

Enquadramento Musical e o Fim da Música

Musical Frame and the End of Music

Henrique Iwao Jardim da Silveira*

Resumo: Em seu livro “Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music”, Joanna Demers fala de como a música experimental eletrônica romperia certos aspectos codificados do que se convencionou chamar de música. Essa ruptura estaria ligada à perda de opacidade do que ela chama de enquadramento musical - aquilo que permitiria separar, de forma clara, música e não-música, música e mundo, apontando para a ideia de fim da música. O artigo expõe a abordagem sugerida por Demers e a relaciona à obra de Arthur C. Danto, “Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História”, bem como a de Hans Belting, “O Fim da História da Arte”. A partir dessas comparações, apresenta um programa para desenvolvimento do tema do “fim da música”.

Palavras-chave: Música Experimental. Fim da arte. Enquadramento Musical. Música Eletrônica. Pós-Modernismo.

Abstract: In her book “Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music”, Joanna Demers writes about how experimental electronic music would break certain codified aspects of what was conventionally called music. This rupture would be linked to the loss of opacity of what she calls musical frame - that which would clearly separate music from non-music, music from the world, pointing to the idea of the end of music. The article exposes the approach suggested by Demers, and relates it with the work of Arthur C. Danto, “After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History,” as well as Hans Belting’s “The End of the History of Art”. From these comparisons, presents a program for the development of the theme of “the end of music”.

Keywords: Experimental Music. End of Art. Musical Frame. Electronic Music. Post-Modernism.

1

Em seu livro *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music* (“Ouvindo Através do Ruído: A Estética da Música Eletrônica Experimental”), Joanna Demers flerta com a ideia de “Fim da Música”. Ao estabelecer uma diferenciação entre estética e sociologia, e enfocar a primeira como qualificando “qualquer escrita crítica que procura explicar o que a arte é, por que é produzida, e o que distingue arte de não-arte”, explicita suas perguntas norteadoras, de caráter ontológico: “o que é música eletrônica? O que dela é experimental? O que a distingue da música não-eletrônica? O que é específico à música eletrônica que está ausente em outras práticas e meios?” (DEMERS, 2010, p. 4-5).¹

* Escola de Arte e Tecnologia - Oi Kabum!. E-mail: henriqueiwao@gmail.com

1 “Any critical writing that seeks to explain what art is, why we produce it, and what distinguishes art from nonart is aesthetics” [...] “The questions that this book attempts to answer include those basic to philosophy, questions that sociology would not necessarily be best equipped to tackle: What is electronic music? What about it is experimental? What distinguishes it from nonelectronic music? What is specific to electronic music that is absent in other artistic practices and media?”

É a conjugação dessas perguntas com uma vontade de generalidade, estabelecida como um objetivo conceitual, em que o teórico possa perceber elementos que fogem aos próprios praticantes, que a leva nessa direção. A teoria estética “É intratavelmente um produto de interpretação mas, por essa razão mesma, desafia e empodera o observador a ver a floresta onde participantes poderiam apenas ver árvores individuais” (DEMERS, 2010, p. 5).²

Tanto as definições fornecidas no começo do livro, quanto à música eletrônica e à música experimental, bem como as qualificações mais descritivas do glossário ao final do mesmo, podem ser então encaradas como respostas insuficientes às três perguntas; concluiriam apenas quanto à questão da definição do escopo. Ainda estariam apenas apresentando e elocubrando sobre o conjunto de árvores, suas propriedades: faltaria estabelecer o *conceito de floresta* e operar com ele.

À definição possível de música eletrônica: “qualquer tipo de música que se utiliza de instrumentos ou equipamentos eletrônicos de modo primário, se não exclusivo”³ (DEMERS, 2010, p. 5) o glossário acrescenta que “trata-se de um conjunto vasto e disparatado de gêneros e metagêneros da música envolvendo um ou mais dos seguintes elementos: instrumentos eletrônicos, processamento de sinal, tecnologia fonográfica.” Passa a um breve incurso histórico e define três grandes áreas:

música eletroacústica institucional, que aspira a uma autonomia e rigor modernista; *electronica*, um termo guarda-chuva para um grande número de gêneros relacionados ao ambiente e ao dance; e algumas formas eletrônicas da arte sonora, ou organizações sonoras que de alguma forma se relacionam com o espaço em que são ouvidas. (DEMERS, 2010, p. 167).⁴

2 “It is intractably a product of interpretation but, for this reason, challenges and empowers the observer to see the forest where participants might see only individual trees.”

3 “Electronic Music is any type of music that makes primary, if not exclusive, use of electronic instruments or equipment.”

4 “electronic music Term referring to a large, disparate collection of genres and metagenres of musics involving one or more of the following: electronic instruments, signal processing, and phonographic technology. Electronic music appeared in the early twentieth century with instruments such as Telharmonium, the theremin, and the Ondes Martenot. During the 1950s and 1960s, it flourished on state-supported radio stations in France and Germany and at universities in the United States. Meanwhile, electronic music gradually made its way into Hollywood film, especially science-fiction movies. Thanks to a precipitous drop in the price of synthesizers in the early 1980s, synthesizers and sequencers made their way into hip-hop and mainstream pop. An analogous drop in the price of audio software during the 1990s made it possible for amateur musicians to produce high-quality recordings at home, further contributing to the democratization of the medium. Today, electronic music can be understood as including three metagenres: institutional electroacoustic music, which aspires toward high modernist autonomy and rigor; *electronica*, an umbrella for a number of ambient and dance-related genres/ and some electronic forms of sound art, or organized sound that in some way relates to the space in which it is heard.”

Cita algumas ressalvas: o papel imperfeito dessa operação de generalização e a possibilidade de exceções; a impossibilidade de ser maximamente includente, o que implica uma seleção de gêneros e obras representativas, nos quais faz-se mais claro o que seria o “modo primário, se não exclusivo”; o agrupamento dos gêneros selecionados em 3 metagêneros, traçando fronteiras entre territórios maiores, permitindo uma navegação do exemplo ao gênero, ao metagênero, movimento que tornaria mais efetiva a construção e aplicação conceitual; a divisa música popular / música “acadêmica”, cheia de hibridizações e hábitos retóricos similares, o que permitiria uma abordagem conjunta; a escolha de exemplos por volta da década 1980 e depois, com especial ênfase no início da mesma - na qual sintetizadores baratearam e foi criada a MTV: um período de popularização.

Quanto ao “experimental”, após mencionar autores que se embrenharam no mesmo tema - Amy Beal, Benjamim Piekut, Joaquim M. Benitez e Michael Nyman - resolve o problema ao relacionar o experimental àquilo que desafia convenções, resultando então, no caso de sua pesquisa, num “alvo móvel, uma vez que convenções na história da música eletrônica tem usualmente vida curta” (DEMERS, 2010, p. 7). O escopo deve então incluir elementos de acordo com uma certa diacronia: algo que pode ser considerado experimental, por ter sido experimental “em 1985, (também) poderia ter inspirado o que se tornaria convencional em 1990” (DEMERS, 2010).⁵ Novamente, essa definição tem um complemento mais descritivo:

música experimental um ramo da música modernista ocidental artística que emergiu nos Estados Unidos durante as décadas de 1940 e 1950 e que enfatiza processo contra material, confia em técnicas relacionadas a aleatoriedade e chance, e frequentemente deu aos intérpretes grande espaço em relação a como interpretar as partituras. Músicos experimentais frequentemente se perceberam em oposição à vanguarda institucional que prevalecia na Europa, repelindo apoio acadêmico ou governamental e evitando associações políticas. Nas décadas seguintes, experimentalistas permearam as universidades e assumiram muitas das armadilhas da vanguarda antiga, incluindo compromisso com políticas de esquerda e a crença em sua própria distinção estética. John Cage descreveu o experimentalismo como uma ação “cujo resultado não é previsto” (DEMERS, 2010, p. 168).⁶

5 “Yet this leaves us with a moving target, since conventions in electronic-music history have usually been short-lived.” [...] “something experimental in 1985 could have inspired what was conventional by 1990.”

6 “experimental music A branch of modernist Western art music emerging in the United States during the 1940s and 1950s that emphasized process over material, relied on aleatoric and chance-related techniques, and often gave performers unprecedented say in how to interpret scores. Experimental musicians often perceived themselves in opposition to the institutional avant-garde that prevailed in postwar Europe, spurning academic or governmental support and avoiding political associations. In the intervening decades, experimentalists have permeated universities and have assumed many of the trappings of the older avant-garde, including commitment to leftist politics and a belief in its own aesthetic disinction. John Cage described experimentalism as an action ‘the outcome of which is not foreseen’.”

Definido seu âmbito, Demers julga poder, a partir da análise de exemplos e funcionamentos genéricos, extrair princípios que ajudem a responder as duas questões que concernem a diferenciação elencada no início do artigo. Princípios que possam afirmar uma separação do seu objeto da música dita normal; que possam constatar uma especificidade a ele perante outros meios. De fato, ela constata que na música pré-eletrônica os elementos trabalhavam juntos para reforçar a posição da música como um tipo especial de organização sonora separada dos sons da vida cotidiana. Assim, “podemos estar relativamente certos de que a maioria das pessoas que nasceram em uma cultura particular podem reconhecer a música dessa cultura como música, mesmo que elas não saibam nada mais sobre a produção e significado desta” (DEMERS, 2010, p. 12).⁷ Dessa forma, Demers introduz o tema do enquadramento: tal como uma moldura demarca uma pintura de modo a separa-la da parede e assim do mundo exterior, certos procedimentos musicais, dito auto-referenciais, garantiriam uma clara separação entre música e vida, garantia essa fragilizada pelo advento da música eletrônica, e em especial, pela música eletrônica experimental. A radicalidade da especificação do meio música deve ser contestada. Os princípios extraídos devem tratar de uma música menos musical, que se diferencia e emancipa ao se aproximar da não-música.

2

O termo “enquadramento” está presente no livro “O Fim da História da Arte” (1995), de Hans Belting. De fato, “desenquadramento” já se articula ali com o tema do fim da história da arte: o fim de uma tradição que havia se tornado canônica.

A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela. Hoje poderíamos, portanto, em vez de fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso do “fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos (BELTING, 2006, p. 12-13).

Por isso, por precaução, seja feita a observação de que falo do fim de determinado artefato, chamado história da arte, no sentido do fim de regras do jogo, mas tomo por premissa que o jogo prosseguirá de outra maneira (BELTING, 2006, p. 14).

⁷ “Still, we can be relatively certain that most people who have grown up in a particular culture can recognize its music as music even if they know nothing else about its production or meaning.”

Belting, nesse livro, revisita e reescreve seu trabalho quase homônimo de 1983: o título tinha uma interrogação, tornada irrelevante com o passar dos anos, segundo o autor. Na mesma época, o filósofo Arthur C. Danto, chegara a conclusões parecidas.⁸ Os termos, entretanto diferem: Danto, preocupado com essências, fala do fim da arte e não de sua história. Mas, efetivamente, não há uma grande diferença a marcar, dado que a morte da arte implicaria a ausência do benefício “da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como próxima etapa apropriada da história.” Certamente, assim como em Belting, “O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa” (BELTING, 2006, p. 5).

Ao invés de falar de enquadramento, Danto refere a uma mudança de paradigma artístico articulado na oposição de uma pureza modernista a uma impureza contemporânea. Via no modernismo um movimento que procurou definir a essência de cada área artística, por meio da articulação da noção de pureza - de critérios internos e específicos a cada área. No caso da pintura, o auto-questionamento modernista, em sua tendência progressiva/teleológica, levava a pintura a aparecer como tematizando seu próprio tema (o pintar). De forma que fora possível formular uma grande narrativa da pintura como aquela que determinaria, “por suas próprias operações e obras, os efeitos exclusivos para ela mesma”, como escreveria Clement Greenberg, intelectual paradigmático dessa postura, na visão de Danto.⁹ A pintura era algo único, o que era confirmado por obras de arte abstrata, afirmadoras da planaridade pictórica, algo único naquele meio, e que assim não se confundia com nenhum outro meio artístico (a própria moldura, ou forma circundante do quadro, seria “partilhada estruturalmente” com a arte teatral, e portanto, ainda ambígua). A busca da pureza kantiana da arte, na qual não houvesse mistura de qualquer coisa de empírico e na qual fosse possível revelar, com o passar do tempo, os princípios a priori do meio, finalmente desvelando a essência daquela prática artística, seria a grande caracterizadora do modernismo.

Dentro dessa configuração foi que o *pop*, como movimento artístico, teve o papel disruptivo, o qual Demers quer atribuir à música eletrônica no contexto da música. Pois através do *pop* “a arte reconheceu que não havia uma aparência especial que devesse ser assumida como própria da obra de arte” (DANTO, 2006, p. 139). A arte *pop* concretizou um momento da história da arte em que a arte e os artistas deixariam de ter responsabilidade quanto a estabelecer uma definição filosófica do que é arte, cabendo essa tarefa aos filósofos da arte. E isso significava, acima de tudo, liberdade e multiplicação das abordagens possíveis pelos artistas. De modo que Danto evoca os

8 A obra de Belting amplia e reescreve o livro de 1983, O Fim da História da Arte?. Nesta, Belting menciona: “Simultaneamente ao meu ensaio anterior, o filósofo Arthur Danto publicou, em 1984, suas teses sobre o fim da história da arte” (2006, p. 45). A menção de Danto aparece, por sua vez, em Danto (2006, p. 68).

9 A frase aparece em Danto (2006, p. 74).

slogans “Tudo é obra de arte” e “Todos somos artistas” (Beuys), como exemplificação da época pós-histórica da arte.

Curiosamente, quanto a “enquadramento”, há apenas menção a moldura, quando do comentário feito a uma obra de David Reed:

A moldura de um quadro, a arquitetura do retábulo, a instalação em que uma pintura é inserida como uma jóia têm uma lógica comum, à qual eu, como filósofo, sou bastante sensível: elas definem atitudes pictóricas a serem assumidas diante de uma pintura, que por si só não bastam para essas finalidades. (DANTO, 2006, p. xv)

Não é que essas atitudes, esses enquadramentos, fossem antes tão claros e não evocassem nenhum problema (mesmo na pintura – é possível escrever uma história da moldura). Mas, de modo geral, os modos de visão, interpretação e construção artísticas estavam mais ou menos alinhados; seguiam um padrão dominante. A partir de certo momento, este foi pulverizado.

3

Danto aponta para a possibilidade de que seu entendimento da arte pudesse ser transposto para além de seu campo de especialidade, as artes visuais (em especial a pintura e escultura). O problema que atravessa o seu livro de 1981, “A Transfiguração do Lugar Comum”, qual seja – a colocação de indiscerníveis dos quais um é e outro não é arte – envolve um reenquadramento da arte, de caráter filosófico. Em seu prefácio, é levantada a possibilidade de transposição dos problemas abordados no livro para a literatura, a arquitetura, a música e a dança (a expressão é: “feitos emergir”).¹⁰ Um ponto que é, inclusive, reiterado: é possível forçar esses problemas em outras áreas das artes.¹¹ Em “Após o Fim da Arte”, usando Andy Warhol como exemplo inaugural, há também essa colocação; até o século XX acreditava-se ser muito fácil identificar uma obra de arte como arte; com as obras de Warhol, caberia a filosofia explicar como algo que fosse aparentemente uma caixa de Brillo ou uma lata de sopa eram na verdade arte. “A distinção entre música e barulho, entre dança

10 “The problems this book addresses came forward most vividly in what might be called painting-and-sculpture. And so a good many of my examples are drawn from that genre of art. Nevertheless, they can be made to arise transgenerically, in all the branches of art: in literature and architecture, in music and dance” (DANTO, 1981, p. viii).

11 “Although it may be thought that the methods so far used in this book have a special and perhaps a unique application to what was once called the ‘visual arts’, it is not difficult to show that all the same problems may be forced to arise throughout the domain of art” (DANTO, 1981, p. 136).

e movimento, entre literatura e o mero escrever, coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele amplo paralelismo” (DANTO, 2006, p. 40).

Cabe a Demers então, contribuir a estabelecer esse amplo paralelismo. Ou então, ajudar a “forçar esses problemas” no campo da música.

Eu concordo com Danto na medida que a música eletrônica precipitou o ‘fim da música’, ou melhor, o fim das práticas e filosofias que tinham como garantido a separação da música ocidental erudita dos sons do mundo exterior (DEMERS, 2010, p. 16).¹²

O enquadramento musical e a escuta estrutural¹³ devem então ser colocados como definidores conceituais de um paradigma histórico da música, que, sob as práticas e obras da música eletrônica experimental, devem ruir e dar lugar a conceitos que dêem conta da radical disjuntividade da classe das obras musicais dentro desse escopo, mas que também possam explicar essa mesma disjuntividade.¹⁴

Para usar um vocabulário mais pós-moderno: é preciso escrever sobre como a grande narrativa da música chegou ao fim, abrindo assim espaço para diversas formulações em configurações diversas. E a chamada nova musicologia atestaria a isso, articulando-se transdisciplinarmente e rompendo com a noção de disciplina unitária para atuar junto a transposições de vários sistemas de significação e construção conceitual.

Seria possível voltar a Danto e realmente procurar estabelecer o paralelismo ponto a ponto, tanto entre sua definição de arte (a essência da arte – o que a arte é), quanto a sua descrição do modernismo e “era dos manifestos” e consequente fim da arte e estabelecimento de um período pós-histórico da arte. De modo mais flexível, sugiro o seguinte programa de transposição, em 8 passos, a mostrar:

- como uma tradição dominante de pensamento musicológico chegou a um impasse;
- como as próprias criações musicais consideradas apoiaram tanto quanto eram apoiadas por essa tradição de pensamento;
- como algumas obras – objetos problema, prefiguraram o impasse;

12 “I agree with Danto insofar as electronic music has precipitated an ‘end of music’ or, rather, the end of practices and philosophies that took for granted the separation of Western art music from the sounds of the outside world.”

13 Demers não utiliza esse termo. No verbete referente à escuta estética, menciona apenas uma “escuta musical” (DEMERS, 2010, p. 164).

14 “à necessidade de se encontrar uma definição que fosse não apenas consistente com a disjuntividade radical da classe das obras de arte, mas que explicasse como seria possível essa disjuntividade” (DANTO, 2006, p. 215).

- em que constituía o enquadramento dessa tradição;
- de que formas os conjuntos de músicas novas, isto é, de práticas de criação musical que não se resumem a exceções, não se adequariam mais ao mesmo enquadramento;
- como isso permitiria uma maior liberdade na produção musical e do musical;
- como isso, por sua vez, permitiria o estabelecimento de diversas correntes de análise, crítica e historiografia das mesmas;
- como a chegada de uma pós-história tornaria ao menos duas definições da essência da música possíveis (uma anterior, “histórica” e outra que deva dar conta do todo, de todas as disjunções possíveis).

4

Para Demers, a música eletrônica seria um tipo musical marcado pela necessidade de pensar o sonoro em sua relação com a significação, de debater até que ponto um conteúdo semântico pode ser manipulado. Assim, perante a música eletrônica, os ouvintes seriam levados a operar um tipo de escuta não-estrutural. A escuta estética “permite uma atenção intermitente para o som bem como para outros estímulos sensórios, e reconhece o valor estético de sons tipicamente ouvidos como não-musicais” (DEMERS, 2010, p. 167).¹⁵ Na falta de demandas por uma escuta que busque desenvolvimento e coesão musical, na falta de elementos que identifiquem aquilo como sendo auto-referencialmente musical, os ouvintes passam também a navegar por outras estratégias de escuta, e a considerar a obra não como parte de uma linguagem musical estabelecida no campo da arte (música pura), mas como parte da cultura humana, em sua relação com diversas formas – sociais inclusive. Uma escuta que marque unidade, coerência, generalidade, totalidade e estrutura perde sua autoridade, podendo inclusive ser impertinente. A música deixa de ser opaca a pontos de vista extra-musicais. Ela passa a poder acolhe-los, constitutivamente (nas obras pós-históricas), ou experimentar uma abertura a estes, a posteriori (reavaliação do paradigma artístico-musical como um tipo dentro da noção de *cultura*).

A escuta deve estar preparada a traçar uma trajetória sem esperar de antemão uma unidade resultante, na falta de claras convenções do que deve esperar e ao que deve prestar atenção. De outro modo, não seria adequado ouvir uma música da tradição alemã romântica da música de concerto de modo estético, segundo esses termos, pois características estipuladas pelos compositores como “marcas de *métier*, tais como desenvolvimento temático, interconecção entre harmonia e melodia, e relações

¹⁵ “Instead, aesthetic listening allows for intermittent attention to sound as well as other sensory stimuli and acknowledges the aesthetic characteristics of sounds typically heard as non-musical.”



entre diferentes movimentos da peça” (DEMERS, 2010, p. 152)¹⁶ seriam ignoradas. Assim, segundo a autora, a escuta estética estaria próxima à escuta regressiva, tal como formulada por Adorno, uma escuta a procura de fragmentos prazerosos, e praticada por ouvintes de música popular e jazz.

De forma similar, podemos dizer que a escuta estrutural, aquela que procuraria considerar as obras musicais como estruturas autônomas, ligadas a princípios inteligíveis de unidade, perderia sua centralidade musicológica, assim como obras baseadas em desenvolvimentos motivicos-temáticos e estruturações internamente necessárias, para aludir a uma formulação de Rose Subotnik.¹⁷

O enquadramento musical propriamente dito seria equivalente às

convenções que mantém a separação entre a obra musical de um lado e o ouvinte e o mundo exterior no outro. Na música artística ocidental pré-eletrônica, o enquadramento incluía como elementos os trajes de performance, o palco, rituais que regiam o comportamento dos ouvintes durante os concertos, e o uso de parâmetros musicais (timbre instrumental, ritmo, harmonia, forma) que rapidamente identificariam uma obra musical como música e não como barulho ou um som qualquer. A música eletrônica rompeu com o enquadramento musical em muitas frentes, tornando confusa a distinção entre som pré-gravado e ao vivo, incorporando sons não-musicais, e contando com espaços de apresentação não convencionais que empurram os ouvintes para dentro do espaço de performance (DEMERS, 2010, p. 172).¹⁸

Forneço exemplos de possíveis rupturas (as quais, em um trabalho futuro, podem ser anexadas análises de obras e performances que incorporem estes aspectos):

O uso de sons eletrônicos implicava que muitos ouvintes não reconheceriam aquele som, por mais que ele pertencesse ao paradigma da nota, como algo

¹⁶ “Aesthetic listening would be ill suited to this repertoire, because it would ignore many of the features composers intended as markers of craft such as thematic growth, interconnection of harmony with melody, and relationships among different movements of a piece. Works that do not follow such schema but instead repeat smaller units over long stretches afford momentary attention that does not necessarily demand hearing larger-scale patterns or growth. It is certainly possible to hear such works with larger-scale growth in mind, just not expected.”

¹⁷ Cf. Subotnik (1996, p. 148-176).

¹⁸ “Musical frame the conventions that maintain the separation between the musical work on the one hand and the listener and the outside world on the other hand. In preelectronic Western art music, elements of the frame have included performer attire, the stage, rituals governing listener behavior at concerts, and the use of musical parameters (instrumental timbre, rhythm, harmony, form) that quickly identify a musical work as music and not as noise or random sound. Electronic music has assaulted the musical frame on many fronts, by confusing the distinction between live and prerecorded sound, incorporating nonmusical sound, and relying on nontraditional venues and spaces that thrust listeners into the performance space.”

advindo de um instrumento musical, isto é, advindo de um objeto próprio para a criação e prática musical.

O uso de ruídos, por mais texturais e abstratos, isto é, adequadamente musicais, implicava que não se poderia mais separar perceptivamente, de modo claro, um som produzido para fins musicais e outros sons resultantes de dispersão energética, como aqueles produzidos por máquinas em seu funcionamento, mecanismos de combustão etc.

O uso de sons eletrônicos, mesmo que dentro do paradigma da nota, evocaria quase inevitavelmente imaginários extra-musicais, ligados ao tropo *ficção científica*: o alienígena, o espacial, o virtual (o simulacro).

Com o advento de uma música que aparenta ser alienígena ou robótica / maquínica para alguns ouvintes, um efeito antropológico é reforçado: assim como, no contato com músicas de culturas apreendidas como exóticas, a própria música ocidental tinha de ser avaliada como pertencente a uma cultura dentre outras (mesmo que esta tivesse como característica formular-se como universal), a sugestão de uma exo-musicologia especulativa coloca as práticas mais diretamente humanas como formas específicas de interação homem-máquina, de hibridização homem-objeto e de formulação do que consiste uma performance.

O uso de sons não tradicionalmente musicais, recontextualizados, tanto na forma objeto sonoro como enquanto paisagens sonoras, torna o reconhecimento do que é o som musical um problema, no seguinte sentido: sons da vida cotidiana podem ser reconhecidos como musicais fora de contextos musicais; por outro lado, passa a ser possível uma musicalização do mundo e metaforicamente, uma afinação do mesmo. Ademais, longe de um sistema auto-referencial, muitos desses sons passam a poder carregar informações diversas: sobre o contexto em que foram produzidos, sobre hábitos e práticas a eles relacionados. Ademais, passam a poder falar sobre algo: narrativamente ou simbolicamente. Características literárias que ocorreram na pintura do período mimético podem ser transpostas para a música.

A sobreposição de diferentes estratégias em relação aos tipos de sons empregados em contextos em que as convenções genéricas são quebradas ou não tão bem estabelecidas, gera uma predisposição no ouvinte a empregar diversas táticas de escuta.

O uso de gravações em situações que tornam indeterminado ao público o que está pré-gravado e o que não, provoca uma reavaliação do que é a performance, além de aproximar características informacionais (arquivos, dados), de musicais (articulações de sons).

O uso de formas que tornam as categorias “começo” e “fim” incidentais ou problemáticas, acabam por mostrar como unidade e organicidade temporal são construções locais.

Músicas de duração muito longa ou muito curta questionam o humano como base do musical, ao mostrarem incapacidades de apreensão do nosso sistema cognitivo. Instalações sonoras deslocam o musical para longe da performance e do fechamento temporal.

A possibilidade de promover apresentações em diversos locais: praças, galerias, bares, na rua, em apartamentos etc, faz com que a sala de concertos seja vista como apenas uma das possibilidades de espaço para o musical; possui características próprias, assim como outros locais também possuem as suas.

A frequente eliminação do palco ou do espaço dedicado exclusivamente aos músicos aproxima artistas e público no sentido de tornar mais explícita a corresponsabilidade pelo espaço em que a música se insere.

A apresentação de obras que vem acompanhada de sugestões de estratégias de escuta específicas ou que pedem para que o ouvinte foque em determinado aspecto, acaba por questionar a centralidade da escuta estrutural.

A sonificação de elementos normalmente não audíveis traz a ideia de que tudo pode ser experienciado como som e possivelmente, como música.

O uso de hits musicais como materiais para colagens musicais, sob alegação que estes são o ruído inestético das cidades urbanas, confunde ainda mais as noções de música e ruído, propondo que essa análise seja sempre contextual.

5

Apresentar a música após o fim da música seria uma tarefa menos rígida, dado que menos estruturalista: pois deixaríamos de conceber a música como sistema autônomo a ser avaliado segundo articulações e referências internas; a construção, manutenção e evolução do musical em si, passa a ser uma das opções disponíveis. De um modo análogo às artes visuais, e em especial à pintura, a crise da tonalidade na música corresponde a escrita da história da mesma como clivada entre uma tradição que considerava o musical como uma essência descoberta e que relegava a história da música ao passado, bem como o de uma vanguarda modernista que considerava a música sob os auspícios de uma evolução do musical: desenvolvimento cada vez maior de todos os parâmetros musicais e suas relações internas, com a incorporação de elementos auto-referenciais que eram erroneamente identificados como não-musicais, em virtude de preconceitos (avaliações pouco racionais).¹⁹

Ambas estas ainda presas ao enquadramento, é com o fim da visão de que existiria uma relação necessária de enquadramento, que a música vai poder ser inserida como

¹⁹ Belting (2006, p. 202-203) desenvolve a ideia da clivagem para as artes visuais.

arte dentro de uma história da cultura, abrindo com isso diversas abordagens do mesmo objeto, no sentido de diversos pontos de vista, efetivamente. Se houve uma construção da história da música, ligada a ideia de desenvolvimento da linguagem musical e ligada a diferentes estilos - cada qual com seu duplo vínculo, à época e suas questões, mas também à ênfase na abordagem da linguagem, permitindo uma avaliação de autonomia e heteronomia, como em Adorno -, após o desenquadramento, as histórias da música avaliariam muito mais gêneros, nos diferentes fenômenos de constituição destes e nos seus entrelaçamentos com as realidades sociais e culturais. Se é verdade que “a imagem precisa de um enquadramento adequado, assim como ele de uma imagem” (BELTING, 2006, p. 337), isto é, que para tratar e conhecer o objeto de pesquisa é necessário estabelecer tanto o objeto através dos critérios de abordagem e seleção, quanto os critérios de seleção e abordagem através do objeto, a situação seria de uma pulverização na determinação destes; de uma maior atenção à singularidade das circunstâncias envolvidas.

Da mesma forma que, entre 1300 e 1900, a pintura esteve preocupada com a mimese e a representação, entre 1400 e 1900, segundo Demers, a música esteve preocupada com beleza e qualidade composicional. Tal como a fotografia instigou uma crise filosófica na pintura, a eletricidade teria provocado uma mudança estética comparável na música.

Inventores e compositores rapidamente perceberam que instrumentos eletrônicos não eram apenas bons para imitar instrumentos acústicos. A tonalidade sofreu múltiplas investidas, primeiramente nas mãos da harmonia serializada, depois com as gradações microtonais que os instrumentos eletrônicos repentinamente tornaram possíveis. Fonógrafos ressuscitaram sons do passado para o presente, liberando a música pela primeira vez do seu aprisionamento no presente. Ruído e silêncio rapidamente evoluíram seu status de objetos proibidos de segunda classe para o de novas ferramentas colorísticas e então para o de materiais musicais legítimos. Tal como no mundo das artes visuais, músicos e ouvintes de música encontraram-se a perguntar questões similares as de Danto. Se silêncio e ruído agora são musicais, se uma performance musical pode consistir de sons pré-gravados, e se a música pode consistir exclusivamente de sons do mundo externo, então o que é que faz da música eletrônica música e não simplesmente som? (DEMERS, 2010, p. 158).²⁰

20 “Inventors and composers quickly realized that electronic instruments were good for more than merely imitating acoustic ones. Tonality endured multiple assaults, first at the hands of serialized harmony, then with the microtonal gradations that electronic instruments suddenly made possible. Phonographs resurrected sounds of the past into the present, freeing music for the first time from its imprisonment within the present. Noise and silence quickly evolved from their second-class status as forbidden objects to novel coloristic tools and then to legitimate musical materials. As in the visual-arts world, musicians and music listeners find themselves asking questions quite similar to Danto’s. If silence and noise are now musical, if a live music performance can consist of prerecorded sound, and if music can consist exclusively of sounds of the outside world, then what is it that makes electronic music music and not simply sound?”

De modo que também a música poderá, de um ponto de vista cosmopolita (isto é, não inserido em um contexto específico que forneça chaves de antemão para suas escolhas), recair na caracterização de Hegel - que segundo Danto, estaria certo porém precipitado -, na célebre passagem dos Cursos de Estética: a arte agora nos exige consideração intelectual.²¹

Referências

BELTING, H. *O Fim da História da Arte*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DANTO, A. C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEMERS, J. *Listening Through the Noise - The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Literatura recomendada

DANTO, A. C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA, EUA: Harvard University Press, 1981.

SUBOTNIK, R. R. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 148-176.

21 A passagem ocorre em Danto (2006, p. 35), que cita a Estética de G. W. F. Hegel (a sua fonte é Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art. Tradução de T. M. Knox. Oxford: Carendon Press, 1975. p. 11): "A arte, considerada em sua vocação mais elevada, é e permanece para nós coisa do passado. Com isso, para nós ela perdeu verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas ideias em vez de manter a seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que agora é estimulado em nós por obras de arte não é apenas a satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, e (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de um ao outro. A filosofia da arte é, por essa razão, uma necessidade maior em nossos dias do que o fora nos dias em que a arte por si só produzia uma completa satisfação. A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que a arte é."