

Processos musicais: entre a experimentação e a criação

Fernando Iazzetta

Núcleo de Pesquisas em Sonologia

Universidade de São Paulo

iazzetta@usp.br

A arte e seu lugar

Sem dúvida, uma das questões mais marcantes entre o discurso e a prática musical no século XX é a conexão entre a música, a ciência e a tecnologia. Esta conexão se tornou explícita a partir do advento da fonografia, ou seja, da possibilidade de registrar e reproduzir sons. A fonografia modificou nossos hábitos de escuta, permitiu a comparação entre performances realizadas em tempos e espaços diferentes, transformou o ouvinte em colecionador (de discos, de CDs, de arquivos de *mp3*), horizontalizou o acesso –antes restrito a quem pudesse estar presente em uma performance– a uma quantidade e variedade de músicas que ainda hoje nos espanta. Tornada fenômeno de massa, a fonografia estimulou mercados, impôs modismos, gerou ícones culturais. No final dos anos de 1940, a fonografia teve suas técnicas de *reprodução* apropriadas e transformadas em técnicas de *produção*. Gravadores, filtros e outros dispositivos de áudio utilizados até então para o registro e difusão sonora tornaram-se instrumentos de fazer música. Daí surge a música eletroacústica e, mais tarde, as músicas eletrônicas do ambiente *pop*. Das criações mais experimentais às produções destinadas ao mercado do entretenimento, não é possível compreender a história da música dos últimos 100 anos sem que se leve em conta a sua relação com as tecnologias de registro, difusão e criação musical.

Enquanto a conexão entre a música e a tecnologia se tornou evidente no decorrer do século XX, a conexão entre um pensamento musical e um pensamento científico, se apresenta de maneira mais sutil. Essa conexão aparece muitas vezes na forma de um conflito. Por um lado a racionalidade da ciência é tomada como oposta à liberdade expressiva e sensível da arte. O ideal artístico como expressão do *eu*, que foi herdado do romantismo, ainda serve para delimitar o campo da arte em relação a outras esferas da cultura que, desde o Iluminismo, vão sendo cada vez mais dominadas por uma postura racionalista. Por outro lado, com o sucesso da ciência moderna no sentido de explicar a natureza e o homem, a aproximação da arte com

procedimentos científicos tornou-se também uma maneira de validar o potencial da arte para representar o mundo.

A partir da Renascença, quando as esferas da ciência e religião voltaram-se clara e separadamente para os domínios da racionalidade e da espiritualidade, a arte precisou encontrar um lugar próprio no âmbito da cultura. Ainda que mantivesse laços com a espiritualidade –como nas religiões– e que não abdicasse de seu papel de instrumento para desvendar a natureza –o que cada vez mais tornava-se domínio da ciência–, a arte se proclamou como o lugar da fruição estética: um lugar apropriado para o exercício da expressividade e campo autônomo em relação às outras esferas da vida. Ao tornar-se autônoma, desligando-se de suas razões funcionais, morais ou políticas, a arte concentrou-se em seu potencial estético. Provavelmente, a maior consequência da formação de uma arte autônoma –a arte pela arte– foi a tomada de consciência da separação entre arte e vida. Superar essa cisão esteve entre os principais temas das vanguardas artísticas do século XX. Foi também uma de suas maiores contradições, pois a fusão entre a arte e a práxis vital, como diria Peter Brüger, mostrou-se um projeto utópico. Para alcançar essa fusão, ou a arte seria dissolvida pelo cotidiano, e perderia sua energia; ou o cotidiano se intensificaria a ponto de tornar-se insuportável.

Entendo que a separação entre a arte e outras esferas da vida é mais uma construção simbólica do que uma condição real. Ela reflete o incômodo que a própria arte produz ao se colocar de modo crítico frente ao mundo moderno. Mas essa atitude crítica é traçada a partir do interior do próprio espaço que ela ocupa em relação à cultura e instaura uma tensão entre a consolidação de uma tradição e um projeto de mudança gerado justamente por aquilo que se contrapõe à essa tradição. Esse movimento está fortemente relacionado àquilo que, em arte, está associado ao termo experimentalismo.

Experimentalismo

As práticas experimentais tornaram-se um campo de forças potente para o desenvolvimento das artes desde a primeira metade do século XX. O rompimento com a tradição, a proposição de novas formas de expressão e a postura de autocrítica, muitas vezes vinculada a uma atitude radical em relação a valores artísticos consolidados, colocaram o experimentalismo como um elemento propulsor de diversos seguimentos artísticos. Mas quando se fala de experimentação em arte, ao menos duas perspectivas podem ser levadas em consideração. Por um lado está uma ideia de experimento, mais próxima do método científico. Essa perspectiva baseia-se na imposição de ações planejadas sobre coisas e processos, na observação de seus resultados e no estabelecimento de leis gerais que regem o funcionamento do mundo. A outra perspectiva está mais diretamente vinculada à prática no âmbito artístico, e constitui-se como um dos elementos essenciais das artes na modernidade. Essa perspectiva toma como experimentais as práticas criativas apoiadas numa ação de contraposição a algo pré-estabelecido. Neste sentido, a arte experimental possui um lastro de subversão em relação ao que já está consagrado.

Essas duas perspectivas, embora distintas, possuem uma fundamentação comum. Ambas partem daquilo que é conhecido e estabelecido para buscar algo novo e promovem uma forte relação com a tradição. Em qualquer das duas perspectivas não é possível pensar experimentação sem levar em conta a tradição. No primeiro caso, a tradição constitui-se no conhecimento a partir do qual se concebe o experimento, pois seja em arte, seja em ciência,

só podemos experimentar com aquilo que de alguma forma já conhecemos. No segundo, é a tradição que serve de contraposição ao experimentalismo. Em ambos os casos, tradição e experimentação representam configurações estéticas. Porém a adoção de uma ou outra postura é antes de tudo uma atitude ética, pois representa a filiação a valores, comportamentos e instituições que regulam a produção artística de um determinado período.

Na música essa dualidade do termo experimental se expressa, por exemplo, em situações tão diversas como nas práticas laboratoriais de Pierre Schaeffer ou nas especulações sonoras de John Cage. Partindo de pressupostos bastante diversos, ambos compositores referem-se a seus processos de descoberta como sendo experimentais. Se o experimento de Schaeffer é pautado pela formalização e método (como no experimento científico), o de Cage busca a diluição dos procedimentos tradicionais de criação musical a partir da vivência de novas práticas sonoras. É certo que também há método em Cage e que Schaeffer igualmente buscou a vivência empírica de novas práticas que desafiavam a tradição. Mas ambos partiram de lugares diferentes para usar a música como forma de descoberta. Ambos estiveram também envolvidos com a ideia da técnica como ferramenta fundamental desses processos de descoberta.

De forma mais ou menos direta, experimentalismo e técnica estiveram presentes nos projetos da música nos últimos 100 anos. O futurismo de Russolo, a investigação tímbrica de Varèse, o rigor metodológico do serialismo integral, a mediação tecnológica das músicas eletroacústicas, os cálculos probabilísticos de Xenakis, o tecnomorfismo do spectralismo, a crença quase ingênua no número em composições algorítmicas, são exemplos claros dessa aproximação entre música, técnica e ciência. Se nestes exemplos essa aproximação se dá de modo “positivo”, em que a técnica e a ciência são consideradas como solução de problemas musicais, pode-se observar nas últimas décadas um movimento em sentido contrário. Não se trata de um afastamento do método científico, nem do repúdio às tecnologias, já que uma cultura tecnocientífica parece estar definitiva e estavelmente incorporada à prática musical. O que interessa nessas novas práticas musicais é desvendar –às vezes de maneira crítica, às vezes com alguma ironia– os mecanismos pelos quais a música absorveu uma essência racionalista e positivista tipicamente tecnocientífica. Trabalhos com discos de vinil de Christian Marclay anunciavam essa postura já na década de 1980. Mais tarde, movimentos como *glitch* e *noise music* também vão evitar a concepção utópica da tecnologia como solução de problemas e expor as entranhas dos aparelhos sonoros, seus defeitos e seu mau-funcionamento. Do mesmo modo, ainda que as oficinas de *circuit bending* se assemelhem ao ambiente de um laboratório científico, o que se vê ali é um anti-método: a descoberta não é guiada pela busca de um resultado, mas pelo prazer da descoberta. Isso pode ser observado também em sessões de improvisação de *live coding*, as quais têm pouco a ver com o formalismo da computação. No *live coding* a programação em tempo real é apenas uma ferramenta para abrir a caixa-preta do computador e os seus códigos, que muitas vezes são projetados para a platéia durante a performance, são expostos como meros artifícios para experimentação.

Músicas despretensiosas

Essas novas músicas também mantêm o caráter experimental, já que são guiadas pelo exercício da descoberta e voltadas para vivência dos processos de criação. Mas elas se distinguem das práticas experimentais das vanguardas uma vez que já não se colocam como solução de um problema musical: são práticas *despretensiosas* na sua relação com as instituições musicais

(a sala de concerto, a indústria fonográfica, a história da música). Elas se voltam para a performance ao invés da composição, para escuta ao invés do discurso analítico, para a integração entre os participantes ao invés da separação entre o palco e a platéia. Essas músicas vêm geralmente associadas a termos compostos, iniciados pela partícula "pós": pós-moderna, pós-digital, pós-punk, pós-colonialista. Elas marcam novamente o conflito das práticas artísticas quando tentam definir o seu lugar dentro da cultura.

Depois que a modernidade finalmente declarou o estado autônomo da arte, colocando a arte como domínio privativo da estética, vivemos agora uma nova situação. Num mundo de *commodities*, tudo passa ter um sentido estético, da moda ao *design*, da culinária à medicina. Numa sociedade em que os indivíduos estão cada vez mais expostos a informações midiáticas, a maioria das pessoas está menos interessada em contemplar sons e imagens do que em produzi-los. A poética não é mais a da criatividade ou da narrativa, mas a dos *games*. Quando tudo se torna fragmentário e excessivo, fica difícil manter o projeto da arte moderna como espaço utópico de reflexão e de mudança. Cada vez mais vemos o surgimento de formas artísticas de expressão voltadas para a criação de ambientes coletivos, compartilhados e integrados no cotidiano das pessoas: a Internet se coloca no lugar do manifesto; a oficina de *circuit bending* no lugar do concerto; a criação coletiva e compartilhada, no lugar da autoria individual.

Este contexto de modo algum desfaz o papel das estruturas mais sedimentadas e institucionalizadas da música. O concerto, a orquestra, o intérprete virtuoso, mantêm sua potência como categorias dominantes de produção musical. Mas deve-se notar que essas categorias dividem hoje seu espaço com formas mais experimentais e menos formais de produção musical. Esta música informal ocupa espaços alternativos, cultua o amadorismo e o *do-it-yourself*, aproveita-se do que a sociedade entende como obsoleto ou ruidoso. Não me refiro aqui a nenhum gênero específico ou a um nicho particular de produção musical, mas a uma atitude produtiva voltada para o compartilhamento de experiências. Se é difícil delimitar este quadro com alguma precisão, sugiro a abordagem de três aspectos complementares que podem ajudar a compreendê-lo.

O primeiro é o da *coletividade*, que reintroduz a possibilidade de compartilhamento de processos criativos nos grupos de improvisação, nas oficinas de *circuit bending*, nas performances de *live coding*, nos processos de arte sonora, como o *soundwalking*. Em certa medida, essa coletivização está baseada na formação de comunidades com interesses específicos e agrupadas fora do abrigo institucional. A conectividade, a ubiquidade e a acessibilidade trazidas pelas redes sociais, pelos fóruns de discussão ou por grupos virtuais promovem uma horizontalização das relações entre os membros de um grupo. Isso fortalece as ações coletivas e os processos de criação, ao mesmo tempo que enfraquece as relações hierárquicas (entre as quais, a de autoria) e a dependência de instituições. O segundo aspecto é o da *precariedade*, que se expressa pela admissão de procedimentos, técnicas e tecnologias que implicam na geração de instabilidade, erro e ruído. Mesmo quando não é tomado como projeto poético, nessas produções artísticas o precário é assumido como contingência e pode conviver com aquilo que é estável e consistente. Assim, coabitam o *hi* e o *lo-fi*, os rápidos computadores e as plataformas de prototipagem eletrônica como Arduino e Raspberry Pi. Finalmente, o terceiro aspecto diz respeito ao caráter *transitório* dessas produções musicais, em que a ideia de obra e de autoria não chega a se consolidar; e a falta de um suporte prescritivo (como a partitura na música instrumental ou a gravação na música eletroacústica) impede a permanência da música fora da experiência de sua performance. O caráter de transitoriedade torna-se determinante

para que se mantenha a fluidez dessas músicas, uma vez que o que é transitório está menos sujeito à formalização e ao julgamento institucional.

Um detalhe importante a ser notado em relação a essas práticas musicais é o fato de que elas resistem à análise por meio dos discursos e ferramentas formais concebidos para a música, como a musicologia e as disciplinas de análise musical, todas elas muito voltadas para o repertório específico da música de concerto. Por essa razão, essas novas práticas têm sido ignoradas pelos discursos institucionalizados sobre a música, mas vêm recebendo a atenção de disciplinas como a antropologia e a sociologia. Elas despertam ainda o surgimento de novas disciplinas, como os chamados *sound studies*, que buscam compreender a diversidade das práticas sonoras (incluindo aí a música) não como domínios fechados, mas como produções inseridas num contexto sociocultural e político complexo.

Um projeto experimental

No Brasil temos explorado esta perspectiva voltada para uma produção musical de caráter experimental vinculada a projetos de investigação acadêmica que não estão mais apoiados nos discursos tradicionais da musicologia apenas, mas se aproximam de diversas outras disciplinas que abordam questões da cultura, da ciência e da tecnologia. Este tipo de abordagem, interdisciplinar em sua essência, tem sido produzida sob o termo “sonologia”. Embora no Brasil seu emprego seja recente, o termo sonologia já designou algumas iniciativas independentes, das quais a mais notória talvez seja o Instituto de Sonologia criado por Gottfried Michael Koenig na Universidade de Utrecht em 1967, e transferido posteriormente para o Royal Conservatory of The Hague em 1986. Entretanto, no Brasil o termo apresenta forte parentesco com um campo de estudos relativamente recente denominado *sound studies*, numa referência explícita aos *cultural studies* que se consolidaram especialmente no meio acadêmico anglo-saxão a partir dos anos de 1970. Embora sonologia e *sound studies* tenham o som como objeto central, de maneira geral a sonologia esteve voltada para aspectos mais tecnicistas da produção musical (música eletroacústica, desenvolvimento e aplicação de novas técnicas e tecnologias à música, computação aplicada à música, acústica musical e psicoacústica). Por sua vez, os *sound studies* tendem a tomar o som num sentido mais especulativo e reflexivo, indo muito além de sua associação com a música.

No Brasil, o campo da sonologia adotou uma posição intermediária, abarcando tanto o estudo crítico, analítico e reflexivo a respeito das práticas sonoras, quanto se envolvendo com os aspectos técnicos e criativos dessas práticas. Na Universidade de São Paulo criamos, há alguns anos, um grupo interdisciplinar engajado com a pesquisa em sonologia. O grupo teve início de maneira informal por volta de 2002 e, em 2012, deu origem ao NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia. Além de dar abrigo institucional aos trabalhos realizados pelo grupo, o NuSom permitiu colocar em prática um projeto de conexão entre pesquisa artística e produção acadêmica.

Atualmente, o NuSom abriga pesquisadores originários de diversas áreas do conhecimento e, portanto, emprega uma transversalidade nas abordagens de pesquisa. Embora boa parte dos integrantes do Núcleo tenha alguma formação musical, há membros de outras áreas como ciência da computação, engenharia, artes visuais etc. O maior desafio tem sido o de conectar os interesses de pesquisadores de áreas distintas. A realização de projetos em comum não

é uma tarefa trivial uma vez que disciplinas diferentes se utilizam de linguagens diferentes, compartilham seus resultados em fóruns específicos e têm expectativas particulares em relação aos tempos de execução de propostas, impacto de resultados e captação de recursos. Nossa estratégia tem sido a de manter a individualidade dos diversos seguimentos participantes, mas criando eventos comuns que servem como ponto de aglutinação. Uma parte desses eventos tem sido de caráter artístico. Pela nossa experiência, a realização de um concerto, de um espetáculo, ou a produção de uma técnica ou tecnologia para resolver um problema específico desses trabalhos, são mais atrativos para o grupo em geral do que problemas conceituais, críticos ou teóricos que tendem a se dirigir a assuntos mais restritos e que exigem formação, familiaridade ou conhecimento técnico específicos. Ao contrário, nos processos criativos os pesquisadores de várias áreas sentem-se estimulados a colaborar com as suas competências particulares.

Outra questão fundamental que temos abordado são os modos de realização de pesquisa. A relação entre arte e academia tem sido problematizada com frequência no Brasil, em função dos modelos adotados pelas instituições de ensino superior e agências de fomento no tratamento das práticas artísticas no âmbito da Universidade. A questão não se resume à ideia corrente de que essas instituições impuseram o modelo das ciências naturais às humanidades e às artes. É preciso reconhecer que as artes em geral não conseguiram ainda delimitar um território capaz de integrar pesquisa e prática criativa sem que as particularidades da produção artística sejam violadas. Várias dificuldades podem ser apontadas. A primeira delas é que nas ciências naturais o objeto de estudo presta-se a uma abordagem objetivada, a qual é mediada por ferramentas e metodologias que servem de interface entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa. O distanciamento provocado por essa mediação torna-se problemático no campo das humanidades, uma vez que fazemos parte daquilo que pesquisamos. Essa subjetividade tem que ser, portanto, submetida a um método, a um processo de objetivação. Se isso pode ser realizado de maneira satisfatória em alguns segmentos –economia, política, ciências sociais–, na investigação de processos artísticos isso se configura como um desafio. Uma segunda dificuldade diz respeito ao logocentrismo legitimado pelas ciências e que coloca o texto como referência para a transmissão e valoração do conhecimento. Ora, é claro que podemos escrever sobre arte, mas nem tudo em arte pode ser transferido para um metadiscorso verbal.

Com pouco mais de 10 anos de atuação, o grupo que constitui o NuSom tem uma produção considerável em termos de formação de recursos humanos (especialmente na pós-graduação) e de resultados artísticos e acadêmicos. Mais importante que o aspecto quantitativo dessa produção é a experiência conquistada na intersecção entre produção artística e acadêmica. O trabalho do grupo não busca estabelecer modelos ou métodos de produção na área de pesquisa em artes, mas, dentro do contexto da sonologia, questiona os limites da aplicação de modelos institucionalmente adotados pelas humanidades e pelas ciências sociais, e propõe vias alternativas de relacionamento entre arte e pesquisa acadêmica. Mais informações sobre o trabalho do Núcleo podem ser acessadas em <http://www.eca.usp.br/nusom>.

R