DOI 10.20504/opus2018c2404

Experimentalismo: estética, musicologia e retroatividade conceitual

Eder Wilker Borges Pena
(Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo-SP)

Resumo: O seguinte trabalho procurou estabelecer uma discussão acerca da definição e acepção do conceito de experimentalismo em música e de suas variadas formas de apresentação, assim como sua oposição ao conceito de vanguarda. Para isto, utilizamos os textos de compositores e teóricos sobre o conceito e a leitura dos ditames estéticos de variadas correntes. Em seguida, buscamos realizar uma discussão sobre a aplicabilidade do conceito de experimentalismo em correntes estéticas da primeira metade do século XX e uma reflexão sobre a necessidade de reestruturação conceitual em estudos musicológicos a determinadas práticas.

Palavras-chave: Experimentalismo. Futurismo. Dada. Erik Satie. Henry Cowell.

Experimentalism: Aesthetics, Musicology and Conceptual Retroactivity

Abstract: The following work sought to establish a discussion around the definition and acceptance of the concept of experimentalism in music and its various forms of presentation, as well as its opposition to the concept of vanguard. For this , we used writings by composers and theorists on the concept of experimentalism and a review of the aesthetical dictates of various concepts. Next, we present a discussion about the applicability of the concept of experimentalism in aesthetic movements of the first half of the twentieth century and a reflection on the need for conceptual restructuring in musicological studies to certain practices.

Keywords: Experimentalism; Futurism; Dada; Erik Satie; Henry Cowell.

PENA, Eder Wilker Borges Pena. Experimentalismo: estética, musicologia e retroatividade conceitual. *Opus*, v. 24, n. 3, p. 71-91, set./dez. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018c2404

Realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo n. 2018/02583-7.

Submetido em 29/08/2018, aprovado em 25/10/2018.

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 eruditas do século XX, poderíamos colocá-las, quase sempre, sobre duas casas distintas: **experimentalismo** e **vanguarda**.

Experimentalismo

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, tradução nossa)[1], 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, tradução nossa)[2]. 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 comprovar uma nova construção musical –, 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

[1] "[…] of an act the outcome of which is unknown" (CAGE, 1961: 13).
[2] "Composing's one thing, performing's another, listening's a third. What can they have to do with one another" (CAGE, 1961: 15).

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, tradução nossa)[3]. Assim como David Nicholls (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[4] (SUN, 2013, tradução nossa).

[3] "[…] a rejection of musical institutions and institutionalized musical values […] experimental music has frequently been defined in opposition to the values and aesthetics of the modernist avant-garde" (SUN, 2013).

[4] "As a result, experimental music displays musical values that stand in opposition to the music of the modernist avant-garde: chance procedures instead of total control, graphic scores and written instructions instead of conventional musical notation, radical simplicity instead of complexity, and unorthodox performance requirements instead of traditional notions of virtuosity. Experimental composers resisted the status quo and rejected some of the fundamental assumptions about music, including the defined roles played by composers, performers, and audience members, and even the very nature and purpose of music itself" (SUN, 2013).

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, tradução nossa)[5]. David Cope a define como "a recusa em aceitar o *status quo*" (COPE, 1997: 222, tradução nossa)[6]. 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 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, tradução nossa)[7]. 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.

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, e sim um aspecto de experiência, indeterminação e acaso dentro dos três âmbitos da obra de arte; (2) A definição mais estreita 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 cultura 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 negação. 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

[5] "[…] conceived and executed along the well-trodden but sanctified path of the post-Renaissance tradition" (NYMAN, 2009: 1).
[6] "Experimental music, which represents a refusal to accept the status quo" (COPE, 1997: 222).
[7] "Experiment in the context of the unexamined norms and routines and contradictions of a prevailing culture may be oppositional. It can mean trying to find and put into play new sources of energy. It can mean clarification or calling into question and looking anew at what is taken for granted" (WOLFF, 2009: 436).

dominante e ao *status quo*, e uma **forma estrita** relativa à origem da prática experimental, 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 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, ele compusesse músicas 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 cultura[8]. 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, consequentemente, 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

[8] 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, do 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.

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. 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 100 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. De certa forma, 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, falarmos 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.

Estética

Devido à natureza deste trabalho, nosso foco será sobre o formato *avant la lettr*e do experimentalismo e a justificativa de sua necessidade. 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 de experimentalismo é atuante em determinadas práticas e a implicação de sua atribuição.

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, tradução nossa)[9], 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, tradução nossa)[10]. 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.

[9] "[…] la bonne boue des usines, pleine de scories de métal, de sueurs initules [*sic*] et de suie céleste" (MARINETTI, 1909: 1).

[10] "8. […] A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'ils nous faut défoncer les vantaux mysterieux de l'impossible […] 10. Nous voulons demolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires" (MARINETTI, 1909: 1).

> 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![11] (MARINETTI, 1909: 1, tradução nossa).

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 da mesma, 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

[11] "Musées, cimetières !... […] Admirer un vieux tableau, c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire au lieu de la lancer en avant par jetsviolents de création et d'action. Voulez-vous donc gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés? […] Mais nous n'en voulons pas, nous, les jeunes, les forts et les vivants *futuristes!* […] Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées! […] Sapez les fondement des villes vénérables […] Mais nous ne serons pas là [...] Vos objections? Assez! Assez! Je les connais! C'est entendu! Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. – Nous ne sommes, dit-elle, que le resume et le prolongement de nos ancêtres. Peut-être! Soit!... Qu'importe?... Mais nous ne voulons pas entendre! Gardez-vous de répéter ces mots infames!" (MARINETTI, 1909: 11).

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, 1994b: 49, tradução nossa)[12]. 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, 1994b: 50-51, tradução nossa)[13]. 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, 1994b: 51, tradução nossa)[14] e faz questão de se considerar "livre de qualquer vínculo com a tradição" (PRATELLA, 1994b: 51, tradução nossa)[15]. 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 a 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[16] (PRATELLA, 1994b: 53, tradução nossa).

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, 1994a: 55, tradução nossa)[17]. Essa música proposta por Pratella se assemelhará muito em conceitos estéticos àquela produzida pela 2° Escola de Viena, atonalismo livre ou pantonalismo. Muito embora seja provável que Pratella desconhecesse o trabalho de Schoenberg e de seus alunos, já que o mesmo 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-

[12] "In questi vivai dell'impotenza, maestri, e professori, illustri deficienze, perpetuano Il tradizionalismo e combattono ogni sforzo per allargare Il campo musicale" (PRATELLA, 1994b: 49).
[13] "Gli editori scartano qualsiasi opera che per combinazione sorpassi la mediocrità; col monopolio diffondono e sfruttano la loro merce e ne difendono il campo d'azione da ogni temuto tentativo di ribellione" (PRATELLA, 1994b: 50-51).
[14] "[…] guerra inesorabile alla dotrina, all'individuo e all'opera che ripeta, prolunghi o esalti Il passato a danno del futuro" (PRATELLA, 1994b: 51).
[15] "[…] sciolto da ogni vincolo di tradizione" (PRATELLA, 1994b: 51).
[16] "[…] provocare nei pubblici una ostilità sempre crescente contro le esumazioni di opere vecchie che vietano l'apparizione dei maestri novatori, ed appoggiare invece ed esaltare tutto ciò che in musica appaia originale e rivoluzionario, ritenendo un onore l'ingiuria e l'ironia dei moribondi e degli opportunisti" (PRATELLA, 1994b: 53).
[17] "[…] unico modo armonico ed atonale di scala cromática […] polirritimia […] La conoscenza dell'instrumentazione si dovrà conquistare sperimentalmente" (PRATELLA, 1994a: 55-56).

la de vez das raízes e dos esgares da tradição será a interpretação de Luigi Russolo do último parágrafo do manifesto técnico de Pratella[18]. 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 harmonia, que, ficando cada vez mais complicada, voltava, através de "amálgamas de sons mais dissonantes, mais estranhos e mais ásperos ao ouvido", a se aproximar do som-ruído" (RUSSOLO, 1994: 92-93, tradução nossa)[19]. 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, tradução nossa)[20]. 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, tradução nossa)[21]. 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, roncos, 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).

[18] "Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifique . Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobile e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il domino dela macchina ed il regno vitorioso della elettricità" ("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, 1994a: 59, tradução nossa).

[19] "[…] amalgami di suoni più dissonanti, più strani e più aspri per l'orecchio. Ci avviciniamo cosi sempre più al suono-rumore" (RUSSOLO, 1994: 93).

[20] "[…] la macchina ha creato oggi tanta varietà e concorrenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozione" (RUSSOLO, 1994: 93).

[21] "Bisogna rompere questo cerchio ristretto di suoni puri e conquistare la varietà infinita dei 'suoni-rumori'" (RUSSOLO, 1994: 94).

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*.

A questão é que a música dos irmãos Russolo e boa parte dos experimentos sonoros do movimento futurista foram frequentemente vistas 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"[22], o belo, "uma obra de arte nunca é bela"[23], e a inteligibilidade "uma

[22] 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

obra compreensível é produto de jornalista"[24], 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 padronizada 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" (TZARA, 1987: 16)[25]. 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 inconsequências: 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

---

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.

[23] 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).

[24] 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, a mesma 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 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.

[25] 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.

pensamento lógico, formal, teórico e acadêmico[26]. 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)[27]. 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 todos seguirão posteriormente como prática comum, 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 contracrítica 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

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

[27] O autor chega a afirmar posteriormente: "Há um facto conhecido: já não se encontram dadaístas senão na Academia francesa" (TZARA, 1987: 40).

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 epigonal, 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 contracrítica 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*[28]. Porém, seus métodos originais de composição musical e todas as técnicas lógicas de aplicação do humor à música, desenvolvidas pelo compositor, geraram, consequentemente, 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

[28] 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 idiossincrasia do compositor, é desvelado como uma poderosa e lúcida ferramenta de crítica à tradição e ao cânone.

concretizada nas inúmeras narrativas históricas que o excluíam 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 adequam 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 *instantaneísme*. 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 suedois*, 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 experimentais com mecanismos moldados pela e para a tradição é o de Alphonse Allais. Conterrâneo de Erik Satie, o mesmo 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, provavelmente, 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, o mesmo 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 é o caso do compositor tcheco Erwin Schulhoff, morto nos campos de

concentração durante a Segunda Guerra Mundial. O compositor, que 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 4 por 4, construídos apenas com pausas ritmadas em uma fórmula de compasso falsa, 3 por 5 no sistema superior (clave de fá) e 7 por 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!*". 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 de um piano preparado se dá em *Le Piège de Méduse* (1913) de Satie[29]. Novamente, é necessário refletir sobre as informações musicológicas construídas no século passado e a sua impropriedade, em inúmeros casos, para com a realidade histórica.

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, tradução nossa)[30]. 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

[29] 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 performance 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 Délage, 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.

[30] "[…] you could always get not only the address and telephone number of anyone working in a lively way in music, but you could also get an unbiased introduction from him as to what that anyone was doing" (CAGE, 1961: 71).

primeira metade do século XX nos EUA. Segundo Lou Harrison, em entrevista a Alan Baker em junho de 2002, "o mentor dos mentores" [31] (HARRISON, 2002, tradução nossa).

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, 1961, tradução nossa)[32]. 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 Música[33] e combatendo as Ligas musicais americanas. 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 100 peças antes dos 17 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 música[34] 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* e *The Banshee*; 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, na sua teoria da relatividade musical, 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 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.

[31] "[…] mentor of mentors" (HARRISON, 2002).

[32] "I gave up the violin at the age of 8 after having studied with a very conservative old violin teacher who was 75 when I was 5 and he didn't allow me to hear any nonsense such as Schubert and Schumann, no modernism at all. In fact, it was alright Haydn and Mozart and early Beethoven, but nothing beyond this to harm the sensitivity of a child" (COWELL, 1961).

[33] 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 (SACHS, 2012: 69).

[34] Durante sua infância e adolescência, Cowell estava mais interessado em botânica do que em música, a qual atuava de forma secundária.

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, apresentado a Seeger por Cowell; Ruth Crawford, também aluna de Seeger; e John Cage, aluno de Cowell entre 1934 e 1935, 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, Cowell é responsável pela criação de um ambiente hábil para outros compositores e no desenvolvimento poético do experimentalismo 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.

Musicologia e retroatividade conceitual

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 pleno 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 substituirmos nossos meios analíticos tradicionais e inapropriados, para certas práticas, e que trazem concepções equivocadas sobre a natureza real de uma proposta ou releguem-nas 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 descontinuá-la, rompê-la, negá-la, opor-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 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. Esta retroatividade de alguns conceitos 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 aos mesmos, 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.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

CAGE, John. *Silence*: Lectures and Writings. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. Boston: Schirmer Thomson Learning, 1997.

COWELL, Henry. *Henry Cowell*: Musical Autobiography. Programa de rádio emitido em 6 abr. 1961 pela WBAI FM em Nova York. Disponível em <https://archive.org/details/HenryCowell>. Acesso em: 19 ago. 2018.

EIMERT, Herbert. Problemas da música eletrônica. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música eletroacústica:* história e estéticas. São Paulo: Edusp, 2009. p. 105-116.

GILLMOR, Alan. *Erik Satie*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1988.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna:* uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Trad. Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

HARRISON, Lou. Entrevista concedida a Alan Baker em jun. 2002. Disponível em: <http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_harrison.html>. Acesso em: 19 ago. 2018.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. V. Rohden e A. Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LUCIER, Alvin. *Music 109*: Notes on Experimental Music. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.

MARINETTI, Filippo. *Manifeste du Futurisme*. 20 fev. 1909. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730> Acesso em: 1 jun. 2018.

MAUCERI, Frank X. Experimental Music to Musical Experiment. *Perspectives of New Music*, v. 35, n. 1, p. 187-204, 1997.

NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

NYMAN, Michael. *Experimental Music:* Cage and Beyond. 2. ed. Edinburgh: Cambridge University Press, 2009.

ORLEDGE, Robert. *Satie Remembered*. London: Faber and Faber Limited, 1995.

PENA, Eder Wilker Borges. *Satierik Musique*: da natureza da música humorística em Erik Satie. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

PRATELLA, Francesco. La musica futurista: manifesto tecnico. In: MARIA, Luciano de. *Marinetti e i Futuristi*. Milano: Garzanti, 1994a. p. 53-59.

_____. Manifesto dei Musicisti Futuristi. In: MARIA, Luciano de. *Marinetti e i Futuristi*. Milano: Garzanti, 1994b. p. 47-53.

RUSSOLO, Luigi. L'arte dei rumori. In: MARIA, Luciano de. *Marinetti e i Futuristi*. Milano: Garzanti, 1994. p. 92-100.

SACHS, Joel. *Henry Cowell*: A Man Made of Music. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia.* Trad. e notas de Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

SUN, Cecilia. Experimental Music. In: GARRETT, Charles Hiroshi (Ed.). *The Grove Dictionary of American Music*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224296>. Acesso em: 28 abr. 2017.

TZARA, Tristan. *Sete Manifestos Dada*. Trad. José Miranda Justo (Português-PT). Lisboa: Hiena, 1987.

WOLFF, Christian. Experimental Music Around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical). *American Music*, v. 27, n. 4, p. 424-440, 2009.

Eder Wilker Borges Pena é doutorando em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) sob a orientação da Profa. Dra. Lia Vera Tomás e bolsista FAPESP. Mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), sob a orientação da Profa. Dra. Lia Vera Tomás, com pesquisa sobre a natureza da música humorística em Erik Satie. Bacharel em Música – Habilitação em Instrumento (Violão) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na qual realizou uma Iniciação Científica sobre os problemas estéticos da Música Eletroacústica em sua fase inicial e defendeu seu TCC sobre a utilização do texto no processo composicional de *Erwartung* op.17 de Arnold Schoenberg, ambos sob a orientação do Prof. Dr. Celso Cintra (UFU). ederwbp@gmail.com