

Experimentalismo e Brasilidade

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia, Estética Musical e Interfaces (Mídia, Semiótica, Musicoterapia)

Matteo Ciacchi

UFPB – ciacchi.matteo@gmail.com

Resumo. O conceito de experimentalismo na música desde a década de 1950 indica uma postura de determinados artistas de questionamento das tradições nas quais estão inseridos. Embora quase sempre esse conceito seja entendido a partir da perspectiva e da formulação dada pelo compositor John Cage e seus colegas, traçaremos um breve itinerário da repercussão dessas ideias no Brasil. Inicialmente utilizado como referência a movimentos europeus ou estadunidenses, o artista plástico Hélio Oiticica formula um entendimento da “condição experimental” como uma postura de inconformismo a discursos estabelecidos de brasilidade na arte.

Palavras-chave. Experimentalismo. Brasilidade. Tradição.

Title. The Experimental and the Brazilian

Abstract. Since the 1950s, the concept of experimentalism has indicated the tendency of certain artists to question the traditions in which they act. Although this concept is mostly used as it was formulated by John Cage and his colleagues, we will outline a brief history of the impact these ideas had in Brazil. Initially used in reference to European or American movements, visual artist Hélio Oiticica coined an understanding of the “experimental condition” as a stance of nonconformity with established notions of “brasilidade”, or a Brazilian essence, in art.

Keywords. Experimentalism. Brasilidade. Tradition.

1. O século 20 e as tradições da ruptura

Um dos temas mais recorrentes e polêmicos na arte brasileira, esmiuçado, debatido e materializado num esforço conjunto entre artistas e todo o aparato crítico, é o da busca por uma identidade nacional. A formulação típica da pergunta oscila entre “o que a arte precisa para ser brasileira?” ou então simplesmente “como é a arte no Brasil?” Argumentarei que essas perguntas, embora parecidas, indicam posturas diferentes e por vezes até opostas em relação à questão principal: há uma identidade na arte brasileira? As respostas para essa pergunta, evidentemente, são inúmeras e inconclusivas, mas o simples ato de perguntá-la tem motivado diversas gerações de artistas. Destacaremos aqui aquelas posturas diante da pergunta que podem ser entendidas como *tradições da ruptura*.

Esse termo foi desenvolvido pelo poeta e crítico literário mexicano Octavio Paz num artigo sobre o modernismo na poesia do século 20. Para ele, *tradição* se define como a transmissão de informação de gerações passadas para as seguintes, enquanto que a *ruptura* é uma interrupção nesta transmissão. A expressão *tradição da ruptura*, então, encapsula uma contradição fundamental dos movimentos modernistas.

A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura... A contradição subsiste se, em lugar das palavras interrupção ou ruptura, empregamos outra, que se oponha com menos violência às ideias de transmissão e continuidade. Por exemplo: a tradição moderna. Se o tradicional é, por excelência, o antigo, como pode o moderno ser tradicional? Se a tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade? (PAZ 1974, p. 17)

As três principais características da tradição do moderno, segundo Paz, são a “heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical” (p. 18). Por isso ainda é possível falar em tradição: o moderno não é uma mera negação do passado, mas a consciência de que esse passado é múltiplo e pode ser indefinidamente recriado no presente, continuamente fundando sua própria tradição. O moderno é uma maneira peculiar de se relacionar com essa tradição: afastar-se para poder tomar consciência dela: “a crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição. [A tradição moderna] é uma expressão de nossa consciência histórica” (p. 25-26).

A invenção de uma identidade cultural alternativa através da ruptura com a tradição é um tema recorrente na arte produzida no Brasil. Os artistas revisitam, reconsideram e revalorizam elementos do passado para propor um outro presente possível: rompem uma tradição para fundar outra em seus próprios termos. Esse tema é recorrente no meio dos modernistas pós-semana de 1922, na polêmica dos dodecafonistas contra os nacionalistas expressa no grupo Música Viva, na guerra midiática dos tropicalistas durante o ufanismo da ditadura militar. Essas manifestações diversificadas de tradições de ruptura tinham em comum a difícil tarefa de internacionalizar sua arte sem perder sua identidade, e ao mesmo tempo manter sua identidade sem copiar fórmulas do passado. O conhecimento de si é alcançado através de uma postura de estranhamento que permite enxergar-se na terceira pessoa: “foi precisamente esse desterro, em busca do *outro*, que os levou à descoberta (ou invenção) de suas próprias raízes” (MACIEL 1995, p 29).

Se paz sugere que “moderno” foi a palavra chave utilizada no início do século 20 para designar essas tradições de ruptura, a partir da segunda metade do século vemos o uso cada vez mais frequente da palavra “experimental”. Emprestado do vocabulário científico, o termo ressalta o caráter impermanente e muitas vezes imprevisível das recombinações entre os signos. Por tratar-se, idealmente, de uma recombinação original, não faz referência à tradição (ainda que faça uso livremente de elementos dela), mas debruça-se sobre um futuro imaginado. O termo “experimental” enfatiza o caráter de “ruptura” e tenta esconder sua porção de tradição,

embora também dependa de uma relação com o passado. Não obstante, existe uma rica e bem documentada tradição do experimentalismo nas artes em geral e na música em específico, que exploraremos brevemente aqui em relação ao contexto brasileiro.

2. A importação do experimental

Na primeira metade do século 20, o uso do termo “experimental” nas artes era mais esparsa e impreciso, indicando de forma genérica a atitude modernista de construção de novas realidades pela via da tentativa, da exploração e da investigação de caminhos divorciados da tradição vigente. Um emprego particularmente precoce, datado de 1924, aparece no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, um dos vários manifestos produzidos por Oswald de Andrade na década, que procura definir um modernismo de características nacionais, misturando ideias das vanguardas europeias com imagens familiares do cotidiano brasileiro. A imagem da poesia “pau-brasil” evoca uma produção original, “de exportação” (como a árvore nos tempos coloniais), em oposição a uma poesia “de importação”. No penúltimo parágrafo, ele enumera as características dos “poetas pau-brasil”: “Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. [...] Sem ontologia” (ANDRADE 1978 p. 10). Também são dignas de nota as atividades do artista carioca Flávio de Carvalho, precursor da arte performática no país. Sua primeira performance de grande repercussão aconteceu em 1931 e chamava-se *Experiência n. 2*; dois anos mais tarde ele fundaria o grupo *Teatro da Experiência* (GREGGIO 2012). Ele também fazia parte do convívio dos artistas do modernismo paulista. Tanto Oswald quanto Flávio de Carvalho frequentavam e conheciam bem o ambiente artístico europeu, especialmente o parisiense, que inspirou parte de suas retóricas de ruptura.

O conceito de experimentalismo passa a ser mais presente no âmbito da música a partir da década de 1950, originalmente também atrelado a novas produções feitas na Europa e nos Estados Unidos. Na Europa o termo foi mais diretamente associado à música eletroacústica produzida no *Studio d'Essai* (literalmente “estúdio de testes”) da companhia francesa de telecomunicações, liderado pelo compositor Pierre Schaeffer. Nesse contexto laboratorial de produção musical, “experimental” aparece como termo emprestado diretamente das ciências naturais. Já nos Estados Unidos, o uso do termo está fortemente ligado à chamada Escola de Nova Iorque, grupo de compositores ligados à figura de John Cage. Embora haja registros de 1930 que falam em música experimental¹, foi através de uma série de palestras e artigos produzidos ao longo da década de 1950 e reunidos no volume *Silence* (CAGE 1961) que Cage

aprofunda e detalha o conceito. O principal elemento do experimentalismo cageano está expresso na ideia de imprevisibilidade: “um ato cujo resultado é desconhecido” (p. 13). Isso se desdobraria posteriormente na ideia de “indeterminação”, que tem um papel central na poética e na estética da Escola de Nova Iorque entre as décadas de 1950 e 1960. Partituras ambíguas que sugerem incontáveis performances diferentes; o abandono da noção de sintaxe e controle estrito do material musical em favor da descontinuidade do tecido sonoro; a incorporação deliberada de sons do ambiente e de fontes sonoras inusitadas.

Cage, no entanto, também estava empenhado em inventar sua própria tradição e desassociar-se de outras. Isso foi feito de maneira ostensiva: os principais e mais polêmicos textos sobre música experimental foram apresentados na Europa em aberta oposição às tendências e métodos composicionais europeus. A ruptura era anunciada de forma radical, as diferenças entre os dois lados do oceano ressaltadas, o experimentalismo estadunidense se separa por completo da vanguarda europeia e se torna tema de amplos debates, popularizando o termo na crítica. Mas, paralelamente a essa quebra, também aqui há uma preocupação em inventar um passado, a exemplo de seu artigo “História da música experimental nos Estados Unidos”. Nesse texto, além de ressaltar sua distância em relação a seus contemporâneos europeus, procura elementos do seu experimentalismo em compositores do passado próximo, como Edgard Varèse, Henry Cowell e William Russell. Citando Gertrude Stein, Cage sugere que os Estados Unidos têm um clima favorável à “experimentação radical” por ser “o país mais velho do século 20” (p. 73).

No Brasil, as primeiras aparições do termo “experimental” no âmbito da música também datam do final da década de 1950, influenciadas por essas duas vertentes estrangeiras. O compositor paraibano Reginaldo de Carvalho, que foi estagiário de Pierre Schaeffer em seu estúdio em Paris, ao retornar ao Rio de Janeiro cria o seu próprio “Estúdio de Experiências Musicais”, que funciona de 1956 a 1959. Depois de uma temporada em Brasília, Reginaldo volta ao Rio onde funda em 1965 o “Estúdio de Música Experimental” (ANDRADE 2015, p. 101-103). Também em 1956, o compositor carioca Rogério Duprat monta com seu professor Olivier Toni um “Grupo de Música Experimental” ligado à Orquestra de Câmara Municipal de São Paulo, o qual dirige até 1961 (GAÚNA 2001, p. 35). Entre 1961 e 1962, vários compositores brasileiros dentre os quais Duprat, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes e Júlio Medaglia participam do festival de Darmstadt, na Alemanha, onde acompanham em primeira mão os debates que ainda aconteciam sobre a música experimental de John Cage (p. 51-52). De

volta ao Brasil, em 1963, lançam o Manifesto Música Nova, proclamando “compromisso total com o mundo contemporâneo” e com o “desenvolvimento interno da linguagem musical”, citando em seguida os principais movimentos e estilos dos modernismos musicais da primeira metade do século: “impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral” (COZZELLA et al 1963).

3. A experiência brasileira

Nestes primeiros anos, o conceito de “experimental” ainda estava diretamente ligado à experiência das vanguardas estrangeiras. Ao longo da década de 1960, o termo torna-se popular no Brasil em grande parte devido aos escritos do crítico pernambucano Mário Pedrosa e do artista carioca Hélio Oiticica. Pedrosa refere-se à arte da época como um “exercício experimental da liberdade”, frase que passa a ser amplamente citada no meio crítico e artístico, especialmente em relação ao trabalho dos artistas neo-concretistas, dos quais Oiticica fez parte. Oiticica considera a ideia de experimentalismo um elemento central de sua atividade e, assim como Cage, dedica vários textos ao assunto, relacionando-o diretamente ao contexto brasileiro.

O uso que Oiticica faz do termo experimental é bastante influenciado por Cage, a quem ele cita diretamente em seu artigo “Experimentar o Experimental”, publicado em 1972, ressaltando a ideia do experimental como “um ato cujo resultado é desconhecido”. Porém a retórica de Oiticica é consideravelmente mais inflamada, associando a postura experimental à emancipação e internacionalização da arte brasileira, retomando a ideia de Oswald de Andrade de uma “cultura de exportação” e denunciando resquícios da mentalidade colonizada na arte brasileira. Para ele, “o potencial-experimental gerado no Brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da ‘arte brasileira’”² (OITICICA 1972, p. 2). O experimental não é apenas uma posição estética ou artística, mas diz respeito a um projeto de identidade cultural para o país: “o experimental não é ‘arte experimental’” (p. 5).

O entorno artístico de Oiticica também se estendia para o meio musical. Uma de suas instalações, Tropicália, deu nome ao movimento artístico de maior repercussão midiática na década de 1960 no país. Oiticica chegou a trabalhar fazendo figurinos, cenários e iluminações de palco para apresentações de Caetano Veloso e Gal Costa. A maior parte dos signatários do Manifesto Música Nova também trabalharam com os cantores e compositores tropicalistas, fazendo os arranjos orquestrais de algumas das músicas mais representativas do

período. A música produzida em nome do tropicalismo reacende as contradições modernistas entre internacionalização da cultura brasileira e reinvenção de uma identidade cultural nacional. Isso se manifestou através de uma sobreposição de elementos: uma banda base com instrumentos elétricos nos moldes da música pop internacional, inspirada pelos Beatles; orquestrações influenciadas pelas vanguardas estrangeiras, incluindo manipulação da fita magnética; a retomada de elementos do passado considerados “cafonas” ou estereotipados, no que Oiticica chama de uma crítica ao “culto do bom gosto” (OITICICA 2006, p. 279). Isso fica evidente numa entrevista publicada em 1967 de Júlio Medaglia com quatro de seus colegas do Música Nova: Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes. Depois de discorrer longamente sobre as correntes e compositores das vanguardas europeias e estadunidenses, são perguntados sobre quais seriam as correntes atuantes mais vanguardistas; quase todos citam Chacrinha, além de Jô Soares, duplas sertanejas e cantores de bolero, figuras ligadas à cultura de massa, à rádio e à televisão (MEDAGLIA 1967).

A década de 1970, na arte brasileira, foi marcada pela existência daquilo que pesquisadores, críticos e artistas denominam de *contraculturas* ou *vanguardas*; comprometidas com o ideal de *experimentação*; consideradas *marginais*, *pós-modernas* ou, de maneira mais específica, *pós-tropicalistas*; alimentadas por um jornalismo e uma crítica cuja retórica estabelecia *rupturas* com ideias tradicionalistas e nacionalistas, mas ao mesmo tempo *inventava* novas realidades através da justaposição de elementos apropriados de contextos diversos. Esse conflito era exacerbado pelo endurecimento da ditadura militar em 1968, que foi acompanhado no plano cultural por uma retórica nacionalista de reforço de características e símbolos nacionais, a crença numa essência do “ser brasileiro” e da brasilidade, o que se estendia inclusive para as artes. O pesquisador piauiense Fábio Leonardo Brito descreve esse momento em termos de uma disputa entre várias visões distintas de brasilidade: “lusu-tropical”, “revolucionária”, “tropicalista”, “armorial” etc (BRITO 2016, p. 89).

O nó do problema nos leva de volta ao questionamento inicial: o que é arte brasileira? Podemos agora compreender o eixo dessa polarização como extremos de uma concepção ontológica do *ser brasileiro*. No compêndio realizado por Brito dos diversos discursos sobre brasilidade, podemos observar que os principais desacordos dizem respeito à crença numa essência imutável do brasileiro, tese defendida por nomes como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna (que por extensão também estabelecem uma essência nordestina e uma pernambucana). No extremo oposto, há os que consideram que essa essência não existe ou,

quando muito, é constantemente mutável – como Oswald de Andrade propõe no manifesto *Pau-Brasil*: sem ontologia. A ideia brasileira de experimentalismo está associada a essa ontologia flutuante, composta de justaposições contraditórias e instáveis. Octavio Paz considera isso uma das características da modernidade e das tradições de ruptura. Elas derivam da crença em um “mundo ilegível”, no qual não há significado concreto nem essência por trás da linguagem poética: “a poesia como máscara do nada” (PAZ 1974, p. 103), ao contrário da visão que ele chama de renascentista, segundo a qual a linguagem metafórica da arte “repousa sobre uma ontologia” (p. 102).

4. Construção de uma historiografia

Evidentemente, o breve histórico que apresentamos aqui não nos permitirá resolver definitivamente qual seria o caráter do experimentalismo no Brasil: isso seria uma armadilha metodológica. Trocamos a pergunta ontológica “o que é o experimentalismo no Brasil?” pela pergunta morfológica “como é o experimentalismo no Brasil?” A rede de relações que esboçamos, que envolve críticos e escritores como Oswald de Andrade, Octavio Paz e Mário Pedrosa, artistas plásticos como Hélio Oiticica e Lygia Clark, músicos como Rogério Duprat, Gilberto Mendes, Caetano Veloso ou Gal Costa, nos traz um contexto no qual a ideia de experimentalismo foi performada, e nos permite narrar essa história.

Encontramos paralelo nos estudos sobre experimentalismo musical produzidos pelo musicólogo Benjamin Piekut. As definições de experimentalismo formuladas no contexto estadunidense estão carregadas das subjetividades poéticas da Escola de Nova Iorque, suas idiossincrasias estéticas confundidas com características essenciais de um experimentalismo ideal. Piekut atravessa as definições e foca seu olhar nas relações entre os atores da rede na qual se desenrola o discurso do experimentalismo. A música experimental é tratado como uma *rede* de “discursos, práticas e instituições”, o “resultado do trabalho combinado de acadêmicos, compositores, críticos, jornalistas, patrocinadores, performers, locais, e os efeitos duradouros de discursos de raça, gênero, nação e classe” (PIEKUT 2011, p. 7).

Muito do que se escreve sobre o experimentalismo na música brasileira ainda parte de uma consideração minuciosa dos escritos de John Cage e ponderações sobre a reverberação internacional desse “experimentalismo cageano” em oposição à “vanguarda europeia”. Embora, como vimos, a música e as ideias de Cage tenham inspirado muitos artistas no Brasil, podemos encontrar os “fios soltos do experimental” que Oiticica descreve, e rastreá-los em suas diversas

manifestações. Consideramos esse o caminho mais promissor para a construção de uma ainda incipiente historiografia do experimentalismo na música brasileira.

Referências

- ANDRADE, Jonathan Xavier. *O nativo experimental: Música experimental e seus contatos com a cosmologia nativo-ancestral da América do Sul*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas de Oswald de Andrade, VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- BRITO, Fábio Leonardo C. B. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*. 2016. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade Federal do Ceará, 2016.
- CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- COZZELLA, Damiano et al. Música nova. *Invenção*, ano 2, n. 3, 1963. Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>. Acesso em: 13 mai 2020.
- DEL NUNZIO, Mário. *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, USP, 2017.
- GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- GREGGIO, Luzia Portinari. *Flávio de Carvalho: A revolução modernista no Brasil*. Ministério da Cultura, 2012.
- MACIEL, Maria Esther. Os paradoxos do novo: Sobre o conceito de tradição na obra de Octavio Paz. *Revista de Estudos de Literatura*, v. 3, p. 21-33, 1995.
- MEDAGLIA, Júlio. Música não-música anti-música. *O Estado de S. Paulo*, 22 abr 1967, Suplemento Literário, p. 5. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5167158/mod_resource/content/1/14%20Varios%20Musica%20nao%20musica%20anti%20musica%20OESP%2022%20abril%201967%20transcricao%20e%20notas%20Paulo%20Favari.pdf. Acesso em: 17 mai 2020.
- OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- OITICICA, Hélio. *Experimentar o Experimental*. Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural. 1972. Disponível em: <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tip o=2>. Acesso em: 15 mai 2020.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1974.
- PIEKUT, Benjamin. *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and its Limits*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2011.

¹Anúncio publicado na revista *New Music* em 1930, ver DEL NUNZIO, 2017, p. 16-17.

²Optei por manter a ortografia original do texto de Oiticica, que aparece quase todo em letras minúsculas.