

Isabella Cortada Roberto\*

UPT/ ISAG /USC

# Existe música surrealista?

## Intersecções, cruzamentos, desvios

### Resumo:

Foram precisos dois ou três anos de gestação, entre 1921 e 1924, antes que se manifestasse abertamente o movimento cujas linhas de força seriam definidas pela primeira vez por André Breton no seu *Manifesto Surrealista*. Várias foram as suas ramificações artísticas até então, com especial relevo para as artes plásticas e o cinema. Contudo, sobre a existência de uma música dita “surrealista” não há consenso crítico, permanecendo um campo de estudo que ainda e apenas poderá fornecer resultados provisórios e aberto a constantes revisões. Sabendo desta escassez de produção científica, iremos recorrer a alguns autores por nós identificados que de modo consistente se debruçaram sobre a temática aqui em foco, principalmente a Theodor Adorno, mas também a críticos como Max Paddison, Anne LeBaron e Hannah Lewis que servirão de base ao nosso propósito: partindo de uma primeira contextualização do movimento, tentaremos, de seguida, ampliar ou mesmo “construir”, ainda que de um modo preliminar, um mapeamento da música surrealista, abrindo vias de definição possíveis com base nas linhas orientadoras e pressupostos filosóficos que ladeiam o pensamento e acção surrealistas. A lista de compositores mencionados incluirá nomes como Stravinsky, Kurt Weill, Erik Satie, George Antheil, mas também, de entre os inúmeros que poderíamos citar como paradigmáticos desta revolução musical, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer e John Cage.

### Palavras-chave:

Surrealismo, música, arte, revolução

### Abstract:

It took around to two or three years, between 1923 and 1924, for the movement to be fully nominated and characterized by André Breton in his *Surrealist Manifest*. Many were its artistic ramifications that were being manifested until then, with a special focus on the fine arts and cinema. Nevertheless, whether there is a surrealist music or not there seems to be no critical consensus, which keeps this field of study an ongoing and provisional research matter with provisional results, always open to revision. Being aware of the respective scarce scientific production, we will resort to some authors we were able to identify as having written in a consistent manner about the subject of our choice, with a focus on Theodor Adorno, in alignment with other authors such as Max Paddison, Anne LeBaron and Hannah Lewis who will serve our aim: starting with a contextualization of the movement, we will try to amplify and build a mapping of the surrealist music, although still in a preliminary fashion, by exploring possible definitions and depictions of surrealist music

in connection with the philosophic guide-lines that empower the surrealist thinking and action. The list of the major contributors of this type of music will include names such as Stravinsky, Kurt Weill, Erik Satie, George Antheil, to which we will add, amongst the many others that could be chosen as being the most paradigmatic representatives of this musical revolution, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, and John Cage.

**Keywords:**

Surrealism, music, art, revolution

### **Contextualização**

O clima de desinteresse e de mal-estar consecutivo à primeira guerra mundial agudizou o sentimento generalizado da necessidade de começar do zero, de mudar, de maneira profunda, a concepção da vida e de fazer despertar ao mundo uma nova sensibilidade. Foi através da revista *Littérature* (1919-1923) que se pôde observar o desenvolvimento e confirmação, à margem de Dada, da ideia surrealista, instaurando-se um *ethos* de fervor sagrado em redor das pessoas e das obras dos grandes iniciadores – Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Isidore Ducasse, Arthur Rimbaud, Charles Cros, Alfred Jarry e Guillaume Apollinaire. Os textos esquecidos ou inéditos destes autores são procurados agora febrilmente, para arrancá-los às trevas e submetê-los à mais atenta releitura, a fim de melhor lhes sentir o gosto oculto e compreender o sentido escondido, a mensagem secreta. De Outubro a Dezembro de 1919 serão publicados os primeiros capítulos dos *Champs Magnétiques*, de André Breton e Philippe Soupault, facto capital que proclama a revolução surrealista em curso, em que a rapidez da escrita intervém para reduzir e até anular o domínio da razão sobre o livre discorrer e dar a palavra ao eu profundo; dito de outra forma, a coerência tradicional do discurso (*récit*) é abolida, dando lugar a uma coerência afectiva das pulsões, indecifrável à primeira vista, mas que retém todas as surpresas perturbadoras ou enganosas do sonho. O pululamento de imagens que daí resulta não é tão gratuito quanto parece, visto que, através dos “sobressaltos” e dos “desfalecimentos” dessa escrita, reencontramos transposto – ou transmutado – o influxo das lembranças distantes, de mistura com as sugestões do quotidiano recente, os meandros do devaneio alternando com o poder da obsessão e as ideias estruturantes esfiapadas pelo assalto dos desejos ocultos. *Champs Magnétiques* poderá não possuir o brilho e a amplitude de certas obras ulteriores, quer dos mesmos autores, quer de Aragon, Éluard, Péret, Desnos ou de outros, mas contém o fermento e o germe de todas elas. Após a culminação do influxo Dada, em 1920 e 1921, o *Manifesto Surrealista*, de Breton, vê finalmente a luz do dia em 1924, marcando o nascimento histórico do movimento, que ainda hoje, um século quase volvido de existência, continua a exercer nos espíritos certamente mais inquietos uma atracção confirmada e persistente. Uma duradoura influência que é devida ao cunho peculiar do surrealismo, que não

é uma escola de literatura ou de arte, mas sobretudo um estado de espírito, uma disposição de alma, tendente a um conhecimento imediato do ser e à sua apreensão total.

### **Emancipação, Estagnação, Actualização**

Considerado no seu conjunto, o surrealismo surge hoje como um movimento que não soube, sobretudo por falta de uma visão suficientemente aprofundada dos factores decisivos da história contemporânea, sintetizar e dirigir para um fim toda a variedade de movimentos da vanguarda surgidos na Europa na segunda década do século XX. Mais surpreendente é a absoluta inadequação actual dos instrumentos culturais empregues pelos surrealistas, se os confrontarmos com a grandiosa finalidade do seu movimento. Com o avançar dos anos, o surrealismo revela ter sido em sua essência uma conclusão e não um início: se por um lado soube coligir os termos da relação entre vanguarda intelectual artística e política revolucionária, de modo a fornecer um precioso ponto de referência, verifica-se, por outro lado, que configurou as relações com a organização cultural do capitalismo moderno apenas sob uma forma de abstenção e de protesto, ou seja, em última análise, de uma inconfessada cumplicidade; não diferentemente, em suma, do que já haviam feito os seus predecessores simbolistas ou românticos em luta contra os “filisteus”. Vê-se hoje que o seu “sim” à revolução social tem o mesmo tom e contém o mesmo tipo de erro do que o seu “não” à sociedade e à cultura em estavam inseridos. Os surrealistas, e Breton em primeiro lugar, não souberam compreender que no curso do vinténio entre as duas guerras, forças de opressão política e de massificação cultural tinham vindo a amadurecer de tal forma que as suas obras e manifestações viriam a ser prudentemente inseridas pelas potências ideológicas e económicas no mosaico diversificado do que é aceite e que, portanto, deixa de escandalizar. Será este um dos argumentos a assumir-se como dos mais fortes da polémica comunista contra os surrealistas.

Em síntese, as construções do surrealismo assumem contemporaneamente o aspecto de um arbítrio completamente subjectivo e de um registo impessoal, pseudo-científico. Entre os dois extremos, em que se reconhece tanto a herança do romantismo demiúrgico e espiritualista quanto a do naturalismo positivista, o que permanece excluído da experiência do surrealismo é o momento da historicidade como sede das relações inter-humanas e sociais, o qual é suprimido em nome do imediato, de o-que-é-súbito e da revolta absoluta. A revolução que os surrealistas sabiam ser mais interior do que exterior (porque é intuída como o fim da mediação, da paciência, da espera táctica) é fruição ininterrupta (como a poesia), onde se quer fazer coincidir a repetição com o instante, e a abolição do tempo – predominantemente verbal – com a fórmula da “revolução permanente”. Hoje poder-se-ia afirmar que a empresa surrealista se situa numa fase precisa do duplo movimento da sociedade contemporânea: um movimento que tende para uma cada vez mais exacerbada divisão (especialização técnica, redução da unidade humana à soma inorgânica dos comportamentos) e o movimento oposto que incita a uma reunificação, isto é, uma reivindicação da unidade pessoal do homem e, paralelamente, da intersubjectividade. Se, por um lado, se multiplicam as solidões e a falsa consciência, invadindo zonas até agora culturalmente mais orgânicas porque preservadas

do actual desenvolvimento industrial (como os países subdesenvolvidos ou semi-coloniais), fazendo aumentar desmedidamente a alienação dos homens face a incontáveis potências, como a técnica, a burocracia e os super-estados, por outro lado multiplicaram-se os instrumentos e os modos de comunicação, destruíram-se violentamente ou lentamente se dissolveram muitas das divisões próprias do individualismo burguês: é a ironia da produção em série que vai unificando, como nunca antes se viu, o género humano.

O surrealismo forneceu a prova negativa da contradição e até impossibilidade de uma expressão absoluta. O choque frontal com os caracteres convencionais e, por consequência, sociais, da linguagem (favorecido pelo facto de utilizar uma língua como a francesa, aliando, na expressão coloquial médio-culta, um elevadíssimo grau de refractariedade ao arbítrio e a uma admirável rigidez frásica) deveria resolver-se, como de facto se resolveu, ou no jogo fónico, próximo do “falado” e do léxico do *argot* (e, portanto, numa ironia contraditória com as premissas teóricas surrealistas que distinguíam rigorosamente a ironia do *humour negro*), ou então no naturalismo onírico que caracterizou toda uma linhagem de autores desde Lautréamont a Roussel e Dalí. Sempre negativamente, ou seja, com os seus próprios malogros, o surrealismo pôs em evidência a contradição de toda a libertação do indivíduo que não seja uma libertação histórica e, por conseguinte, colectiva. Por outro lado, a sua tentativa ético-política representou um momento decisivo na evolução das relações entre minorias intelectuais de origem burguesa e chefias revolucionárias. Deste ponto de vista, as relações entre surrealismo e comunismo vão muito além das suas crónicas, ora cómicas, ora trágicas. A vanguarda literária e artística, mesmo quando se afasta muito ou se põe em parcial conflito com as teses políticas surrealistas, é um importante factor daquele espírito de “esquerda artística” revolucionária que o estalinismo acentuadamente combateu. A nosso ver, alguns dos valores típicos da revolta surrealista – a contestação mediante o humor, a reivindicação do eros, a luta contra a ética familiar, contra o estado e os mitos oficiais – não perderam nenhuma das suas razões de ser: a despolitização cada vez mais acentuada das massas dentro dos super-estados-guias e as novas e formidáveis armas do conformismo que a técnica moderna pôs à disposição das burocracias para criar e satisfazer as necessidades culturais das maiorias, mantêm viva e renovam de decénio em decénio, a exigência de revolta “permanente”. Na ética e na política surrealistas, há, no entanto, uma parte que parece irremediavelmente morta ou, pelo menos, muito dificilmente recuperável, sobretudo se levarmos em conta o que a guerra de 1939-1945 e alguns factos capitais da subsequente era atómica provocaram na realidade quotidiana ao encarnar acontecimentos que eram anteriormente considerados como típicos de uma verdadeira e específica “sobrerrealidade”. As maiores audácias surrealistas empalidecem em face dos documentos e dos relatos de extermínio, das explosões atómicas e de alguns resultados do progresso técnico. No tempo dos “cadáveres esquisitos”, nada voltaria a ser como dantes. Fica, contudo, a certeza, de que ainda hoje a herança surrealista se faz urgente: nenhuma sociedade, nenhuma relação humana poderá hoje ou amanhã ignorar ou desconhecer que há toda uma faceta do homem injustamente condenada – o desejo, o eros, o sonho, o delírio – que deve ser integrada à luz diurna, relegando para outros planos os sinais

negativos da acção humana. E ainda que estes postulados sejam combatidos pelas sociedades actuais, em nome de dogmas religiosos, sociais ou políticos, ou então falseados, adulterados e substancialmente mistificados pelas “liberdades controladas” oferecidas por quem detém os poderes da indústria cultural moderna, tudo isso não é mais do que uma prova da sua autenticidade e, apesar de tudo, da vitória que lentamente esses mesmos valores têm vindo a conquistar nos últimos anos.

### Uma Tentativa de definição de Música Surrealista

#### 1. Theodor Adorno, Surrealismo e Música

A posição de Adorno quanto ao surrealismo e aos demais movimentos modernistas é estabelecida na sua obra inacabada *Teoria Estética*, constituída a partir de rascunhos escritos entre 1956 e 1969 e tendo sido postumamente publicada em 1970 (*Ästhetische Theorie*). Nela, Adorno afirma que a oposição e o rancor contra as correntes artísticas programadas, caracterizadas pela autoconsciência, respondem à dor da experimentação. São inúmeros os artistas que compõem essas correntes, mas mais diversas, evidentemente, são as qualidades individuais. Os que se colam em demasia aos princípios de uma corrente particular permanecem no solo, enquanto os artistas que usam esses itens programáticos como balizas e pontos de transcendência concretizam obras significativas. Haveria também uma ligeira contradição inerente à criatividade, já que o uso da reflexão consciente poderia expulsar da arte o momento do involuntário, que lhe é essencial. Uma contradição que é, no entanto, ultrapassada pelo facto de a autoconsciência ser necessária para que possa haver exercício crítico numa sociedade monopolista altamente organizada, em que a “ratio capitalista se desnuda a si mesma como irracional” (*idem*: 351). A mediação do sujeito e da razão é, assim, exercida e justifica a existência de movimentos auto-conscientes no campo artístico que se oponham a essa sociedade administrada incompatível com a arte: “Eis porque são mais verdadeiros os ismos que a recusam. De nenhum modo entram as forças positivas individuais, mas antes as intensificam e graças a um trabalho colectivo” (*idem*: 37-38). Daí a importância que é reconhecida ao surrealismo: o ter questionado o conceito de arte com tal pertinência que o seu programa passou a incluir toda a nova arte autêntica.

Contudo, num mundo assim controlado, o preço social da autonomia estética é a neutralização. O surrealismo é um protesto contra a fetichização da arte, mas experimenta também transbordamentos para além das formas de protesto. Segundo Adorno, a sua sobrevivência esteve amiúde assegurada por artistas menores como André Masson que fixou a sua notoriedade “entre o escândalo e a recepção social” (*idem*: 339), ou por artistas de valor que acabaram assimilados pelo sistema, como Salvador Dalí, apelidado pelo crítico de o “pintor society” (*ibidem*: no original “society Maler”). Ou seja, o traço de protesto contra a alienação na sociedade burguesa que o modernismo traz consigo acaba, à semelhança de outras correntes, por recolher o inimigo, compactuando com um mundo de total neutralização, no qual a “falsa reconciliação abre espaços para que uma arte não-figurativa torne-se decoração mural do novo bem-estar. É a pintura abstracta tornada decoração” (*ibidem*). Tal não significa perda

total da qualidade imanente do surrealismo e de outras correntes modernistas paralelas. Pelo contrário, Adorno sustenta que as fortes oposições e protestos feitos por um coro uníssono de reaccionários bem demonstram a permanência de certa vitalidade. Nas fricções e nos conflitos entre as esferas da arte e da sociedade, a qualidade intrínseca desses movimentos é-lhes garantida pelo carácter ambíguo da própria arte, que se caracteriza por conjugar autonomia com facto social. Perseguido pela sanha perversa dos totalitarismos de direita e de esquerda, conspurcado pelo gradativo mas firme movimento que o mercantiliza, o modernismo perde o ímpeto de revolução radical que lhe dava sentido. O carácter ambíguo da arte revela-se também nas suas características de *mimesis* e racionalidade, expressão e construção, não como momentos separados e antagónicos, mas como fluxos dialécticos que necessariamente concorrem juntos, pois que separados deteriorariam a obra de sua essência artística. Significará isto, então, que haverá na obra de arte irracionalidade? A resposta é, segundo Adorno, não: a arte não agasalha o irracional, nem é pré-racional; sobre ela paira apenas uma sombra de irracionalidade, rasgos de luz que se projectam no exterior. Diz o crítico: “Toda a teoria de Valéry – que poderia ser chamada de teoria da irracionalidade estética – gira em torno desse problema: a tensão entre uma técnica objectivante e a essência mimética das obras de arte” (*idem*: 324). Por outro lado, a racionalidade manifesta-se como momento criador de unidade e momento organizador do real circundante, mas sem ser a sua cópia. A irracionalidade entra na obra porque esta a torna evidente artisticamente e para, a partir dela, tentar a formação de algo racional.

No ensaio “Reverendo o Surrealismo” (1956) coligido no volume *Notas de Literatura I*, Adorno opõe-se à interpretação corrente que vê no surrealismo uma manifestação “espontânea”, com raízes no sonho e no delírio, talvez até com os arquétipos jungianos. Esta origem levaria a técnicas usuais do surrealismo, como as colagens e a escrita automática, em harmonia com a busca por uma linguagem imagética totalmente liberta das amarras do eu consciente. Adorno rejeita tais considerações oníricas e aponta para o fenómeno de que a explicação do novo tende a ser assimilada pelo velho, o que acaba por não potencializar o estranho e o surpreendente. Eliminar-se-ia assim o que é vital no surrealismo: a provocação, o desafio, o confronto, o inusitado, o “escândalo”. Tal como a crítica de arte pela psicanálise explica muitas coisas à excepção da arte, identificar o surrealismo com as manifestações onírico-inconscientes seria também uma mera duplicação das teorias de Freud e de Jung. Há entre a obra surrealista e o sonho alguns paralelismos, como a suspensão da lógica habitual e das regras empíricas ao revolucionar os objectos e os seus locais quotidianos, mas não há nunca uma identificação. O dinamismo do sonho e da arte surrealista são iguais e, ao mesmo tempo, totalmente diversos: em ambos, a lógica de todos os dias é suspensa e os objectos são retirados dos seus espaços, enquanto os conteúdos e seus contingentes entram em choque e permutação. No sonho a acção do sujeito flui independentemente do agente, na arte surrealista, ao invés, o artista é sujeito, recolhe e gasta energia. A novidade é que Adorno localiza as justaposições descontínuas de imagens não no mundo de Orfeu, mas nas ilustrações do final do século passado. A montagem combina o não combinado, casa o familiar com o insólito, transmitindo ao destinatário

uma impressão difusa de *déjà vu*. Não é o inconsciente que vem à tona, mas sim as imagens da infância que perdemos e que são agora recuperadas num agitar súbito e explosivo. Esta tensão que se desfaz com impacto é a mesma que existe entre a esquizofrenia e a reificação. A libertação absoluta do sujeito relativamente ao mundo empírico torna-se afirmação de si mesmo, mas, ao mesmo tempo e por isso mesmo, desvelamento de si como destituído de alma, como virtualmente morto. Como diz Adorno: “as imagens dialécticas do surrealismo são as de uma dialéctica da liberdade subjectiva em uma situação de não-liberdade objectiva” (*idem*: 138). O surrealismo tenta reaver o que a objectividade nega aos homens, sendo a distorção o alarme e o protesto diante do proibido: “Através das deformações, o surrealismo salva o antiquado, um álbum de idiossincrasias, no qual se desgasta a promessa de felicidade, pois os homens a vêem negada em seu próprio mundo dominado pela técnica” (*idem*: 140). Nesta recuperação, o pensador e filósofo Theodor Adorno vê no surrealismo uma fase ulterior – e por isso mesmo relativamente progressiva em relação à situação presente – de interpretação da perda de liberdade, de que é vítima o homem na sociedade tecnificada.

No que concerne à existência de uma música surrealista propriamente dita, essa tentativa de definição é feita num seu ensaio intitulado “Mass Culture”, coligido no volume *Essays on Music* (2002), em que Adorno contrapõe diferentes tipos de música: um primeiro tipo, a música moderna, que representou um choque inicial através do recurso à dissonância e que é representada por Schoenberg e a sua escola; um segundo tipo, a música que reconhece o princípio de alienação como o motor conducente ao necessário individualismo consciente, e que seria, portanto, apelidada de “objectivista” ao se manter fora de uma dialéctica social. Nas sociedades altamente industrializadas e capitalistas, o neo-classicismo seria uma componente do “objectivismo”; nos países sub-desenvolvidos, assentes numa economia agrária, seria o “folclore”. O representante deste objectivismo, segundo Adorno, seria Igor Stravinsky (1882-1971), que transitaria entre uma forma de expressão e outra. O terceiro tipo de música corresponderia a uma forma algo híbrida, que admite a alienação mas é mais socialmente consciente. Nesse sentido, renunciaria às posições positivistas que mais não são do que uma mera ilusão. Pelo contrário, o seu conteúdo, como se lê em Adorno, lida com falhas e descontinuidades, “permitting social flaws to manifest themselves by means of flawed invoice, which defines itself as illusory with no attempts at camouflage through attempts at an aesthetic totality” (2002: 396) [permitindo que falhas sociais se manifestem através de um invólucro defeituoso, o qual surge como ilusório sem recurso a camuflagem alguma e ensaiando apenas uma totalidade estética], e destruindo laivos de imanência estética formal e de transcendência no âmbito literário. Por essa razão, estes compositores estariam ligados ao surrealismo francês, pelo que neste caso já se justificaria falar de música surrealista, sobretudo a música de Stravinsky desenvolvida durante o seu “período médio”, algures entre a música moderna de Arnold Schoenberg (1874-1951) e seus discípulos, e o neoclassicismo mais “filosófico” e popular/folclórico da sua última fase, sendo a sua mais importante peça *L’Histoire du Soldat*. Outras obras de Stravinsky que podem ser consideradas como surrealistas encontram-se no período de 1910 a 1930, aproximadamente: *Les Noces (As Bodas)* é também



um ballet, assim como *Le Sacre du Printemps* (*A Sagração da Primavera*), a obra mais conhecida deste compositor. Nelas, apesar do recurso ainda à sapatilha de ponta, a técnica deixa de ser exclusivamente de ballet clássico e passa a receber influências do ballet contemporâneo, com a utilização de movimentos esteticamente incomuns. Incomum, também, é a percussão utilizada de carácter bem marcado e muito forte. Concomitante com este período criativo de Stravinsky, Adorno cita como composições surrealistas mais consequentes as de Kurt Weill (1900–1950), nomeadamente *A Ópera dos Três Vinténs* (*Die Dreigroschenopera*) e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*). Este surrealismo também é diferenciado de um quarto tipo de música que é a *Gebrauchsmusik* [música útil] de Paul Hindemith (1895–1963) e de Hanns Eisler (1898–1962) e que tenta romper com a alienação a partir de dentro, ainda que à custa da sua forma imanente (2002: 396–397).

## 2. A crítica no seguimento de Adorno

Já aqui foi focada a quase ausência de uma produção escrita científica corroborando a demarcação de uma música surrealista, ligada ao movimento que lhe deu nome. Com efeito, no decurso da nossa pesquisa fomos sendo confrontados com a inevitável dificuldade em localizar autores e textos que pudessem sustentar criticamente o tópico em escolha, talvez pela falta de consenso que a expressão foi incapaz de reunir, a música e o som, na sua incorpórea indefinição de fronteiras e na sua diluição em imagens não visíveis, sendo campo fértil para co-manifestações simultâneas de escolas artísticas diversas, ou simplesmente para se deixar amplificar (ou diminuir?) sob o escudo dos períodos históricos que a contextualizam: falamos de música do renascimento, do período barroco e assim sucessivamente, sendo que a partir do início do século XX, com o surgimento das vanguardas, a nova música vai ser designada de modernista/serial e já nas décadas de 40 e 50 encontraremos a sua variante pós-modernista/integral/electro-acústica. Uma heterogeneidade que não se compadece, pois, com um balizamento temporal e conceptual mais restritivo. Não abdicando da nossa motivação inicial, a busca pelo “elo perdido” pós-Adorno levou-nos, contudo, aos três autores que a seguir elencamos, de modo sucinto, como os mais profícuos na produção de uma literatura sobre a música surrealista, o que é e o que a define.

Na sua discussão de Adorno, a propósito do seu ensaio de 1930, “Reaktion und Fortschritt” (“Reacção e Progresso”),<sup>1</sup> o teórico Max Paddison (1993: 205–206) vai assumir a sua concordância com a descrição avançada pelo filósofo de obra progressiva, que para assim ser designada terá que possuir uma consistência imanente, a sua matéria obedecendo, de cada vez, a exigências concretas através de um movimento que, para o seu autor, é a única forma (*Gestalt*) vinculativa de história. Só assim uma obra é consistente (*stimmig*). Nesse seguimento ainda, Paddison refere que, segundo a perspectiva adorniana, tudo o que é imbuído de sentido no material musical é de origem histórica e social, e não natural, ou seja, é culturalmente influenciado. Desta feita, o que o compositor faz é recolher sedimentos históricos e sociais, conferindo à obra um carácter de autenticidade (*Echtheit*) e de verdade. E é partindo desses postulados adornianos que Max Paddison vai então definir a música surrealista como sendo



uma que “juxtaposes its historically devalued fragments in a montage-like manner which enables them to yield up new meanings within a new aesthetic unity” (1993:90) [justapõe os seus elementos historicamente desvalorizados através de uma espécie de montagem que permite a criação de novos sentidos no contexto de uma nova unidade estética]. Ou seja, poder-se-á inferir que música surrealista seria toda aquela que se socorre de justaposições inesperadas e outras técnicas surrealistas como a “montagem” (ou “colagem” – *collage*), em que contrastes de notas, tempos, timbres, entre outros, são importantes para ajudar a preservar a individualidade dos elementos constituintes e em simultâneo transmitir a impressão de uma assembleia heterogénea.

Outros autores entretanto vão avançar com possíveis definições e “localizações” de uma música surrealista, como é o caso de Anne LeBaron, que confirma que, apesar de o movimento surrealista e as obras literárias e visuais a ele associadas se encontrarem amplamente documentadas, pouco se tem escrito sobre os elementos surrealistas que migraram para a música. Contudo, uma abordagem mais abrangente e minuciosa da história do surrealismo revelará os dois componentes basilares – o automatismo e a montagem – que serão fundamentais para estabelecer uma correlação entre o surrealismo e alguma da música contemporânea, em especial a que veste apropriadamente a capa de “pós-moderna”. O automatismo, a liga que molda a infra-estrutura do surrealismo, teria o seu equivalente musical mais directo na livre improvisação. Uma improvisação que seria não idiomática e que incorporaria uma unidade entre mente e acção, entre composição musical e performance. Ao aceder ao inconsciente de uma maneira mais imediata também, a improvisação musical possibilitaria uma fluidez de automatismos sensoriais (sonoros, neste caso) mais torrencial do que os automatismos produzidos por meio da literatura ou das artes visuais. Assim, para esta autora, o automatismo, a improvisação e também a “colagem”/ “montagem” são tidos como as primeiras e principais técnicas usadas na música surrealista (2002:27), referindo ainda que na década de 20 vários foram os compositores influenciados pelo surrealismo ou por artistas pertencentes ao movimento. Os dois compositores mais citados seriam Erik Satie (1866-1925), que concebeu a partitura para o ballet *Parade* (aliás, o termo “surrealismo” foi cunhado por Guillaume Apollinaire para definir a música de Satie para esta peça), e George Antheil (1900-1959) que escreveu a propósito do movimento surrealista o seguinte: “The surrealist movement had, from the beginning, been my friend. In one of its manifestos it had been declared that all music was unbearable – excepting, possibly, mine – a beautiful and appreciated condescension” (2002: 30-31). [O movimento surrealista foi, desde o começo, meu amigo. Em um dos seus manifestos havia declarado que toda a música era insuportável – exceptuando, talvez, a minha – um bonito e grato gesto de condescendência].

Já para a autora Hannah Lewis, a posição anti-musical de muitos surrealistas (em particular de André Breton) que viam na natureza abstracta da música uma violação dos princípios filosóficos, literários e estéticos do próprio surrealismo, contribuiu também para a problemática conceptualização em torno do cinema sonoro surrealista. Fazendo-se valer de um tipo de diálogo sincronizado e hiper-realista a que aliou uma banda sonora previamente

gravada, a música assim usada no meio áudio-visual surgiu como ameaça à estabilidade da lógica dos sonhos que os realizadores surrealistas haviam introduzido em seus filmes mudos. Por outro lado, as novas tecnologias de então ofereciam a oportunidade desejada de compositores e realizadores renegociarem o papel da música no cinema surrealista. Assim, para Lewis o cinema de vanguarda estaria inevitavelmente ligado aos primórdios da música surrealista, nomeadamente a Erik Satie, como aqui refere:

Perhaps one of the most famous early film score was Satie's music for René Clair's film *Entr'acte*. Shown between the acts of Satie's ballet *Relâche* performed by the *Ballets suédois* in 1924, the film, featuring a scenario by Dadaist artist Francis Picabia, was an important precursor to surrealist cinema. The film, too, featured unusual juxtapositions and dream logic, and some have considered the film, and by extension Satie's score, to be surrealist. [Uma das primeiras partituras de cinema mais famosa foi talvez a composição de Satie para o filme *Entr'Acte* de René Clair. Exibido entre actos do Ballet *Relâche* de Satie, levado a cabo pelo *Ballets suédois* em 1924, o filme que ostentava um cenário concebido pelo artista dada Francis Picabia, foi um importante precursor do cinema surrealista. O filme recorria ainda a justaposições pouco usuais e à lógica do sonho, tendo sido considerado, tal como a banda sonora de Satie, um evento surrealista.] (2018:7)

Seguindo uma linha temporal, a autora cita ainda *Le Sang d'un Poète* (1930) de Cocteau, e *L'Age D'Or* (1930) de Buñuel, como sendo os primeiros filmes sonoros surrealistas que aliaram a música para criar estranhas justaposições audiovisuais como forma de escandalizar as suas audiências. Apesar de o papel da música no movimento surrealista ter sido amplamente contestado, como aqui já se referiu, Lewis demonstra através de uma análise pertinente a estes dois filmes, que a música foi crucial para uma concepção surrealista audiovisual e cinemática: ao recusar o realismo e ao empregar a música como ferramenta para a justaposição e o pastiche de sons inéditos e de imagens absurdas, o “novo” cinema deitou por terra toda e qualquer expectativa de uma significação musical explícita e de uma unidade audiovisual. Embora experimentalismos do género não tenham tido consequência no tempo, os dois filmes aqui mencionados oferecem um olhar crítico sobre um estilo de produção fílmica audiovisual que em muito se aproximava das práticas musicais modernistas da década de 20, no que concerne aos participantes envolvidos, às suas prioridades estéticas e às estruturas institucionais em que se fundaram e se apoiaram.

### À laia de conclusão

À série de compositores acima nomeados pelos autores aqui em foco, em que se incluem Stravinsky, Kurt Weil, Satie, Antheil, e tendo por base a definição de surrealismo e de música surrealista avançada pelos mesmos, poderíamos ainda acrescentar alguns nomes de nossa escolha que passaremos a indicar: Edgar Varèse (1883-1965), por exemplo, compositor também ele temporalmente próximo do *Manifesto Surrealista*, terá usado as dissonâncias, já

entretanto definitivamente emancipadas, de forma mais livre do que Satie. Pondo de lado a música programática, usada em excesso no romantismo, Varèse passou a compor sem a intenção de contar uma história ou expressar algo mais concreto. Também outro compositor que mais tarde iria revolucionar a música ao usar o equipamento da rádio onde trabalhava para explorar o som de maneira diferente é Pierre Schaeffer (1910-1995). Os seus primeiros trabalhos de música concreta possuem, a seu modo, um carácter surrealista devido à incomum justaposição de sons de objectos reais: após o primeiro concerto de música concreta (*Concert de Bruits*, 5 de Outubro de 1948), Schaeffer tornou-se o representante máximo da música surrealista que continha, no seu cerne, o despertar de uma revolução musical. O próprio sustentava que a música concreta, na sua fase inicial, tendia ora para a atonalidade ora para o surrealismo, ora para ambos, ao invés de se tornar, como posteriormente sucedeu, o ponto de partida de uma metodologia musical mais generalista, um estilo por direito próprio (Schaeffer 1957: 19-20). As colagens sonoras tornaram-se tecnicamente possíveis com a crescente disseminação da fita magnética no início dos anos 60, tendo em Iannis Xenakis um dos seus expoentes maiores. Em consequência, achamos inevitável nomear John Cage (1912-1992), cuja abordagem revolucionária à composição e à música em geral, sem filtros e pré-conceitos, a par das suas ideias de indeterminação e acaso, encontra as suas raízes no Manifesto do Surrealismo dos anos 20, em que se preconizava uma forma de arte vinda não se sabe de onde e ao mesmo tempo oriunda de toda a parte, assumidamente despudorada e livre. Cage foi, aliás, um dos músicos a ser apelidado de surrealista por Breton, que o incluiu no catálogo da *Exposition Internationale du Surréalisme* decorrida na Galerie Maeght, em Paris, no ano de 1947. Apesar de geralmente ser mais associado à arte conceptual, a sua visão reflecte, de certo modo, a simplicidade e o regresso ao trabalho do subconsciente enquanto projecção do eu interior. Com Cage viriam outros tantos da sua geração e posterior que continuariam a revolucionar a tradição musical na sua forma, sobretudo, explorando ao limite o experimentalismo sonoro da música electroacústica, electrónica, passando pelo rock e pelo jazz.

Fica a provocação. Tentar definir o surrealismo soa como traição ao próprio movimento. Tentar definir a música surrealista é uma tarefa ainda mais complicada. Seria necessário, antes de mais, definir o que é “real” na música: se levarmos em conta a série harmónica, ou seja, toda a nota é uma frequência de onda, sendo que a série harmónica corresponde às frequências múltiplas dessa frequência, que por sua vez gerariam outras notas, o tonalismo seria então o realismo, já que assenta num postulado físico. A partir daí, poderíamos concluir também que toda a composição atonal, pantonal, modal ou serial, seria surrealista. Contudo, trata-se de uma generalização perigosa, pois que a música surrealista incluiria, basicamente, toda a música do século XX. André Breton nunca se manifestou a favor do reconhecimento de uma vertente musical do surrealismo, tendo colocado mesmo sérias reservas à inclusão da música na expressão surrealista, tal como ficou patente no seu ensaio *Silence is Golden* (1946). Ou seja, nunca houve, na história do surrealismo, aquilo a que se pudesse chamar de “Música Surrealista”. É possível, pois, que uma “localização” de uma certa música surrealista não exista na verdade. Que a música não tem participação no movimento surrealista, já aqui foi

dito, mas preferimos pensar que, embora difícil de delimitar, a música surrealista existe sim – uma música que não precisa de um instrumento musical, de um intérprete ou mesmo de um compositor que tenha conhecimento de tonalidade rítmica, harmonia ou contraponto. Falamos de um tipo de pensamento que se opõe ao real, sendo real o som que é produzido acusticamente pelo compositor ou intérprete formalmente educado. Falamos de texturas dissonantes e de assimetrias rítmicas na partitura que contribuem para o efeito surrealista da música.

## NOTAS

\* Isabella Alessandra Cortada Roberto é doutoranda da USC e investigadora do respectivo Centro de Estudos Irlandeses e Joyceanos. Produz também investigação na área dos estudos inter-culturais e literários. É tradutora e docente do ISAG e da Universidade Portucalense, onde lecciona as unidades curriculares de Língua Inglesa e Alemã.

(A autora do artigo não segue as normas do acordo ortográfico em vigor).

<sup>1</sup> “Reaktion und Fortschritt” in Theodor W. Adorno und Ernst Krenek. Briefwechsel (1974).

## Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (1993), *Teoria Estética*, tradução de Artur Morão, Lisboa, Edições 70.
- (2002), *Essays on Music*, selected with introduction, commentary and notes by Richard Leppert, new translation by Susan Gillespie, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- (2003), *Notas de Literatura I*, tradução de Jorge Almeida, São Paulo, Livraria Duas Cidades lda / Editora 34.
- Ferrari, Silvia (2001), *Guia de História da Arte Contemporânea. Pintura-Escultura-Arquitetura. Os Grandes Movimentos*, tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença.
- Fortini, Franco (1980), *O Movimento Surrealista*, tradução de António Ramos Rosa, Lisboa, Editorial Presença.

- Lebaron, Anne (2002), “Reflections of Surrealism in Postmodern Musics”, *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Auner, in *Studies in Contemporary Music and Culture* 4, New York, Garland.
- Little, Stephen (2006), *...Ismos. Entender a Arte*, Lisboa, Lisma Editora.
- Lewis, Hannah (2018), “Surrealist Sounds”, in *French Musical Culture and the Coming of Sound Cinema*, New York, Oxford University Press.
- Muller, Joseph-Emile (1964), *A Arte Moderna. Perspectivas*, tradução de Ruy Belo, Lisboa, Editorial Presença.
- Paddison, Max (1993), *Authenticity and Failure in Adorno’s Aesthetics of Music*, Cambridge and New York, Cambridge University Press.
- Schaeffer, Pierre (1957), “Vers une Musique expérimentale”, in *La Revue Musicale*, no.236
- Sedlmayr, Hans (s.d), *A Revolução da Arte Moderna*, tradução de Mário Henrique Leiria, Lisboa, Edições Livros do Brasil.
- Waldberg, Patrik (1972), “Super-Realismo”, in *História da Arte*, tradução de José António Ferreira de Almeida, Lisboa, Publicações Alfa: 3-46.