

## Performance na música experimental

Fernando Iazzetta  
Universidade de São Paulo  
e-mail: [iazzetta@usp.br](mailto:iazzetta@usp.br)

### Abstract

This paper seeks to analyze some aspects related to performance in experimental music. Initially, we raise certain characteristics of experimental practices from the second half of the twentieth century. Then, we analyze some consequences of the increasing use of electronic technologies mediating the musical performance. Finally, we conclude with some considerations about the role of performance in these practices.

Keywords: Performance, experimental music, technique, music technology.

### Introdução

Este trabalho busca analisar alguns aspectos ligados à relação da música com a performance na segunda metade do século XX. Se por um lado houve uma atenção maior dos estudos acadêmicos voltados ao tema<sup>1</sup>, por outro surgem novas abordagens performáticas que transcendem a papel tradicional do interprete de realizar a mediação entre a composição e a escuta musical. Parte dessas novas abordagens são cultivadas dentro de um círculo experimental da arte em que fronteiras entre criação e recepção, artista e público, conhecimento técnico e intuição são deslocadas.

Num contexto tradicional a performance musical apresenta certos atributos, que possibilitam sua valoração enquanto obra de arte. Alguns desses atributos, como por exemplo, destreza técnica, precisão e expressividade, podem ser

---

<sup>1</sup> A avaliação desse processo de incorporação da performance como objeto de estudo foge ao escopo deste trabalho e já foi realizada por outros autores. Mas vale citar alguns aspectos relevantes nesse sentido. Alguns autores, como (Cook 2007) vão reivindicar a importância de se colocar a performance como objeto de estudo musicológico; outros, como (Small 1998), argumentaram que a música não está nos objetos ou nas obras, "mas na ação, no que as pessoas fazem" (Small 1998: 8), e essa ideia de ação pode envolver não apenas a performance, mas a composição, a escuta, ou a distribuição de música; pode-se destacar ainda o reposicionamento frente à ideia de "presença" estimulada pela crescente mediação

comuns a uma grande diversidade de gêneros e fazem parte dos elementos que qualificam a atuação de um determinado intérprete. Outros, constituem-se como particularidades de gêneros específicos, como por exemplo, a fidelidade à composição e a notação no caso da música de concerto, ou a criatividade e inventividade em músicas nas quais o improviso desempenha um papel relevante, como no jazz norte-americano ou no choro brasileiro. Em todos esses casos, a performance é tida como o elemento essencial para a existência da música e que permite que ouvintes possam apreciá-la.

Pelo menos até o surgimento da fonografia no final do século XIX era somente por meio da performance que a música poderia, de fato, existir. Essa situação modificou-se quando passamos escutar música gravada. Embora uma gravação possa ser o registro de uma performance e o ouvinte possa recompor mentalmente alguns de seus aspectos (como, por exemplo, os gestos que desencadeiam os sons ou a formação instrumental), a experiência de se escutar por meio de alto-falantes (à qual Pierre Schaeffer (1966) chamou de situação acusmática) é muito diferente daquela que podemos ter quando presenciamos uma performance. Essa mudança de contexto na apreciação musical é levada ao extremo com o advento das músicas eletroacústicas, uma vez que os sons podiam ser produzidos sinteticamente e as referências que o ouvinte poderia traçar com uma situação concreta de performance seriam muito mais tênues. Se no período das vanguardas do pós-guerra a situação acusmática em concertos era uma particularidade das músicas eletroacústicas, mais recentemente, a explosiva disseminação das músicas *techno* no âmbito da música popular serviu para consolidar práticas em que a ideia tradicional de performance parece estar totalmente deslocada.

### **1. Experimentalismo**

Num primeiro momento, a fonografia libertou a performance do contexto da apresentação presencial, deslocando a música do seu espaço e tempo de criação. A partir da segunda metade do século XX as tecnologias de *registro sonoro* expandiram-se para tecnologias de *produção sonora* e a própria criação musical sem a participação de intérpretes tornou-se possível. Ainda no mesmo

---

tecnológica das performances, como em Auslander (1999) e Emmerson 2(007).

período a performance sofre um outro deslocamento em virtude das propostas associadas ao experimentalismo. Em diversos segmentos artísticos a busca por novos modelos de criação e novos espaços de difusão ocorreu juntamente com um processo de ruptura com as instituições artísticas tradicionalmente estabelecidas. Duas delas, o museu e a sala de concerto, tornam-se símbolos de uma tradição a ser rejeitada dentro do contexto da arte experimental. Um espírito de subversão de valores a partir de atitudes provocativas e radicais constitui-se como bandeira de muitos movimentos artísticos do pós-guerra. Em relação à performance nota-se uma atitude crítica às instituições tradicionalmente dedicadas à apresentação do repertório musical (a sala de concerto, a orquestra sinfônica, a indústria fonográfica e os conglomerados radiofônicos) tidos com emblemas de um ideal burguês e um tradicionalismo que, por sua vez, remetiam a um espírito romântico a ser evitado.

Com isso, movimentos experimentais como o *Fluxus* nos anos de 1960-70 vão propor novas formas artísticas, como intervenções urbanas ou em locais originalmente não concebidos para a apresentação de obras artísticas. Nesses novos ambientes, a atitude de contemplação da obra proporcionada pelos espaços e rituais dedicados tradicionalmente à arte torna-se impossível. O público é convidado a participar ativamente dos trabalhos e as exigências de habilidade técnica dos artísticas é substituída pela articulação entre o público, a performance e o contexto em que ela se realiza. Há, especialmente na produção de vanguarda dos anos de 1960-70, uma intenção explícita de atenuar as barreiras entre músicos e público, profissionais e amadores, e mesmo entre sons musicais e sons proveniente do entorno cotidiano.

No entanto, ao mesmo tempo que o paradigma clássico da performance é confrontado, surgem práticas artísticas fundamentadas na performance, como o *happening* e o teatro musical, por exemplo<sup>2</sup>. O termo *performance art* adquire um significado particular para designar propostas em que a ação e criação ocorrem de maneira simbiótica e dentro de um espírito experimental. A diluição da obra enquanto objeto único, particular e, conseqüentemente, o esfacelamento da figura do autor como mestre dotado de habilidades especiais

---

<sup>2</sup> Sobre o experimentalismo em música no período das vanguardas ver Nyman (1999). Em relação ao experimentalismo na música eletrônica ver Demers (2010), e para uma referência a

deslocam a ênfase da criação artística para o processo de criação, para as ações que constituem a obra e, portanto, para a própria performance. Nesse contexto, diluem-se também as separações rígidas entre compor, tocar e escutar. Mas deve-se notar que ao enfatizar a performance, essas propostas artísticas experimentais destituem a figura do intérprete hábil e genial (o músico, o ator, o dançarino, o pintor) e abrem espaço para a emergência de um *artista performático*, cujas habilidades técnicas muitas vezes não precisam ultrapassar aquelas do público que o assiste. A performance nesses casos desloca o foco das habilidades técnicas do intérprete, enfatizando a ação e o contexto em que ocorre. Ao invés de reproduzir (ainda que de modo elaborado e criativo) o que está claramente indicado na partitura, na música experimental o intérprete é geralmente convidado a exercitar sua própria intencionalidade e a tomar decisões que não são definidas previamente. Como aponta Michael Nyman:

Experimental composers are by and large not concerned with prescribing a defined time-object whose materials, structuring and relationships are calculated and arranged in advance, but are more excited by the prospect action (sounding or otherwise), a field delineated by certain compositional 'rules'. The composer may, for instance, present the performer with the means of making calculations to determine the nature, timing or spacing of sounds. He may call on the performer to make split-second decisions in the moment of performance. He may indicate the temporal areas in which a number of sounds may be placed. Sometimes a composer will specify situations to be arranged or encountered before sounds may be made or heard; at other times he may indicate the number and general quality of the sounds and allow the performers to proceed through them at their own pace. Or he may invent, or ask the performer to invent, particular instruments or electronic systems (Nyman 1999: 4).

Na música experimental existe portanto uma tendência a explorar estruturas indeterminadas e roteiros imprecisos que irão demandar uma intencionalidade na tomada de decisões por parte do intérprete. Embora suas habilidades instrumentais possam ser de grande utilidade, eventualmente um cantor ou instrumentista será convidado a tratar seu instrumento como uma “configuração total” (Nyman 1999: 18), explorando possibilidades de geração de sons que vão muito além daquelas para as quais um instrumento tradicional foi projetado. Essas possibilidades vão além do repertório de técnicas estendidas,

---

movimentos mais recentes Collins & d'Esquivan (2007).

de certa forma já incorporadas pela música atual, mas pressupõem o uso inusitado de sons provenientes do instrumento, como no piano preparado, apenas para retomar um exemplo já clássico. Com a incorporação de tecnologias eletrônicas surgem os instrumentos expandidos, ou seja, instrumentos cujos mecanismos de produção sonora são ampliados pelo acoplamento de aparelhos eletrônicos. Finalmente há também uma demanda pela criação de novos instrumentos ou pelo uso de objetos e aparelhos que produzem sons e que podem ser usados como fontes sonoras.

Em todos os casos, transparece o sentido de transgressão ou de subversão das noções tradicionais de instrumento musical. Isso cria uma instabilidade nos modos de produção sonora, seja pela utilização de objetos ou aparelhos não originalmente concebidos como instrumentos musicais ou de técnicas não usuais de produção sonora em instrumentos tradicionais. Esses sistemas são instáveis, irregulares e utilizados em situações específicas. Assim, não permitem que se desenvolvam técnicas sofisticadas ou procedimentos regulares, nem que se crie um repertório de gestos ou ações bem definidos por parte do intérprete. Ao contrário da especialização exaustiva e extensiva do músico formado para atuar em repertórios tradicionais, abre-se espaço para atuação de intérpretes que não passaram por um longo processo de formação, facilitando a atuação de músicos amadores, ou mesmo de indivíduos que não possuam um aprendizado formal de música.

## **2. Tecnologia**

Na performance com instrumentos tradicionais os resultados das ações do instrumentista em seu instrumento são estáveis uma vez que são regidas pelas leis da física mecânica. Essa estabilidade permite ao instrumentista, por meio da prática e exercício recorrentes, dominar e controlar a produção sonora em seu instrumento, criando um repertório de gestos e um método de estudo.

Entretanto, com a utilização de aparatos eletrônicos essas conexões podem ser totalmente subvertidas. Um pequeno gesto pode disparar um som de grande intensidade e uma ação muito curta pode resultar numa cadeia sonora de longa duração. Tudo depende do projeto (design) do instrumento e das interfaces de controle que ele possui. O instrumento é projetado e esse projeto

pode ou não imitar as relações de causalidade física encontradas nos instrumentos de funcionamento mecânico. Portanto, nos instrumentos eletrônicos, as relações entre a interface que recebe os gestos – um teclado, um sensor de pressão, uma superfície sensível – e os dispositivos de geração sonora são arbitrárias e não há como garantir uma estabilidade dos mecanismos que regem o seu funcionamento. Se nos instrumentos tradicionais é justamente essa estabilidade que permite que o instrumentista desenvolva habilidades sofisticadas, ou mesmo virtuosismo, no meio eletrônico a demanda é por uma flexibilidade e adaptabilidade do músico aos aparelhos de produção sonora e aos contextos de utilização desses aparelhos. A técnica virtuosa é substituída pela compreensão do *design* e pela capacidade de se adaptar e explorar criativamente os recursos oferecidos pelo instrumento eletrônico.

Assim, a utilização de instrumentos eletrônicos modifica o sensivelmente o modo de atuação do intérprete. A técnica (entendida como habilidade em realizar algo) é sem dúvida um estágio importante da criação artística e, em certa medida, é um fator de valoração da obra de arte<sup>3</sup>. Ela configura o espaço artesanal da arte em que habilidade do artista transforma materiais em formas e discursos. Em certa medida, a mediação tecnológica representa uma eliminação desse estágio artesanal, que sempre foi um elemento chave na relação entre o artista e seu público: é pelo reconhecimento das habilidades do interprete que o público pode valorizar uma obra; e é pelo conhecimento, ainda que incompleto ou superficial das técnicas envolvidas nesse artesanato, que o público pode experienciar a obra<sup>4</sup>.

### **3. “DIY” ou “Faça você mesmo”**

A perspectiva da música experimental dos anos de 1960 e 1970 esteve fortemente conectada ao conceitualismo que permeava também outras artes e à ideia de processo em contraposição à de obra. A exploração da materialidade sonora e das características psicoacústicas do som também tornaram-se foco

---

<sup>3</sup> Para Adorno (1988: 240) a técnica não apenas serve para avaliarmos uma obra, mas ela é uma chave para a compreensão da obra de arte.

<sup>4</sup> É curioso notar que essa mudança no caráter da performance na música mediada por tecnologias eletrônicas seja ainda problemática, a ponto de o musicólogo Stan Godlovich (1998) considerar que as formas experimentais e o uso de computadores sejam desvios em relação aos modelos tradicionais de performance e, portanto, da própria música.

das obras de vários compositores. A performance deixou de privilegiar o virtuosismo para abrir a possibilidade de realizações musicais calcadas na experiência e intuição dos músicos. Além disso, a partir da década de 1990, a utilização cada vez mais frequente de aparatos eletrônicos trouxe uma nova dimensão para a música experimental. A relação dessa música com a tecnologia também apresentou traços de subversão de valores. Muitas vezes, são utilizados aparelhos que não foram concebidos como instrumentos musicais (interfaces de jogos eletrônicos, computadores, telefones celulares, brinquedos eletrônicos). Em muitos casos, o que se explora não é a funcionalidade e eficiência desses aparelhos, mas justamente o que eles produzem como falha: ruídos, mal-funcionamento, distorções<sup>5</sup>. Se boa parte da vanguarda assumiu um discurso entusiasticamente positivo em relação à tecnologia, o experimentalismo tendeu a uma posição crítica em relação ao seu uso, muitas vezes pregando uma postura de subversão<sup>6</sup>.

esse contexto ganha força a ideia do *faça você mesmo* (*DIY - do it yourself*), que na arte constitui-se como uma reação estética a um refinamento excessivo e elitista das formas estabelecidas nas Belas Artes e na música de concerto. Pode ser entendido também como uma postura ética, como uma crítica ao consumismo e à submissão do indivíduo a um esquema social burocrático e segregacional: cada indivíduo poderia adquirir as competências para realizar as tarefas a que se propõe, ao invés de contratar especialistas. Na música, o projeto *DIY* encontrou receptividade em campos diversos, que vão da produção fonográfica caseira ao surgimento de gêneros como a *laptop music* e o *circuit bending*.

Também os espaços e as formas de apresentação musicais são renovados. Assim como o *happening* e a *performance art* expandiram os modos de realização artística na segunda metade do século XX, nas últimas décadas vemos surgir novos ambientes para a prática musical. Esses novos ambientes privilegiam a conexão do som com outros canais de criação – o vídeo, a fotografia, o texto, a cena, o espaço. Exploram também um domínio comunitário que tende a eliminar a separação entre obra e público, entre a

---

<sup>5</sup> Sobre a utilização do erro em música ver Cascone (2000).

<sup>6</sup> Essa postura aparece em outras esferas, notadamente na literatura com o gênero *cyberpunk*

música e o ouvinte. Em alguns casos, para demarcar o afastamento em relação aos modos tradicionais de concepção musical, muitas obras aparecem sob termos como arte sonora, instalação, arte sônica, etc.

### **Conclusão**

Dentro desse contexto a performance só pode ser compreendida se forem levados em conta os valores socioculturais que a sustentam. Esses valores diferem daquilo que tradicionalmente norteia o estudo da performance tradicional. Em primeiro lugar, a técnica como domínio preciso de controle do instrumento deixa de ser um requisito necessário. Em alguns casos, as obras estão fundamentadas num processo e na vivência desse processo pelo público. Muitas vezes, as ações musicais aproximam-se das ações cotidianas, como no caso dos *happenings*. Em certas situações, tocar significa explorar as possibilidades sonoras de um determinado objeto ou dispositivo. Tome-se o exemplo da prática conhecida como *circuit bending*. Nela, aparelhos e objetos têm seu funcionamento subvertido para produzirem sons, e é da manipulação exploratória desses aparelhos que nasce a performance que se constitui mais num processo de lidar com o inexplorado do que numa ação regulada e pré-determinada. Ao invés do formalismo dos modos tradicionais de composição, temos a performance como elemento de agenciamento da obra.

Arte sonora, *circuit bending*, performances em rede, improvisação livre, *live coding*, *laptop music*, música de ruído, são alguns dos termos surgidos nas últimas duas décadas para designar formas experimentais que têm modificado sensivelmente os domínios da performance. O afastamento de modelos institucionalizados e o abandono do culto à técnica e ao virtuosismo têm possibilitado uma re-aproximação dos indivíduos com o fazer musical. Se a música de concerto demarcou as fronteiras entre a sua criação e a sua fruição, e estabeleceu patamares de exigência bastante elevados para garantir a realização musical, as práticas experimentais têm se colocado na direção oposta ao induzirem a uma ação mais próxima das habilidades do indivíduo comum<sup>7</sup>.

---

na década de 1980.

<sup>7</sup> 7 – Entretanto, de maneira geral, isso não representou uma aproximação da obra com o



O que se observa hoje é um movimento crescente de utilização de tecnologias aliada a uma atitude experimental que leva a uma ruptura no processo de elaboração técnica para construção da performance e ao surgimento de práticas não fundamentadas em habilidades específicas. Especialmente entre gerações mais jovens, emerge um contexto colaborativo em que são exploradas novas formas de produção musical, nas quais, em contraposição a uma postura mais rígida da tradição musical erudita, percebe-se a recorrência de um carácter irónico e lúdico, do desenvolvimento de processos de criação coletiva e do desengajamento institucional dessas músicas.

### **Agradecimento**

Esta pesquisa conta com o apoio da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), processo nº 2008/08632-8.

### **Referências bibliográficas**

- Adlington, R. (2009) *Sound commitments: avant-garde music and the sixties*. New York: Oxford University Press.
- Adorno, Theodor W. (1988) *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Auslander, Philip (1999) *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London & New York: Routledge.
- Cascone, Kim (2000) "The Aesthetics of Failure: 'Post-digital' Tendencies in Contemporary Computer Music". *Computer Music Journal*. Cambridge, 24(4): 12-18.
- Cook, Nicholas (2007) "Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance". *Música em contexto*, 1(1): 7-32.
- Emmerson, Simon (2007) *Living electronic music*. Hampshire: Ashgate
- Godlovitch, Stan (1998) *Musical Performance: a philosophical study*. London & New York: Routledge.
- Nyman, M. (1999) *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schaeffer, Pierre (1966) *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil.
- Small, Christopher (1998) *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

---

espectador. Embora a aproximação com o público estivesse entre as aspirações de muitos compositores experimentais, promovendo um canal de discussão crítica da sociedade, inclusive com conotação política, esse papel acabou sendo assumido pela música popular. A esse respeito ver, especialmente, a coletânea de textos em Adlington (2009).

**Notas biográficas**

Fernando Iazzetta (1966) é compositor e professor na área de Música e Tecnologia do Departamento de Música da Universidade de São Paulo. É coordenador do LAMI - Laboratório de Acústica Musical e Informática. Sua pesquisa é voltada a questões ligadas à interação e à mediação tecnológica nas práticas musicais. É autor de diversos trabalhos sobre o assunto, entre eles o livro “Música e Mediação Tecnológica” (São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009).