
CÁTEDRA
OLAVO
SETUBAL
DE ARTE,
CULTURA
E CIÊNCIA

#4
VOLUME 1
**RELAÇÕES DO
CONHECIMENTO
ENTRE ARTE E
CIÊNCIA – GÊNERO,
NEOCOLONIALISMO
E ESPAÇO SIDERAL**

Parceria do Instituto de Estudos
Avançados da Universidade de São
Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural

DOI: 10.11606/9786587773162

PRODUÇÃO ARTÍSTICA, PESQUISA ACADÊMICA E EXPERIMENTALISMO

FERNANDO HENRIQUE DE OLIVEIRA IAZZETTA

Optei, nesta fala, por mesclar a abordagem de pesquisa acadêmica e a produção artística, a partir de uma linha que desse coerência: a questão do experimentalismo. Comentarei duas fotos que dialogam com os trabalhos aqui expostos e introduzem propostas que abordarei mais adiante. São fotos de dois trabalhos artísticos, duas situações.

O projetor de vídeo foi feito em um evento musical interdisciplinar e multimídia chamado *¿Música? 2*, ocorrido na Universidade de São Paulo (USP), em 2009. Envolveu música, dança, vídeo etc. Ali se vê um detalhe de nossa “alta tecnologia” na montagem: o projetor amarrado numa mureta com barbante para não cair no chão, pois a projeção era no teto. Do outro lado, vemos o projetor do Planetário de São Paulo, onde fizemos a *performance ¿Música? 14* no início de 2019. Esses dois projetores (Figura 8) são metáforas das discussões sobre as quais temos nos debruçado no nosso grupo de trabalho nos últimos anos. Trata-se de um posicionamento crítico em relação à tecnologia e ao modo como temos interagido com ela, sem levar em conta os contextos, as situações e as contingências que nos rodeiam.

Temos dois exemplos de alta tecnologia, ambos igualmente precários. A gente fez um espetáculo – na foto da direita (Figura 8) –, em um evento de alta tecnologia, com coisas sofisticadíssimas, de músicos que usavam sensores de movimento que disparam vídeos, sons, músicas, mas uma parte que está por trás dessa tecnologia tinha a ver com a gambiarra desses barbantes segurando os projetores. E, do outro lado (Figura 8), o Planetário de São Paulo, instituição extremamente cara em termos culturais de pertencimento à história urbana recente de São Paulo e, ao mesmo tempo, uma instituição decadente. Quando tocamos lá, iniciamos algumas ações para dar visibilidade ao espaço do planetário e evitar o avanço desenfreado do sucateamento que o órgão vem sofrendo nos últimos anos, por



FIGURA 8 – À esquerda, detalhe da montagem da *performance ¿Música? 2* (2009) na USP; à direita, detalhe da *performance ¿Música? 14* (2019), realizada no Planetário do Parque Ibirapuera em São Paulo. FOTO: FERNANDO IAZZETTA.

terem apenas dois funcionários, duas vezes por semana. Eles atendem também o Planetário do Carmo. Isso impede a abertura diária dos espaços. Esse despertar para as condições concretas, inclusive as de precariedade, de um tempo para cá, passou a povoar nossos interesses de pesquisa. Temos trabalhado com música e tecnologia, com a relação entre música e ciência, entre arte e ciência, tentando trazer esses temas para contextos de nossa realidade cotidiana, dos nossos lugares aqui. Esses lugares têm a ver com estar no Brasil e não na Alemanha, por exemplo; tem a ver com estar na Universidade e não no circuito comercial; tem a ver com estar no lugar de geração de conhecimento e não de entretenimento e coisas do tipo.

Um dos eixos que condicionam o nosso trabalho é a ideia de experimentalismo que, nas artes em geral, mas especialmente na música, é um tema muito associado à produção do século xx. Geralmente ele está ligado a duas questões que parecem contraditórias: a uma atitude mais laboratorial e investigativa – ligada ao fazer científico – ou a uma atitude voltada para o contraponto, para desconstrução das regras e estruturas hegemônicas dentro da arte. Esses dois polos da música são muito evidentes. Em outras artes nem tanto. Mas na música, eles se configuram quase como gêneros durante o

século xx. Às vezes, referem-se a gêneros opostos em termos históricos, mas que usam o mesmo nome, experimentalismo, para se autorreferenciar.

Trabalhamos, nos últimos anos, sobre esse tema, tentando desconstruir os discursos em torno do experimentalismo que precisavam ser problematizados. O experimentalismo, tal como o entendemos, é uma característica da arte moderna – como a dramaticidade ou a expressividade – e trabalhar com experimentalismo atende a três motivações: uma de ordem ética, já que produzir conhecimento é o nosso horizonte em um centro de pesquisa; outra de ordem técnica ou epistemológica; e finalmente a terceira, de ordem estética. Uma das maneiras de se fazer isso, na arte, é tomando o tema do experimentalismo e da produção experimental enquanto questões investigativas, as quais não devem apenas reproduzir formas, conteúdos e procedimentos canônicos, bem estabelecidos, mas devem abrir-se a outras possibilidades.

Sou professor em um departamento de música voltado para a prática de música instrumental orquestral, de concerto. Isso já determina um certo repertório vinculado a uma tradição europeia do século xviii e xix. Não que não se façam outras coisas lá, mas esse é o repertório central ali trabalhado. Não o menosprezo, apenas proponho que possamos trazer coisas que surjam em outros contextos e tragam uma ampliação de perspectivas de conhecimento. Quanto à questão estética, essa se revela na afinidade que tenho com essas práticas.

Temos estudado a ideia do experimentalismo do ponto de vista dos discursos socioculturais que sustentam esses modelos e de como são confrontados com uma produção dita experimental. Uma parte dessa pesquisa tem a ver com traçar ideias de experimentalismo como um aspecto, um rastro da própria modernidade, e ela se confunde um tanto com o nascimento, também, de uma ciência moderna.

Na história da música ocidental europeia, especialmente por volta do século xvi, ocorre uma passagem de uma música eminentemente

vocal e cantada, para uma música que vai se tornando cada vez mais instrumental. No seu percurso, a música vai deixando de ser representacional, o que vai encantar as outras artes, que se mantêm figurativas e representacionais. Nesse mesmo momento, há uma coincidência entre o pensamento que vai progressivamente ser instrumentalizado na música e nas ciências. São desenvolvidos instrumentos como o telescópio, o microscópio, instrumentos de navegação para lugares desconhecidos e posterior mapeamento desses lugares. Na medicina, a teoria dos humores de Hipócrates é substituída pelo olhar para o corpo enquanto máquina com circulação e órgãos internos que têm um funcionamento próprio. Tudo isso leva a uma dimensão espacial que antes não existia: você consegue olhar o micro e o macro. Nos laboratórios, uma ciência especulativa deixa de se apoiar no pensamento dedutivo e passa a se apoiar no pensamento indutivo. Tenta-se reproduzir o experimento no laboratório: tenta-se subjugar a natureza dentro do laboratório.

Ao mesmo tempo em que isso acontece na ciência, os instrumentos começam a se consolidar no discurso musical europeu. Quando surge o instrumento como algo regular, grupos instrumentais, em diversos pontos da Europa, passam a tocar a mesma música, com o mesmo número de cordas, trazendo regularidade aos processos musicais que antes não eram possíveis nem necessários, quando os agrupamentos musicais eram meramente vocais. Há uma paulatina modelagem dos aspectos musicais, a partir da introdução dos instrumentos no processo de composição musical, concomitante a sua introdução nas pesquisas científicas. Às vezes, o mesmo luthier torna-se um duplo artesão: constrói um alaúde e constrói um telescópio. É como se, além de passar pelas mesmas mãos, os instrumentos tivessem vida própria. Hankins & Silverman, em *Instruments and the Imagination*, de 1995, afirmam que os instrumentos não seguem somente uma teoria; muitas vezes eles determinam uma teoria, determinam o que é possível, e a partir daí também o que pode ser pensado.

Isso tem várias consequências para a ciência, que não dizem respeito ao meu campo de estudos. Mas, na produção das artes, especialmente da música, cabe pensar naquilo que o instrumento permite fazer. As próprias notas usadas para fazer música (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó) vão se amarrar a uma ideia de instrumento própria da cultura ocidental e que é muito mais solta em outras culturas onde a questão instrumental não é tão forte. O pensamento experimental que nasce com Francis Bacon e a nova ciência nos séculos xv, xvi e xvii, vai alcançar a música e instituir um entrelaçamento com outras áreas da ciência e da cultura, como o positivismo e o Círculo de Viena. Isso também vai afetar bastante as formas musicais.

Após a Segunda Guerra Mundial, o cientificismo experimental influencia de modo marcante a produção dos compositores da chamada música de vanguarda, como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer ou Iánnis Xenákis. São compositores preocupados com questões formais, que fazem um deslocamento de questões sensíveis, tão caras em outros momentos da história recente. Mais uma vez, questões próximas ao experimentalismo. Na pesquisa que temos feito, buscamos compreender a questão do experimentalismo dentro da arte, e como ela atua dentro de dois vieses: um mais especulativo, que se aproxima da ideia de experimentalismo dentro da ciência; e outro relacionado à diluição das formas e maneiras canônicas de se pensar a produção artística.

Temos um Núcleo de Pesquisa em Sonologia, o Nusom, voltado para investigações sonoras, que envolvem também a música. Importante fazer essa contextualização porque, no curso de música, as disciplinas já consolidadas, como Musicologia, Análise musical, Teoria da música etc., são disciplinas que, geralmente, observam a prática musical a partir de preceitos da própria música.

A sonologia busca olhar para fora, indagando como a música se relaciona com outros aspectos, às vezes socioculturais, socioeconômicos, políticos, mas também, aspectos técnicos, como tecnologia, acústica etc. Mas note-se que sempre trazendo a música para uma



FIGURA 9 – Cena do espetáculo *Por trás das coisas* (2010). Instituto de Artes da Unesp. FOTO: GUILHERME TOSETTO



FIGURA 10 – Concerto da série *NetConcerts* (2013). FOTO: FERNANDO IAZZETTA.

relação que está para além dela, ou fora dela. Nosso núcleo pesquisa a questão do experimentalismo e a produção artística que, de alguma maneira, incorpora o ideário das práticas experimentais, buscando gerar conhecimento, e não, simplesmente, reproduzi-lo. A questão não é só a produção da obra de arte em si, mas também a de fazer uma reflexão crítica acerca das condições materiais e contextuais que permitiram a produção dessa obra, e como podemos elaborar um conhecimento a partir dessa produção específica. A gente tem feito vários trabalhos nos últimos vinte anos. Passarei algumas fotos só para terem uma ideia do que trata esse experimentalismo.

Na imagem da Figura 9 se vê o espetáculo *Por trás das coisas*, de 2010, com duração de cerca de hora e meia, envolvendo 42 pessoas em cena, em um projeto repleto de equipamentos tecnológicos. Seria um espetáculo caríssimo, impensável no circuito comercial, mas que, na Universidade, pode se realizar.



FIGURA 11 – Espetáculo *Transparência* (2013). FOTO: FERNANDO IAZZETTA.

A gente desenvolveu vários projetos, como uma série de *net-concerts*. Na imagem da Figura 10, vemos três países tocando juntos, com sistemas de conexão de áudio e vídeo de alta *performance*. Os músicos tocam simultaneamente, em localidades diferentes.

Já a foto da Figura 11 mostra o espetáculo *Transparência*, de 2013, apresentado durante uma turnê pela Europa, parcialmente financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Interessante notar que, embora a finalidade da Fapesp não seja financiar produções artísticas, o espetáculo foi apresentado no circuito de arte de seis países diferentes e demonstrou ser fruto de pesquisa acadêmica e científica.

Outro exemplo é a série *¿Música?* – com essas interrogações – iniciada em 2005, no Departamento de Música, questionando o que a gente fazia no departamento. Em breve ocorrerá a 16ª edição do evento que já teve todo tipo de formato. Tivemos edições bem



FIGURA 12 – Cena da performance *¿Música? 6* (2013). São Paulo, ECA-USP.
FOTO: FERNANDO IAZZETTA.

diferentes. Por exemplo, o *¿Música? 6* (Figura 12) foi uma *performance* realizada na cafeteria da Dona Hermínia, onde os alunos do Centro Acadêmico da ECA se reuniam. Os alunos jogavam pebolim e bilhar e as mesas estavam cheias de sensores. A partir do momento em que eles começavam a jogar, ao lado estavam dois músicos que começavam a processar os sons produzidos pelos alunos no jogo. Esses alunos não pareciam estar muito interessados nem familiarizados com o tipo de música que estava sendo produzida, mas o fato de eles estarem tocando essa música e controlando os sons que estavam aparecendo proporcionou um diálogo. Isso não é um experimento social, mas depende de a gente conseguir estabelecer uma conexão com outros setores sociais ali presentes, e produzir algum tipo de interação com a nossa produção, ou seja, incluímos algo que acontece fora do universo fechado da arte.



FIGURA 13 – Instalação performática *Nylon Bites* (2018) de Mariana Carvalho na exposição *Sons de Silício* (2019). São Paulo, MAC-USP. FOTO: PAULO ASSIS.

Outro exemplo que vai na direção de experimentar com outros modos de fazer música é o Bloco Ruído, iniciativa de um dos nossos alunos (André Damião), em que os participantes constroem pequenos instrumentos e saem na Quarta-Feira de Cinzas pelo centro de São Paulo. Obviamente isso gera um estranhamento, porque parece uma passeata de loucos gerando ruído; obviamente, a ideia não é incomodar as pessoas que estão trabalhando, mas criar um estranhamento e um tipo de diálogo com os cidadãos, o que acontece das maneiras mais inusitadas, com resultados que ajudam a reformular as novas edições.

Um exemplo mais recente é a exposição *Sons de Silício* (Figura 13), realizada em abril de 2019, no Espaço das Artes, no antigo prédio do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). O tema da exposição foi a ideia de sonificação e ela foi

feita com trabalhos que vêm de contextos muito diferentes, incluindo artistas bem experientes, ligados ao conceito de *art science*. Foi uma das maiores exposições de arte sonora do Brasil, ainda que realizada em um espaço com limitações, como a interferência de sons de uma obra em outra. Mas como apresentar obras sonoras em um ambiente projetado para obras visuais? São problemas e dilemas que fazem parte desse tipo de arte e do contexto em que é apresentada.

As obras artísticas dessa exposição sonificavam dados de diferentes maneiras: algumas poéticas, outras completamente técnicas, ligadas à manipulação poética de dados de alguma natureza. Uma das obras, por exemplo, usava captadores neuronais para produzir som. Outra reproduzia as trajetórias das duas mil e poucas linhas de ônibus de São Paulo em tempo real. Recolhemos os dados dessas linhas e os sonificamos visual e sonoramente, compondo um mapa sonoro-visual dessas linhas urbanas. A exposição será remontada no Centro Universitário Maria Antônia, entre agosto e dezembro deste ano.

A VOZ HUMANA E A DIMENSÃO INCONSCIENTE DO SOM. O FENÔMENO VOCAL ELZA SOARES

JOSÉ MIGUEL WISNIK

Música é uma arte do tempo, da qual nem sempre se pode falar. Falar dela é referir-se a sons que não estão presentes e, às vezes, isso cria uma dificuldade para saber do que estamos falando, quando se fala de música.

Então pergunto: como responder à proposta de relacionar essas questões, essas instâncias, neste momento? Ocorreu-me, então, que seria a partir do instrumento que todos nós tocamos: a voz. A voz é um instrumento musical quando falamos, momento em que atuamos sonoramente, tanto naquilo que temos consciência de estar falando como

naquilo de que não temos consciência. Isso porque estamos falando não só as palavras que pensamos falar, mas também produzimos gestos vocais, entoações, pausas, intervalos, curvas melódicas, silêncios, timbres. Em suma, estamos fazendo música e a música está falando por nós umas tantas coisas que nós mesmos não sabemos, o que nos remete, portanto, à instância do inconsciente, da psicanálise.

Quando a gente fala, a matéria sonora da voz tem os mesmos parâmetros que compõem a música. As ondas sonoras, de maneira direta, reconhecível e concreta, implicam durações, alturas, intensidades, timbres e ataques; ou seja, essas são diferentes facetas do som, das ondas sonoras. Conforme as ondas sonoras sejam mais lentas ou mais rápidas, elas soam, para nós, mais graves ou mais agudas. Isso é o que faz que haja inflexões, mesmo na nossa fala, que permitem, por exemplo, que a gente deixe uma frase em suspensão, ou faça uma pergunta do tipo: “*o que eu estava falando mesmo?*”? Essa é uma curva melódica, insinuada pela fala, que está ligada à altura, aquilo que, quando a gente canta, é expandido na forma melódica. “Coqueiro de Itapuã, Coqueiro / Areia de Itapuã, Areia”. Aqui, o canto está exponenciando o fato de que há alturas melódicas, e a voz passeia por essas alturas. A música dá uma estabilidade a cada nota, codifica essas relações, intervalos entre os sons, e assim produz melodias definidas.

Quando a gente fala, tem melodias também, mas são sugeridas, difusas. Em linguística se diz “tonemas”. Segundo Luiz Tatit, compositor e professor de Semiótica na Universidade de São Paulo (USP), *todos entoam*: falamos fazendo essas inflexões vocais, que constituem-se numa melodia da voz que está, como eu disse, dizendo coisas que não estão propriamente no plano da consciência. Ao mesmo tempo, em música, as durações têm a ver com a extensão, a rapidez, a aceleração ou a lentidão daquilo que se fala, e com a pulsação subjacente às sonoridades. Quando a gente fala, a gente também pulsa de algum modo. A gente fala mais rápido ou mais lentamente; a gente acelera, subdivide sílabas, ou então se estende,