanismo de mediação entre a percepção e as relações que criamos a partir das coisas que soam: "Há aqui uma barreira embaçada entre som e informação que se expandirá radicalmente na era digital no final do século XX, quando o som, por sua vez, passará a ser lido como informação" (Gautier, 2006: s/n).

Numa lúcida avaliação das articulações que ajudaram a constituir a condição estética da arte contemporânea, Edgar Wind no ensaio *Aesthetic Participation*, publicado em 1963 numa coletânea de textos intitulada *Artand Anarchy*<sup>2</sup> (Wind 1969 [1963]), indica como a arte buscou colocar-se à parte "do centro de nossas vidas". Em alguma medida propagou-se a ideia de que quanto mais uma obra de arte arrastasse o espectador para longe de seus hábitos e preocupações ordinárias, mais intensa seria a experiência trazida por essa obra (Wind 1969 [1963]: 18). Neste caso, o poder de um artista estaria em deslocar o espectador de seus "hábitos perceptuais e revelar novas gamas de sensibilidade" (1969 [1963]: 18). Wind prossegue indicando a importância da fratura entre nossos hábitos e os valores estéticos da arte contemporânea: "Se pensarmos, por exemplo, em Manet, Mallarmé, Joyce, ou Stravinsky, parece que quase todos os triunfos artísticos dos últimos cem anos foram, em primeira instância, triunfos de ruptura" (1969 [1963]: 18).

Nesse processo, a aproximação entre o espírito artístico e o científico desempenha um papel importante. Para Wind, o artista, a o tomar o modelo das ciências aplicadas, acaba por evidenciar o *métier* como um fim em si mesmo. O seu atelier se transforma em laboratório, na

qual ele testa e verifica o funcionamento de suas “obras”, ou melhor, de seus “experimentos”, os quais são baseados em dinâmicas estabelecidas por um sistemático e refinado método. A esse respeito EdgarWind comenta que :

(...) a energia criativa sempre teve o efeito de transformar ou afiar hábitos perceptivos. No entanto, no passado, quando os artistas ainda estavam genuinamente em contato com o mundo da ação, as suas inovações - não importa quão estimulantes ou perturbadoras - foram produzidas de forma quase incidental para a função vital que a arte se submete; a inventividade artística hoje é um fim em si mesmo. Arte tornou-se ‘experimental’ (1969 [1963]: 20).

Outra consequência desse processo, talvez a mais subjetiva delas, venha do fato que a arte tenha percorrido um caminho da “desumanização” a partir da ênfase no puro *métier* (Wind, 1969: 17). Ou seja, quando o artista passa a criar sua arte em função dela mesma, a preocupação e motivação que antes poderia residir em qualquer outra coisa, estava agora a cargo da pureza formal de seu *métier*. Neste percurso Edgar Wind aponta a influência do experimento científico em uma arte que, por meio de experimentações, torna-se “experimental” justamente por assumir uma prática influenciada pelo formalismo da ciência, ou ainda, destacando o fato da inventividade artística ter se tornado um fim em si mesma:

É significativo que a palavra “experimento”, que pertence ao laboratório do cientista, tenha sido transferida para o estúdio do artista. Não é uma metáfora casual: pois, embora os artistas hoje compreendam muito menos da ciência do que eles compreendiam no século XVI ou XVII, a sua imaginação parece assombrada pelo desejo de imitar os procedimentos científicos; muitas vezes eles parecem agir em seus estúdios como se estivessem em um laboratório, realizando uma série de experimentos controlados, na esperança de chegar a uma solução científica válida. E quando estes exercícios adstringentes são exibidos, eles reduzem o espectador a um observador que assiste com interesse a mais recente excursão do artista, mas sem uma participação vital (Wind, 1969 [1963]: 20-21).

Neste contexto tecno-científico, a arte incorpora a ciência e seus procedimentos, produzindo visões de mundo contaminadas pelas percepções culturais, midiáticas e científicas. Essa perspectiva nos leva ao escopo do termo experimento e de como o som, tal qual escutamos hoje, tornou-se um objeto de pesquisa científica. Como apontado anteriormente, a partir do século XIX há um crescente desenvolvimento em várias áreas do conhecimento que nos

levou a um enfoque notadamente “material” do som. Esse panorama se deu também graças ao som ter se tornado uma espécie de componente laboratorial: o som e a maneira como o escutamos estavam agora submetidos a experimentos científicos. A partir de então uma ampla gama de áreas interdisciplinares de pesquisa surgiram e, reiteradamente, submeteram o som a suas diferentes abordagens, envolvendo física, acústica, fonética, construção de instrumentos, psicoacústica, cognição, musicologia e etnologia, apenas para citar alguns exemplos. Essa relação entre música e ciência é elaborada por Julia Kursell:

O funcionamento do ouvido foi recriado em laboratórios: sons foram sintetizados e novas fontes de som foram inventadas; a música e seus instrumentos foram investigados para desnudar o conhecimento implícito que se presumiam escondidos nas composições, nas teorias da harmonia, ou em instrumentos musicais. Esta pesquisa foi acompanhada por um ajustamento constante da cultura material do experimento em relação ao que poderia ser ouvido como a materialidade do som. Isto inclui as experiências e a padronização de instrumentos e dispositivos de medição; isso diz respeito às trocas entre cientistas e músicos, laboratórios e oficinas de instrumentos musicais e científicos; isso também compreende a invenção de novos sons da música e do advento da eletricidade no laboratório. Todos estes acontecimentos levaram os sons a serem ouvidos de novas maneiras (Kursell, 2008: 03-04).

## **Experimento e Experimental**

Uma possível abordagem para compreender melhor essa mudança de paradigma que tanto influenciou as diferentes instâncias da música, talvez possa ser explicada, ou melhor, mapeada pelo contexto criado no embate de dois termos: experimento e experimental. A relevância desse ponto de apoio aqui se dá menos pelos termos em si e mais por aquilo que cerca a modernidade na construção de uma relação estreita entre arte e ciência. Heidegger é um dos autores que apresentam essa relação como um fenômeno essencial da modernidade. Ao se perguntar sobre a essência da ciência, Heidegger levanta: “Que entendimento daquilo que é e da verdade fornecem a base para essa essência? Se conseguirmos chegar ao fundamento metafísico que fornece a fundação para a ciência como um fenômeno moderno, então, toda a essência da era moderna terá que deixar-se ser apreendida a partir desse fundamento” (Heidegger, 1977 [1954]: 117).

Portanto, essa relação que passa a ser íntima aponta inevitavelmente para o confronto das diferenças entre natureza e humanidade (cultura), ou entre o que é natural e o que é construído pelo homem. A complexidade deste tema impede o seu aprofundamento neste texto. Porém, ainda que trata da aqui de maneira tangencial, a relação entre arte e natureza nos conduzirá até as diferentes concepções e ideologias que surgiram na modernidade frente a esse paradigma. Uma delas é levantada pela filósofa da música Lydia Goeh rerefere-se, como ela própria diz, “àqueles que, através da ciência ou da arte experimental, afirmam que a natureza pode ainda existir como uma presença viva dentro da experiência humana” (Goehr, 2008: 109).

São muitos os autores que trataram desse tema complexo e polêmico no debate da modernidade, dentre os quais, estão Goethe, Nietzsche, Schiller e o próprio Heidegger. Há uma mudança de paradigma no que diz respeito à aquisição do conhecimento e que está inegavelmente presente no discurso de todos esses autores. A produção do conhecimento que antes era associada ao pensamento filosófico aristotélico, baseado na experiência, passa a ser fruto dos experimentos, dos testes e das intervenções na natureza seguindo uma lógica da execução desses testes e intervenções para posterior observação e valoração de determinado conhecimento. O que Heidegger reitera é a especificidade que o termo experimento adquire na modernidade, na qual o conhecimento da natureza é transformado em pesquisa, no caso, científica:

Por certo, foi Aristóteles quem primeiro compreendeu o que *empeiria (experientia)* significa: a observação das próprias coisas, as suas qualidades e modificações sob condições de mudança, e, conseqüentemente, o conhecimento do modo como as coisas se comportam via de regra. Mas uma observação que visa tal conhecimento, o *experimentum*, continua sendo essencialmente diferente da observação que pertence à ciência enquanto investigação, a partir do experimento de pesquisa; ela permanece essencialmente diferente, mesmo quando a observação na antiguidade e na era medieval também trabalha com números e medidas, e mesmo quando esta observação faz uso de aparelhos e instrumentos específicos (Heidegger, 1977 [1954]: 121).

Porém, ao se referir à pesquisa científica que lança mão do experimento, Heidegger agrega o adjetivo experimental, pois esses termos carregam a mesma origem: a palavra experiência. O conceito de experiência refere-se ao mesmo tempo ao experimento como método científico, que usa a experimentação como fundamento para a obtenção de respostas acerca de



Detalhe da montagem de *'Music for solo performer'* de Alvin Lucier durante o evento *¿Música? 9*, em 2014.

determinado conhecimento, como também diz respeito a “qualquer conhecimento obtido pelos sentidos”; “(...) que tem fundamento ou base na experiência” (Houaiss, A., Villar, M. et al. 2004: 1288), ou seja, de um conhecimento abrangente adquirido de maneira espontânea e não organizada. Não é coincidência que, justamente no Iluminismo, o conceito de experimental apareça em contraposição ao conceito de experimento. Esse fato é trazido por Lydia Goehr no texto *Explosive experiments and the fragility of the experimental* (2008), como testemunha de uma distinção que foi construída no período e que justifica uma forte diferença de conotação entre os dois termos. Experimento e experimental estavam vinculados, ora a atribuições negativas (violência, poder sobre a natureza), ora positivas (não violência). Contudo, como aponta Goehr, nem sempre foi claro qual conceito incorporou qual das atribuições:

Com certeza, pode-se falar de experimentos em termos das técnicas experimentais envolvidas ou dos dados experimentais produzidos, assim como se pode falar de um procedimento experimental que envolve experimentos com vários tipos de materiais, ferramentas ou instrumentos (Goehr, 2008: 113).

No texto, Lydia Goehrd escreve as diferentes trajetórias estéticas e científicas dos conceitos de experimento e de experimentalismo e a influência das ideias de Horkheimer e de Adorno em *Dialética do Esclarecimento* (1985 [1947]). Para isso a autora elege dois momentos: “um novo início ao começo da ciência moderna” e “um novo início ao fim da arte moderna” (Goehr, 2008: 109). Estes dois momentos são ilustrados primeiramente pelo “pai” da ciência moderna, Francis Bacon e posteriormente pelo “pai” da música experimental, John Cage. Porém, além das inúmeras diferenças entre os dois, Goehr lança mão desse debate para mostrar o que está em jogo na distinção entre experimento e experimental. Para Goehr, distinguir os dois termos explicitamente é trazer à tona uma das “mais antagônicas tendências da modernidade”:

A diferença cresceu quanto mais tornou-se implicada em momentos de crítica, nos casos em que, como em Bacon, Adorno, e Cage, o objetivo é desenvolver novas formas de conceber a relação da natureza com a humanidade ou com a arte. Neste contexto, os termos “natureza” e “arte” são utilizados tanto para distinguir esferas lamentavelmente separadas, quanto para separar as ideias sobre o natural, o espontâneo e o livre, das ideias sobre o artificial, o intencional, e aquilo que é criado pelo homem. Se a história do experimental e do experimento é uma história da modernidade, é por causa da sua contribuição para a compreensão da nossa relação com a natureza e com a arte (Goehr, 2008: 113).

Os cientistas, pensadores e artistas articulam os significados da 'experiência' em função do hiato que eles têm que assumir entre ser o humano e a natureza. Com o passar do tempo, a noção de experimento, seja na ciência e na política (socialismo, comunismo, fascismo e democracia), seja nas esferas da cultura e da arte, simbolizou a tentativa de um controle completo sobre o que se busca investigar. E, por outro lado, o conceito de experimental (seja na filosofia, na ciência ou na estética) nutriu uma aura de abertura, incompletude e mais liberdade sobre o assunto investigado, o que Goehr chamou de atitude "*waitandsee*" (Goehr, 2008: 117).

Apesar dessa forte diferença ideológica, Lydia Goehr mostra que em nenhum dos casos essas acepções foram neutras. Pelo contrário, as diferenças entre experimento e experimental desde a modernidade assumiram "para o bem ou para o mal" distintas teorias cuja valoração estava no progresso (Goehr, 2008: 114). A própria história da arte moderna pode ser tomada como exemplo ao instaurar seu valor na novidade e no experimental, sugerindo a noção de que suas realizações são inéditas, como se indicasse que "quanto mais experimental a técnica, a tecnologia ou o princípio artístico, mais vanguarda a arte" (Goehr, 2008: 114). Decorre daí a busca incessante pelo ineditismo, seja da ideia, do processo, do material, do contexto, da técnica. O experimentalismo estava ligado, portanto, à experimentação, na qual experimentar também passou a significar risco e a incorporar a possibilidade do erro: "(...) ser experimental é assumir o risco (...) e com isso veio o reconhecimento das ambiguidades essenciais ou de indeterminações em nossos modos de conhecer" (Goehr, 2008: 114). Por outro lado, há a tendência oposta que enxerga no experimento uma maneira mais segura e confiável de acessar determinado conhecimento, pois busca eliminar justamente o risco no intuito de "(...) fazer as coisas corretamente ou [de] (...) alcançar a certeza por meios gradativamente diferenciados e [de] testes finamente controlados" (Goehr, 2008: 114).

### **Experimentalismo: duas abordagens**

O termo *música experimental* surge como uma denominação polêmica tamanha a abrangência de músicas, práticas e gêneros que se apinharam sob esse enorme guarda-chuva, especialmente a partir do período do pós-guerra. O adjetivo experimental empregado como uma qualificação da música não apenas designa um conjunto de técnicas e práticas, como também acaba por configurar perspectivas sociais e ideológicas particulares. Quando o termo



Detalhe da performance do *Paragraph 6, The Great Learning* de Cornelius Cardew durante o evento *¿Música? 9*, em 2014.

*música experimental* é enquadrado enquanto uma categoria que não apenas cria oposições implícitas, mas também toma partidos por vezes contraditórios, acaba por ressaltar diferenças particulares ainda que estejam sob a mesma designação.

Essas diferenças se tornam explícitas na divisão entre duas perspectivas cujos contornos vão se desenhando a partir da década de 1950 e separadas geograficamente: a europeia e a norte-americana. A atribuição *música experimental* passou a vigorar na Europa e na América do Norte num momento de transformação radical da música, especialmente da composição musical. Porém, essa terminologia também passaria a distinguir uma abordagem negativa em que o experimentalismo é tratado um jargão depreciativo, que incluía sob seu escrutínio práticas musicais cujos atributos não apontavam para um denominador comum, e uma acepção positiva, que se fundamentava justamente num caráter inovador e que rompia radicalmente com a tradição por meio da busca de novos modos de criação e exploração musicais. No texto *From experimental music to musical experiment* (1997), Frank Mauceri localiza geograficamente essa distinção ideológica. A negatividade da primeira abordagem foi muitas vezes colocada por críticos que, como aponta Hans Klaus Metzger, entendiam o experimentalismo como uma música que ainda estava “engatinhando” (Metzger, 1959 [1957]: 27). Neste sentido, o termo foi usado para referir-se à produção norte-americana em contraponto à música de vanguarda europeia. Já a abordagem positivas se refere à reunião de práticas, mais exclusivamente desenvolvidas nos Estados Unidos, que tinham em comum uma concordância ideológica de reações à tradição da música contemporânea européia de concerto.

A qualificação experimental também demarcou uma diferença de motivação nos intentos musicais do período e acabou tornando menos evidente a distinção entre uma abordagem centrada no experimento, com métodos especialmente desenvolvidos para o controle e manipulação sonora, e no experimental, que por sua vez reunia sob este termo uma postura menos ligada à ciência e, como apontou Lydia Goehr (2008), propunha uma reconciliação com a “natureza”. Essa divisão, naquele momento especialmente, aparece bastante diluída e confusa, demonstrando talvez que a relação entre experimento e experimental é complementar. Música experimental passou a condensar e receber as críticas tanto daqueles que a acusavam de ser “desumanizada e artificial” (Metzger, 1959 [1957]: 21), quanto daqueles que a acusavam de ser utópica, estéril e desprovida de conteúdo (Boulez, 1986 [1955]: 431). O próprio Boulez vai expor sua crítica hostil no texto que sugere uma comparação entre os

compositores da música experimental e os avestruzes que enfiam suas cabeças entre as asas nas situações de perigo:

A mais inofensiva dessas marionetes comuns têm, geralmente, pelo menos, uma “presença”; mas esses arautos são totalmente nada desse tipo (...) Enquanto eles não se esqueçam que não são nada - ‘e nada como você sabe, significa nada ou muito pouco’ - e que eles não aprenderam em vinte ou trinta anos, o que significa deixar de ser discípulos ou epígonos - contanto que não comecem a culpar uma nova geração por ter se dado conta disso. Maturidade nunca foi um privilégio invejável: tudo o que conta são as evidências de atividade, de obras reais. Então deixe que esses pobres irrelevantes que não conseguiram nada além de plágios tolos (na verdade, qualquer coisa, menos ‘experimental’) calarem a boca. Para o futuro, o silêncio é a sua única salvação – permitindo que sejam esquecidos (Boulez, 1986 [1955]: 431).

Mauceri entende que o termo experimental passa a referir-se a uma categoria musical em que o “radicalmente novo opõe-se ao antigo” (Mauceri, 1997: 189). Neste sentido, a música experimental instituiu o novo como a sua própria tradição. Especialmente nos Estados Unidos da América, o termo começou a ser usado para legitimar um grupo de compositores identificados com a inovação radical e que mantinham-se fora dos circuitos mais bem estabelecidos da música.

As atribuições referentes ao fazer musical passaram a incluir termos fundados numa espécie de cientificação, ou melhor, passaram por uma mudança que identificava na prática composicional uma atividade de laboratório, na qual os próprios termos utilizados assumiam essa postura: a de uma organização do fazer apoiada numa estruturação contaminada pela objetividade, clareza e até mesmo de uma suposta imparcialidade. Palavras como procedimento, (que indica algo invasivo e cirúrgico), método, estratégia ou material composicional dão uma idéia da influência do método científico na criação da música.

O embate entre o controle ou a abdicação dele na composição foi significativo para a música de vanguarda nas décadas de 1950 e 60, e denota a variedade de conotações, muitas vezes opostas, ligadas ao experimentalismo. Essa oposição é identificada por Frank Mauceri na distinção entre o que se identificava como “música de vanguarda de concerto” européia e “música experimental” norte-americana (Mauceri, 1997: 190). O próprio Michael Nyman, que escreve um trabalho que se torna referência a respeito da música experimental, a define em oposição à vanguarda europeia: “O experimental na tradição europeia estava baseado num

discurso científico e em análises formalistas, enquanto o experimental na tradição americana não se referia à prática científica, mas à mitologia da ingenuidade e inventividade americanas” (Nyman, 1974: 192).

Especialmente no caso da música norte-americana, o experimentalismo se configura como o esgotamento da ordenação e da racionalização como princípios que regulavam a criação musical. Em Cage, o experimento indica uma função cujo resultado, o trabalho final é imprevisível. O experimento já é o resultado que é fruto ou que atualiza uma ação “imprevisível”. Como várias obras de Cage eram proposições abertas, cuja forma e notação abriam a possibilidade das performances serem realizadas de maneiras substancialmente diferentes, cada execução funcionava como um experimento com resultados não previstos.

Cage sugere que os meios técnicos nos aproximam da natureza real de som. Sons naturais não são divididos em escalas, ritmos, instrumentos e assim por diante. Eles não se conformam com as necessidades de meios expressivos. O experimento musical, alienando-se das exigências da expressão, é livre para incluir os sons do ambiente e os comportamentos livres de restrições (e imprevisíveis) dos sons naturais (Mauceri, 1997: 198).

Ou seja, John Cage parece encontrar no experimento uma maneira de livrar sua música da intencionalidade do compositor, abdicando dessa “subjetividade”. É a estratégia que Cage parece ter perseguido na busca por um descolamento daquilo que é feito pelo homem, para uma espécie de reconciliação da arte com a natureza.

Esta postura contrasta com a posição de Pierre Schaeffer (1957), por exemplo, que vai usar o termo experimental para designar não a fundamentação de um processo composicional, como se poderia pensar em relação ao experimentalismo norte-americano, mas como um estágio de investigação sonora e musical, que precederia a própria criação musical.

O paradigma do experimento parece ter apontado para soluções distintas frente aos desafios da estética musical no pós-guerra. Por um lado encontramos o caminho do controle sobre os procedimentos, no qual os resultados são conhecidos e até decididos antes dos testes. Nesse contexto dá-se mais um embate que identificava abordagens diferentes e até opostas frente ao experimentalismo. O controle que o experimento trazia à composição musical pareceu guiar os procedimentos dos adeptos do serialismo, ao ponto de deslocarem para um segundo plano o papel desempenhado pela experiência perceptiva, quer dizer, da escuta daqueles

procedimentos. Esse extremo pode ser representado pela postura de Milton Babbitt, cuja manipulação e desenvolvimento dos processos seriais se sobrepunham aos das percepções desses. O texto *Who cares if you listen?* (Babbitt, 1998 [1958]) tornou-se um emblema conhecido desse caminho. Por outro lado, há o desenvolvimento de procedimentos cuja finalidade era justamente o distanciamento do controle do compositor sobre o processo empregado em seu material. Porém, em ambos os casos, a concepção sobre os sons é da ordem da “coisificação”, ou seja, eram materiais sobre os quais se instauravam procedimentos. E o uso desses termos – materiais e procedimentos - revela a tensão entre experimentação, legitimação e criatividade. Ora, esse embate é bastante conhecido e representou diferentes posturas frente à imprevisibilidade, ao acaso e à indeterminação dos processos empregados.

### **Considerações Finais**

Atualmente, talvez já não faça muito sentido recorrer às dualidades que de algum modo motivaram os discursos das vanguardas do pós-guerra. Polarizações como natural/artificial, abertura/controle, arte/ciência mostram-se cada vez mais como faces complementares de contextos complexos ao invés de polos estanques. A aparente dicotomia entre experimento e experimental é na verdade reveladora do diálogo que travavam diferentes projetos composicionais. As propostas mais formalistas como a dos serialistas, e as mais abertas como a de John Cage resvalavam, por caminhos diferentes, em questões semelhantes: qual o limite entre o novo e a tradição? qual o papel da arte na compreensão do mundo? como lidar com a antiga tensão entre cultura e natureza? como integrar as formas sensíveis da criação artística à hegemonia do pensamento racionalista validado pelas ciências?

Experimentar significa testar pela ação aquilo que está ao nosso alcance. O experimentalismo pressupõe colocar em questão o que já é conhecido e é um dos processos que podem levar a um radicalismo (transformação profunda) ou a uma marginalização (fora do centro). Portanto, a atitude experimental é questionadora e leva a conclusões que confrontam o que já é estabelecido pelos hábitos, pelas crenças ou por uma certa inércia.

Experimento e experimental são duas faces associadas ao experimentalismo na arte. O embate entre esses termos, mesmo apontando para uma diluição de suas diferenças, vai colocar em tensão a incorporação e eliminação do erro. A noção de experimento, seja na ciência ou

na política (socialismo, comunismo, fascismo e democracia), seja nas esferas da cultura e da arte, simbolizou a tentativa de um controle sobre o que se busca investigar. Ele aponta para o que se conhece e para o que seria acessível de maneira mais segura e confiável, possibilitando a estabilização das formas, seja na arte ou na ciência. Por outro lado, o conceito de experimental - na filosofia, na ciência ou na estética – nutriu uma aura de abertura, incompletude e mais liberdade sobre o assunto investigado, assumindo o risco e, portanto, a falha, o erro, o defeito, o ruído.

Quando a arte buscou inspiração nos procedimentos da ciência experimental, acabou por mimetizar vários de seus princípios de controle, de padronização, precisão e, conseqüentemente, buscou a limpeza e eliminação das instabilidades, ou seja, do ruído. Por outro lado, as atitudes experimentais, foram responsáveis justamente por dar espaço ao descontrole, ao imprevisto, à emergência do defeito. Assim como o ruído, o defeito é aquilo que deve ser evitado e que não se encaixa nos padrões (industriais, científicos, mercadológicos, estéticos). O defeito é o ruído das engrenagens, a falha dos mecanismos, é aquilo que não se adequa ao aceitável. Entretanto, o defeito traz em essência um poder de diferenciação e a diferença é a fonte primordial do novo. Assim, experimento e experimental se colocam como faces complementares do projeto das vanguardas de ampliação dos contornos que definiam música, sem, entretanto, se desconectar da tradição e superando as distâncias entre o racional e o sensível, entre o controle e o indeterminado, entre a repetição e novidade.

## Notas

1 *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, publicado originalmente em 1787.

2 Coletânea que anteriormente foi apresentada como palestra num conjunto de programas de rádio da série Reith Lectures na BBC. <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00h9lbs>

## Referências

ADORNO, T. E HORKHEIMER, M. *DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO*. RIO DE JANEIRO, JORGE ZAHAR, 1985

Babbitt, Milton. *Who cares if you listen? Contemporary composers on contemporary music*. Ed. E. Schwartz; e B. Childs. New York, Da capo press, 1998, p 243-250.

Boulez, Pierre. "*Experiment, Ostriches and Music*". Orientations: collected writings. J.-J. Nattiez. Cambridge, Harvard University Press, 1986.

- Bromberg, Carla.. *Vicenzo Galilei: contra o número sonoro*. São Paulo, EDUC / Livraria da Física Editorial, 2011.
- Gautier, Ana Maria Ochoa. *El Sonido y el largo siglo XX*. Revista Número, 2006
- Goehr, Lydia. *Explosive experiments and the fragility of the experimental. Elective Affinities: musical essays on the history of aesthetic theory*. L. Goehr, New York, Columbia University Press, 2008, p 108-135.
- Heidegger, Martin. *The question concerning technology and other essays*. New York, Happer Perennial, 1977.
- Helmholtz, Hermann. *On the sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. New York, Dover Publications, Inc., 1954.
- Houaiss; A., M.d.S. Villar; et al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2004.
- Ihde, Don. *Embodied Technics*, Automatic Press /VIP. 2010
- Kursell, Júlia (Ed). *Sounds of Science – Schall im Labor (1800-1930)*. Berlin, Maz Planck Institut für wissenschaftsgeschichte, 2008
- Mauceri, F. X. "From experimental music to musical experiment" *In Perspectives of New Music*. 35 (1) winter, 1997, p 187-204.
- Metzger, Hans Klaus. (). "Abortive concepts in the theory and criticism of music." *Die Reihe* (English edition), 1959 , trad. Leo Black, Bryn Mawr 5,p 21-29.
- Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York, Schimer Books, 1974
- Pierre Schaeffer. *La revue musicale* 236. Vers une musique expérimentale. Paris: Richard-Masse, 1957.
- Sterne, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham & London, Duke University Press, 2003.
- Wind, Edgar. *Art and Anarchy*. New York, A vintage bool, 1969.