UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

SÉRGIO ABDALLA SAAD FILHO

**Partituras verbais e sua relação problemática com a
música**

São Paulo
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

SÉRGIO ABDALLA SAAD FILHO

Partituras verbais e sua relação problemática com a música

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Música da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Música

Área de Concentração: Sonologia

Orientador: Prof. Doutor Fernando Henrique de
Oliveira Iazetta

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Saad Filho, Sergio Abdalla

Partituras verbais e sua relação problemática com a música /
Sergio Abdalla Saad Filho. -- São Paulo: S. A.
Saad Filho, 2017.
132 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
Bibliografia

1. Música Experimental 2. Partitura Verbal 3. Happening 4. Fluxus I.
Iazzetta, Fernando Henrique de Oliveira II. Título.

CDD 21.ed. - 780

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: SAAD FILHO, Sérgio Abdalla

Título: Partituras verbais e sua relação problemática com a música

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em: _____ de _____ de 2017.

Banca examinadora:

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

à minha mãe, e que este seja um impulso para os seus

Agradecimentos

Ao meu orientador, pela paciência e atenção; ao Alexandre Zamith pelas considerações atenciosas na qualificação; ao Jean-Pierre Caron pelas trocas durante toda a pesquisa; aos colegas do NuSom pela comunidade; ao meu pai, minha mãe e meu irmão, pelo apoio incondicional, inclusive na finalização dessa pesquisa; a Bruna Carvalho e Ana Carolina Roman, pela leitura e críticas na elaboração do projeto; aos meus amigos todos; a Daniel Turini e Fernando Henna, por acreditar em mim; e finalmente à minha mulher, Mônica Oliveira, por tudo.

SUMÁRIO

Tabela de Figuras	
Introdução	11
CAPÍTULO 1	15
1.1 O que é partitura verbal.	15
1.1.1. Notação musical em geral	16
1.1.2. Prescrição/descrição em Seeger	25
1.1.3. Notação em Goodman	26
1.2.Contexto	27
1.2.1. Música experimental.	27
1.2.2. Obra aberta.	28
1.3. Exemplos de modos/formatos de partitura verbal	29
1.3.1 Fluxus e a anotação de performance	31
1.3.2 Performance entre o público e o privado	33
1.3.3 Meta-partituras	36
1.3.4 Atividade/passividade: a questão sobre quem é o ator	45
1.3.5 Atividades: escutar, observar, produzir	46
1.3.6 Programação de eventos	49
1.3.7 Outros objetos	50
1.3.8 Palavras para se olhar	51
CAPÍTULO 2	53
2.1. Análise de uma atividade de Allan Kaprow.	54
2.2. Análise de algumas partituras de George Brecht	65
2.2.1 Moldura musical	66
2.2.2 Música conceitual	71
2.2.3 Um caminho: do som para fora	74
2.2.4 Design	80
2.3. Análise de The Great Learning de Cornelius Cardew	82
CAPÍTULO 3	105
3.1 Escuta não-timpânica e arte sonora não-coclear	106
Conclusão	117
Referências Bibliográficas	118

*Pronunciar uma palavra é como tocar uma tecla no piano da representação (WITTGENSTEIN,
Investigações Filosóficas, p.29)*

Tabela das figuras	
Número da Figura	Título
Figura 1.	Página da partitura de <i>de terrae fine</i> , de Georg Friedrich Haas (2001: 14), para violino solo
Figura 2.	Página da partitura de <i>E for Gibson</i> (1978), de Phil Niblock. Archive Phill Niblock, New York. Retirada de STRAEBEL, Volker (2008: 230)
Figura 3.	Excerto da página 1 de <i>Intersection III</i> , de Morton Feldman (1962 [composição de 1953])
Figura 4.	Transcrição de <i>Zen Is When</i> , de Ken Friedman, 1965. (FRIEDMAN, 1998: 91)
Figura 5.	Partitura de Yoko Ono extraída do livro <i>Grapefruit</i> (1966)
Figura 6.	Meta-partitura de Johan Merrich para o selo <i>electronicgirls</i> .
Figura 7	Partitura de Ícone (2009) de J.-P. Caron, página 1
Figura 8	Partitura de Ícone (2009), de J.-P. Caron, página 2
Figura 9	Transcrição de <i>Direction</i> , de BRECHT, George, 1961.
Figura 10	transcrição do texto de <i>Incidental Music</i> . BRECHT, George (1961) in FRIEDMAN et al, 2002: 32.
Figura 11	Partitura Chair Event (sem número) (1963).
Figura 12.	Transcrição de <i>Schooltime Special</i> , de Cornelius Cardew. ¹ Tradução de Henrique Iwao. de <i>Direction</i> , de BRECHT, George, 1961
Figura 13.	<i>The Tiger's Mind</i> (1967), de Cornelius Cardew, página 1
Figura 14.	<i>The Tiger's Mind</i> (1967), de Cornelius Cardew, página 2. Figura 17

¹ Tradução de Henrique Iwao com pequenas alterações nossas.

Figura 15.	Excerto do parágrafo 1 da partitura de <i>The Great Learning</i> (CARDEW, 1971: 1.2)
------------	--

Introdução

Em meados do século 20, a música de concerto encontrava-se numa crise autoinfligida: as novidades alcançadas no começo do século, entre o nivelamento de todas as notas cromáticas como igualmente possíveis de aparecer de direito pleno numa dada sequência e a introdução dos ruídos como parte da prática musical, a formalização dessas estratégias de renovação voltava-se sempre e novamente para o interior das instituições fortemente guardadas da prática musical.

Práticas de após a segunda guerra mundial buscavam saídas que se voltassem para fora do claustro das salas (de concerto, de exposição, de aula). Nos anos 50 e 60, um influxo específico de atividades ganha notoriedade historicamente pelas rupturas que anuncia: borrar limites era o ideal (confesso ou inconfesso) de muitos artistas que se envolviam com novas práticas, ou com práticas que sequer tinham sido identificadas como tais. Esse recorte conceitual-histórico veio a ser identificado como o florescimento da música experimental, e se colocava próximo aos limites do que se chama de minimalismo; de neovanguardas; de neo-dada.

Não um grupo coeso, mas um *campo de sentido* construído por artistas de muitos lugares e abarcando um período mais ou menos largo entre os anos 50 e os 70.

Um dos estandartes dessa guarda das instituições é o suporte sobre o qual a arte é apresentada; um dos objetos que recebeu versões, distorções e renovações enormes durante o período foi a partitura musical, como o suporte por excelência da música – que à época já começava a disputar esse espaço com a mídia do som gravado.

Essa disputa, essa reconfiguração dos recursos disponíveis, pode explicar em parte porque, a partitura já não sendo o único modo de se grafar um som, foi possível experimentar tanto com ela.

A espontaneidade de uma performance musical estivera, desde o advento da notação, em oposição cúmplice à partitura como seu único meio de se projetar para o

futuro. No processo de grafar os elementos relevantes de uma dada música, perdem-se outros, já que

[e]screver é eliminar. Mas, por isso mesmo, é fundar a possibilidade uma história. A escrita permite criar um mundo que não deve mais nada nem ao conformismo, nem à espontaneidade. Pela interposição do olho, este escalpelo do clérigo, a música se liberta de sua contingência (DUFOURT, 1997: 10)

Sem eliminar a possibilidade de uma história, alguns músicos e artistas quiseram trazer de volta a contingência para o palco musical (e também para fora dele). Se "[a] distância entre os sons, sua projeção sobre uma superfície plana já se constitui, por si só, numa novidade radical" (DUFOURT, 1997: 9), essa projeção se desmancharia no ar com outra novidade radical: a substituição da gravação de sons (na verdade de uma abstração muito específica dos sons, a *nota*) pela de algumas outras *ideias* de e sobre os sons, mantendo ainda esse papel, essa superfície plana, como *partitura*.

A leitura por um intérprete de um guia preciso para a produção de uma peça musical, já sendo executada de maneira muito mais exata pelas tecnologias de reprodução, não era mais a única nem (já mais de meio século após a invenção do fonógrafo) melhor possibilidade para se reconstituir uma imagem sonora de maneira fiel; surge, nesse momento, a opção de que o guia para o intérprete tenha mais opções de leitura, de que a partitura seja mais *aberta*. Nesse horizonte, aparece a palavra *indeterminação*.

Sem nos determos agora sobre as formas de indeterminação musical e no problema específico de circunscrever o que é que fica indeterminado, notemos que um dos caminhos para alargar de maneira brusca os resultados possíveis da leitura de uma partitura foi anotá-la em palavra.

Portanto, o objeto dessa pesquisa é o estudo da *partitura verbal*, como uma forma específica de anotar música que envolve formas específicas de se pensar a

música. Dentre os muitos contextos da música nova, tanto a música de vanguarda como a música experimental envolvem e envolveram o uso de texto na partitura de forma especial. O estudo específico do estatuto do texto nas partituras e as mudanças musicais que envolveram o desenvolvimento de uma partitura que não se baseia em notas mas em palavras, porém, ainda tem pouca bibliografia específica, constando principalmente como *um dos casos em estudo* em pesquisas sobre tais músicas, e não como o objeto problemático em si.

O objetivo foi fazer um panorama da partitura verbal, **1.** passando pela bibliografia relacionada e por uma conceituação de seu funcionamento; **2.** estudando alguns casos de forma mais detida por serem significativos histórica e conceitualmente; e **3.** analisando implicações e direções teóricas a partir daí.

A base primeira para essa pesquisa foram os compêndios de partituras que incluem partituras verbais que puderam ser consultados, entre eles notadamente *Word Events – Perspectives on verbal notation* (LELY; SAUNDERS, 2012) e *An Anthology of Chance Operations* (MACLOW; YOUNG, 1963).

O procedimento foi o de cotejamento de textos teóricos sobre notação em geral, notação musical e notação verbal com o maior número possível de peças anotadas em texto e que colocassem em relevo aspectos que nos interessassem.

O projeto inicial, "Escritura na música experimental/escritura da música experimental", que focalizava a relação entre música experimental e o conceito de escritura do filósofo Jacques Derrida, mostrou-se, nas primeiras elaborações, inconsistente e abrangente demais para a presente pesquisa, dentro do escopo de uma dissertação de mestrado e do tempo disponível para a realização. Portanto, houve mudança de direcionamento. Chegou-se por fim a um tema ainda adequado à pesquisa sobre música experimental e escrita/escritura, porém focalizando um ponto específico da escrita, a saber, a *partitura verbal* em suas diversas acepções e contextos.

A disponibilidade das partituras verbais que integram o repertório é pouca. Embora haja citação de várias delas nos trabalhos sobre música experimental consultados, por exemplo, nem sempre se pode encontrar o texto original.

Ainda como parte desta pesquisa de mestrado, foi realizada uma atividade de leitura e interpretação da partitura verbal *Schooltime Special*, de Cornelius Cardew, na reunião do dia 25/04/16 do NuSom (Núcleo de Sonologia da ECA-USP), precedida de breve apresentação por nossa parte, e consequente execução da partitura pelos presentes. A atividade consistiu em uma oficina separada em quatro partes:

1. pequena exposição sobre os aspectos mais importantes/interessantes no problema que a partitura verbal em geral coloca para quem a acessa;
2. análise da partitura de *Schooltime Special* em suas possibilidades, impossibilidades, equivocidades, propostas e determinações, feita pelo grupo, no formato debate;
3. execução em grupo de uma performance da partitura;
4. breve conversa sobre o resultado: alcançamos o que a partitura demanda ou nossas próprias demandas, ou falhamos?

As reflexões geradas na atividade foram material essencial para a confecção do subcapítulo sobre a obra de Cardew, na medida em que ela coloca sempre uma questão de como lidar com as subjetividades interpretantes em um grupo musical.

Fez também parte do trajeto dessa pesquisa, como estudo empírico de caso, a participação como intérprete em concerto na peça *Ícone*, de J.-P. Caron e *ensemble*, em São Paulo, no FIME2015, em 29/07/15; na peça *Ícone sobre Ícone*, de J.-P. Caron e *ensemble*, em Campinas, no 13º ENCUN, em 05/12/15, e realização de entrevista com o compositor (Anexo A).

Capítulo 1.

Neste capítulo, apresentaremos e contextualizaremos a partitura verbal, seus usos, suas diferentes formas de apresentação e, especialmente, apontaremos para características contrastantes em relação a outras formas de notação.

Isso passará por uma contextualização do momento pelo qual as teorias sobre relação partitura-obra passavam quando da disseminação do texto como partitura possível.

Veremos alguns exemplos do modo como o texto, enquanto geralmente não especifica os elementos padrão de uma partitura em notação tradicional, especifica outros e em certa medida cria uma sensibilidade própria, possibilitando outras formas de prática musical ou artística.

1.1. Partitura verbal

A partitura verbal é uma partitura anotada em palavra. Numa partitura, em geral, tem-se algo que indica o que ou como fazer para a produção ou reprodução da música a que ela se refere. Assim como numa partitura tradicional essas indicações são feitas por meio de notas e outros símbolos específicos da notação musical, numa partitura verbal, tal indicação vem de um texto (entenda-se aqui a palavra *texto* no sentido corrente: palavra ou palavras).

1.1.1 Notação musical em geral

A partitura – como costuma-se dizer – tradicional é anotada na forma da *notação musical*. Um dos elementos básicos e constituintes dessa maneira de notar música é a nota. A ideia de nota confunde-se muitas vezes com os símbolos que a representam. Mas é importante ressaltar que uma nota musical é uma representação abstrata que se refere a uma certa classe de sons, onde são relevantes principalmente sua altura e duração, e secundariamente outros aspectos como dinâmica, modos de articulação, timbre. Assim, uma marca circular na primeira linha de um pentagrama iniciado por uma clave de sol é uma representação genérica de uma *nota mi*. Outros elementos, como grafismos – sinal de crescendo ou decrescendo – e texto – indicação de andamento, dinâmica e modos de tocar – são *acessórios importantes* nesse contexto.

Notação musical em geral, segundo Bent (2001: 73-189), é um "análogo visual do som musical, tanto como gravação de som ouvido ou imaginado como conjunto de instruções visuais para executantes"² (colocado em inglês como *performers*) (2001: 73). Já nessa definição ampla de notação musical pode-se entrever a possibilidade de encaminhamento da partitura verbal como modo de notar música. Se considerarmos especialmente a segunda parte da definição, que fala de instruções organizadas num conjunto visual, essas instruções encontrariam inclusive um modo *privilegiado* de apresentação no texto: se uma instrução diz, de maneira bastante genérica, *como* executar algo, é fácil perceber como o texto, já na partitura tradicional, é o modo por excelência do *como* em oposição ao *quê* da música ocidental em geral (que é mais facilmente indicado pelas notas no pentagrama).

O conceito de notação pode envolver sinalizações (visuais, físicas) formalizadas (signos cujo significado é determinado convencionalmente) entre músicos e sistemas de memória musical passada oralmente em geral (BENT, 2001: 73). Ou seja, notação, nesse sentido lato, não é somente o deixar de rastros visíveis num suporte plano

² No original: "A visual analogue of musical sound, either as a record of sound heard or imagined, or as a set of visual instructions for performers". Tradução nossa.

(traços num papel), mas também pode ser o deixar de rastros corporais que envolvam memória.

Pensando em termos de história, existiram e ainda existem diversos sistemas de notação e o sistema que hoje consideramos como modelo de notação musical no Ocidente é fruto de diversos passos de consolidação e estreitamento. Este sistema de notação musical se consolidou historicamente após o desenvolvimento da escrita verbal em geral, incorporando dela, direta ou indiretamente, alguns elementos.

Pensem primeiramente notação de música, aqui, como *qualquer* maneira de *escrever* música, em oposição a falar de música, indicar fisicamente como produzir música, mostrar como se faz música fazendo etc. A notação cumpre, em parte, a função de mostrar o que é específico e não contextualmente dedutível numa prática ou numa peça. Pode-se entendê-la como maneira de anotar aquilo que não pode ser compreendido do fixado pela tradição de uma certa prática musical. Assim, elementos como a referência do diapasão de afinação, a execução precisa de ornamentos de notas, o uso e as qualidades de vibrato, a duração das fermatas ou o ralentando antes de uma cadência são elementos que eventualmente não precisam estar fixados pela notação. Muitas vezes são marcas estilísticas definidas pela sua recorrência de uso e pela formação de estilos. De certa maneira, aqui está em jogo a complementaridade entre texto e contexto. De toda forma, o motivo para que não se encontrem no texto musical todas as informações necessárias para que um leigo pudesse reconstruir aquela música pode ser o de evitar redundância ao escrever algo que todos os praticantes já sabem.

Pode, também, ser o de guardar algo em segredo (BENT, 2001: 73). Ainda que não venhamos a falar do segredo, que pode ser entendido como o guardar de certas chaves de leitura, a importância da construção histórica dessas chaves para a interpretação (decodificação) da partitura é notável: quando há mudança substancial na forma da notação, as chaves mudam, e isso é sinal de que a música também mudou.

A notação musical como a conhecemos e utilizamos hoje é análoga à escrita alfabética, onde fixa-se símbolos que se referem a ações específicas de maneira

unívoca e reversível (no caso da notação verbal alfabética propriamente dita, fixa-se símbolos que se referem, na razão de 1:1, a sons, um símbolo para um som). Mas é importante lembrar que ela não se configurou imediatamente dessa maneira. A notação musical tradicional foi construída por um longo período de desenvolvimento, cujos primeiros vestígios, datando do milênio 4 antes de cristo, são desenhos, marcados em paredes de templos e tumbas, de situações musicais que parecem indicar posições de braço, mão e dedos para um certo modo de tocar um instrumento (chamado de quironomia, *quiro*, aqui, significando *mão*) (BENT 2001: 74) – algo mais ou menos análogo à atual tablatura, porém com a diferença importante de que não há aí uma sequência temporal definida e nem sequer um recorte de começo e final. Fica claro, aqui, que a situação musical descrita por um desenho como esse é múltipla, complexa, e não tem relação redutível a uma simbolização unívoca entre desenho e som. Há muitos sons que podem ser feitos a partir dessa notação. Embora seja possível que, segundo a noção de música que a envolvia à época, haja somente *uma música* anotada nessa parede, isso não implica a noção que temos hoje de que haveria nessa parede, se fosse lida como partitura tradicional, a indicação de *um conjunto de sons único*. Ou seja, para os leitores da época, talvez qualquer execução musical que utilizasse as posições corretas de braço fosse a mesma peça musical, enquanto que para nós, hoje, no contexto do que chamamos música ocidental, não.

Na partitura tradicional atual, de um modo geral, anota-se notas. Notas são abstrações compostas por um componente específico de frequência (altura) e um outro, de duração (relativa às outras notas presentes, mais longas ou mais curtas). As notas referem-se, numa partitura em que haja indicação de em qual instrumento se as toca, a ações corporais específicas de uma pessoa num objeto específico, um instrumento. Trata-se, de qualquer maneira, de uma parametrização desses gestos em unidades quantizáveis.

A equivalência unívoca e reversível de um símbolo para um som é um dos pilares da notação musical tradicional. Sua ausência salta aos olhos em boa parte do repertório de partitura verbal, mas como se vê no caso da quironomia não é a partitura

verbal (assim como não é a partitura gráfica) que inaugura essas outras possibilidades de relação som/símbolo na representação musical. A relação de proporção entre notação e som também fica abalada quando, ao invés de se indicar uma nota a se tocar, se indica um modo ou uma situação a se produzir: uma pequena frase pode dar conta de uma longa peça.

Um dos motivos pelos quais a notação musical tradicional acabou abrindo caminho para outras formas de notar no século 20 foi a tentativa de notar outras formas de música cuja prática não caminhava com tal notação lado a lado. O gradual aparecimento de notações microtonais é um exemplo: a notação tradicional, moldada primeiramente para notar uma música cromática em que a oitava é dividida em doze partes iguais, pode, com algumas distorções e alguns novos sinais, acolher quartos de tom, quintos de tom, oitavos de tom e também divisões em partes não-iguais. A Fig.1 mostra uma peça onde, por exemplo, os bemóis invertidos horizontalmente são meios bemóis, um quarto de tom abaixo da nota bequadro.

Figura 1. Página da partitura de *de terrae fine*, de Georg Friedrich Haas (2001: 14), para violino solo.

Essas alterações na afinação baseadas ainda em um caráter escalar ou melódico cabem perfeitamente dentro do sistema tradicional, se adequado de acordo, mas "[um] simples adendo, como [por exemplo] tocar diretamente nas cordas de determinada região do piano, varrendo-as com um gesto amplo de glissando, exige do autor a criação de novas estratégias de notação" (DA COSTA, 2016: 85).

Chega-se, então, a um ponto onde o tamanho da distorção do sistema tradicional seria maior do que o ganho prático que se obtém ao, com crescente dificuldade, mantê-lo e adaptá-lo. A partir desse ponto, ganha-se mais anotando de outra forma, como por exemplo nessa notação de uma partitura para violoncelo fixado em *tape* do compositor e cineasta Phil Niblock (Fig. 2):

Figura 2. Página da partitura de *E for Gibson* (1978), de Phil Niblock. Archive Phil Niblock, New York.

Retirada de STRAEBEL, Volker (2008: 230).

Nesta partitura, cuja visualização completa está nesta única página (Fig. 2), tem-se quatro "pautas" (cada uma sendo uma linha horizontal cortada por linhas verticais) formando um único "sistema", ou seja, temporalmente a peça acontece numa única leitura desta página da esquerda para a direita. Aqui, como explica Kyle Gann sobre as partituras de Niblock, os números sobre as linhas verticais indicam tempo instantâneo (em minutos e segundos), os sobre as horizontais, lapso de tempo entre cada linha vertical (idem), e aqueles sob as horizontais, a frequência em Hertz que o

instrumento deve tocar (GANN, 2013). O esforço empenhado na criação de um outro sistema notacional abre, no caso de Niblock, para a possibilidade de outras percepções facilmente captáveis pela leitura, como por exemplo a medição de qual a frequência dos batimentos que ocorrerão entre notas de frequências próximas (no caso, a diferença entre uma frequência e outra, simplesmente): no começo da peça, teremos imediatamente um batimento entre a pauta 1 e a pauta 4 na frequência de 0.7 Hertz (165.5 Hz menos 164.8 Hz). Essa medição não é possível em notação tradicional. Nessa partitura, porém, não se pode perceber bem o que acontece em termos daquilo que perceberemos como células rítmicas, nem como dinâmica e tampouco como densidade. Ela não é, então, em relação a uma partitura tradicional, simplesmente um aumento da determinação, mas sim uma *mudança de foco*.

A partitura gráfica pode vir acudir então a necessidade de alguma determinação que pareça mais importante do que ritmo e altura determinada. Em *Intersection III* de Morton Feldman (1962 [composição de 1953]) (Fig. 3), o grafismo dá uma noção muito mais clara das *densidades* e das regiões de altura (registros), noções que não se obtém imediatamente numa partitura tradicional.

80										90										100														
	5			//	8			1				5		5	1		5				3	2	6	3	2	2	5		2	3	9	6		//
3	4			5	3							3	7	4	6				2			9	1	7		3	4	8		2	3		8	1
	3			4								4	1			3					8		5	4	5	1	1	1		1		4		3

Each box is equal to MM. 176. Each system is notated vertically as regards pitch: high, middle, low. The numbers indicate how many keys one plays. Where there are two numbers for one register any part of the register can be used. The player is free to choose any dynamic and to make any rhythmic entrances on or within a given situation. Sustained sounds once played must be held to the end of the notated duration.

Copyright © 1962 by C. F. Peters Corporation
373 Park Avenue South, New York, NY 10016
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Alle Rechte vorbehalten.

Figura 3. Excerto da página 1 de *Intersection III*, de Morton Feldman (1962 [composição de 1953])

Note-se, no entanto, que a música anotada aqui é *outra*, não é uma música com alturas e durações determinadas que está anotada de outra maneira mais econômica

ou adequada. É uma música onde, para que o executante dê maior importância ao registro e à densidade, *o resto fica por sua conta decidir*, e de performance para performance ele possa perceber o que é que se mantém – essa partitura advoga objetivamente a emergência de uma *sensibilidade* específica.

Leiamos a observação do crítico musical Paul Griffiths sobre as séries *Projections* e *Intersections* de Feldman: nelas, o "tempo é representado pelo espaço, e nele as caixas distribuídas especificam somente instrumento, registro, número de sons simultâneos, modo de produção e duração"³ ⁴(GRIFFITHS, 1995: 31). Quando se tem todos esses aspectos claramente determinados na partitura, é difícil concordar que pela ausência da determinação exata da altura possamos dizer que restam "somente" essas outras tantas determinações; mais preciso seria dizer que somente não foi determinada a altura exata, enquanto que foram determinados aspectos que numa partitura tradicional não poderiam sê-lo de imediato.

Ainda que possa-se analisar quantos sons simultâneos existem num dado momento de uma partitura tradicional, esse número não é, nela, *dado como notação*, enquanto que em *Intersection III* ele o é. O registro é ainda uma determinação mais complexa, pois pode envolver tanto acordos intersubjetivos entre músico e compositor (se presente quando da preparação da peça) quanto determinações contextuais: o registro médio, por exemplo, por não ter uma circunscrição universalmente acordada, pode ser mais grave ou mais agudo ou mais amplo ou mais estreito em diferentes contextos (e o mesmo vale para os outros registros, grave e agudo: em que nota começam, em que nota acabam?).

No artigo de Bent sobre notação anteriormente citado, lê-se que a notação gráfica "é geralmente desenhada de forma a evocar uma resposta musical no intérprete

³ No original: "[T]ime is represented by space, and in which the spaced boxes specify only instrument, register, number of simultaneous sounds, mode of production, and duration".

⁴ Importante notar que em *Intersection III* o instrumento não está determinado, mas elege-se facilmente o piano como melhor candidato, já que boa parte das composições de Feldman é para piano e nesse caso temos momentos que podem conter até 40 sons simultâneos, como na caixa 369, na página 4 da partitura, e isso, no piano, pode ser atingido nesse contexto com o uso de pedal (assim como poderia sê-lo dessa e de outras maneiras em outros instrumentos de tecla).

através de analogia não-específica mais do que através de instrução direta"⁵ (BENT, 2001: 182). Aqui, enquanto mantém-se ainda o aspecto analógico dos símbolos, opera-se o afastamento da centralidade de certos parâmetros que, na partitura tradicional, pareciam reinar soberanos. Importante notar que se, aqui, trata-se de analogia não-específica (a relação entre símbolo e som não está fechada), pode-se produzir grafismos que são base para uma interpretação ativa e fundamentalmente equívoca, ou seja, base para várias ou infinitas possibilidades interpretativas. E a palavra, mesmo quando se tratar de instrução direta, pode fazer o mesmo, tendo porém a vantagem do acordo intersubjetivo sobre o *sentido* extramusical do que é dito.

De qualquer maneira, a inserção da palavra na notação musical (antes da partitura verbal) deve ser lida, num primeiro momento, na linha histórica da crescente especificação do modo de produzir o som desejado. A palavra entra na notação juntamente com a determinação de tempo, caráter e determinações mais detalhadas de como produzir ou conduzir o som (BENT, 2001: 79). Tem-se, por exemplo, *allegro*, e em seguida tem-se *allegro molto*. Tem-se *sul tasto*, e em seguida tem-se *quasi sul tasto*. Mais conteúdo textual, aqui, vai na direção de mais determinação, mais diferenciação. Porém, por enquanto, servindo ao aperfeiçoamento do modo de tocar o que está escrito em notação musical, as palavras ainda nunca estiveram no corpo da partitura, mas sim somente acima ou abaixo dela, ou nas margens (BENT, 2001: 80).

Num precedente importante para alguns artistas que fizeram das palavras o material central de suas partituras, encontra-se em Erik Satie algumas indicações verbais cuja execução não é clara e provavelmente não têm um objetivo prático. Indicações como "faça como eu faço", "como hipócrita" ou "pareça uma fraude"⁶ (in LELY; SAUNDERS, 2011: 330-1) estabelecem imediatamente um outro campo, que inclui a leitura íntima do intérprete, a não-objetividade no cumprimento das demandas da partitura e a possibilidade de que a partitura musical não seja somente uma questão de música. As palavras se emancipam, de certa forma.

⁵ No original: "[This notation] is generally designed to evoke a musical response from the performer by non-specific analogy rather than by direct instruction". Tradução nossa.

⁶ Traduções nossas do inglês. No livro, elas foram traduzidas do francês por Antony Melville. Respectivamente "do as I do", "hipocritically" e "look like a fraud".

Exacerbando e levando ao absurdo, operando uma mudança qualitativa pelo transbordamento, Satie coloca a palavra como uma informação própria e de direito na partitura, não podendo mais ser lida como complemento.

1. 1. 2 Prescrição/descrição em Seeger

Uma das distinções que pode nos auxiliar na caracterização do modo de representação das partituras verbais em geral é aquela, proposta por Charles Seeger em *Studies in musicology: 1935-1975*, publicado em 1977, entre partituras descritivas e partituras prescritivas. A priori, para Seeger, uma escrita prescritiva seria a das partituras em geral, que prospectam a produção de uma música; e escrita descritiva seria uma escrita a posteriori, descrevendo como uma dada música soa, como ela *aconteceu*. A partitura descritiva (use notação tradicional, diagramas, sonogramas ou outros recursos) seria uma ferramenta essencialmente da musicologia.

Edson Zampronha, em seu livro *Notação, Representação e Composição* (2000), estuda mudanças paradigmáticas ocorridas na notação musical por volta dos anos 50 e 60 do século 20, conforme conceitos da filosofia e da semiótica. Zampronha, ao analisar os conceitos de Seeger, refere-se à prescrição como o que "diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente ao seu instrumento para produzir a música"⁷, sem determinação explícita de resultados específicos, e à descrição como o que "diz qual o *resultado sonoro* desejado, sem indicar ao intérprete como tocar seu instrumento para produzir tal resultado"⁸. De um lado, a prescrição: tem-se o caminho, podendo isso implicar num resultado variável ou invariável; de outro, a descrição: tem-se o resultado, com o caminho podendo ser variável ou não.

Aqui, ambas passam a ter (ao menos em potência) caráter *prospectivo*, ou seja, ambas podem ser uma projeção para o futuro com vistas a gerar um processo musical.

Vejamos um exemplo elucidativo em que a parte não-especificada ainda assim pode ser depreendida de cada um dos modos de demanda: na prescrição, se alguém

⁷ Grifo nosso.

⁸ Grifo nosso.

diz "vá do ponto A ao ponto B o mais rápido possível", o caminho, ainda que não especificado, será provavelmente uma linha reta; na descrição, se alguém diz "desenhe uma linha reta entre ponto A e ponto B e siga", provavelmente o resultado será sair do ponto A e chegar ao ponto B da maneira mais econômica possível.

O que fica não é necessariamente a oposição entre determinação e indeterminação dos fins, mas sim diferença de abordagem do modo de produzir a partitura. Na partitura prescritiva, porém, a indeterminação dos fins está oferecida com maior facilidade, já que pode-se desenhar uma ação cujos efeitos são ou imprevisíveis ou impossíveis de ser atribuídos – por inversão do vetor – à prescrição. Ou seja, efeitos que não podem, uma vez produzidos, ter sua forma reduzida por análise ao ato ou ordem que os gerou ou incitou.

1.1.3 Notação em Goodman

A representação não funciona de acordo com a (ou não existe em função da) característica daquilo que representa algo e com a semelhança entre as duas partes (representante e representado), mas sim de acordo com a relação entre vários signos que representam algo, de acordo com a convencionalidade desse sistema de representação – e, então, qualquer coisa pode representar algo se estiver inserida num sistema de representação, e, por outro lado, algo que comumente representa um objeto pode, em certo contexto, nada representar (GOODMAN, 2006 [1976]: capítulo 1).

Dáí, pode-se entender que a relação entre a nota anotada e a nota tocada, numa partitura tradicional, não se dá por nenhum tipo de semelhança entre elas, mas sim pela fixação convencional de uma paridade das relações entre duas notas escritas e duas notas tocadas.

A relação entre representante e representado se dá pela colocação de etiquetas conceituais ("isso representa aquilo" é uma etiqueta) e o objeto referido é, de certa forma, criado na colocação da etiqueta no objeto referente (GOODMAN, 2006 [1976]: 62). Quando se diz algo como "a frase a seguir descreve uma peça musical", tal frase a seguir é, ao mesmo tempo, a descrição de como é a peça em questão e a descrição de

como fazer a (ou um mapa de produção da) peça em questão. Em outro contexto ainda, a frase pode *ser* a peça que descreve.

A questão de verificar em que medida a notação verbal é uma *notação* no sentido de Goodman surge se começarmos a pesar o quanto as palavras denotam, exemplificam seus objetos de forma inequívoca, sem ambiguidades. Se pensarmos nas ambiguidades de, por exemplo, uma frase da primeira estrofe do parágrafo 6 de *The Great Learning* de Cornelius Cardew, "escute a pausa que se seguirá"⁹ (1971: 6), é notável que o estatuto da não-ambiguidade fica abalado, já que há ambiguidade sobre qual ação é o objeto dessa ordem – deve-se esperar por uma pausa ou produzi-la?

Segundo Jean-Pierre Caron, no texto "Da Ontologia à morfologia" (2012), o conceito de notação de Goodman pede, entre outras coisas, a *identificação* entre partitura e performance, e isso precisa garantir a reversibilidade de uma a outra em ambos os casos (CARON, 2012: 2). Então, qualquer performance válida precisa poder ser referida inequivocamente à partitura e a partitura precisa descrever qualquer performance válida. Como veremos, essa reversibilidade é abalada em boa parte das partituras verbais, especialmente por causa da *equivocidade* da palavra, tomada nelas como ferramenta para a prospecção de um resultado *indeterminado*.

1.2. Contexto

1.2.1 Música experimental

A prática da partitura verbal, tanto a composição ou escrita quanto a performance, desenvolveu-se principalmente no meio da música experimental. Brian Eno, no prefácio ao livro *Experimental Music* de Michael Nyman (1974), caracteriza a

⁹ No original: "[...and] hear the following general pause". Tradução nossa. Importante notar que o texto utilizado por Cardew é traduzido do chinês para o inglês por Ezra Pound.

música experimental como "[...] o contínuo recolocar da questão 'o que mais pode a música ser?'"¹⁰ (p. xii), que leva à

"[...] conclusão de que a música não necessitaria de ter ritmos, melodias, harmonias, estruturas, e até notas, que ela não precisaria envolver instrumentos, músicos e espaços especiais. Aceitou-se que música não era algo intrínseco a certos arranjos das coisas – a certos modos de organizar sons – mas era de fato *um processo de apreensão* que nós, enquanto ouvintes, poderíamos escolher conduzir" ¹¹(p. xii).

1.2.2 Obra aberta

Aqui parece importante observar um outro contexto em que a discussão sobre a abertura do processo interpretativo (processo dessa apreensão que Brian Eno descreve) era discutida, simultaneamente. Umberto Eco, medievalista, escritor e semiólogo, parte em seu livro *Obra Aberta* (1972 [no original, 1968]) da consideração de processos explicitamente propositivos de abertura e passa também pelo comentário de processos implícitos ou subjetivos de abertura nas artes.

A ideia da obra aberta é a de um todo virtual que, a cada vez em que é atualizado, gera uma experiência diferente. Essa consideração é feita por Umberto Eco tomando como principal referência obras musicais do serialismo pós-guerra que deixam em sua forma explícita abertura em relação a alguns aspectos de sua montagem final. Nelas, a montagem final só se dá com o intérprete, que tem algumas escolhas a fazer, porque sem elas a obra ainda está incompleta. Em suma, são o "convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor" (ECO, 1972: 62). Obras, assim, "*a acabar*".

¹⁰ No original: "[...] the continual re-asking of the question 'what also could music be?'" . Tradução nossa.

¹¹ No original: "[...] conclusion that music didn't have to have rhythms, melodies, harmonies, structures, even notes, that it didn't have to involve instruments, musicians and special venues. It was accepted that music was not something intrinsic to certain arrangements of things – to certain ways of organizing sound – but was actually *a process of apprehending* that we, as listeners, could choose to conduct". Tradução nossa.

Já a consideração da obra artística em geral como obra aberta é uma transposição da ideia de incompletude num objeto artístico pensado como algo a ser completado em performance para o âmbito da recepção, onde o objeto fica por ser completado por cada percepção individual. Tal possibilidade, após ser concebida, tem força retroativa, e, portanto, o entendimento de obras concebidas de forma fechada (visando entendimento e efeito unívocos) como obras ainda assim abertas (passíveis de entendimento e efeito equívocos) é possível somente a partir dessa percepção. Quanto a essa historicidade, Eco limita-se a "apontar concordâncias, ou, pelo menos, consonâncias [...] que revelam uma correspondência de problemas dos mais diversos setores da cultura contemporânea, indicando os elementos comuns de uma nova visão do mundo" (ECO, 1972: 60).

Dado esse panorama, podemos entender como o surgimento das práticas que aqui discutimos responde a preocupações teóricas que extrapolam o meio específico da música e alcançam a reflexão sobre o modo de produção e recepção de objetos considerados como artísticos em geral.

1.3. Exemplos de modos/formatos de partitura verbal

Daqui em diante, analisaremos modos de apresentação e de representação de situações musicais na partitura verbal e mostraremos exemplos, tentando assinalar o que é pensado em termos de conceito e prática em cada um deles de maneira específica e tentando mostrar de que maneira a colocação em palavra responde a necessidades artísticas específicas.

Antes, porém, de partirmos para a observação dos exemplos, é importante notar que as diferenças entre as notações musical e verbal não são absolutas. Talvez a maior diferença entre uma partitura em notação musical e uma em notação verbal seja que a segunda *não é baseada na apresentação de notas*. Essa diferença em forma

negativa acode o fato de que há partituras verbais repletas de notas escritas e há partituras em notação musical repletas de texto indicativo e complementar. Certamente que há nuances na passagem de um modo de fazer ao outro, e nenhum elemento específico pertence somente a um dos dois.

Além do que há escrito numa partitura tradicional, há determinações contextuais que indicam como interpretá-la e que são o que faz a música acontecer de fato numa situação de performance. Uma elaboração discursiva pode ser o que *mostra* essa estrutura, retirando as explicações, os esclarecimentos e os direcionamentos detrás do palco (do *backstage*, do camarim, do ensaio, do estudo privado) e os coloca à disposição para leitura e manipulação como material. As negociações, coerções e contratos que ocorrem/ocorreram sempre na música e não entravam no registro da música para a posteridade passam a ter um lugar de direito, já que passam a ser ou a compor a música ou a partitura em si, agora assumidamente e de forma consciente. Trata-se da formalização em palavra de processos mais antigos, que antes eram tácitos por estarem objetivamente implicados no fazer musical.

Certas peças colocam questão as condições objetivas de produção de certos aspectos musicais. Pensemos em *Arabic numeral (any integer) for Henry Flint* (1960), de La Monte Young. A peça consiste da instrução de que "um som pesado (como um cluster) seja repetido tão uniforme, regular e fortemente quanto possível um relativamente grande número de vezes" (NYMAN, 1999 [1974]: 15)¹². "Tocar o mais forte possível" já estava implicado na dinâmica *ffff* presente em partituras tradicionais, mas a transposição desse modo de tocar para o texto verbal facilita seu isolamento, o descolar do texto musical específico (em notação tradicional) que a acompanhava no exemplo (alguma passagem em *fortississimo*). Esse isolamento pode levar a considerações sobre a fisicalidade e a possibilidade do gesto que deve gerar tal dinâmica, como acontece no texto *On the role of the Instructions in the Interpretation of*

¹² Segundo Michael Nyman, esta é uma peça sem notação (NYMAN, 1999 [1974]: 17), da qual só existem as instruções transmitidas oralmente e textualmente nas análises e comentários que dela se pode encontrar, o que para nossa análise é indiferente, já que em todo caso a peça existe como ideia verbalizada.

Indeterminate Music, de Cornelius Cardew (in LELY; SAUNDERS, 2012 [texto original de 1965]).

Como o número de repetições do acorde o mais forte possível está indeterminado na partitura, o intérprete pode decidir, por exemplo, tocá-lo 3792 vezes em sequência. Daí Cardew deduz que, após, por exemplo, 600 repetições, o intérprete estará exausto e não terá mais controle total de seus movimentos musculares. Nesse caso, ainda que o acorde passe a soar fraco, em dinâmica *piano*, o instrumentista ainda estará tocando o mais forte possível, mas o que acontece é que o possível mudou de registro entre o começo da performance e esse momento, diz Cardew (idem: 152). Toda essa consideração sobre a fisicalidade dependeu, no caso, de uma instrução que demarcasse a palavra "possível" como importante, e essa demarcação não pertenceria à notação musical propriamente. No caso de uma dinâmica *ffff* que durasse por muitos minutos em notação musical, a variabilidade condicionada objetivamente pelo corpo do intérprete não entraria no jogo, pois o objeto em jogo seria exatamente *um instrumento sendo tocado fortíssimo*, e não *um intérprete tocando fortíssimo num instrumento*¹³.

1.3.1 Fluxus e a anotação de performance

A partitura verbal também pode ser anotação de performances que já existiam como tais, mas sem um suporte fixo qualquer (considerar aqui o sentido que por volta dos anos 60 se dará à palavra performance, que é o de uma execução de alguma ação muito ou pouco estruturada em público não necessariamente num palco ou em qualquer lugar oficializado para a apresentação ou execução de arte).

As performances que são entendidas como música mas que envolvem elementos não-musicais (cena ou encenação, manipulação ou construção ou destruição de objetos, gestos corporais, manipulação de iluminação, organização de eventos fora do palco) encontraram ao longo do tempo no texto um modo privilegiado

¹³ Podemos imaginar, por exemplo, dois intérpretes resolvendo se alternar no mesmo instrumento na execução dessa passagem para garantir o fortíssimo bem tocado por tão longo tempo, no caso do *ffff*. Isso não violaria uma partitura em notação musical.

de fixação, já que a notação musical basicamente só dá conta do som, e ainda de forma extremamente reduzida.

Os trabalhos de Ken Friedman, artista, teórico e editor de várias obras do e sobre o Fluxus (como por exemplo o *The Fluxus Reader* (1998), livro sobre a história desse movimento), como exemplo, eram, até sua participação no Fluxus, sempre performados (no sentido já referido de performance). Nunca, no entanto ou por isso mesmo, anotados. Faziam parte de um contexto onde a espontaneidade do acontecimento estava em jogo, muito mais do que a perenidade de uma obra. Segundo a visão de Friedman, antes de sua notação, inclusive, não faziam parte do mundo da arte, já que ele mesmo, o autor, era, à época, não-músico e não-artista. De certo modo, essa notação em texto também surge como formalização e perpetuação de trabalhos preexistentes que não se pode nem podia definir facilmente como "música", e sem dúvida ela garante sua reprodução e perpetuação, já que, sem forma alguma de registro, tais trabalhos morreriam encerrados no corpo dos autores ou na memória de quem esteve presente à execução.

*Zen Vaudeville*¹⁴ (1966), trabalho de Friedman, é exemplo de trabalho já anotado. Seu texto principal é "O som de uma batida de sapato"¹⁵, e há um complemento descritivo do processo logo abaixo, "Essa peça foi baseada num grafite encontrado em New York em Setembro de 1966". O texto desse trabalho é descritivo, mas não de uma situação a se produzir (como se espera de uma partitura em geral), e sim de uma situação sem tempo. Não sendo também, portanto, o que se entende em geral como uma história passada contada ("isso aconteceu, ainda que no imaginário"), essa notação é mais próxima da descrição verbal de imagens, linguagem talvez mais típica da poesia. Então, aqui, ao mesmo tempo que se anota uma performance,

¹⁴ Vaudeville foi um gênero de teatro de variedades praticado especialmente nos Estados Unidos e Canadá em fins do séc. 19 e começos do 20. O termo variedades, no caso, serve para designar um espetáculo em que as partes (muito diferentes entre si: comédia, horror, drama, circo, bizarrices) não se conectam por nenhuma ligação especial além da sequência temporal.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Vaudeville>.

¹⁵ No original: "The sound of one shoe tapping.", e, em seguida, "This piece was based on a graffiti found in New York in September of 1966". Tradução nossa.

"alguém batendo o sapato", cria-se um espaço novo, onde essa batida ganha outras leituras possíveis, e onde essa frase se descola da documentação pura e simples.

Uma partitura como *Zen Is When* (1965), também de Friedman,

Figura 4. Transcrição de *Zen Is When*, de Ken Friedman, 1965. (FRIEDMAN, 1998: 91)

consistindo somente nessas três frases, "pode ser realizada como uma pintura, uma colagem, um poema, uma performance pública ou privada, uma ideia, ou até uma dissertação para um mestrado" (DORIS, in FRIEDMAN, 1998: 91).

1.3.2 Performance entre o público e o privado

Yoko Ono, durante os anos 60, produziu inúmeras partituras que tangenciavam temas e processos musicais sem, no entanto, se resumir a isso. Algumas delas são pragmaticamente impossíveis de se realizar, como por exemplo *Tape Piece I – Stone piece*, que diz "recolha o som da pedra envelhecendo". Outras, já no plano do factível (ainda que de difícil produção), demandam um tempo antes e um outro depois da performance, demandam um *projeto*.

¹⁶ Tradução nossa. No original, em inglês: "A placement. A fragment of time identified. Brief choreography".

SHOOT 100 PANES OF GLASS

When a person hurts you badly,
line up 100 panes of glass in
the field and shoot a bullet
through it.
Take a copy of a map made by
the cracks on each glass and
send a map a day for 100 days
to the person who has hurt you.

1966 fall

Figura 5. Partitura de *SHOOT 100 PANES OF GLASS*, Yoko Ono (1966)

Uma partitura como *SHOOT 100 PANES OF GLASS* (1966) (Fig. 5) acessa um registro pessoal e emocional em que lê; não demanda exatamente a execução, podendo se prestar a uma leitura íntima como poesia. Porém, a execução factual é *uma possibilidade colocada* a partir do momento em que ela participa de um caderno de partituras e usa os verbos no imperativo. E essa performance estaria necessariamente fora das vistas de um público, colocando a questão sobre em quem tal ato deve surtir um efeito, se no leitor, se no receptor dos mapas, se em alguém que ouve falar do acontecimento. A força aqui deriva de que isso tudo não esteja decidido de uma vez por todas.

Algumas performances, decerto, envolvem muitos processos e nem sempre o texto vem como forma mais econômica de anotação, mas sim como forma de demonstrar tudo quanto está envolvido em sua produção ou quanto esteve envolvido

em sua conformação como peça. A peça *Poem for Chairs, Tables, Benches, Etc* (1960), de La Monte Young, é descrita por Nyman (1999 [1974]: 82) como uma peça onde se deve arrastar objetos de mobília pelo chão por durações determinadas conforme números tirados em procedimentos de acaso, onde a unidade que tais números contam (segundos, minutos, dias, anos, eras) fica por conta do intérprete.

Alvin Lucier, em seu livro *Music 109: notes on experimental music* (2012), transcreve algumas aulas que ministrava em suas aulas de música experimental na Wesleyan University. Trata-se de um contexto onde tais práticas já estão consolidadas e formalizadas de certa forma. Descreve a respeito da peça de Young o seguinte, em uma das aulas:

A partitura original, escrita em prosa, é muito complicada: inclui tabelas de números randômicas, contar os números, colocá-los num chapéu, tirar alguns números fora, decidir quantos eventos você vai executar, determinar a duração da peça, em quartos de segundos se necessário. É quase impossível de se entender [...] Eu liguei para o La Monte [Young] ontem e contei que estávamos tendo dificuldade com as instruções. Ele me disse para esquecer-las, que ele simplesmente queria que os executantes empurrassem os objetos por aí fazendo sons contínuos ¹⁷ (LUCIER, 2012: 127).

Certamente que os processos de tirar números aleatórios eram importantes, pois de outra forma Young não os colocaria na partitura. Lucier, o intérprete, saberia como produzir algo similar sem as instruções, já conhecendo o tipo de performance que peças como essa demandam e sabendo das preferências de Young – afinal, trata-se de um professor numa aula de música experimental. Ao perceber isso, o próprio Young as descarta. Após a colocação dos processos em palavra como um trazer o fundo (a

¹⁷Tradução nossa. No original, em inglês: "The original score, written in prose, is very complicated: it includes random number tables, counting out numbers, putting them in a hat, taking certain ones out, deciding how many events you're going to do, determining the time length of the piece, in quarters of seconds if necessary. It's almost impossible to understand. [...] I called La Monte last night and told him we were having a difficult time deciphering the instructions. He told me to forget the instructions, that he simply wanted the players to push the objects around, making continuous sounds."

preparação) para a frente (a performance), pode ocorrer, então, o inverso, a simplificação, o resumo.

Devemos considerar o tempo de consolidação de alguma estética ou um modo de se comportar frente à performance como produzido por processos discursivos ao longo do tempo; quando ele já está internalizado, o descarte do texto entendido como prolixo pode acontecer, deixando para trás somente o essencial, o cerne do conceito – no caso, arrastar a mobília para produzir sons contínuos. Isso dependeu, porém, de que instruções como essa fossem utilizadas por um certo tempo num certo contexto até se tornarem, dentro dele, banais.

1.3.3 Meta-partituras

A partitura verbal, se não é baseada na apresentação de notas, pode, no entanto, ainda assim contê-las ou gerá-las em outra instância. Uma possibilidade é uma composição que peça ou sugira que se construa, escreva, partituras em notação musical como parte da leitura (interpretação) da peça em notação verbal.

Como exemplo, tem-se as várias peças em partitura verbal *Gamelan*, de Philip Corner. Derivadas de uma ideia geral abstraída da orquestra de gamelão – a saber, a de estabelecer alguma relação direta, necessária e direcional entre durações e alturas –, somam ao todo mais de 500 peças escritas majoritariamente entre 1972 e 1989 (embora haja exceções)¹⁸ e são, cada uma, um grupo de sugestões diferentes, mas parecidas. Numa coleção desse porte toda feita segundo a mesma premissa há que se perguntar o que existe de singular em cada peça. A diferença entre duas peças, aqui, é a de duas sugestões diferentes cuja diferença não é simples de se entender. A complexidade dessas diferenças é o que faz as peças se relacionarem entre si. Tais peças são como interpretações diferentes de uma mesma ideia (em alguns aspectos vaga) que levam a leituras diferentes, e, portanto, provavelmente, a músicas diferentes. Então, o processo de interpretação pode dar-se somente a partir da leitura de uma peça ou, de maneira mais informada, a partir da avaliação das diferenças entre duas

¹⁸ Fonte: <http://composers21.com/compdocs/cornerp.htm>.

peças, que, quando comparadas, mostram-se dois grupos de instruções derivados ou por similaridade ou por oposição do mesmo contexto ideal, o da orquestra de gamelão.

As peças desse grupo pedem, algumas vezes, que se crie uma partitura tradicional como parte da interpretação do texto, mas o pedem de forma aberta, mantendo certa indeterminação. Por exemplo, na peça *gamelan MONOPHO* (1989) de maneira aberta, após descrever uma escala: "A partir dessa escala uma estrutura para performance deve ser criada, e que seja basicamente uma melodia em uníssono [...]"¹⁹ (LELY; SAUNDERS, 2012: 180). E, na peça *gamelan UNIMELOS* (2010) de maneira mais explícita:

Uma vez estabelecida essa estrutura de Tempo/Espaço, o movimento da melodia será completamente livre (considerando-se, é claro, que as ligações altura-duração mantenham-se sempre). Sem dúvida que uma partitura preliminar terá de ser composta²⁰ (idem ibidem)

De imediato, vale à pena afastar completamente a ideia da transcrição. Ao ler a partitura de Corner, traduziríamos, se falássemos de transcrição, a ideia de um tipo de escrita (verbal) para outro (notação musical). Porém, a substância específica dessa suposta transcrição não está ditada de antemão, então o que Corner pede, é, de qualquer modo, outra coisa: a partir de uma prática musical que estudou, ele compôs a partitura verbal, e agora ela passa a ser uma meta-partitura que pede ao intérprete que, novamente, componha a partitura tradicional, de forma derivativa.

Tem-se, então, uma composição que pede outra, mas não especifica exatamente como fazê-la. Daí é consequência lógica inferir que tal composição primeira pede não uma única e específica composição, mas *alguma* composição. Ou seja, podem haver várias, e todas serão parte da leitura de *gamelan UNIMELOS*. O compositor não dá a chave de um modo exato de verificação da validade de tais

¹⁹ No original: "From this [scale] a structure for performance is to be created, which is basically a unison-melody [...]". Tradução nossa.

²⁰ No original: "Once this Time/Space scale established, movement of the melody will be completely free (assuming of course the pitch-duration links always maintained.) No doubt a preliminary score will have to be composed". Tradução nossa.

composições, digamos, secundárias, ou ao menos segundas em relação à partitura verbal (já derivativa em relação à ideia vaga do gamelão) que as instrui. Uma composição, no caso, a de Corner, gerando em potência um número indefinido de outras composições.

Outro exemplo de meta-partitura verbal são as sentenças contidas em *Oblique Strategies*, caixa de cartões de autoria de Brian Eno e Peter Schmidt lançada em 1975 com o objetivo de ser uma ferramenta de uso prático contra bloqueios criativos. Os cartões contêm sentenças curtas que referem-se em geral a um sujeito imerso em um trabalho em processo de configuração. A maior parte das sentenças contidas nos cartões são demandas; algumas demandam ações objetivas e finitas em relação à composição, como "mude as funções dos instrumentos"²¹ (ENO; SCHMIDT, 1975: 2), "preencha todos os tempos com algo" ou em relação a algo que pode tanto ser a composição como a vida, "faça uma lista exaustiva de tudo o que você tem que fazer e faça a última coisa da lista" (idem: 2); outras demandam ações cuja medida é subjetiva, "não faça nada por tanto tempo quanto possível" (idem: 3); outras, ações que devem acontecer num plano abstrato, como uma mudança na ação que quem lê esteja executando, seja o que for. Um exemplo é a frase "use uma ideia antiga"²² (idem: 10) – ela apela para uma interioridade inacessível e não verificável, onde a única pessoa que poderia julgar se a demanda foi cumprida na ação é quem age. Outras sentenças, ainda, são afirmações sobre o caráter do processo criativo, como "repetição é uma forma de mudança", ou sobre o caráter das coisas em geral, "uma linha tem dois lados" (idem: 2).

Uma meta-partitura pode demandar a produção de peças autocontidas – não necessariamente de partituras – e até a produção de um conjunto de peças. Em 2016, o selo *electronicgirls*²³ lançou um chamado de composição de peças de arte sonora, *Pleiadi*, que esteve por um certo período disponível em seu *website*. Ele consistia em algumas explicações preliminares elaboradas por Johan Merrich e remetia a usuária a

²¹ Tradução nossa. No original: "Change instrument roles".

²² Tradução nossa. No original, em inglês: "Use an old idea".

²³ Cf. <http://electronicgirlslab.weebly.com/>.

uma página contendo as instruções específicas para a composição, e essas instruções se apresentavam em forma de partitura verbal (Fig. 5). A partir disso, as composições inscritas foram compiladas num álbum e lançadas para o público.

Então o próprio ato de elaborar um álbum com faixas de várias autoras aqui é visto e lançado a público como uma peça. Se a expansão do conceito de peça não tiver um limite, ela pode englobar toda a existência, ou, como descreve Cornelius Cardew sobre a peça *Poem...* de Young acima mencionada,

qualquer atividade, não necessariamente de tipo sonoro, poderia constituir uma vertente no complexo tecido da composição [...] De fato logo se percebeu que toda existência e acontecimento desde o começo dos tempos não fora nada mais que uma gigante performance de *Poem* (in NYMAN, 1999 [1974]: 82).

Não se trata necessariamente disto, abolir a fronteira entre o que é e o que não é a partitura de forma definitiva, mas sim de entender que qualquer sequência de instruções pode envolver um processo de conformação de um ato artístico, seja uma performance, um disco, uma folha de papel ou uma composição. Então, trata-se da musicalização das instruções, e não somente da planificação da música em listas de afazeres.

Figura 6. Meta-partitura de *pleiadi* (2016), de Johan Merrich para o selo *electronicgirls*.

Uma demanda conceitual por colocar a infinitude em questão, pode, porém, gerar material musicalmente circunscrito. A partitura da peça *Ícone*, de J.-P. Caron, é primeiramente uma frase, "Sature um espaço sonoro dado". Cumprir a ordem e verificar o resultado, portanto, tocar de fato o que a partitura pede, são coisas impossíveis num sentido estrito. O espaço que se pede saturar é o do campo frequencial, e saturar seria provavelmente tocar ao menos uma nota em cada uma das frequências presentes dentro de algum intervalo.

Como se sabe, em qualquer escala contínua ou discreta mas redimensionável pode-se dividir um intervalo (numérico, frequencial, espacial) em frações sempre menores sem que nunca se chegue ao limite; sendo assim, sempre haverá alguma outra frequência vazia entre duas frequências quaisquer e então a ordem é impossível de ser cumprida. Porém, ao tocar, pode-se ter a sensação de saturação; afinal, lidamos com saturação num sentido menos estrito que esse em muitos momentos da prática musical tradicional; num sentido mais auditivo. Alguns princípios básicos de orquestração, por exemplo, estão ligados a uma disposição balanceada dos sons dos instrumentos dentro do espectro audível, e o oposto dessa boa orquestração pode significar, para nós, a saturação. Dois instrumentos, por exemplo, tocando em *fortissimo* duas notas cuja diferença frequencial é em torno de 25Hz gerarão um som diferencial de 25Hz como resultante. Isso tende a conferir a sensação de saturação a esse quadro, a essa sonoridade.

Então, a saturação real (parcial) é conhecida e possível; a ideal (total), não, mas é o que move a peça e o grupo que a toca. Assim, o modo de se desvencilhar desse problema é o trabalho a ser realizado por cada intérprete, e cada solução local e instantânea altera de maneira retroalimentativa o resultado final. Como se pode observar tocando a peça ou escutando-a em concerto ou gravação, tal resultado *não* é uma saturação completa, mas um jogo constante de concessões intersubjetivas: se uma faixa frequencial fica evidentemente vaga, é comum que alguém se prontifique a preenchê-la com uma nota, deixando, porém, vago o espaço sonoro que ocupava

antes dessa mudança. Está em jogo, portanto, a configuração de uma maneira específica de lidar com essa demanda impossível, uma configuração estilística. Deve-se encontrar modos de "tentar ou de assintoticamente se aproximar dessa ordem" (CARON, Anexo A: 123)

A partitura, porém, não é somente a frase acima citada, mas sim a frase somada a um texto que a acompanha (cf. Fig 6). Há uma

divisão entre partitura e comentários da partitura; essa divisão é interna à partitura, na verdade. Não dá pra entender a partitura, que é só a frase 'Sature um espaço sonoro dado', sem os complementos. Porque saturar pode ser qualquer coisa (CARON, Anexo A: 123)

Ícone, para orquestra

partitura:

– Saturar um espaço sonoro dado.

comentários à partitura

1. Entendemos por espaço sonoro qualquer intervalo delimitado por uma frequência x e uma outra frequência mais alta ou mais baixa.

O espaço sonoro em questão deve ser previamente selecionado levando em consideração as extensões dos instrumentos que comporão a orquestra.

2. A ordem "saturar" deve ser entendida como uma tentativa de ocupar todas as frequências encerradas entre os limites pré-estabelecidos (agudo e grave). Para favorecer a execução desta ordem, os instrumentos utilizados na orquestra devem ser, em sua maioria, passíveis de emissão de microintervalos.

2.1. Os músicos devem ouvir a textura que está soando, procurando preencher espaços vazios nesta, ou seja, espaços que não estejam já ocupados por um som. As frequências propostas pelos instrumentos devem ser sustentadas por períodos mais ou menos longos, após os quais ele poderá trocar de nota, sempre obedecendo à lógica enunciada acima.

3. A ordem proposta na partitura é de realização impossível.

O espaço musical compreendido dentro de um intervalo frequencial pode sempre ser dividido, acarretando a existência de novos espaços vazios:

O espaço não pode ser saturado.

Do ponto de vista do músico executante, a obra deve ser uma experiência desta impossibilidade. Do ponto de vista do ouvinte, um cluster de longa duração com trocas timbrísticas internas.

A obra deve durar o suficiente.

2006/2009

Figura 8. Partitura de Ícone (2009), de J.-P. Caron, página 2.

Lidamos, aqui, como em muitos casos abordados acima, com uma demanda cuja impossibilidade é frutífera, prenhe de realizações imprevistas; mas, ao mesmo tempo, uma colocação genérica o suficiente para que, numa realização efetiva, numa performance, imponham-se outras determinações, sejam intencionais ou não. "Aquela frase subdetermina o resultado, e muitas coisas são uma realização [dela]", diz Caron (Anexo A: 124).

Em cada caso de performance, haverá maneiras de determinar o que será adequado. Uma delas será a presença de alguma autoridade que limite o escopo dos possíveis. Valério Fiel da Costa, ao comentar o que a presença de um autor (no caso, um compositor, mas *autor* aqui refere-se também à autoridade) acarreta quando há muitos resultados possíveis para a resposta a uma instrução ou demanda notadamente (e, no caso, intencionalmente) vaga, elabora quatro categorias de influência, a saber, que quem detém a autoria pode ter a função de: 1. *Incitar*, propondo "uma dada atividade musical, baseada em determinados critérios, ainda que muito vagos"; 2. *Catalisar*, fazendo "com que todos os possíveis desdobramentos do projeto passem por sua vista, buscando garantir certa convergência, afim com suas preocupações estéticas"; 3. *Inibir*, buscando "filtrar, através da censura direta, determinados comportamentos"; e, de certa forma totalizando todas as anteriores, 4. Ser um *filtro estetizante*, buscando "recolher como resultados válidos aqueles que forem mais representativos da maneira como concebe cada proposta" (DA COSTA, 2016: 132).

Cada situação poderá contar com qualquer das quatro formas de influência, ou todas, ou nenhuma. Cabe notar que nem todos os casos dos quais tratamos aqui são feitos por compositores; a realização de uma proposta indeterminada, porém, demandará em qualquer caso uma negociação da autoridade. Em alguns casos ela vai se deslocar para um diálogo interno à própria leitura, de quem lê para consigo mesmo.

1.3.4 Atividade/passividade: a questão sobre quem é o ator

A relação não necessariamente distintiva entre ação e passividade na prática musical é colocada em evidência em algumas partituras verbais. As instruções para performance no parágrafo 6 de *The great learning*, peça de Cornelius Cardew de 1968-1971, transitam entre ordens para execução de ações e ordens para que se escute. Ambas fazem o executante referir-se ao ambiente da performance, as primeiras condicionando uma ação a algum acontecimento externo ao executante, as segundas condicionando seu cumprimento a algum acontecimento que o executante escute. Nesse caso, não só tocar como também escutar torna-se fazer música, não no sentido

de que transforma-se o som escutado num som musical, mas no sentido de que a música tem condições (no sentido de demandar operações lógicas condicionais) de escuta. "Faça ou escute um som isolado"²⁴ (CARDEW, 1971: 6). Quem executa, aí, executa uma escuta específica e pontual, como se executasse uma frase musical.

Mesmo que a partitura diga aos executantes que sigam-na independentemente uns dos outros, cada estrofe (que refere-se a uma palavra do texto original) tem alguma demanda que faz com que um intérprete e suas ações dependam ou dos outros todos ou de algum qualquer deles para prosseguir.

Quando Cardew diz, na primeira estrofe, "escute a pausa que se seguirá"²⁵, ele, no mesmo gesto, ordena uma pausa e passa a pressupô-la como natural e inevitável. O duplo gesto é responsável por engajar o executante na expectativa de forma positiva. Há que se esperar como se fosse haver pausa. Se ela nunca acontecer, o executante, de certa forma, fez seu trabalho, e a partitura, de certa forma, falhou ao pressupor que ela aconteceria. Mas ambas as falhas são produtivas e produtoras da situação de alerta (atenção, abertura para a experiência), por um lado, e de disciplina (seguir mandamentos estritamente, independente da possibilidade que seu cumprimento seja impossível), por outro lado.

1.3.5 Atividades: escutar, observar, produzir

A definição de música experimental que Michael Nyman circunda (sem determinar de maneira unívoca) em seu livro *Experimental Music* está ligada principalmente a John Cage. A separação da experiência com a música em três níveis utilizada na primeira parte do livro de Nyman – a saber, composição, execução e escuta –, que fora colocada primeiramente por Cage, é um ponto importante, na medida (entre outras coisas) em que desfaz a necessidade de que a composição esteja voltada para aspectos de escuta e seja por eles validada ou invalidada. Esta separação seria parte da atitude experimental frente à música. A partitura verbal surge,

²⁴ No original: "Make or hear an isolated sound[...]". Tradução nossa.

²⁵ No original: "[...and] hear the following general pause". Tradução nossa. Importante notar que o texto utilizado por Cardew é traduzido do inglês para o chinês para o inglês por Ezra Pound.

principalmente, no contexto dessa música experimental. Embora não implique experimento, a descrição verbal de ações musicais tem certa facilidade na adesão à experimentação, por ser, para a música, algo que de um modo geral deixa em aberto alguns elementos estritamente musicais a serem realizados. Boa parte dos exemplos ou casos abordados por Nyman no livro consiste de partituras verbais.

A situação de palco separa radicalmente produção de fruição e, mais importante no caso, leitura (da partitura) de escuta (do ambiente em que se a executa). Na página 19, o autor diz que "[d]e fato, muitas partituras são igualmente válidas como meio de *observação* tanto quanto meio de *produção* de sons ou ações"²⁶. Está aí indicada a dimensão da partitura experimental (e, nos casos analisados e relacionados por Nyman a essa proposição, da partitura verbal) que pode desligá-la da necessidade de apresentação musical tradicional em palco. Aqui, podemos operar a suspensão da diferença necessária entre observação e produção (de som), diferença que permeia toda a cadeia produtiva de música – e, inclusive, a visão de música experimental proposta no livro. Nyman observa na passagem acima que muitas partituras de música experimental buscam essa suspensão, e dá o exemplo da primeira das *Two compositions* de Christopher Hobbs, compositor que foi membro da Scratch Orchestra de Cornelius Cardew e fundador do Experimental Music Catalogue, organização que agrega peças principalmente de compositores experimentais do Reino Unido desde 1969 e hoje está arquivada e ativa num site²⁷. As instruções desta peça são as seguintes:

²⁶ No original: "In fact, many scores are equally valid as means of *observing* as of *producing* sounds or actions". Tradução nossa.

²⁷ Neste endereço: <http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Welcome.html> (Acesso em 03/05/2016).

Observe atividades no ambiente que não sejam intencionais por sua parte (silêncio).

Execute ações ou cause ações de maneira tal que as atividades do ambiente pareçam intencionais e as ações que você executa ou causa pareçam como silêncio".

Em uma situação de grupo, refira-se 'silêncio' a atividades que não sejam intencionais por parte do grupo ²⁸ (HOBBS, 2003: 20)²⁹.

O compositor aqui transmite a quem executa a partitura a tarefa de forjar o colapso entre escuta e produção. Se, por um lado, ações não-desejadas devem ser arranjadas para que "pareçam intencionais", por outro, quem executa tais ações deve nomeá-las como silêncio, que Hobbs identificou logo antes com o que é factualmente não-intencional. Ou seja, parecer não-intencional e ser não-intencional, fontes diferentes da ação, nesse caso, são ambos o mesmo para a escuta (silêncio), e as

²⁸ No original: "Observe activities in the environment which are unintentional on your part (silence). Make actions or cause actions to be made, in such a way that the activities of the environment seem intentional and the actions which you make or cause to be made seem like silence. In a group situation, let 'silence' refer to activities which are unintentional on the part of the group". Tradução nossa.

²⁹ Esta partitura foi retirada de um compêndio das próprias partituras verbais que Hobbs publicou pelo EMC (Experimental Music Catalogue), disponível no seguinte endereço: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Freebies_files/Hobbs%20Word%20Pieces.pdf. Acesso em 03/05/2016.

próprias pessoas envolvidas na execução devem ter essa mesma atitude de escuta indiferente às fontes para executar a peça.

1.3.6 Programação de eventos

A partitura verbal, por muitas vezes tratar de comprimir a complexidade dos eventos que descreve em uma quantidade pequena de texto, operação que garante portabilidade e legibilidade, ganha também por vezes em flexibilidade (abertura) ao objetivar precisa e imediatamente o que é importante para a performance da peça, e *somente isso*, deixando de fora por vezes tudo que costuma fazer parte do conteúdo de uma peça.

Alison Knowles, na peça *Shoes of your choice*, de 1963, descreve a seguinte situação:

Um membro da audiência é convidado a vir à frente a um microfone, se houver um, e descrever um par de sapatos, aquele que estiver usando ou outro par. Ele é encorajado a contar onde os arranhou, o tamanho, a cor, por que gosta deles etc.³⁰ (LELY; SAUNDERS. 2012: 228).

A objetividade das instruções garante abertura na performance, pois elas referem-se especificamente a um aspecto – alguém contará uma história – e não a outros – usando que modo de discurso, que entonação, com longa ou curta duração, contando

³⁰ No original: "A member of the audience is invited to come forward to a microphone if one is available and describe a pair of shoes, the ones he is wearing or another pair. He is encouraged to tell where he got them, the size, color, why he likes them, etc.". Tradução nossa.

casos relacionados ou atendo-se exatamente aos poucos fatos necessários? Assim, essa peça se assemelha a uma nota de programa ou a um projeto de evento, no caso, um evento de contação de histórias.

1.3.7 Outros objetos

Colocar outros objetos na situação musical ou colocar a situação musical em outros lugares (onde pode e deve haver sem dúvida outros objetos) é uma das coisas em jogo na peça de Knowles. De um modo geral, a entrada de objetos diferentes na música tem a ver com sua sonoridade ou sua tocabilidade (ergonomia e familiaridade e similaridade a outros instrumentos tipicamente musicais), e isso os torna em objetos musicais ou musicalizados. Por exemplo, a entrada do cacto microfonado em *Branches*³¹, peça de John Cage (1976) semi-improvisada composta de instruções, dá-se pela ligação a um objeto já estabilizado como musical, o microfone, que torna, enfim, o cacto num instrumento musical. As instruções são indiretamente descritas no site oficial de John Cage³² da seguinte forma: "[c]actos são tocados plectrando-se [palhetando] agulhas com palitos de dente, amplificando seus sons via acessórios do tipo cápsula"³³. No caso da peça de Knowles, diferentemente, os sapatos como objeto não-musicalizado são e de certa forma continuam a ser estranhos à situação musical: não se dará necessariamente ênfase ao som, seja intencional ou não, que venham a produzir.

A autoridade dessa descrição de uma situação por acontecer (alguém da platéia tira seu sapato e conta sua história à audiência...), a certeza de que alguém vá fazê-lo, dá autoridade também a quem a ela responde, já que, cumprindo essas necessidades básicas, o resto fica por sua conta. Nas performances como no texto, tudo se passa

³¹ Pode-se escutar uma gravação dessa peça no UbuWeb, no seguinte link: <http://ubumexico.centro.org.mx/sound/cage_john/proms/Cage-John_Proms_2012_22-Cage-Branches.mp3>. Acesso em 03/05/2016.

³² Para ser mais preciso, este é o site da John Cage Trust, e a descrição citada está no seguinte endereço: <http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=34>. Acesso em 03/05/2016.

³³ No original: "Cacti are played by plucking needles with toothpicks, amplifying their sounds via cartridge-like attachments". Tradução nossa. Cage, aqui, provavelmente refere-se a microfones quando diz "cartridge-like attachments".

como se tal descrição fosse a de um narrador onisciente que então sabe que alguém tira, naquela situação, o sapato e segue o resto das ações, e assim o descreve, nem antes nem depois do ato, mas sim em curto-circuito ou, digamos, de forma retroalimentativa. Sendo assim, quem se dispõe a ir à frente e se adequar objetivamente ao pouco de determinação que esse texto contém tem toda a autoridade para agir como quiser dali em diante, pois a história daquela situação está (ou estaria) sendo escrita em tempo real. Da mesma maneira como num jogo,

o jogo-da-velha consiste no seguinte:
duas pessoas alternam turnos, uma usando X, outra, O,
afim de preencher, numa matriz de 3x3 quadrados vazios,
ou uma linha ou uma coluna inteira, evitando que o oponente faça o mesmo,³⁴

tem-se somente um desenho das regras essenciais, restando, portanto, o conteúdo substancial a determinar.

1.3.8 Palavras para se olhar

Liz Kotz, em seu texto "*Post-Cagean Aesthetics and the 'Event' Score*" (2001), reforça o sentido expandido do que possa ser música que informa a prática musical relacionada a algumas partituras verbais (especialmente no contexto do Fluxus). Ela argumenta que essas partituras feitas em forma de texto eram "inseparavelmente palavras para se ler e ações a se executar". Trata-se, então, de algo que pode, entre outras coisas, ser visto como uma poesia ("palavras para se ler"), se levarmos em

³⁴ Esse quadro é um texto de nossa autoria.

conta a brevidade e não-clareza (como instrução) de algumas das partituras desse contexto. Como exemplo, tem-se *Water* (1963), de George Brecht, que consiste somente nas instruções "coming from", "staying" e "going to" (LELY; SAUNDERS. 2012: 67)³⁵. Se a leitura, talvez íntima, de uma partitura verbal, está de acordo com sua proposta, então a separação estrita entre público e não-público é erodida, pois quem lê pode acumular funções para si.

Na introdução ao livro *Words to be looked at* (2007), Kotz indica que suas análises enfocam a abertura da palavra na arte para sua própria *materialidade*, em oposição ao (anteriormente exclusivo) foco dado ao sentido, à comunicação, à expressividade. Uma das questões dessa mudança de foco é a de que a palavra, assim tomada como objeto tangível, perde um pouco de sua força de remissão, de virtualidade, e ganha em força performativa, em atualidade.

Comentando o poema *Europe* de John Ashbery, composto através de procedimentos de recorte e colagem de textos de muitas fontes, entre aleatória (procedimento sem interesse específico e cuja mecânica é vista como sem significado) e improvisada (uso significativo de escolhas não sujeitas a uma forma total pré-estabelecida), Kotz atenta para o fato de que o modelo de tais procedimentos é, não a pronúncia com suas instabilidades e especificidades extremamente contingentes (como uma falta repentina de ar ou uma frase destacada pelo silêncio ao redor), mas a impressão ela mesma, com suas independência e ignorância do sentido e sua estaticidade que possibilitam que a arbitrariedade, por exemplo, de um esquema numérico, seja imposta ao texto sem que haja resistência (KOTZ, 2007: 114) (como haveria, por exemplo, numa execução oral, em que reproduzir ou produzir uma mecanicidade teria de ser fruto de um condicionamento extremo).

A emancipação do texto, de formas muito diferentes, é um ponto comum entre boa parte dos exemplos analisados. Porém, o foco na materialidade e na contingência também pode ter efeitos emancipatórios para a própria performance: a materialidade das ações não estando mais atada a um esquema de remissão de sentido, tais ações

³⁵ Respectivamente, em português: vir/vindo, ficar/ficando, ir/indo.

podem ser destacadas de seus contextos, seja para elaboração futura, seja para análise das ações como coisa corriqueira.

Analizamos aqui diferentes formas de se produzir e ler partituras verbais. Esse panorama nos dá um estofo de repertório para o entendimento de alguns exemplos que analisaremos com mais calma no capítulo seguinte. Vamos nos aprofundar respectivamente, nas dimensões de transformar em performance ações descontextualizadas em Allan Kaprow; nas passagens mútuas entre conceito, poesia e execução em George Brecht; e nas aplicações dessas reflexões como dimensões político-estética no interior do campo mais propriamente musical, em Cornelius Cardew.

Capítulo 2.

Neste capítulo nos deteremos sobre três autores que podem fornecer exemplos claros dos aspectos importantes da partitura verbal. É traçado um percurso que vai do mais externo à prática musical ao mais interno, mais típica e inequivocamente inserido no campo da música.

Temos três artistas: Allan Kaprow, George Brecht e Cornelius Cardew. As obras e o trabalho de vida toda de Kaprow giraram em torno da fronteira entre vida e arte, de trazer para o mundo da arte o que é da vida cotidiana e trazer para a vida o que é da arte, não só em termos estéticos mas também em termos organizacionais (produzir

uma situação com uma moldura específica e pensar detidamente sobre como desempenhamos certas ações).

Num gesto conceitual, as obras de Brecht lançam tudo o que tocam no espaço poético do absurdo e da indistinção, operando através da ironia, do deslocamento. Da extrema condensação de suas partituras pode-se depreender um enfoque poético e gráfico que une à força o campo da música ao da literatura e ao das artes plásticas.

Cornelius Cardew foi uma força propulsora na música experimental ao seu redor, e, em parte pela extrema entrega demonstrada pela magnitude e volume de suas obras publicadas aliada à força política que suas inovações e propostas traziam consigo, em parte por sua própria atuação política, tanto na formação de grupos musicais/perfomáticos como na divulgação de suas ideias de mundo, deixa em suas obras traços de tensão entre sua proposta de responsabilizar cada indivíduo ao máximo por suas próprias escolhas (o musical e o político, aqui, colapsados numa mesma esfera) e influenciar diretamente os fatos para que seu projeto seja realizado de acordo (a figura do compositor-artista-professor-teórico como constituinte de um campo de forças que configura boa parte do sentido que a obra vem posteriormente a ter).

2.1. Análise de uma das atividades de Allan Kaprow

Allan Kaprow (1927-2006) foi um artista estadunidense que partiu de um trabalho visual de pintura e assemblages para um trabalho performático e, posteriormente, editorial (publicação de livros de sua autoria), sempre relacionado a trabalhos artísticos no novo campo que ele ajudava a configurar: aquilo que, após o próprio artista ter cunhado o termo num artigo sobre o pintor Jackson Pollock (KAPROW, 1993: 1 [original de 1958]), hoje se chama genericamente de Happenings³⁶.

³⁶ Pode-se traduzir esta palavra por "Acontecimentos", apesar de este termo não ser usual e da própria tradução do termo "Happening" para o português não ser usual. Conforme veremos mais adiante neste trabalho, a tentativa explícita de Kaprow de trazer este tipo de produção para a esfera da vida comum e diária acaba por mostrar sua falência (e seu brilho contraditório e idealista) no próprio fato de o termo usualmente ser mantido em inglês no discurso comum, por exemplo, em português sobre Allan Kaprow:

A definição do que é um Happening nunca foi clara, nem quando de seu início, mas de qualquer maneira o tema da relação entre vida e arte sempre foi o mote. O artista, em seu disco *How to make a happening*, onde ele narra o modo como ele via e construía os seus eventos, lista onze aspectos importantes para sua produção. A maioria do que se ouve ali são negações, "o que não fazer". O aspecto elíptico das descrições leva a afirmações como: "torne incerto até para você se o happening é vida ou arte"³⁷ (KAPROW, 2009). De qualquer forma, pode-se descrever de modo muito geral o Happening como uma forma específica de se organizar performances públicas focadas na singularidade de um acontecimento complexo, geralmente valendo-se de aspectos visuais, sonoros, teatrais – tudo o que for necessário para fazer algo *acontecer*. Esse acontecimento, por sua complexidade e singularidade e sua relação difusa com várias artes, está ou deveria estar em algum lugar indecível entre arte e vida.

Em geral, o plano das produções de Kaprow é traçado com cadernos de instruções. O texto das descrições e esboços para performance que foram desenvolvidos nesse contexto, com instruções às vezes claras, às vezes enigmáticas, tem o aspecto de um plano de ação onde o agente terá de tomar algumas decisões. Isso será levado para a maior parte de sua produção. Tanto os Happenings quanto suas outras produções sempre trouxeram tanto elementos textuais – frases curtas, às vezes de conteúdo vago, ou textos detalhadíssimos – como elementos *não textuais* para a descrição da ação – por exemplo, fotografias dele mesmo ou de outros executando tais ações e desenhos esquemáticos de um corpo humano realizando os movimentos prescritos. Porém, mesmo que Kaprow pretendesse não dar uma posição privilegiada ao texto em sua produção – o Happening só acontece quando acontece, de fato, e as instruções para sua montagem são outra coisa, outro trabalho, onde tudo o que for possível concorre para elucidar *o que fazer* –, o que se destaca nos cadernos é o texto, que tem aspectos poéticos e que acaba por gerar muitas vezes uma forte

o Happening é de Kaprow, é do artista, e não se mistura com a vida cotidiana, seu nome não some em meio à infinidade de acontecimentos e pessoas.

³⁷ No original em inglês: "Make it unsure even for yourself if the happening is life or art". Tradução nossa.

indeterminação, ainda que contenha descrições apuradas. A relação dessa produção com o âmbito musical, que tentaremos traçar ao longo do artigo, se dá principalmente através do texto.

Na época em que Kaprow começou a produzir os Happenings, seus e outros textos em certa medida similares de artistas como George Brecht começaram a ser chamados de Text Scores ou Event Scores, que em português chamamos mais comumente de *partituras verbais*, ainda que possa haver outras traduções possíveis. O termo "score", partitura em português, vinha da música. Nesse contexto, o conceito de música estava se expandindo para englobar um modo de coreografar ou observar eventos e deixar de se referir somente a uma arte de sons. George Brecht diz que queria "[...] fazer música que não fosse somente para os ouvidos. Música não é somente o que você ouve ou escuta, mas tudo o que acontece. [...] Eventos são uma extensão da música"³⁸ (KOTZ, 2001: 72). Evento foi um termo que, segundo Kaprow, foi emprestado pelo compositor John Cage do ramo da Física (2001: 72), e ambos, Brecht e Kaprow, frequentaram aulas de John Cage em 1959 (2001: 63).

O trabalho com os Happenings e outras performances públicas, com o passar dos anos, foi-se encaminhando para projetos mais íntimos, com descrições mais sintéticas e às vezes poéticas, que ele chamou de Activities³⁹. Tanto os Happenings como as Activities como todos os Environments⁴⁰ de Kaprow têm textos como forma de registro. Todos englobam, então, algo de partitura verbal. Registro, no caso, significa tanto o ponto de partida para a *execução*, que para Kaprow é a única coisa que se pode chamar de "a obra (o Happening, a Atividade, o Environment) em si", como o documento que registra o conceito daquela obra – tanto a origem (da performance, da atualização) quanto a disposição e manutenção para reprodução futura. Esses textos são séries de instruções. Um texto é um programa para a execução, e "[u]m programa

³⁸ No original em inglês: "I wanted to make music that wouldn't only be for the ears. Music isn't just what you hear or what you listen to, but everything that happens. [...] Events are an extension of music". Tradução nossa.

³⁹ Termo facilmente traduzível por "Atividades", não é tão amplamente utilizado na bibliografia sobre arte em geral, ficando mais circunscrito aos referidos trabalhos de Kaprow.

⁴⁰ Em português poderia-se ler "Ambientes". Vale o mesmo que para o termo "Atividades", embora aqui tenhamos uma tradução mais equívoca.

é nada mais que uma curta lista de situações ou imagens rabiscadas em algumas folhas de papel. Às vezes, eles têm notas adicionadas ao final"⁴¹ (KAPROW, 2009: 5 [1966]).

Quando Kaprow fala de programa, não é de todo inadequado pensar num programa de computador, não no sentido da autoexecução após o *start* ser dado, mas no sentido do cumprimento estrito, sequencial, objetivo e impessoal das regras. Porém, os programas de Kaprow apelam para a decisão dos executantes, e o *modo* desse apelo é parte importante do jogo. Por exemplo, nas notas adicionais do programa do *Happening Soap* (sabão, em português) lê-se: "Os carros devem ser metodicamente e rigorosamente besuntados com geléia, ao alcance da vista dos passantes. A lavagem deve ser executada tão diligentemente quanto"⁴² (2009: 5). O que quer dizer a passagem sobre o besuntar da geléia ser metódico parece claro: sujar ou besuntar o carro inteiro, sem falhas. Não se está lidando com um conceito genérico de sujar o carro, mas sim com o que acontece objetiva e subjetivamente quando se cuida (objetivamente) de sujar o carro por inteiro. É importante que os executantes passem por isso. Porém, a passagem sobre esse ato ficar *à vista dos passantes* abre espaço para que se pense como fazer isso. É um apelo para a atenção à audiência. Quando se diz "ao alcance da vista", pede-se para que o executante saiba como e onde estão os passantes. Porém, em última instância, o modo de fazê-lo fica a cargo do executante. Aqui, o modo do apelo para a decisão do executante é através do senso comum: sabe-se normalmente o que é "estar à vista dos passantes", e deve-se organizar o espaço da performance para tal fim. No caso, por exemplo, de *Likely Stories*, Activity de 1975, Kaprow diz para que um dos dois executantes da atividade "espere pelo momento certo" para tirar uma foto Polaroid do outro (MAFFEI, 2011: 81). O que é um "momento certo", nesse caso, Kaprow intencionalmente não explica; talvez seja a ideia de momento certo para uma bela foto que ele sabe flutuar em algum lugar no inconsciente coletivo dos fotógrafos amadores. Ainda assim, esse momento pode ser

⁴¹ No original em inglês: "A program is nothing more than a short list of situations or images jotted down on a few sheets of paper. Sometimes they have some notes attached at the end". Tradução nossa.

⁴² No original em inglês: "Cars should be methodically and thoroughly smeared with jam, within the sight of passers-by. The washing should be done as diligently." Tradução nossa.

qualquer um, e pode ter variações extremas de uma execução da atividade a outra. O apelo para que se baseie essas decisões em algum tipo de senso comum é, para Kaprow, um apelo para que se as baseie na vida, e não na arte.

O tema da mútua alienação de arte e vida permeia o trabalho de Kaprow. O método, parte essencial dos Happenings, faz emergir o sentido do conjunto de ações performadas. Ou seja, o sentido emergindo dos atos, não se pode observá-lo nem sequer pensá-lo, mas somente experienciá-lo. O método, como série metódica de instruções, é organizado por meio de uma estratégia. E, em seu trabalho, diz, Kaprow, "se você descontinuar o sentido militar da estratégia, ela é um claro e consciente aparato de planejamento que fornece tanta incerteza-abertura numa experiência quanto for possível"⁴³ (MORGAN, [s.n.]). Essa é, também, uma descrição plausível da vida em geral: uma experiência incerta e aberta.

A aplicação do método faz aparecerem aspectos absurdos em ações que não consideramos absurdas em nosso cotidiano. Focados em seguir as instruções, deixamos de realizar um ato conhecido como algo conhecido, passando a desconhecer cada ato, passando a estranhar a vida cotidiana: não está-se acostumado a dizer "olá" ao telefone por seguir-se uma instrução, mas sim por seguir-se um hábito. A experiência aproxima-se um pouco da criança que recebe ordem de um adulto para, por exemplo, dizer "olá" a um terceiro – mas na situação da criança o foco está em aprender a naturalizar uma norma artificial de conduta; e, nas Activities, o foco está em re-encenar uma conduta habitual naturalizada, tornando-a artificial.

A Activity que será analisada neste tópico, *Routine nº4*, de 1975 (MAFFEI, 2011: 66-67), produz uma conversa telefônica:

⁴³ No original em inglês: "If you just discount the military meaning of strategy, it is a clear and conscious planning device to provide as much open uncertainty in an experience as possible" Tradução nossa.

phoning a friend
saying something
repeating it once or twice
saying "OK, now let's say it together"

saying it, together, again and again
until no longer possible

being phoned by a friend
hearing something said once or twice
being asked to repeat it together

saying it, together, again and again
until repeating is no longer possible⁴⁴

⁴⁴ Mantivemos especificamente essa partitura no original em inglês por causa da dificuldade de se traduzir adequadamente o *gerúndio* nesse caso. Isso será tratado no texto mais adiante. Oferecemos, todavia, uma tradução para o português a título de facilitação, mas que de nenhuma forma se pretende definitiva e que certamente poderia ser melhorada:

ligar para um[a] amigo[a]. dizer algo. repetir uma ou duas vezes. dizer "OK, agora vamos dizer isso juntos".

dizê-lo, juntos, de novo e de novo. até que não seja mais possível.

receber uma ligação de um[a] amigo[a]. ouvir algo ser dito uma ou duas vezes. ser requisitado a repetir isso junto.

dizê-lo, juntos, de novo e de novo. até que repetir não seja mais possível.

Primeiro, é necessário que se pense o contexto em que esse texto se apresenta: um livro, publicado por Kaprow (ele mesmo é seu editor, nesse caso e em outros), chamado de panfleto ("booklet"). Tais panfletos "são, de certa maneira, como partituras musicais: não são o evento em si, mas sim notações que uma ou mais pessoas podem carregar por aí. Então eles não devem ser considerados documentos do que realmente aconteceu"⁴⁵ (MAFFEI [Ed.], 2011: contracapa).

O livro, então, é uma⁴⁶ notação de uma performance⁴⁷. Notação tanto como prescrição quanto como descrição documental. No caso, esta Activity foi realizada em Portland, no estado de Oregon no Estados Unidos, entre 1 e 3 de dezembro de 1973. Ou seja, temos dois anos até a publicação do panfleto como livro, em 1975, o que reforça o aspecto de descrição documental póstuma do panfleto.

Porém, há a abertura para que quem lê realize a atividade por conta própria, em casa ou onde queira, em contexto artístico ou não, afinal, o livro está disponível para o público e para a montagem dessa atividade só são necessárias duas pessoas, duas linhas telefônicas e dois telefones. Ou, se se preferir, pode-se prescindir das duas linhas telefônicas, utilizando-se somente dois telefones na mesma linha, já que o telefone não precisa tocar – a descrição da atividade deixa tudo isso em aberto.

Dado isto tudo, voltemo-nos para a forma verbal da primeira instrução (forma que se repete em todo o resto da atividade): o gerúndio. Em português, a tradução literal esconde/esconderia parte do problema: "ligando para um[a] amigo[a]". Porém, a outra opção, "ligar para um[a] amigo[a]", reforça demasiadamente o aspecto de ordem mandatória. A sentença é, assim, algo entre ordem e descrição de um acontecimento (imaginado, passado ou futuro).

⁴⁵ No original, em inglês: "[...]booklets are somewhat like music scores: they aren't the actual event but are notations which one or more persons can carry out. So they shouldn't be considered documents of what actually happened.[...]" Tradução nossa.

⁴⁶ Além de tudo o que o parágrafo que se segue levanta, temos o fato de que, se o panfleto é *uma* notação daquela performance, poderia haver *outras* notações igualmente legítimas, o que certamente levantaria outros problemas, não sendo o menor deles o possível excesso na ênfase que o presente texto dá à forma *exata* com que Kaprow notou e publicou esta Activity em específico.

⁴⁷ Entender performance aqui no sentido musical ou teatral, e não no sentido do ramo das artes chamado de Performance.

Segue-se a indeterminação da instrução de se dizer "algo" ao telefone. "Algo" pode ser uma palavra ou pode ser uma declaração, um desabafo, uma história contada. Lendo o resto da atividade, *provavelmente* há que se desistir de frases longas, pois que o pedido é que se as repita em sincronia com quem está do outro lado – mas não *necessariamente*, e aí já se abre espaço para interpretações absurdas, que certamente retirariam um pouco do borrar entre vida e arte que propõem as atividades, mas que certamente estariam de acordo lógico com a indeterminação apresentada no texto em si. Estariam muito mais próximas de uma interpretação performática, inequivocamente artística.

Que diga-se algo mais ou menos curto. "Eu te amo", por exemplo. Que se repita uma ou duas vezes. Em seguida, o pedido para que o interlocutor repita junto essa sentença retira o sentido comum que a frase tem. Repetir "eu te amo" muitas vezes, em dupla, ao telefone, não faz parte da ideia comum do que seria uma declaração de amor – *pode fazer*, mas, certamente, após algumas repetições não estamos mais tratando de uma declaração, mas sim de uma performance. Da aproximação com brincadeiras infantis ou adolescentes ao telefone (talvez algo da época, os anos 70, e que se estendeu até fins dos anos 2000, mas que aos anos 2010 já provavelmente não pertence tanto), em que entram em jogo aspectos como o tédio (repetimos juntos frases que perdem o sentido por não termos mais o que fazer ao telefone e mesmo assim não querermos desligar), pode-se retirar parte do sentido do nome "Routine" (rotina): temos aqui uma rotina reencenada de forma a mostrar-se em toda sua falta de sentido e em todo seu pleno sentido, ao mesmo tempo. Se ligar para um[a] amigo[a] pode ter um enorme sentido afetivo na vida comum, quando isso é levado para um campo totalmente controlado onde se segue instruções, cada gesto habitual mostra-se em sua frieza e possível falta de sentido, ao menos desse sentido afetivo.

A ordem de que a repetição aconteça até que não mais seja possível ("dizê-lo, juntos, de novo e de novo. até que não seja mais possível") é um ponto importante. Surge a pergunta: o *que* tornava a repetição possível? O fôlego que ainda se tinha, com certeza, mas também o tempo disponível (para a performance pública ou para a

performance íntima, em casa), e talvez isso inclua o anoitecer – horário a partir do qual talvez não se possa mais falar em voz alta ao telefone. E certamente seguem-se outras questões: estamos dispostos a repetir as palavras até alcançar um limite fisiológico? Faz sentido para essa ou nessa atividade que alguém vá além do limite saudável? Desmaiar é uma possibilidade?

Em seguida, a perspectiva é trocada: quem é endereçado pelo texto é, agora, quem recebe a ligação telefônica ("receber uma ligação de um[a] amigo[a]"). Porém não há indicação clara de que se trate da mesma ligação prescrita imediatamente antes, assim como não há sinal de que essa primeira tenha se encerrado ou de que alguém deva desligar. Indeterminação, de fato. Porém, a comparação com outras atividades presentes no mesmo panfleto não indica que deva-se ler a mudança de perspectiva como um modo de contar a mesma história (a mesma ligação telefônica) de outra forma. Afinal, não trata-se de contar uma história, mas sim de descrever uma *série* de ações: é uma lista. A ligação recebida vem, de fato, após a ligação feita, ao menos na estrutura do texto. Então, supondo que o texto ainda enderece a mesma pessoa, tem-se a passagem de algo entre ordem e descrição de *atividade* ("ligar/ligando/ligue para um amigo") para algo entre ordem e descrição de *passividade* ("ser telefonado/sendo telefonado/seja telefonado por um amigo").

É, sem dúvida, um gesto que contém o absurdo: pedir a alguém que algo *aconteça* a esse alguém. Demandar que, através da passividade, a pessoa referida possa controlar a atividade de outrem (ou seja, da pessoa que faria a ligação telefônica).

Então, nessa passagem do ligar para o receber a ligação, temos dois aspectos: a descrição de uma cena extremamente semelhante à anterior, notadamente a *mesma cena* vista por outro ângulo (e a relação com o cinema é feita pelo próprio Kaprow nas notas do panfleto⁴⁸), mas que deve ou pode ser lida como *outra cena*; e a demanda impossível (de receber uma ligação sem que nada seja descrito sobre como forçar esse acontecimento). Na primeira cena, o sujeito segue instruções simples e claras

⁴⁸ Kaprow diz que as fotos presentes no panfleto não descrevem a atividade, mas a ficcionalizam, funcionando como algo entre um filme de Hollywood e um manual de instruções (MAFFEI, 2011: 67).

(embora contenham grande indeterminação): ligue para alguém, diga coisas. Na segunda cena, versão do outro lado da linha da primeira cena, o sujeito está fazendo o impossível: seja telefonado por alguém, seja dito coisas. É como se quem recebesse a ligação na primeira cena já pudesse ou devesse, naquele mesmo instante, estar lendo o roteiro da segunda cena e executando, como agente ao mesmo tempo ativo e passivo, a ação impossível de *se fazer receber* uma ligação.

No último parágrafo, há a volta do pedido/ordem/descrição possível de ser cumprido: repetir palavras junto com outra pessoa, até que repetir torne-se impossível. A atividade se encerra, assim, com a volta à perspectiva da ação, em oposição à do curto-circuito entre atividade e passividade.

A troca constante de perspectivas e modos de agir dentro da mesma atividade faz parte do estranhamento almejado para cada ação cotidiana aí contida. Observar por dois prismas diferentes uma ação cotidiana como fazer uma ligação é algo descolado da experiência cotidiana. Há, também, a mistura entre o âmbito performático, sempre mais ou menos público (performar esta atividade proposta), e o âmbito pessoal (performá-la com um[a] amigo[a]).

As decisões implicadas em como fazer alguém nos telefonar e em decidir quando já não é possível repetir as palavras em conjunto ficam por parte de quem interpreta o texto. O apelo para uma decisão sobre algo indecidível é o apelo para uma decisão plena: quem performa não decide entre opções de como realizar a ação, mas sim entre a) não realizar a atividade por ela conter uma impossibilidade; e b) realizá-la resolvendo essa impossibilidade no próprio ato de performá-la.

Um dos aspectos nos textos das Activities que é eminentemente musical é a leitura e a ideia de performance aí inclusa. Temos aqui a necessidade de que 1. siga-se as regras de performance estritamente (até aí temos algo comum tanto à música quanto ao teatro quanto ao jogo em geral), 2. siga-se o fluxo temporal descrito. Nesse segundo ponto, a música fornece o modelo de leitura do texto, pois a partitura musical sempre foi o modelo da leitura que leva em conta o tempo. Ainda que possamos pensar no teatro e na poesia como outros representantes dessa leitura temporal, a

música foi ao longo do tempo se especializando em modos diferentes de especificar leituras de tempo.

Em seu artigo sobre as partituras verbais ou partituras de evento, Liz Kotz diz que "para que a partitura musical se tornasse disponível como uma estrutura temporal generalizada ou como partitura de evento, ela teve de ser descolada não somente do *som* como sistema de notas discretas mas também do *tempo* como sistema graficamente traçado de medida rítmica"⁴⁹ (KOTZ, 2001: 70), tornando-se, assim, um espaço onde se anotava séries de eventos medidos ou pelo tempo mecânico do relógio ou ainda por outras medidas mais subjetivas, como por exemplo "até não querer mais", ou bastante objetivas porém indeterminadas, como "até que alguém te telefone". A partir daí, seguir a ordem temporal determinada por um texto passava a ser uma questão de partitura, e as Activities de Kaprow são um exemplo disso.

Kotz argumenta que a forma condensada e transportável das partituras verbais foi um dos aspectos importantes para que o trânsito entre leitura íntima, publicação, performance e exibição em galerias, fosse mais simples. Para tanto, um ponto importante era a produção do objeto textual – que, como dissemos acima, nunca foi para Kaprow a mesma coisa que a performance em si, mas um modo de se fazer manuais de instrução. As instruções contidas no texto eram, segundo a autora, material poético. Esse material seria poético na medida em que fazia a arte fugir do contexto das tecnologias de gravação e reprodução que emergiam à época, adentrando um mundo mais manufatural, íntimo e prosaico (KOTZ, 2001: 60-62). Daí a aproximação com atividades cotidianas como telefonar para alguém.

Se o estranhamento do cotidiano pretendido por Kaprow é alcançado ou não na atividade que analisamos, não é o ponto importante; se ela é possível ou impossível de se realizar numa leitura responsável (que leve em conta todos os aspectos propostos sem fazer concessões), também não é esse o ponto. O que é mais importante, no caso, é o modo de apelar para a reflexão sobre modos de atividade, passividade e

⁴⁹ No original em inglês: "[...]for the musical score to become available as a generalized time structure or event score, it would have to be unhinged not only from *sound* as a system of discrete notes but also from *time* as a graphically-plotted system of rhythmic measure". Tradução nossa.

decisão que a interpretação desse texto necessariamente pedirá. Quem faz uma atividade de Kaprow está disposto a considerar cada instrução em sua possibilidade e impossibilidade (muitas vezes simultâneas) e necessariamente terá de re-considerar cada gesto cotidiano ali implicado; está disposto a se colocar como *performer* de uma partitura que não determina todos os pontos do que deve acontecer, mas ainda assim tem um manual rigoroso; disposto a ser *performer* de uma partitura que não endereça somente o público que possivelmente assistirá ao resultado, mas também com certeza endereça o próprio executante e seus processos mentais, antes, durante ou depois da performance.

Se Kaprow remete à vida cotidiana dos participantes de seus Happenings, George Brecht, em suas partituras, traçava a linha dos objetos cotidianos para o plano musical em que os inseria. Enquanto em Kaprow tem-se a temática da relação entre arte e vida, uma relação externa à representação, em Brecht vamos encontrar a temática da relação entre objeto artístico representado e objeto artístico representante, uma relação *interna*.

2.2. Análise de algumas partituras de George Brecht

George Brecht, químico de formação e profissão e artista plástico, por volta dos anos 50 envolveu-se com o contexto emergente da *Action painting* em Nova Iorque; passou, porém, rapidamente da produção de pinturas expressionistas para a produção de partituras, uma substituição que, entre outras coisas, foi a da expressão de um conteúdo informal, indeterminado, para a focalização de uma parte específica do gesto de abertura da *Action painting*: abrir mão do controle do autor. Em sua versão desse gesto, ele paulatinamente retira a presença sensível de um sujeito, até que sobre pouco ou quase nada; uma palavra, um sinal gráfico, pouco mais que isso.

2.2.1 Moldura musical

George Brecht desenvolveu algumas de suas partituras no contexto das aulas que John Cage ministrava nos anos 60 no Black Mountain College, que contavam com vários artistas que posteriormente se tornaram proeminentes nos campos da performance, do happening, das artes plásticas e também da música. Eram aulas de composição ministradas por um compositor. Isso explica em parte porque, mesmo que suas obras tivessem muitas características da poesia, da arte visual e de propostas cênicas, o nome dado a elas é o de "scores", "partituras".

Cartões contendo instruções ou palavras esparsas, sua colocação como partitura é fruto de um movimento de questionar, na música, quais os atributos essenciais de uma obra musical qualquer. Esse movimento reflexivo do material musical (o de voltar-se para si mesmo e observar e racionalizar seu próprio desenvolvimento através de processos criativos) é, ao mesmo tempo, um salto para fora da criação musical estrita. Em Brecht, como em Cage, o conteúdo positivo passa a não ser a maior preocupação, e os modos de organização entram primeiramente em seu lugar. Ele, então, "desenvolveu um modelo de prática artística chamado de partitura-evento. Um simples cartão branco com poucas linhas de texto, ele era uma proposição linguística apresentada no lugar do objeto artístico" (ROBINSON, 2009:77)⁵⁰. Porém, como dito, o ambiente era primeiramente musical, e o objeto em questão(a partir de então, ausente), a música; e o procedimento básico, buscar modos novos de liberar esse processo através da escrita.

O compositor Michael Pisaro, em *Writing, music* (PISARO, 2009), um texto sobre escrita na música experimental, reflete sobre o papel que os modos de anotar uma música podem ter sobre o que é a música, e sobre como criar uma notação é já criar

⁵⁰ Tradução nossa. No original, em inglês: "developed a model of artistic practice called the Event score. A simple white card with a few lines of text, it was a linguistic proposition presented in lieu of the art object".

um campo musical específico. Nesse caminho, passa pelas figuras importantes para a notação musical: o ponto; o diagrama (que, em inglês, língua original do texto de Pisaro, tem o mesmo nome da grade orquestral, "grid"); a página (de papel); a imagem; a palavra, que nos interessa especialmente aqui e que ele divide em quatro tópicos: prosa, listas, poemas e títulos; a duração; o deixar coisas de fora; a transcrição; e, por fim, a escrita da música em geral como um processo (além ou aquém do processo de produção de som que geralmente é visto como o processo musical por excelência). Conclui dizendo que "[a]o tomar todo o processo através do qual a música é concebida, escrita, performada e escutada, como uma área para a consideração crítica, e então [como uma área] para inovação amorosamente criativa, a música alcança de novo e de novo modos inesperados de soar e de ser"⁵¹ (PISARO, 2009: 76). Importante notar que em sua afirmação os modos de ser não são necessariamente modos de soar, e sim outras coisas, como por exemplo modos de engajar os participantes.

Tomemos aqui o tópico da palavra e especialmente o que Pisaro chama de listas, principalmente listas de atitudes a se tomar, ações a se fazer. Mecanismos como fazer partituras musicais com instruções e não com notas inscrevem marcadamente a música dentro das artes performáticas (KIM-COHEN, 2009:169). Essa performance pode ser indeterminada quanto a alguns ou muitos de seus aspectos, por exemplo a separação entre quem age e quem observa. No caso, por exemplo, da partitura *Direction* (1961), o compositor George Brecht sugere ações performáticas onde a posição do público e de quem executa fica difícil de se separar:

⁵¹ Tradução nossa. No original: "By taking the whole process by which the music is conceived, written, performed and heard as an area for critical consideration, and then, for lovingly creative innovation, the music arrives again and again at unexpected ways of sounding and of being."

Figura 9. Transcrição de *Direction*, de BRECHT, George, 1961.

Já o que Pisaro chama de poema pode, em alguns casos, ser inscrito mais próximo da arte conceitual. Se tomarmos como exemplo a peça *Saxophone Solo* (1962) de George Brecht, cujo texto é simplesmente "Trumpet", já não há performance indicada e nenhuma ação clara a se desempenhar. Antes de ser um programa para a execução de sons ou ações, essa peça é um erro (intencional) de categoria (KIM-COHEN, 2009:170). No caso, onde se esperaria a descrição do conteúdo do solo de saxofone, há somente o nome de um outro instrumento, deixando tanto o lugar do solo de sax como as ações a se executar com o outro instrumento vazios.

Em muitas das partituras verbais que se pode encontrar no contexto do grupo Fluxus, que agregou vasta produção de partituras-evento, incorpora-se o mundo à arte produzida, num movimento expansivo que tende à abolição da separação clara entre arte e todo o resto do mundo. No livro *In the Blink of an Ear*, Seth Kim-Cohen analisa essa expansão através da peça *Incidental Music* (1961), de Brecht. Mais radicalmente do que o gesto cageano de expandir as barreiras do musical para incorporar mais objetos possíveis ao musical ele mesmo, a peça, ao invés, olha para os limites, o quadro (ver abaixo a instrução para se tirar uma foto da "situação do piano") que encapsula e dá a forma familiar ao evento musical, tornando possível sua modificação ou ao menos a tomada de consciência do nosso modo de fechar ou determinar o que é propriamente um objeto musical dentro desse evento.

⁵² Tradução nossa. No original em inglês: "Arrange to observe a sign indicating direction of travel. • travel in the indicated direction • travel in another direction."

Cinco peças para piano, qualquer número das quais pode ser tocado em sequência, simultaneamente, em qualquer ordem ou combinação, com mais uma ou outras peças.

1. O assento do piano é inclinado sobre sua base e posto para descansar contra uma parte do piano.
2. Blocos de madeira. Um único bloco é posto dentro do piano. Um bloco é colocado sobre este, e então um terceiro sobre o segundo, e daí em diante, um por um, até que pelo menos um bloco caia da coluna.
3. Fotografar a situação do piano.
4. Três ervilhas secas ou feijões são jogados, um após o outro, no teclado. Cada um dos grãos que permanecerem no teclado é afixado à tecla ou teclas mais próximas com uma única tira de fita adesiva.
5. O assento do piano é arranjado nos conformes e o performer se senta.⁵³

⁵³ Five piano pieces, any number of which may be played in succession, simultaneously, in any order and combination, with one another or with other pieces.

1. The piano seat is tilted on its base and brought to rest against a part of the piano.

2. Wooden blocks. A single block is placed inside the piano.

A block is placed upon this block, then a third upon the second, and so forth, one by one, until at least one block falls from the column.

3. Photographing the piano situation.

4. Three dried peas or beans are dropped, one after another, onto the keyboard. Each such seed remaining on the keyboard is attached to the key or keys nearest it with a single piece of pressure-sensitive tape.

5. The piano seat is suitably arranged and the performer seats himself.

Brecht faz, aqui, "[u]ma música não de som, mas de incidentes"⁵⁴ (KIM-COHEN, 2009: 172). Importante frisar que o nome "música incidental" é usado geralmente para caracterizar uma música que *incide* sobre a configuração do estado de uma cena, seja em teatro, seja em trabalhos sonoros ou audiovisuais, mas, no caso, segundo Kim-Cohen, Brecht sugere a relação dessas incidências com alguns *incidentes* (quase acidentes), do mesmo modo como trataríamos a queda de ervilhas no piano numa situação comum de concerto. Uma peça como *Incidental Music* depõe a arreferencialidade, a metalinguagem padrão da música de concerto. Brecht, nessa peça, "sugere que o piano, como pensamos conhecê-lo, pode precisar de um outro olhar, um outro entendimento, um outro ângulo" (LABELLE, 2006: 62)⁵⁵.

Nessa linha de pensamento, Seth Kim-Cohen, ao comentar o texto-referência da teórica da arte Rosalind Krauss *Sculpture in the expanded field* sobre os limites recíprocos e mutantes entre escultura e não-escultura, sugere que um objeto não é simplesmente o objeto, "[...] isso não é simplesmente *isso*. É relacional" (KIM-COHEN, 2009:151). Krauss, em seu texto, escreve como a escultura é (existe e se recorta do resto do mundo) em relação (de negação) com outras coisas. Nesse sentido, apontar para a coisa sozinha, sem levar em conta o entorno, a obscurece. O movimento de borrar as barreiras entre arte e vida, ainda que pretenda englobar todo o entorno na obra, pode apontar para a obra como coisa isolada, em eterna expansão mas nunca em relação, e obscurecer as trocas recíprocas entre as condições de sua feitura e suas próprias regras internas. Pode abolir as barreiras entre dois campos, sem, porém, observar seu funcionamento. Diferentemente disto, "[a] obra conceitual não explode a tubulação; não a desliga; mas a reorienta de modo que seus conteúdos cheguem a um

⁵⁴ Tradução nossa. No original: "[...] a music not of sound, but of incidents".

⁵⁵ Tradução nossa. No original em inglês: "[...]the piano, as we think we know it, may require another look, another understanding, another angle."

destino diferente, chamando a atenção para a contingência de seu funcionamento normal"⁵⁶.

No todo, Kim-Cohen usa os exemplos para argumentar que a arte conceitual tem maior poder questionador que a arte (*que se quer*, podemos adicionar) puramente focada em aspectos materiais. A questão colocada por tal arte é (na verdade não uma questão, mas) o chamar atenção para os modos de fazer e experienciar arte, e a formação de questões específicas (como se fossem uma materialização específica a partir do arcabouço virtual dessa obra conceitual) fica para cada espectador – e podemos argumentar que, no caso de partituras como as de Brecht, fica para cada realizador, ou performer, na medida em que quem as lê para si já performa as operações intelectuais mais importantes, e que "[s]eu 'material sonoro' existe [ganha existência] através de provocação, emergindo na imaginação do leitor/participante" (FLÜGGE, 2012)⁵⁷.

2.2.2 Música conceitual

Em um texto do teórico sobre composição conceitual Volker Straebel pensa sobre em que medida podemos falar de "música conceitual" já que, mesmo num objeto artesanal, há conceitos envolvidos.

Conceitual aparece aqui como uma descrição em adjetivo de uma arte que não mais se define fundamentalmente através do meio de sua manifestação física, mas em vez disso tem lugar no domínio das ideias, à luz das quais o meio através do qual são comunicadas perde significância (STRAEBEL, 2008: 69)⁵⁸

⁵⁶ Tradução nossa. No original em inglês: "[t]he conceptual work doesn't blow up the pipeline; it doesn't shut it down; it reroutes it so that its contents arrive at an altered destination, drawing attention to the contingency of its normal functioning"

⁵⁷ Tradução nossa. No original em inglês: "[t]heir 'sonic material' exists through elicitation, emerging in the imagination of the reader/participant."

⁵⁸ Tradução nossa. No original em inglês: "'Conceptual' here appears as an adjectival description for an art that no longer defines itself fundamentally through the medium of its physical manifestation, but instead takes place in the realm of ideas, in light of which the medium in which these ideas are communicated loses significance."

Nesse texto, através de uma referência à diferenciação que o autor Nicolaus Listenius fez no séc. 16 entre *musica practica* e *musica poetica*, sendo a primeira relativa à performance e a segunda relativa à partitura, Straebel aproxima a relativa independência da performance presente, de um lado, nas partituras típicas do movimento Fluxus e, de outro, na música europeia do século 16 até o final do século 18. Em ambos os casos, ainda que entre partitura e performance uma seja modelo para a outra (e esses papéis podem ser cambiáveis nas partituras do Fluxus, como vimos com relação às anotações de performance de Kaprow), cada parte tem suas próprias regras e desenvolvimentos. Aponta, porém, para o fato de que essa separação fazia sentido em relação à *música de notas* (em alemão, *Tonkunst*, algo como "arte de sons musicais"), não se sustentando quando se começa a levar em conta aspectos como timbre ou qualquer outra relação acústica real e aspectos humanos, como a improvisação (STRAEBEL, 2008: 71). As partituras de Brecht muitas vezes não são focadas nesses aspectos do som, embora também não se tratem de música feita com notas – alguns aspectos de como lidamos com o som no plano das ideias entram em jogo.

Outro ponto apontado pelo autor é o de que pensar música como ideia, como não dependente necessariamente do estímulo sonoro (como arte não necessariamente coclear, poderíamos acrescentar, e desenvolveremos isso no capítulo 3) passa primeiramente por retirar o resultado final das mãos artesanais da autoria, e isso já é ponto pacífico na música de tradição europeia. O executante não precisa ser a mesma pessoa que escreve a peça, isso desde ao menos a consolidação da escrita musical, e então a música já é o que é antes da execução. Ou seja, o primeiro passo para essa sublimação da música já estava dado desde muito antes do advento da arte conceitual como tal.

O filósofo da música alemão Harry Lehmann vai na mesma direção no texto *Conceptual Music as Catalyst for the Gehalt-Aesthetic Turn in New Music* (2014), em que se baseia na ideia de que o produto final musical pode ser uma ideia e não necessariamente uma sequência de sons. Ele parte daí para advogar a existência de

direito de uma música conceitual. Para tal música, o importante seria a presença nela de uma reflexão estrangeira ao seu próprio material (LEHMANN, 2014: 2).⁵⁹

Lehmann continua separando 3 características modelo do que para ele seria a comunicação artística em geral: 1. A obra de arte como combinação de formas; 2. O meio [a mídia] de uma arte específica, sendo o suporte sobre o qual ela se apoia e onde é preparada; 3. Um componente de reflexão (2014: 2). Se olharmos através do prisma das partituras verbais aqui discutidas, elas de um modo geral possibilitam o salto por sobre a combinação de formas indo em direção à reflexão – e uma reflexão (anteriormente) estrangeira ao material musical. Isso aumenta as chances de se entender a partitura como a obra em si, e pensar que quanto mais conceitos extra-musicais a partitura contiver, mais independente da performance (musical) ela será.

Esse ponto, a autossuficiência musical de algo que precede a performance, será debatido por Valério Fiel da Costa em seu livro "Morfologia da Obra Aberta" (2016). Um dos argumentos defendidos no livro é o de que, por mais que haja a ilusão de completude da obra no texto musical, ou seja, por mais que nos pareça que o texto é a obra inteira, a quantidade (e a qualidade, o *quê*) de aspectos ainda não determinados pelo texto sozinho é sempre grande o suficiente para que possamos entender o intérprete como coautor, tanto em Mozart como em John Cage, ou, podemos adicionar, George Brecht.

Por um lado, em Mozart, resta muito além das notas escritas, por exemplo pequenas diferenças nos modos de entoar um bemol ou um sustenido que sejam sensíveis de algum acorde-chave, mas basicamente tudo o que resta e é visto como relevante está no plano sonoro. Por exemplo, ainda que todo o arranjo do palco para uma peça de Mozart faça com que ela seja como deve e seja portanto relevante e essencial, tudo aí é arranjado para ser visto como transparente, pois o que deve ser opaco e portanto reter nossa atenção reside somente no plano sonoro.

⁵⁹ Lehmann se baseia aqui, entre outras coisas, no texto "Hauer und die Konzeptkunst" do compositor Peter Ablinger (s.d.). **[EXPLICAR]**

Por outro, em George Brecht, resta muito além do som produzido ou imaginado, e muito do que é pensado como efetivamente relevante está além ou aquém do plano material do som, está no conceito.

Daí pode-se pensar no segundo ponto que Lehmann diz ser relevante para se pensar uma música conceitual, como um ponto de passagem: o da materialidade específica da mídia (LEHMANN, 2014: 2). Se entendermos que, quanto maior a independência do meio em relação à combinatória (pode-se dizer, à mensagem), mais próximos estamos de pensar fora de uma combinatória vista como necessária por já estar imbuída no entendimento geral sobre aquela mídia, se entendermos que separar a combinatória do meio pode mudar a combinatória, é importante notar como a passagem para o texto, enquanto coloca a partitura como objeto possivelmente literário, muda também a música que nela será inscrita.

A contingência (em oposição à muitas vezes aparente necessidade) da música previamente escrita em notação tradicional (sequenciar sons que remetem a símbolos muito específicos, a saber, notas), fica em evidência por negativo nas partituras em que não há menção explícita a qualquer objeto tipicamente musical. Nelas, isso se vê mais claramente quando a própria dimensão de *atividade* da música é erodida, quando não há menção a modos de fazer em geral já que não se indica *que* haja algo a fazer.

2.2.3 Um caminho: do som para fora

"Brecht descobriu que [coisas como por exemplo jogar cartas] 'acabavam sendo bastante teatrais quando performadas, tão interessantes visual e atmosféricamente quanto auditivamente falando'"
(NYMAN, 1999 [1974]: 75)

Tomemos uma peça de Brecht que tem ainda grande semelhança com uma partitura tradicional. *Card-piece for voice* pede ensaio prévio; tem uma quantidade de performers (que deve ficar entre 1 e 54), que, ainda que variável, está indicada; tem diferentes papéis (partes) indicados para diferentes performers; tem uma sequência temporal definida entre eventos diferentes internos à peça (tem, portanto, uma forma

no tempo); tem ações que desencadeiam outras ações imediatamente, ou seja, ações em que importa não uma escala temporal longa e analisável somente à distância e de forma detida mas sim a percepção instantânea de causalidade e sequência, ou, diga-se de outra forma, ações ritmadas; e, por fim (mas talvez mais obviamente preenchendo o requisito), tem indicações específicas para que se produza *som* e para que se faça *silêncios*.

CARD-PIECE FOR VOICE

1. There are from 1 to 54 performers. Performers are seated side by side, except for the "chairman", a performer who sits facing the others. They rehearse before the performance to develop common vocables of the four types described below.
2. The chairman holds a deck of ordinary playing cards (four complete suits plus Joker and Extra Joker). He tosses each card into the air so that it is free to fall face up or face down, then re-forms the deck and shuffles it, keeping each card in its face-up or face-down direction.
3. He then deals one card at a time to each performer in turn, including himself, until all cards have been dealt.
4. There is a second stack of "phoneme cards", blank cards on each of which a single phoneme from one or more languages familiar to all performers has been written. These are shuffled and dealt, face up, one at a time, to each performer in turn, who keeps them in a stack separate from the playing cards.
5. At a nod from the chairman, each performer takes a playing card from the top of his sub-deck, performs a sound or not, according to the system of cues given below, and discards the card. Unless there is a signal from the chairman to repeat, or stop, the performance, each performer stops at the end of his sub-deck.

6. The Cue System:

Suits: indicate the "vocal" organ primarily responsible for the sound production.

Hearts: Lips

Diamonds: Vocal cords and throat

Clubs: Cheeks

Spades: Tongue

Sounds may be produced in any way, that is, with the breath, by slapping (of the cheeks), etc.

Number Cards: indicate duration of sound, approximately in seconds.

Face Cards (disregarding suit): indicate the speaking of a phoneme, with free duration, pronunciation, and dynamics, roughly as it might be heard in ordinary conversation. Specification and order of the phonemes is as indicated by the phoneme cards, read consecutively.

Card Backs: indicate approximately five seconds of silence.

Joker and Extra Joker: are cues only for the chairman, other performers ignoring them.

Joker: Chairman crosses his arms at the end of his deck, signaling one repeat, and each performer, having reached the end of his own deck, runs through his cards once more, in the order in which they now occur (last card first). Then each performer stops, including the chairman (who ignores the joker during the repeat).

Extra Joker: Chairman raises his arms, signaling an immediate stop to the performance.

Todos esses aspectos são comumente associados a um fazer musical. Se tomarmos, porém, uma peça como *Chair Event* (sem número) (1963), temos, *sobre uma cadeira branca, um ralador, um pedaço de fita, alfabeto, bandeira, preto e cores espectrais*⁶⁰. Como indica Straebel (2008: 75), tem-se algo que lembra a descrição de uma escultura. Note-se, porém, que já não há instrução de que quem executa deva colocar essas coisas sobre a cadeira. A partitura passa a poder ser, então, descrição de uma imagem. Imagem a se ver, a se imaginar, a se produzir? Não se sabe. Além disso, temos uma lista de coisas únicas: *um ralador, um pedaço de fita*, que, de repente, é quebrada pela intromissão da categoria "alfabeto", que não é *um* alfabeto. Então temos esse jogo rítmico da enumeração de objetos materiais sendo quebrado pela enumeração de conceitos.

Se fizermos a passagem para as formas mais radicalmente estranhas ao mundo musical, encontraremos, por exemplo, a peça *Bach*, cujo texto é, somente, "Brazil". Aqui, pode-se dizer, o que dá conta do musical é a evocação do nome do compositor mais tradicional do país mais tradicional em termos de música de concerto. Seu deslocamento para um lugar cuja tradição musical Brecht aparentemente considerava alheia a isso tudo dá conta da excentricidade, da fuga do centro de atração tradicional da partitura e da música.

Enquanto algumas partituras anteriores de Brecht "usavam verbos imperativos para dirigir as ações de um sujeito externo à linguagem"⁶¹, elas simultaneamente continham o germe do estranhamento, da desfuncionalização desses imperativos, "sua forma de lista, numerada e verticalmente disposta igualava esses comandos a descrições"⁶² (KOTZ, 2004: 92). Brecht, após um certo tempo, elimina os imperativos:

⁶⁰ Tradução nossa. No original, em inglês: "on a white chair a grater tape measure alphabet flag black and spectral colors". Na partitura, como se pode ver abaixo, as palavras são separadas espacialmente, sem pontuação.

⁶¹ Tradução nossa. No original, em inglês: "[u]sed imperative verbs to direct the actions of a subject external to language".

⁶² Tradução nossa. No original, em inglês: "its listlike, numbered, vertically arranged form structurally equates these commands with descriptions".

[e]m seu lugar, um mero gerúndio ('pingando'), substantivo ('água') ou preposição ('em', 'de') é suficiente para indicar ação ou processo. Em outras, como *Exit* [Saída] ou *Silence* [Silêncio], uma única palavra ocorre infinitamente numa oscilação contínua da forma verbal. À altura de 1961, a maior parte das partituras apresenta um uso condensado, quase telegráfico [da linguagem]: breves frases e palavras soltas apresentadas verticalmente com pontuação mínima. Onde a pontuação ocorre, funciona quase algebricamente – como se fosse para reduzir a linguagem a um conjunto de relações especiais – ou de maneira mais operacional, como se para qualificar uma ação. Tudo alheio a isso é omitido.⁶³ (KOTZ, 2007: 95)

A redução do material linguístico nas partituras de Brecht acontece em conjunto com o distanciamento da dimensão necessariamente performática; ainda assim, mantém-se a forma-partitura, embora reduzida a seu limite: a apresentação visual da peça, com um nome e um conteúdo outro. Como vimos, isso não só é suficiente como tem um condensamento de uma trajetória que não perde o referencial de vista; somente o mantém, cada vez mais, numa posição instável.

Na estrutura por Brecht da proposição linguística [...] o objeto não era identificado com nenhuma especificidade, mas infundavelmente substituível. Através da partitura, Brecht afirma a natureza conceitual da função denotativa da linguagem[...]. O objeto material da partitura (ou o referente) nunca é completado, ou retratado, pelo artista; é fornecido pelo leitor, a cada leitura⁶⁴ (ROBINSON, 2009: 96).

⁶³ Tradução nossa. No original, em inglês: "[i]nstead, a mere gerund ('dripping'), noun ('water'), or preposition ('on,' 'off') is enough to indicate action or process. In others, such as *Exit* or *Silence*, a single word occurs endlessly in a continuous oscillation of verbal form. By 1961, most of the scores feature condensed, almost telegraphic uses of language: brief phrases and single words, presented vertically, with minimal punctuation. Where punctuation does occur, it functions almost algebraically—as if to reduce language to a set of spatial relations—or more operationally, as if to qualify an action. Everything extraneous is omitted."

⁶⁴ Tradução nossa. No original, em inglês: "In Brecht's structuring of the linguistic proposition[...] the object was not identified with any specificity but left endlessly substitutable. Through the score, Brecht asserts the conceptual nature of the denotative function of language[...] The score's material object (or referent) is never completed, or depicted, by the artist; it is supplied by the reader, each time it is read".

2.2.4 Design

Na medida em que retira o conteúdo propriamente musical das partituras, Brecht adiciona mais sinais gráficos com função organizacional, função de diagramação. Nessas partituras, porém, eles aparecem fora de contexto, e de certa maneira desfuncionalizados, como por exemplo um ponto antes da frase indicando que se encontrará uma lista, mas verifica-se em seguida que a lista só tem um elemento.

Quanto menos as marcas de pontuação, tomadas em isolamento, transmitem sentido ou expressão e quanto mais constituem o pólo oposto aos nomes na linguagem, mais cada uma delas adquire um status fisionômico próprio, uma expressão própria, que não pode ser separada de sua função sintática mas não é de forma alguma exaurida por ela⁶⁵ (ADORNO, 1990 [1958]: 300).

A emancipação dos sinais gráficos, aqui, traz de certa forma essas partituras para o campo do *design*. E a importância que Brecht dá à forma específica de listar, espaçar, enfim, diagramar, pode ser pensada na medida em que aquilo de que se trata nessas partituras se sublima, se torna mais e mais etéreo.

Agora apresentaremos uma trajetória que parte desse ponto onde o desenho não tem mais um referente específico no campo dos objetos a se construir a partir e faz o caminho de volta para relação – transformada, porém – entre instrução e realização sonora.

⁶⁵ Tradução nossa. No original, em inglês: "The less punctuation marks, taken in isolation, convey meaning or expression and the more they constitute the opposite pole in language to names, the more each of them acquires a definitive physiognomic status of its own, an expression of its own, which cannot be separated from its syntactic function but is by no means exhausted by it".

CHAIR EVENT

on a white chair

a grater

tape measure

alphabet

flag

black

and spectral colors

2.3. Análise de The Great Learning de Cornelius Cardew

Tratemos agora de introduzir algumas obras do compositor inglês Cornelius Cardew (1936-1981). Elas, de certa forma, unem a problemática apresentada quanto à obra de Brecht e o que vimos quanto a Kaprow: de um lado, a *saída* do campo previamente tido como musical na sua clausura primeiramente melódico-harmônica e posteriormente textural (ponto que desenvolveremos no cap. 3) para uma consideração do quadro geral onde isso se insere, com em Brecht; de outro, a problemática da interação humana, considerando as relações entre arte e vida cotidiana, como vimos quanto a Kaprow.

Uma das questões em jogo nas partituras que veremos é apresentar um modo de fazer musical experimental e altamente complexo em termos sonoros sem sobredeterminar o resultado buscando relações unívocas.

Schooltime Special (1968) introduz, em Cardew, a morfologia da peça sendo determinada não mais por uma sequência única de sons musicais (ou de símbolos que redundem em acontecimentos musicais, ainda que intencionalmente alienados do controle e do crivo do autor da partitura⁶⁶), mas sim por um *campo de sentido* ou uma *lógica* expressa em palavras e disposições visuais, por texto e diagramação ou *design*.

A peça é uma série de condicionais, utilizando o modelo do algoritmo como vimos acima. Apesar de não haver uma forma que se desenvolva espacialmente e que requeira uma correlação temporal na performance da peça, como acontece com uma partitura tradicional – onde a leitura avança espacialmente de maneira em geral irreversível juntamente com o avanço da execução, a não ser em casos de ritornelo – pode-se delinear o avanço do executante logo de pronto como o avanço desde a parte A até a parte D (cf. Fig. 8).

O participante que ficar em silêncio por ter respondido "não" a todas as perguntas de A pode retornar ao início e reconsiderar suas respostas – já,

⁶⁶ Como era o caso de *Treatise*, que veremos adiante.

provavelmente, com uma outra paisagem sonora, um outro ambiente à sua volta, o que deve influenciar sua nova resposta.

Essa lógica da leitura que remete à situação sonora na qual os executantes estão engajados fornece as ferramentas para que, ao desprender-se de uma teleologia explícita e única da partitura (ler do começo para o fim), eles possam ainda assim não se referir somente a algo como os gostos pessoais previamente adquiridos ou a autoridade de alguém que comande a execução.

Quando um executante chega ao fim da leitura de *Schooltime Special*, ele é lançado à sua própria sorte com a frase "siga sua inclinação" (em *D*, última linha, **fig.**). Ele pode, porém, ter feito pausas quaisquer "para consideração", se tiver achado importante. Então a subjetividade não está fora de jogo, mas entra conforme condições bem delineadas.

Pode-se dizer que a *responsabilização* é o mote, aqui. Por mais que haja demandas externas ao indivíduo e internas à partitura, qualquer decisão será ainda de responsabilidade do intérprete; ele não pode, porém, para fazer valer suas decisões, obstruir as decisões de outrém ou demandar algo a alguém além de si mesmo. A estrutura toda deixa isso bem claro: tudo o que você queira ouvir, haverá que produzir você mesmo (todo o *A* e o *D*); se a música resultante das suas decisões e das de outros não te agrada, *tampe os ouvidos* (em *D*, terceira pergunta).

Há uma única exceção a esse quadro ético/moral/estético: se você puder suportar a sanção de outrém, se "[v]ocê quer que alguém lhe diga o que fazer", então "diga ao seu vizinho o que fazer" (em *D*, segunda pergunta). É como se as implicações sociais de esperar ordens externas fossem levadas ao extremo em questão de instantes: se os membros de um grupo dizendo uns aos outros o que devem e o que não devem fazer é uma imagem que te agrada, então imprima essa imagem agora mesmo – e ainda assim você talvez não tenha alguém decidindo por você, te dizendo o que fazer. A única coisa que está garantida se você "quer que alguém lhe diga o que fazer" é que você terá essa postura de autoridade quanto aos outros – não há, porém, nenhuma cláusula na partitura que diga que, ao receber uma instrução de outro

membro do grupo, deva-se obedecer, ou desobedecer, ou qualquer coisa. A responsabilidade ainda é pessoal e intransferível.

**Cornelius Cardew: Especial de Período Escolar
(Schooltime Special) (1968)**

Leia as perguntas de A em sequência até que você responda Sim ou chegue ao final (silêncio)

Se você responder algum Sim em A vá para B e responda às perguntas de B em ordem aleatória

Gaste muito tempo em A e B, antes de abordar C e D

Leia as questões de C em sequência (possivelmente enquanto continua B) até que você responda Sim ou chegue ao final (silêncio)

Se você responder algum Sim em C vá para D e responda às perguntas de D em ordem aleatória

Faça pausas para considerações se necessário

Participantes que estejam em silêncio podem recomeçar em A a qualquer momento

- (1) Você quer cantar uma nota? Sim? Cante uma.
(2) Não? Você quer cantar um ruído? Sim? Cante um.
(3) Não? Você quer tocar uma nota? Sim? Toque um.
(4) Não? Você quer tocar um ruído? Sim? Toque um.
(5) Não? Você quer fazer uma nota? Sim? Faça uma.
(6) Não? Você quer fazer um ruído? Sim? Faça um.
(7) Não? Você quer ouvir uma nota? Sim? Ouça uma.
(8) Não? Você quer ouvir um ruído? Sim? Ouça um.
(9) Não? Você quer sair da sala? Sim? Saia dela.
(10) Não? Fique, em silêncio.

A

- Pode o som subir? Sim? Suba-o.
Não? Mantenha-o constante.
Pode ficar mais intenso? Sim? Faça-o mais intenso.
Não? Corte-o.
Pode vibrar? Sim? Vibre-o.
Não? Reitere-o.
Você pode segurá-lo por muito tempo? Sim? Segure-o por muito tempo.
Não? Segure-o pelo maior tempo possível.
Pode mudar de cor? Sim? Mude-o de cor.
Não? Deixe-o mudar de qualquer modo conforme sua própria inclinação.

B

- A música coloca você em movimento? Sim? Movimente-se (dance).
Não? Machuca seus ouvidos? Sim? Duplique um som próximo a você.
Não? Faz sua mente divagar? Sim? Duplique um som distante (real ou imaginário).
Não? Acelera ou retarda o seu batimento cardíaco? Sim? Trace esse ritmo de forma audível.
Não? Dá nos seus nervos? Sim? Gire e lamente-se.
Não? Faz você se sentir ridículo? Sim? Ria e recomece a partir de A (2).
Não? Faz você se lembrar de alguma coisa? Sim? Persiga e substancie essa memória.
Não? Sugere alguma impressão (imagem)? Sim? Detalhe essa imagem.
Não? Afeta você de alguma forma (não especificada)? Sim? Defina como, verbalmente, e aumente o afeto.
Não? Fique em silêncio.

C

- Você quer que a música continue para sempre? Sim? Ouça.
Não? Se esforce ao máximo.
Você quer alguém diga-lhe o que fazer? Sim? Diga ao seu vizinho o que fazer.
Não? Fique fora do alcance.
Você quer que a música pare agora? Sim? Bloqueie seus ouvidos.
Não? Respire sobre ela para mantê-la acesa.
Você percebe lacunas no espectro sonoro do todo? Sim? Ocupe-as.
Não? Crie algumas.
Você precisa de mais perguntas? Sim? Invente-as.
Não? Feche os olhos e siga sua inclinação.

D

Figura 12. Transcrição de *Schooltime Special*, de Cornelius Cardew.⁶⁷ Tradução de Henrique Iwao.

Schoolltime Special tem, de certa forma, um apelo ao individual como átomo constitutivo e produto final da música. Como descreve Nyman (1999 [1974]: 115), Cardew buscava *estimular o intérprete*, em termos de *fazê-lo agir* (não só musicalmente), dimensão que ele considerava negligenciada na música experimental produzida até então. A peça seguinte de Cardew descreve a passagem, como veremos, para um apelo à adesão do indivíduo ao coletivo.

The Great Learning, composta entre 1968 e 1970 (e publicada em 1971), é uma rede complexa de notações musicais tradicionais, textos explicativos, textos poéticos, esquemas gráficos e notação (musical) gráfica. Foi desenvolvida por Cardew junto à Scratch Orchestra (algo entre "Orquestra Improvisada", "Orquestra de Rascunho" e "Orquestra [formada] do Zero"), grupo ao qual é dedicada. É importante em termos históricos pelo seu fôlego – é quase um compêndio das formas de notação musical disponíveis/existentes à época – e também por sua implicação política no nível da execução: apesar de se assemelhar em quantidade de informação fornecida, complexidade e dimensões de produção às peças monumentais de Stockhausen dela contemporâneas – como por exemplo *Carré* (1960), obra que Cardew ajudou a montar⁶⁷ e que demanda quatro orquestras e quatro coros profissionais simultâneos, ou *MOMENTE* (1969), cuja partitura inclui entre outras coisas fotos dos objetos incomuns a se utilizar e instruções extremamente precisas sobre como fazê-lo –, ela não demanda que o grupo que a execute seja 100% de músicos profissionais e tem em certos momentos enorme abertura para interpretações diferentes. Assim, num espectro que correlaciona possibilidade de novidade musical e aumento de precisão e profissionalização, ela se posiciona no lado oposto ao das peças de Stockhausen.

Precisamente as partes que não demandam treinamento musical específico são aquelas que se utilizam de outras formas de *mostrar* ou *sugerir* o que fazer para produzir a música, e a forma privilegiada, aqui, é o texto verbal.

⁶⁷ A tradução de Henrique Iwao conta, aqui, com pequenas alterações nossas.

⁶⁸ Cf. relato de Cardew sobre a montagem de *Carré* com Stockhausen, onde ele descreve de maneira bastante crítica os problemas encontrados, em CARDEW (1961a e 1961b).

O texto poetico-filosófico utilizado por Cardew é retirado dos primeiros sete parágrafos do *Dà Xué*, escrito por Confúcio e discípulos, aqui em tradução para o inglês por Ezra Pound (ANDERSON, 2004: 1)⁶⁹.

Façamos um movimento retrospectivo para entender onde *The Great Learning* se insere. Cardew publicara previamente a peça *Treatise* (1967), composta essencialmente por 193 páginas de notação gráfica sem explicação sobre como se deva lê-la em termos musicais. Sua própria avaliação dos resultados musicais que obtinha nas execuções era negativa, por avaliar que

a partitura sofre do fato de que demanda uma certa facilidade na leitura de gráficos, ou seja, uma educação visual. Agora 90% dos músicos são ingênuos ou ignorantes, e ironicamente isso exacerba a situação, já que sua expressão ou interpretação da partitura deve ser audível e não visível⁷⁰ (CARDEW, 1971b).

A partir dessa experiência negativa, Cardew voltou-se para a composição verbal. Desse momento surgiu *The tiger's Mind* (1967), peça inteiramente composta em texto. É estruturada em duas partes, uma sendo um texto poético com alguns objetos e personagens, outra sendo uma descrição sobre como deve pensar (ainda em termos poéticos) o executante que se dispuser a ser cada personagem ou objeto e de como proceder em termos lógicos e organizacionais para se tocar a peça.

⁶⁹ Cardew veio, posteriormente, a revisar duas vezes sua postura quanto à peça, retraduzindo partes do texto por conta própria na primeira, e desqualificando a peça como um todo na segunda, mas tais revisões ficarão de fora do escopo desse estudo. Notar apenas que o teor de tais revisões foi um desenvolvimento de sua preocupação com as estruturas sociais – e tal preocupação já se mostra na peça como a veremos aqui.

⁷⁰ Tradução nossa. No original, em inglês: "the score suffers from the fact that it does demand a certain facility in reading graphics, ie a visual education. Now 90% of musicians are visual innocents and ignoramuses, and ironically this exacerbates the situation, since their expression or interpretation of the score is to be audible rather than visible.

THE TIGER'S MIND

Sextet

CORNELIUS CARDEW

DAYPIECE

The tiger fights the mind that loves the circle that traps the tiger.
The circle is perfect and outside time.
The wind blows dust in tigers' eyes.
Amy reflects, relaxes with her mind, which puts out buds.
 (emulates the tree).
Amy jumps through the circle and comforts the tiger.
The tiger sleeps in the tree.
High wind. Amy climbs the tree,
 which groans in the wind and succumbs.
The tiger burns.

NIGHTPIECE

The tiger burns and sniffs the wind for news.
He storms at the circle; if inside to get out, if outside to get in.
Amy sleeps while the tiger hunts.
 She dreams of the wind, which then comes and wakes her.
The tree trips Amy in the dark
 and in her fall she recognizes her mind.
The mind, rocked by the wind tittering in the leaves of the tree,
 and strangled by the circle, goes on the nod.
The circle is trying to teach its secrets to the tree.
The tree laughs at the mind and at the tiger fighting it.

Figura 13, *The Tiger's Mind* (1967), de Cornelius Cardew, página 1.

NOTES

INTERPRETATION of the piece is to be viewed hopefully as a continuous process.

Initially the two texts given above should be regarded as limiting (i.e. play the given actions in the given order), the Daypiece and Nightpiece being used for performance on alternate occasions. All musicians should memorize the text to be used. Subsequently new actions and situations may be allowed to arise spontaneously, concurrent or interleaved with the given ones; also the succession of events may be altered, more or less at random (e.g. a performance of the Daypiece might open with the tiger asleep in the tree, or the mind loving the circle, or Amy's mind putting out buds, etc.). After additional experience it may be desirable to devise new texts involving the same six characters – the new texts should then be memorized as before. Finally it may be possible to play without a text, simply improvising actions and situations involving the six characters.

Initially the six characters may be played by six musicians, each one knowing which roles are allocated to the other players. Later, each musician may select his own role and allocate the other five roles without telling the other players (so that player A may select tree for himself and regard B as tiger, while B has selected tree also and regards A as circle – in this case we already have two aspects of tree present at once). Alternatively, each player may select his own role and allocate the other five in the course of play, as required by the performance of his own role. Logically, after this stage it is no longer so important that there be six players. When there are more than six players the characters may be duplicated or multiplied as often as necessary. However, Amy should never be duplicated (obviously it might happen that two players both regard themselves as Amy, but this is allowable as long as each

one regards himself as the only Amy). When there are 12 or more players the roles should be allocated by a performance director and made common knowledge amongst the musicians (e.g. performers 1–6 are trees, 7 is Amy, 8 and 9 make up a circle, 10 is the wind and the rest are tigers). When there are less than six players, people or objects or sound sources outside the group may be used as dummies – without necessarily informing them of their role (for instance, if there are four players it might be convenient to take a sleeping onlooker – or an object in a sleeping position or a tape-recording of snoring – and place a tree-object in a position such that he becomes the tiger sleeping in the tree. He may sleep on for the duration of the performance. If he wakes he may still be regarded as the tiger, but the players should be prepared that he act not in accordance with the text. Alternatively a mechanical tiger may be devised – although it might seem more appropriate to devise mechanical minds, winds or circles). If there is only one player he should play the tiger.

The duration of the piece is not limited and it should preferably be performed on its own.

* * *

THE FOLLOWING NOTES ON the six characters are not limiting or definitive. They are intended primarily to encourage and assist prospective performers in the assumption of their roles. However, they do contain phrases that may be used in performance as additional material (e.g. Amy holding the tiger by the tail, the circle spinning, etc.). Individual performers may modify the given details and add new ones if they so desire (e.g. a zoologist performer may object to the view that the tiger's growling is instinctual, and might wish to add the structure of his paws enables him to travel soundlessly over a particular kind

of terrain. However, if our zoologist cannot accept tigers sleeping in trees he should choose a different role – at least until such time as the given texts have been discarded).

AMY is a person. She worships the tiger. She tags along holding him by the tail. Her mind is occupied with things close by. She comes to no harm in the wind, although it brings her intimations of things far away. However, in high winds she should avoid climbing trees.

THE TIGER is a beast; he likes to hunt. His face when he sights his prey is a silent explosion. In lean seasons he must conserve his strength and be on guard against manliness. Movement is his language. His growling etc., are merely his instinctual noises.

His telecommunications system is based on the wind which brings him scents and sounds from far away. His hearing and sense of smell are very acute.

THE TREE is supposedly insensate. But it does respond to the stimuli of wind and sun, and is also subject to sickness. It can sustain severe damage and still repair itself. It is a haven for all kinds of life (animals, insects, plants) some of which are dependent on it parasitically. It keeps within itself a record of its age (seen as concentric circles). It is hard yet pliant. Dead trees may remain standing for centuries after their death. In life it expresses the circle of seasons in its flowering, its falling leaves, their changing colour, the rising sap, etc. Ironically, its seed is borne away on the wind which is a potentially dangerous enemy. Being unaware of the effect of its being, a tree may be beneficial, inimical or neutral in relation to others of its kind (e.g. it may be protecting a neighbouring tree from high winds at the same time as depriving it of vital sunlight. Having no mind of its own, the tree is a constant stimulus to the mind.

WIND is insubstantial: visible and audible only through the objects in its path. Wind is a persuasive image of freedom – blowing when and where it wants, now hot now cold, now hard now soft, now sweet now sour, frequently screaming, wailing, whimpering, groaning, but never suffering, always intact – but crack this image and behind it we find that wind is totally determined throughout its insubstantial being – on the one side by the atmospheric and geographical conditions that generate it and on the other by the form, size and substance of the obstacles in its path. Sometimes wind seems to vanish completely for days on end, but this is an illusion – he is ever-present.

THE CIRCLE is an abstraction; the characteristic of myriads of things, the substance of none. It is a special case in the class of ellipses (the straight line is another), as the square is a special case in the class of rectangles (again the other extreme is the straight line). The faster it spins the less it appears to; when its spin reaches infinite velocity, the circle rests. It is a creation of the mind and at the same time a threat to it. In some inconceivably special situation the wind might cause the circle to acquire direction, enter time, become a wave.

THE MIND itself is never in danger, only its user. When the mind absorbs the threat of the circle, for instance, the owner may experience headache. If the owner relinquishes his mind in order to escape such effects, he is exposing himself to unknown hazards (from which the mind had previously protected him). If the mind is relinquished it lies dormant waiting for a new user. The mind is a nonentity – hard to recognise.

Figura 14. *The Tiger's Mind* (1967), de Cornelius Cardew, página 2. Figura 17.

Cardew, contando com fato de que "a habilidade de falar é quase universal, e as faculdades de ler e escrever são muito mais disseminadas que a habilidade de desenhar ou tocar" ⁷¹ (CARDEW, 1971b), esperava obter resultado mais satisfatório e executantes mais engajados, já que compôs a peça pensando no grupo de improvisação AMM do qual participava à época, como descreve Dusman (1987: 204). Porém, Cardew

continuava sentindo que sua música deixava os educados musicalmente em grande desvantagem. Ele raciocinou que o único meio de fazer uso total do tremendo potencial musical possuído pelos musicalmente treinados era 'fornecê-los o que eles querem: partituras tradicionais da mais alta complexidade' (DUSMAN, 1987: 204) ⁷²

Isso explica em parte a configuração da partitura de *The Great Learning*. Tem-se aí uma soma não só das ferramentas disponíveis ao compositor de vanguarda da época, mas também uma revisão do caminho trilhado nos últimos anos pelo próprio Cardew. Os executantes, aqui, têm, em todo caso, sejam músicos treinados ou não, espaço para exercer a própria interpretação, tendo porém limites bem delineados quanto a onde deve-se improvisar e onde deve-se seguir alguma instrução (ou notação) à risca.

A *Scratch Orchestra* foi o lugar ideal para um desenvolvimento dessa natureza, como descreve Rod Eley ao contar a história da orquestra:

Nessa atmosfera um tipo de confiança coletiva surgiu da atividade comum de trabalhar junto. Ao invés de um ou dois indivíduos fazendo tudo, pessoas diferentes e mais jovens eram encorajadas a pôr suas ideias em prática, e isso liberava muita iniciativa ⁷³ (in CARDEW 2004 [1974]: 19).

⁷¹ Tradução nossa. No original, em inglês: "the ability to talk is almost universal, and the faculties of reading and writing are much more widespread than draughtsmanship or musicianship".

⁷² Tradução nossa. No original, em inglês: "still felt his music left the musically-educated at a huge disadvantage. He reasoned that the only way to make full use of the tremendous musical potential possessed by the musically-educated was 'to provide them with what they want: traditionally notated scores of the maximum complexity.'"

⁷³ Tradução nossa. No original, em inglês: "In this atmosphere a kind of collective confidence grew out of the common activity of work together. Instead of one or two individuals doing everything, new and younger people were encouraged to put their ideas into practice, and this released a lot of initiative".

The Great Learning, enfim, foi uma peça-marco para Cardew. Ela era a soma e resultado das consequências lógicas de sua tentativa de solução para os problemas que sua própria música continuamente colocava. É separada pelos parágrafos do texto de Confúcio, cada parágrafo sendo uma peça que pode ser executada sozinha ou no conjunto – conjunto esse que, se tocado em sequência, pode durar em torno de nove horas.

O parágrafo 1 é escrito para coro e órgão. O coro fala, assobia e toca pedras. Na descrição sobre como deve agir o coro na execução, Cardew pede que se toque as frases "cada membro [do coro] interpretando a notação como bem lhe aprouver" (CARDEW, 1971: 1.2)⁷⁴. Segue-se a instrução de que os assobiadores/assopradores se munam dos recursos necessários para assobiar/assoprar (*to whistle*), e Cardew deixa claro que vale qualquer material que lhes pareça cumprir o propósito. Como, segundo a instrução ao pé da página 1.2 (Fig. 11), todos os assobiadores serão solistas em algum momento da peça, fica claro que os músicos amadores serão solistas, e terão de interpretar a respectiva notação gráfica à sua maneira.

Ainda que possamos desconfiar de que, como em vida Cardew fazia parte das montagens, a sombra do compositor pudesse pairar como autoridade em cada escolha interpretativa, mesmo quando não houvesse orientação explícita, como aponta Valério Fiel da Costa (2016)⁷⁵ sobre obras musicais de caráter indeterminado em geral, a partitura existe após a morte de Cardew e portanto está um pouco mais distante de sua autoridade. Sem um centro de referência tão forte como o autor, a margem de interpretação dessa notação se amplia.

Já no parágrafo 2, para coro e percussão, tem-se à esquerda da página um arcabouço de frases melódicas em semibreves para o coro e um outro de frases rítmicas para a percussão; à direita, três parágrafos de texto. Ao ler as instruções percebe-se que a articulação da montagem acontece toda no texto. As partes em notação musical fornecem apenas o material a ser articulado nele. Há três partes:

⁷⁴ Tradução nossa. No original, em inglês: "[...] each member interpreting the notation as he or she sees fit". Note-se a preocupação do compositor em grafar "ele ou ela" (he or she), numa época em que pensar que quem lê possa ser do gênero feminino não era tão comum no meio da música.

⁷⁵ Cf. FIEL DA COSTA (2016), todo o cap. IV, "Subjetividade", pps 121-151.

"CANTAR", "PERCUTIR" e "UMA PERFORMANCE". Trata-se, aqui, de uma lógica a seguir no uso desse material escrito em notação musical. Ela seria impossível de se derivar somente da leitura dele. "CANTAR" e "PERCUTIR" são dois textos explicativos sobre modos de leitura e execução especificamente musicais referentes ao material em notação musical; "UMA PERFORMANCE", uma descrição das disposições espaciais e de como articular entradas, regências pontuais e finalizações; e esta parte termina com a afirmação de que essas disposições não são as únicas possíveis e que "as circunstâncias podem encorajar outras" (CARDEW, 1971: 2.1).

As determinações porém, não são poucas. Na montagem sugerida pelo autor, deve-se preparar o espaço de forma que possa haver grupos bastante distantes entre si ao ponto de poderem "funcionar de maneira autônoma" (CARDEW, 1971: 2.1), mas haja um ponto do espaço onde um percussionista possa se colocar ao final da peça de forma que todos da orquestra o vejam. "Quando todos os cantores tiverem terminado a última nota de um compasso, o líder faz um sinal para o percussionista, que então está livre (à sua vontade) para selecionar um segundo ritmo e estabelecê-lo" (idem: 2.1)⁷⁶.

A partitura fornece ela mesma os meios de articular uma regência: "[o]s ritmos finais de todos os percussionistas devem ser tocados no mesmo andamento. Para alcançar isso, uma posição visível para todos os percussionistas é pré-selecionada" (idem: 2.1), e um deles toma o papel de regente.

Em certos momentos, pode-se ver um caminho trilhado da análise musical tradicional para a verbalização de estratégias de organização musical – e de volta; da análise para a produção para a análise, no mesmo fôlego. Os textos de *The Great Learning*, em certos momentos, têm a estrutura *descritiva* de textos de análise musical formal: descrevem sequencialmente uma evolução temporal; utilizam adjetivos qualitativos de forma a etiquetar e organizar a peça em partes; demonstram onde há repetição literal, nomeando-a como tal; demonstram onde há repetição porém com algum parâmetro modificado, descrevendo qual a mudança; enfim, mostram onde cada

⁷⁶ Tradução nossa. No original, em inglês: "When all singers are finished with the last note of a bar the leader makes a sign to the drummer, who is then free (at his leisure) to select a second rhythm and establish that."

procedimento está sendo utilizado e onde eles se misturam. Assim, tem-se uma música apresentada já como análise, e a partir de tal descrição formal/lógica, deve-se inferir as especificidades que levarão a uma dada performance.

Um exemplo é a composição *PLINK*, parte do parágrafo 5 (CARDEW, 1971: 5.2). Ela, inclusive, cita referências musicais, compositores cujas peças devem ser observadas para uma boa produção da peça:

Essa música é, de forma geral, pontilhista. Principalmente sons curtos. Principalmente sons dedilhados. Caixas de música, pianos de brinquedo, berimbaus de boca, gotas etc não estão de fora. Pense em produzir sons que de uma forma ou de outra estejam isolados. Preparação: passe tempo com os Mestres do *Plink*⁷⁷ em sua hierarquia: Hugh Shrapnel, Christian Wolff, Webern, Deus. E com seu trabalho.⁷⁸ (idem ibidem)

Então o texto, aqui, faz inclusive a função de estabelecer um campo de sentido, um repertório e uma aura para a peça. Se há muitos aspectos que não são determinados quantitativamente, esse aspecto holístico os influencia de forma indireta mas importante e inegável. Se, para se ler a partitura, é necessário um exercício de interpretação próximo a uma exegese literária, esses elementos pretendem dar as chaves de interpretação.

Tomemos como exemplo o parágrafo 3 (*TGL*: 3.1). Note-se, antes de tudo, a estrutura em tópicos (de 1 a 13) indicando a ordem dos procedimentos. Tem-se, porém, uma lista heterogênea (lembrando de certa forma o que vimos em Brecht, acima) que contém tanto ordens de execução como descrição de objetos que devem fazer parte de seu arcabouço virtual. No caso, ler as escalas ascendentes apresentadas no tópico e usá-las conforme o uso de escalas ascendentes é prescrito no texto. Isso não está, porém, explicitado, mas pode ser inferido pela justaposição dos dois objetos, no caso,

⁷⁷ *Plink* seria, em inglês, um som agudo e pontual, descrevendo de maneira onomatopaica a paisagem das composições pontilhistas a que a peça se refere.

⁷⁸ Tradução nossa. No original, em inglês: "This music is generally pontillistic. Mostly short sounds. Mostly plucked sounds. Musical boxes, toy pianos, jews harps, drips, etc. not excluded. Think of producing sounds that are isolated in one respect or another. Preparation: Spend time with the Masters of Plink in their hierarchy: Hugh Shrapnel, Christian Wolff, Webern, God. And on their work".

texto e escalas em notação musical. Além disso, o tópico 13 lista nomeadamente "*algumas* escalas ascendentes"⁷⁹ (*TGL*: 3.1) que se *pode* utilizar, e isso parece indicar que pode-se criar ou buscar outras.

O texto indica inclusive uma regra de correção de erros para quando algum cantor cante uma nota errada, o que, infere-se, depende do acordo específico feito na ocasião sobre quais sejam exatamente as notas certas, provavelmente pertencentes às escalas escolhidas, dentre as dadas e outras (*TGL*, tópico 11: 3.1). Uma correção, por exemplo, num ensaio, onde o erro *obstrui* a performance, que deve então ser interrompida para averiguação e eliminação das irregularidades, é uma conduta de correção *exterior* à performance. A regra da qual falamos, porém, descreve uma conduta *interior à performance* para tal correção: "os cantores devem cantar a nota correta fortemente se notarem que alguém está cantando uma nota errada" (*TGL*, tópico 12: 3.1). Entende-se, portanto, que se há uma estratégia intrínseca à execução para tal correção, os ensaios que se tenha não devem ser voltados para a eliminação dos erros de nota, erros no plano harmônico/melódico. Podem ter como objetivo a conformação do resultado a algo satisfatório em outros termos, por exemplo o textural.

Certamente que o ensaio de uma peça em notação tradicional também leva em conta outros parâmetros além das notas, e daí poderia-se suspeitar que a partitura "indeterminada" (ou determinada de forma discursiva através do uso de conceitos e não somente notas) é menos exigente, tende a uma certa despreocupação formal, especialmente por conter poucas determinações *quantizáveis*. Porém, tentemos lê-la como intencionalmente controlada quanto a determinação e indeterminação do começo ao fim, e, portanto – na medida em que haja uma intenção acompanhando cada determinação morfológica –, bastante exigente.

O compositor, produtor e teórico Brian Eno, em um texto de 1976 sobre *The Great Learning*, onde fala especificamente do Parágrafo 7, traça o paralelo entre a cibernética, que ele descreve como ciência da organização, e os procedimentos descritos por Cardew na peça. O primeiro passo é entender a performance musical

⁷⁹ Grifo nosso.

como produzida por um sistema que tem uma certa ordem. Eno propõe que entendamos uma partitura em geral como "uma série de dispositivos para organizar o comportamento frente à produção de sons"⁸⁰ (ENO in COX; WARNER, 2004: 226). Esse seria o caráter tanto de uma partitura tradicional quanto de algo como *The Great Learning*. Para tanto, ele argumenta, um dos focos da música experimental reside em sua maneira própria de controlar a variedade através da organização (idem ibidem: 227) – e controlar não necessariamente de forma explícita, como veremos. Como Eno coloca, "[d]e alguma maneira um conjunto de controles que não são estipulados na partitura sobrevém em performance"⁸¹(idem: 228).

Eno segue descrevendo duas situações, uma sendo a performance *ideal* – aquela que se pode derivar apenas de uma leitura íntima e lógica da partitura –, e a outra sendo a performance *real* – no caso, a descrição de uma performance da qual Eno participou ele mesmo.

A partitura do parágrafo 7 pede que cada cantor, para a execução de cada linha do texto, escolha uma nota diferente da imediatamente anterior, e dá algumas opções de como proceder para escolhê-la. A primeira delas é usar uma nota que o cantor esteja escutando no ambiente; a segunda, se não houver nada que se ouça ou que se possa cantar, é escolher outra nota livremente, importando sempre que não se repita a anterior. Eno chama isso de "cláusulas de 'redução de variedade'" (in COX; WARNER, 2004: 229); da Costa, de "estratégias de invariância" (COSTA, 2016). Em ambos os casos, trata-se de um dispositivo que, ainda que aberto a uma grande variedade de resultados, tende a um certo tipo de resultado, ou ao menos pede um certo tipo de comportamento.

Se esta "cláusula" não define exatamente qual o resultado, ela define porém *a quem ou ao que o executante deve se reportar*, e, "assim sendo, mais do que a transferência objetiva de alturas [...], o principal elemento responsável pelo resultado

⁸⁰ Tradução nossa. No original, em inglês: "[...] a set of devices for organizing behaviour toward producing sounds".

⁸¹ Tradução nossa. No original, em inglês: "[...] somehow a set of controls that are not stipulated in the score arise in performance".

no parágrafo 7 é a *comunicação entre os cantores*"⁸² (FARIAS, 2016: 12). Tal comunicação, como parâmetro objetivamente, estruturalmente inserido por Cardew na partitura, está determinada como necessária: ela é, entre outros, um elemento *composto* na peça.

A diferença entre as duas performances descritas por Eno, real e imaginada, é essencialmente que, se ao ler a partitura imaginarmos que, após um primeiro período de relativo caos, o grupo tenderá a afinar em uma ou duas notas, ao realizá-la em grupo Eno percebeu que o coro tendia a voltar periodicamente a executar acordes com alguma complexidade. Isso se deveria a cinco aspectos: primeiro, alguém pode escutar uma nota e, ao pretender reproduzi-la, acabar cantando outra; segundo, alguém na mesma situação pode reproduzir de fato a nota almejada, porém transpondo uma oitava abaixo; terceiro, se dois cantores próximos a esse alguém estiverem cantando notas frequencialmente próximas, pode acontecer a produção de um som diferencial, o que gerará uma nova nota não previamente cantada, aumentando novamente a complexidade da equação; quarto, as frequências ressonantes da sala certamente influenciarão a amplitude de cada nota cantada e reforçarão certas notas, tornando-as portanto mais audíveis e mais prováveis de repetição por parte de algum cantor; quinto, ainda que as instruções não levem isso em conta, quem executa a peça, ao ter algumas notas à disposição, terá de escolher uma, e um dos fatores a influenciar tal escolha será o gosto pessoal (ENO in COX; WARNER, 2004: 229-30).

Vê-se que todos esses aspectos conformam de maneira *não determinística* o resultado da performance; portanto, por mais que se faça uma análise da partitura, não se pode depreender como será o resultado de uma performance ainda não realizada.

⁸² Tradução nossa. No original, em inglês: "Therefore, rather than the objective transference of pitches or singers' specific structural components, the principal element responsible for the outcome of 'Paragraph 7' is the *communication* among singers." Grifo do autor.

IC LIBRARY UNIVERSITY

ORGAN. $\odot$ = hold key depressed with a weight or wedge. $\ominus$ = remove weight or wedge. $\oplus$ = depress key by the usual way. $\odot$ = indicate a fresh start as regards registration. $\odot$ (or $\odot$) = get louder or softer by pulling out or pushing in stops. $\odot$ = on the beat, $\odot$ = just after the beat, $\odot$ = freely between beats, $\odot$ = just before a beat. A three ending in a musical notation mark means: perform the given actions in any order. Tremolo (tr) = is to be understood in the widest sense to include all speeds and articulations (fast, slow, staccato, legato, overlapping of the two elements, irregular and regular tremolos, and combinations of these). Use of swell box for cresc. and dim. is indicated by "sw" and the appropriate sign.

where it proves impossible to perform simultaneously a number of actions that are so indicated, then perform them successively in any order.

The instrument should be a pipe organ. Use no couplers. Approach the instruments idiosyncratically: isolated notes coming from widely separated pipes, false halts obtained by gradual pulling out or pushing in of stops. Considerable adaptation of the writing may be undertaken if specific instruments seem to require it.

Avoid the impression of continuous and laboured concentration. Actions are to be performed briskly in groups, separated by pauses for relaxation and listening. Slide pauses are generally not indicated in the score and are at the discretion of the player.

Speakers
The text is spoken aloud, steady tempo, natural voice, all keeping together.

Conductor
Speakers and whistlers must all enter simultaneously at the moment when the organ pedal note changes to E-flat.

Whistlers
Solo
any notes; breathe when necessary and re-enter unobtrusively on same note.
(hidden)

THE GREAT LEARNING TAKES ROOT IN CLARIFYING THE WAY WHEREIN THE INTELLIGENCE INCREASES THROUGH THE PROCESS OF LOOKING STRAIGHT INTO ONE'S OWN HEART AND ACTING ON THE RESULTS; IT IS ROOTED IN WATCHING WITH AFFECTION THE WAY PEOPLE GROW; IT IS ROOTED IN COMING TO REST, BEING AT EASE IN PERFECT EQUITY.

Tacit during whistle solo.

LAST TIME
After playing the solo the organist repeats a new note.
Repeat this section after the solo ends.
At the end of the current breath do not recommence whistling.

When the organ is the only sound:
Chinese bell
optional
switch off organ

when the sound has died completely:

Figura 15. Excerto do parágrafo 1 da partitura de *The Great Learning* (CARDEW, 1971: 1.2)

Pode-se entender cada parágrafo como uma peça em si, já que os meios de notação, a forma musical, a produção (no sentido de organização de recursos humanos e materiais) e a instrumentação mudam de um parágrafo para outro. No parágrafo 3, Cardew delega a cada forma de notação a função que ela cumpra melhor. Indicar as nuances de ângulos, espessuras e curvas (que possível ou provavelmente serão lidos como indicações entonativas) que estão presentes na notação gráfica/melismática da linha do solo não seria econômico se feito em notação tradicional; explicar que todas as semibreves devem soar *fortissimo* e durar um fôlego bastante longo, ou seja, uma medida subjetiva, seria muito mais complicado seja em notação tradicional ou gráfica;

por fim, escrever os ritmos específicos da percussão ou do órgão seria complicado sem notação musical.

O parágrafo 4 é, de todos, o mais baseado em notação tradicional. Contém somente alguns comentários sobre como usá-la ao final de suas 5 páginas. Esses comentários versam sobre o uso e a regência das vozes e também sobre a importância de um instrumento em específico, a varinha. Ele responde, em certa medida à demanda que Cardew recebia dos músicos profissionais quanto a uma partitura complexa e cheia de notas demandando uma performance virtuosa. O parágrafo 2, além disso, na parte notada em partitura tradicional, apresenta manipulações de material composicional típicas do serialismo que Cardew em outro momento estudara e a essa altura já havia rejeitado: permutações seriais de alturas e células rítmicas (cf. TAYLOR, 1998). É como se Cardew dissesse, com a partitura: "se era isso o que vocês queriam, aqui vai".

A estética (ou ética) reinante, porém, é a do livre-arbítrio do intérprete. No parágrafo 5, escrito

"[p]ara um grande número de músicos sem treino [musical] fazendo gestos, performance, ações, falando, cantando e tocando uma grande variedade de instrumentos, mais, opcionalmente, 10 cantores cantando 'Máquinas de Ode' que podem ser também tocadas separadamente" (CARDEW, 1971: "Contents"),

tem-se uma parte necessária, constituinte, e outra opcional. A segunda é, porém, muito maior em variedade, volume e complexidade. Cardew abre a peça com sete "sentenças" (mais uma opcional), que são descrições coreográficas que envolvem som; continua com a apresentação do fragmento de Confúcio que diz respeito a essa parte de *The Great Learning*; em seguida, dispõe sete composições (mais uma opcional) que devem ser tocadas em sequência, em qualquer ordem, precedidas cada uma delas por uma récita do fragmento pelo grupo completo. Na passagem para o resto da composição, que Cardew chama de rito de improvisação (*The improvisation Rite*), lê-se o seguinte:

A improvisação começa quando a última composição tiver terminado. Em duração, ela deve representar cerca de metade da peça. O material dado até aqui é a música primária desse parágrafo. O que se segue é material secundário, opcional⁸³ (CARDEW, 1971: 5.2).

O rito de improvisação tem o seguinte subtítulo: "*uma densa floresta que não apresenta obstáculo para a mente o ou o olho (ou outro sentido)*"⁸⁴ (idem ibidem). Isso é, de certa forma, uma caracterização geral do modo de funcionamento da indeterminação em *The Great Learning*: tem-se uma grande coleção de textos, gestos musicais em notação tradicional, grafismos, títulos, observações, subtítulos, listas. Essa é a densa floresta. E onde, muitas vezes, junto às instruções às vezes muito genéricas como "as circunstâncias podem encorajar outras soluções" (TGL: 2.1) seria de se esperar uma explicação como acompanhamento, tem-se uma frase poética ou simplesmente nada. Nesse sentido, as determinações exatas de como se deve ler uma notação específica e idiossincrática ou mesmo uma passagem em notação musical seriam os obstáculos (na floresta), e aqui eles se fazem ausentes.

Segundo relato de um participante de uma montagem realizada em 2011 no Festival Internacional de Música de Bath⁸⁵, a construção de uma partitura de performance diferente e resumida a partir da original é uma ferramenta eficiente, na medida em que consolida a interpretação feita pelo grupo. Ela é, de certa forma, já uma leitura interpretativa da partitura original, e dela segue-se outra – a performance.

Na performance em si, porém, a partitura deixa de ter tanta importância como referência imediata ou constante, já que as demandas (principalmente as expostas em forma de texto) podem ser internalizadas na forma do entendimento de uma lógica, ao

⁸³ Tradução nossa. No original, em inglês: "The improvisation begins when the last composition has ended. In length it should account for roughly half the piece. The material given so far is the primary music of this paragraph. What follows is secondary, optional material."

⁸⁴ Tradução nossa. No original, em inglês: "A dense forest that presents no obstacle to the mind or eye (or other sense)."

⁸⁵ Cf. relato de WILSON, Samuel (2011) em:

<<https://musicologistsmusings.wordpress.com/2011/06/05/performing-cardews-great-learning-paragraph-5/>>.

invés do decorar de uma sequência (como muitas vezes é o caso numa partitura tradicional). Nesse sentido, a performance de *The Great Learning* é

não só o resultado sonoro mas o processo de fazer os executantes ouvirem e apoiarem uns aos outros (algo de grande importância em toda música improvisada, mas aqui isso foi algo realmente trazido à frente). Em vez de somente focar na sua 'tarefa' – acertar sua parte – o trabalho do executante (em minha opinião) era tocar somente apoiando algo que já estava lá, ou facilitar mudanças através de articulação de uma reação a algo já presente no material sendo explorado por outros⁸⁶ (WILSON, 2011)

Importante notar que, apesar da ênfase na coletividade, em alguns momentos Cardew dialoga, na escrita do texto das composições, com julgamentos individuais dos músicos que devem ser fruto de uma autoanálise de caráter psicológico. Na "composição de sons belos" (*Beautiful sound music*), além do apelo geral para que se busque belos sons, que seria um apelo estético, lê-se que, se seu último som tocado "tornar-se menos e menos belo", você deve parar de tocar (*TGL*: 5.2); além disso, no decorrer da peça, ao menor sinal de complacência, igualmente deve-se parar. A complacência, aqui, seria em relação à avaliação de quão belos estão os sons: não se deve mentir, nem para si mesmo, ainda que não haja nenhuma instância externa de controle.

Nesse quinto parágrafo, Cardew oferece tantas possibilidades de caminho a se tomar que o todo escapa às dimensões formais da "peça de concerto", assemelhando-se de certa forma a um festival, onde tem-se uma performance de mímica ou pantomima (*dumbshow*), um jogo, algumas performances musicais, alguns cantores autônomos e outras coisas. Com eventos sonoros tão díspares – simultâneos mas sem relação óbvia entre si – pode-se fazer a associação com o princípio de

⁸⁶ Tradução nossa. No original, em inglês: "it was not only its sonic outcome but the process of getting performers listen and support one-another (something of great importance in all improvised music, but here this was something really brought to the fore). Instead of focusing in on your own 'task' – getting your part right – the job of the player (in my opinion) was to play only in their supplementing something already there, or in facilitating changes through articulating a reaction to something already present in the material being explored by the other players".

não-obstrução de John Cage, onde se "renuncia à harmonia e seu efeito de fundir sons numa relação fixa" (CAGE, 1961: 31)⁸⁷ – como Cardew diz na própria partitura, "uma densa floresta que não apresenta obstáculo" (CARDEW, 1971: 5.2)

Em seguida, dentre as muitas seções de notação do parágrafo 5, tem-se os seguintes subtítulos (aqui, em itálico) para as descrições: Partitura de Ação (Interpretação) – *método sugerido de performance*; Partitura numérica (Interpretação) – *método sugerido de interpretação*. Ambas as partituras são jogos mais ou menos intrincados compostos de regras bastante específicas, ainda que flexíveis, explicitadas por sequências condicionais de abertura e fechamento de possibilidades que lembram a ideia de obra aberta tematiza por Umberto Eco (1972 [1968])⁸⁸ nas peças de Henri Pousseur, Luciano Berio, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, mais do que o universo de responsabilização total do performer que reina nesta e em outras partituras de Cardew – com o porém, muito importante, de que aqui em *The Great Learning* isso é cercado por todos os lados pela adjetivação "*sugerido*". Ou seja, se essa bula complexa faz lembrar a ideia de complexidade mais afim à música altamente hierarquizada das vanguardas de gerações imediatamente anteriores a Cardew, tem-se aqui uma saída proposta: o compositor se dá ao enorme trabalho de conformar estratégias intrincadas e cuidar de todas as possibilidades, mas não necessariamente para determinar de maneira final o resultado sonoro ou morfológico, mas sim para determinar um *campo de sentido* no qual todo esse trabalho será inserido, com o qual as subsequentes performances da peça devem buscar *ressoar*.

Paralelamente (simultaneamente em performance) às composições do parágrafo 5 correm as dez Máquinas de Ode, peças melódicas monofônicas para voz que podem receber acompanhamento livre (Cardew não especifica nada sobre isso, mas, como elas são feitas para possível execução isolada da peça completa, o acompanhamento seria o que dá um suporte de algum tipo – e obviamente, seguindo o tom geral da peça, adiciona *complexidade*). Nove delas são notadas em partitura tradicional, com

⁸⁷ Tradução nossa. No original, em inglês: "[...] renounces harmony and its effect of fusing sounds in a fixed relationship".

⁸⁸ Cf. o capítulo "A poética da obra aberta", pg 37.

altura, duração, articulação, modo de entonação e fermatas indicadas, deixando andamento e intensidade para escolha do intérprete, embora cada uma deva começar em seu respectivo ponto indicado e todas devam terminar aproximadamente ao final da execução das composições. Mais uma vez, aumenta a complexidade sem um centro único de controle.

Essa complexidade avança sobre aspectos não puramente musicais. Como Cardew indica na parte do parágrafo 5 intitulada *Miscelânea* (TGL: 5.4), cada participante deve sentar-se para fora da peça durante uma sentença. Assim que uma das sentenças acabe, cada performer deve escolher entre: sentar-se e observar de fora o que acontece; participar da execução de uma das composições; executar uma das partituras de ação ou de números (TGL: 5.4-5). Quanto à pantomima, Cardew, apesar de descrevê-la extensivamente, não se baseava estritamente nessa descrição para direcionar as performances das quais participava – sua complexidade demanda em geral o uso de anotações abreviadas para um texto tão prolixo quanto impreciso (ANDERSON, 2004: 5)⁸⁹.

Há, por fim, no parágrafo 5, um texto de acompanhamento que Cardew chama de *Componente de faísca inicial* (em inglês, *Firelightling component*). Isso é resquício ou fruto das aulas de música experimental que Cardew ministrou no *Morley College* em Londres entre 1968 e 1973⁹⁰, onde utilizava textos filosóficos como provocação ou combustível para a prática musical, e que foram o espaço onde ele pôde desenvolver as ideias que desembocariam na formação da *Scratch Orchestra*⁹¹. Esse texto, diz Cardew, deve *inspirar* a performance.

No caso da *Scratch Orchestra*, grupo que, além de receber a dedicatória de *The Great Learning*, estreou e executou a peça em diferentes momentos, a abertura para a

⁸⁹ Anderson, quanto a isso, comenta: "Cardew wrote the description of the Dumb Show gestures, but never entirely relied upon them. He taught the movements to the Experimental Music class at Morley College, which was attended, in the main, by Scratch Orchestra members, who premiered Paragraph 5 in January 1972. Most revivals of this paragraph and its opening Dumb Show have been directed by members of the Scratch Orchestra, such as Michael Parsons and Dave Smith, who have used personal shorthand as an aide-memoire. Gestural notation is notoriously inaccurate"

⁹⁰ Cf. pequena notícia no *site* do próprio Morley College sobre a data: <<https://www.morleycollege.ac.uk/news/656-music-in-step-with-the-times>>.

⁹¹ Cf. <<http://daily.redbullmusicacademy.com/2015/02/cornelius-cardew-feature>>.

interpretação que mais conviesse a quem lê – segundo esse mote da *inspiração* – era a base sobre a qual uma prática musical liberta de uma autoridade central imutável pudesse surgir. O lema foi, quando de seu início, "sem críticas", e isso explica em parte tamanha abertura nas demandas dessa partitura.

Cardew veio a renunciar textualmente tal abertura ainda em vida, afirmando que "os produtos de [ter como lema] 'sem crítica nenhuma' são fracos e aguados"⁹² (CARDEW, 2004 [1974]: 59). A demanda não vindo de fora, dos outros músicos envolvidos numa performance coletiva como essa, há que se trazê-la de algum lugar, pois alguma decisão sobre como proceder frente a uma proposta musical deve ser tomada.

Autocrítica seria uma saída possível, porém, dado o isolamento de um julgamento que não tenha respaldo em nenhum traço objetivo e externo a si, Cardew e os outros membros da orquestra chegam à conclusão de que "os produtos de [ter como lema] 'sem críticas exceto a autocrítica' são intensamente introvertidos"⁹³ (CARDEW, 2004 [1974]: 59), e por isso não dão conta do desafio coletivo que é a execução de uma peça como essa.

A saída se daria através da externalização da autocrítica:

Esse estágio representa a 'autocrítica coletiva' e dele emergiram critérios que podíamos aplicar. Essa autocrítica coletiva foi frutífera não em termos de produção – isso decresceu bruscamente – mas em termos da seriedade e comprometimento dos membros. A autocrítica coletiva foi inclusive dolorosa, e assim os critérios que vieram dela são produto de esforço em uma situação humana, não um andaime abstrato erigido para aspirantes a compositores pendurarem suas belas ideias.⁹⁴ (CARDEW, 2004 [1974]: 59)

⁹² Tradução nossa. No original, em inglês: "The products of 'no criticism at all' are weak and watery".

⁹³ Tradução nossa. No original, em inglês: "[T]he products of 'no criticism except self-criticism' are intensely introverted".

⁹⁴ Tradução nossa. No original, em inglês: "This stage represents 'collective self-criticism' and from it emerged criteria that we could apply. This collective self-criticism was fruitful not in terms of output – this decreased sharply – but in terms of the seriousness and commitment of the members. The collective self-criticism was also painful, and so the criteria that came out of it are the product of struggle in a human situation, not an abstract scaffolding erected for aspiring composers to hang their beautiful ideas on."

Cardew e a *Scratch Orchestra*, então, através do recurso a estratégias de notação até então pouco desenvolvidas, forçam o desenvolvimento de uma espécie de performance crítica, um modo de introduzir a discussão em situações de improvisação de forma que ela vá além de um julgamento subjetivo pontual. Em *The Great Learning*, Cardew compõe a situação musical *como um todo*, passando pelo som, o espaço pretendido, a movimentação e disposição espacial de coisas e pessoas, as referências conceituais que quer que se tenha em mente e, inclusive, os modos de conformar e modelar a performance através da sugestão de estratégias de ensaio e elaboração musical que não dependam somente de uma autoridade externa plena (a partitura ou o compositor) nem de uma autoridade interna (no caso da improvisação, "eu", a própria negociação pessoal com a autocrítica) e estejam portanto intrinsecamente e objetivamente – através das determinações da partitura – postas no plano da negociação intersubjetiva.

Esperamos ter mostrado até aqui em que medida as práticas analisadas problematizam o campo propriamente musical, deslocando nele o que lhe é *próprio*, e inserindo talvez o que até então na prática da chamada "música contemporânea" se apresentava como *impróprio*, ou ao menos não-relacionado (cotidiano, imaterialidade, coletividade). No terceiro capítulo, abordaremos de maneira mais teórica esses deslocamentos e tentaremos mostrar como pode funcionar uma arte que opere tal deslocamento no modo de pensar uma de suas propriedades por excelência – a escuta.

Capítulo 3.

Tendo contextualizado o momento de florescimento da partitura verbal, mostrado algumas das práticas que ela enceta, suas potencialidades conceituais e analisado algumas obras que são marcos importantes para o desenvolvimento dessa forma de anotar música, trataremos agora de um vetor específico: a não-centralidade de se ouvir com a orelha quando se trata de um trabalho musical ou sonoro.

Como dissemos na introdução a essa pesquisa, alguns deslocamentos do modo de se entender o som aconteceram forçosamente após o advento e disseminação das tecnologias de gravação e reprodução sonora. A partitura deixou de ser o locus privilegiado de inscrição de uma *imagem* acurada do som; passou a cumprir com mais desenvoltura uma função que já vinha anunciando desde sua consolidação como pentagrama e o desenvolvimento da polifonia, a saber, a de ser o lugar de *elaboração* da música.

Isso significou também uma emancipação da partitura. Não estando ligada a uma necessidade funcional de mimese e podendo passar a configurar uma produção, ela se abriu para desenvolvimentos de suas próprias inclinações, deixando-se modelar conforme novos modos de representação – um deles, utilizando o texto no lugar da notação musical, o que foi o foco da nossa pesquisa aqui.

Essa elaboração e emancipação aconteceu concomitantemente (e simetricamente) ao fortalecimento de um entendimento do som como puro dado – na medida em que ele aparentemente se autonomizava numa mídia fixa, não dependendo mais de uma inflexão humana para se reconstruir, ele já não precisaria dizer respeito a nenhum afeto ou constructo humano, e poderia ser de forma plena sua vocação de informalidade: ser o som puro.

Porém, a própria força motriz do conceito de som sendo expandida pela música experimental e outras práticas, uma questão se veio a se colocar: e o *entorno* do som? O contexto, a relação com o espaço, o *conceito* do som como material, pertenciam anteriormente aos campos da sociologia, da geografia e da arquitetura, da filosofia; daqui em diante, passam a ser um material propriamente *artístico*.

3.1 Escuta não-timpânica e arte sonora não-coclear

O som é tratado ao longo da história basicamente como algo a que, dentre os sentidos e faculdades que possuímos, somente nossa audição teria propriamente acesso. Esse som, de certa forma, pertence à audição. O som como algo que não diz respeito somente à sua faculdade e seu sentido próprios é o som natural, pré-humano, som-em-si.

Em *O tímpano é uma tela! (terceira versão)*, Rodolfo Caesar (2008) fala do som como passível de ser imagem, e da imagem como passível de participar de (e formar-se em) quaisquer das percepções de quaisquer dos sentidos em sua divisão tradicional (audição, visão, tato, paladar, olfato). Se o som pode ser imagem e a imagem não é necessariamente visual, ou não pura e unicamente visual, então a realidade material do som é afetada de certa maneira. Essa realidade material, segundo uma visão essencialista do som – negada no texto por Caesar –, seria 1. puramente acústica; e essa acústica seria 2. puramente audível; e essa audição seria 3. puramente feita pelo ouvido.

As três sentenças se confundem, mas indicam coisas diferentes e abrem espaço para questões diferentes. *Primeiro*: é preciso pensar no que significa a realidade material do som ser puramente acústica. Kim-Cohen (2009) descreve o modo com que essa realidade material do som é retratada por discursos que baseiam-se na assunção de uma realidade acessível, encontrável, significável. Esses discursos, descritos pelo

autor como essencialistas, vêem uma essência original e real do som à qual podemos ter acesso, principalmente se usarmos as ferramentas corretas. Parte daí uma valorização das tecnologias do som que supostamente nos aproximam dessa essência. Entre elas a primeira em importância é a gravação. Friedrich Kittler, comentando sobre as diferenças entre o fonógrafo e as tecnologias de escuta anteriores, argumenta que esse aparelho "não ouve como ouvidos que foram treinados para, a partir do ruído, filtrar imediatamente vozes, palavras e som; ele registra eventos acústicos como tais"⁹⁵ (KITTLER, 1999: 23). Daí, poderia-se retirar que, para tanto, o fonógrafo tem de ser uma tecnologia neutra (KIM-COHEN, 2009: 95)⁹⁶. Esse "como tais" colocado para indicar uma coisa-em-si, em nome da "existência simples e óbvia de algo" é, da mesma maneira como o termo "em-si", o que deve sempre "fazer soar um alarme" de ceticismo em nós (idem: 13). A ideia de tecnologia neutra não pode passar despercebida num questionamento dos essencialismos relacionados ao som. Neutralidade e pureza estão intimamente ligadas, e só podem existir num sistema que postule uma diferença irreduzível entre dois níveis, criando os dois numa só tacada para que possam se opor: "O impuro só pode ser identificado relativo a uma norma estabelecida de pureza" (idem: 112)⁹⁷. Se a realidade do som puder ser puramente acústica (evento acústico como tal), esse som não é um som para nós – não nos interessa e nem está ao nosso alcance como puro, ao menos não se nós estivermos do outro lado da oposição, o da impureza que percebe. Ou, como pergunta Kim-Cohen, "[...] se alguns estímulos realmente transmitem um efeito experiencial que precede o processamento linguístico, o que é que temos a ver com tais experiências?"⁹⁸ (idem ibidem).

Outras tecnologias e seus usos também vêm socorrer essa assunção de que há uma essência sonora a se alcançar, como no exemplo que Kim-Cohen dá no quarto capítulo do livro citado, o da *Electrical Walk* de Kristina Kubisch, onde caminha-se (o

⁹⁵ Tradução nossa. No original: "The phonograph does not hear as do ears that have been trained immediately to filter voices, words, and sound out of noise; it registers acoustic events as such".

⁹⁶ Tradução nossa. No original: "[...]the phonograph is a neutral technology, delivering 'acoustic events as such.'"

⁹⁷ Tradução nossa. No original: "The impure can only be identified relative to an established norm of purity".

⁹⁸ Tradução nossa. No original: "[...]if some stimuli actually convey an experiential effect that precedes linguistic processing, what are we to do with such experiences?"

visitante-usuário da obra) pela cidade com indutores magnéticos ligados a um par de headphones, o que resulta na *sonorização* do campo magnético da cidade. O autor argumenta que, apesar de estarmos sonorizando, o discurso da obra – que inclui aquele feito sobre a obra pela artista e pelas principais resenhas e críticas – sugere que estaríamos simplesmente escutando o que estava lá à espera da nova tecnologia para poder *aparecer*, a saber, o som do campo magnético da cidade. A partir do site da artista: a obra utiliza "headphones especiais e sensitivos por meio dos quais as qualidades acústicas dos campos eletromagnéticos por sobre e por debaixo da terra tornam-se amplificadas e audíveis"⁹⁹. Esse suposto aparecer do que já estava lá, supostamente sem uma instância de tradução (no caso, transdução), é, mais simplesmente, a realidade aparecendo.

"Real" é um termo que tem acepções variadas. Kim-Cohen indica o Real (necessariamente com letra maiúscula) do psicanalista francês Jacques Lacan como aquilo que não é experienciável, e que, portanto, se estiver à espera de nossas técnicas para fazê-lo aparecer, não aparecerá como tal (2009: 94). Aparecerá, talvez, como signo, e, portanto, como relação a algo que é significado ou indicado ou simplesmente referido. Os artistas e discursos voltados para o som-em-si ignoram ativamente essa questão sobre como pode o nosso acesso a ele não ser em si uma mediação, um afastamento, uma significação.

"O som ele mesmo significa a si. Essa leitura essencialista e bem-aceita das duas maiores doações de Cage e Schaeffer – silêncio-como-som e som-em-si – aceita o som como um tipo de deus, um signo unificador e unificado" (KIM-COHEN, 2009: 259)¹⁰⁰.

⁹⁹ No original: "special, sensitive wireless headphones by which the acoustic qualities of aboveground and underground electromagnetic fields become amplified and audible". Tradução nossa a partir de: <www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks>. Há um video interessante sobre a obra em: <vimeo.com/54846163>.

¹⁰⁰ No original: "**Sound alone, signifies itself.** This accepted, essentialist reading of the two great bestowals of Cage and Schaeffer — silence-as-sound and sound-in-itself — accepts sound as a kind of god, a unifying and unified sign". Tradução nossa, grifo do autor.

Quanto às doações de Cage e Schaeffer, trataremos mais adiante. Vale, porém, uma nota: o nascimento (ou radicalização, ao menos) das concepções de silêncio-como-som e de som-em-si esteve ligado diretamente à *possibilidade de imaginarmos* um som puro que passou a existir após o advento das técnicas de gravação, e, em seguida, a partir dos trabalhos teóricos e musicais destes dois autores. Esse som puro não teria, por um lado, limites, podendo ser encontrado em tudo, já que até o suposto silêncio seria som; e, não teria, por outro lado, referencial necessário, já que o objeto ou movimento que o produziu em primeira instância (ao vivo) está desde sempre perdido quando trata-se de uma gravação. Em ambos os casos, o som é algo independente da interpretação e do contexto: no primeiro, pode ser captado com a ajuda da ciência mais avançada; no segundo, com a ajuda de uma postura ativa que exclua a imaginação quanto ao referencial e os investimentos contextuais da situação da audição. Novamente: como se não houvesse mediação, ou, ao menos, como se ela não nos importasse – como se tivéssemos acesso direto à coisa-em-si.

Uma concepção mais de acordo com esse Real acessível somente por mediação seria a do som-fora-de-si, um som não puro, não somente sonoro, mas sim relacional. Voltando ao texto de Caesar, podemos já pensar, sem recurso a Lacan e a alguma distinção entre Real e Simbólico, mas simplesmente com recurso a um respaldo científico, numa escuta não puramente aural, já que

"[p]esquisas na área de psico-acústica afirmam que cada célula da pele tem a propriedade de perceber frequências sonoras, isto é, de escutar, atividade esta que evidentemente os dois buracos laterais da cabeça concentram em sua sensibilidade máxima. Na pele do corpo a sensação da música é uma experiência tátil de fato, ou melhor, "mais "tátil" que a do tímpano – que também é uma pele sensível ao tato (assim como seu análogo na orquestra, idem)" (2008: 2).

Dáí, pode-se pensar numa escuta que não é puramente coisa alguma. Não é puramente do ouvido, nem é puramente tátil (já que isso seria uma assunção insustentável dado todo o histórico de referência à audição do ouvido como responsável pela inteligibilidade do som), nem é puramente do olfato ou do paladar

(mas não podemos ou devemos excluir que pertença a esses sentidos ou que dependa em parte deles). "[U]m som pode ser escutado sem estar fisicamente ali, por associação com uma imagem visual deflagrada por uma palavra cantada na música", diz Caesar, na p.4 do mesmo artigo (2008). A imagem não é exclusiva do visual. Em "O som como imagem", lê-se:

O som é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro, e quando se transmite de boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha. Falo da *imagem mental* como imagem primordial, como algo que produzimos mentalmente a partir de nosso aprendizado frente às transformações operadas a partir das primeiras mudanças nos paradigmas tecnológicos (CAESAR, 2012: 7).

A abordagem de Kim-Cohen associa a não-pureza do som, em geral, à sua *textualidade*, referindo-se constantemente ao filósofo Jacques Derrida, cuja frase lapidar pode resumir a situação: tentando demonstrar que os limites de um texto são textuais eles mesmos, e que, precisamente nesse sentido, o que nos é dado como texto não tem algo exterior a si, o filósofo diz que "[...][n]ão há um fora-do-texto" (2011: 199)¹⁰¹. Isso implica em entender que

todo referencial, todas as realidades, têm a estrutura de um traço diferencial, são textuais, e só nos podemos reportar a esse real numa experiência interpretativa que se dá, ou só assume sentido, num movimento diferencial. O texto é esse lugar que viaja entre as diferentes dimensões do vivido (MAGALHÃES, 2009: 1).

Já a abordagem de Caesar associa essa não-pureza à *imagem*, seja ela mental (memória à qual se faz recurso para reproduzir um som), visual (basicamente aquela que se vê, que chega aos olhos) ou acústica (a impressão que as características de um espaço dão ao som que tal espaço permite soar). Ambas evitam entendimentos literais

¹⁰¹ Tomei a liberdade de corrigir a tradução do francês, de acordo com inúmeras críticas efetuadas em território lusófono. O texto original em francês é: "il n'y a pas de hors-texte" e a tradução errônea publicada pela Editora Perspectiva é: "não há nada fora do texto".

tanto do som, que é seu objeto, quanto dos conceitos a que fazem recurso: textualidade, de um lado, não significa texto escrito e nem significa tecido, ao menos não tecido como aquilo que compõe peças de roupa; imagem, do outro lado, não significa composição visual para a qual se olha ou que atinge o olho. Leituras, visões ou entendimentos literais seriam os do senso comum, reduzidos a seu uso mais comum – apesar de pretenderem ser acessos diretos à coisa, independentemente de algum uso. Assim, um entendimento literal daquilo que soa, entendimento que gostaria de ser o do som em si mesmo, é "tão construído, tão produto da textualidade quanto o simbólico"¹⁰² (KIM-COHEN, 2009: 209).

Segundo: a acústica ser puramente audível. Isso quer dizer que ela não é todo o resto: não é arquitetural, não é social, não é, portanto, concernente a outras faculdades e a outras dimensões da vida. A partir das reflexões sobre o corpo (coberto de pele) que ouve e escuta (já que o órgão privilegiado da escuta, o tímpano, também é uma pele e então a diferença entre ele e o resto da superfície do corpo não é, digamos, ontológica), podemos ir um pouco além ou aquém da escuta e da audição. O espaço que soa é, também, o espaço que nos envolve e o espaço que imaginamos a partir de tudo o que sabemos, aquele do qual fazemos uma imagem para nós mesmos. Essa imaginação não é algo descolado da realidade, mas sim algo ligado mais à realidade social do que à realidade física. Por exemplo: entramos numa igreja qualquer. De lá, sabe-se que é um espaço religioso, sabe-se que é reservado à prática litúrgica e que todo som que lá acontecer estará relacionado (por reiteração – por exemplo o som do culto acontecendo – ou por negação – por exemplo um *show*/concerto barulhento que grite contra os preceitos da religião que costuma ocupar aquele espaço). Entramos, então, nesse espaço acústico. Essas informações – que fazem, não obstante, parte da nossa imaginação sobre o lugar – são todas componentes do espaço onde algo pode vir a soar para nós. Pode-se objetar: mas e um aparelho de captação qualquer, um gravador com seus microfones, por exemplo, de que maneira é influenciado por esses dados sociais? A resposta é que o gravador é manipulado por alguém que entende ou

¹⁰² Tradução nossa. No original: "The literal is just as constructed, just as much a product of textuality, as the symbolic".

imagina tudo isso que foi citado, e mesmo que a gravação se isente da relação entre o espaço e seus ocupantes, o ocupante que monta o sistema de gravação não pode se subtrair a essa relação: esta pessoa imaginária monta o sistema fora do horário de culto de forma a não ser expulso, por exemplo. Ou monta durante o culto sob permissão de alguém que detém a autoridade naquele espaço. Daí depreende-se que a realidade aural, a acústica captada pela gravação assim realizada, não é puramente sonora, nem puramente objetiva, dependendo da posição relacional (não-pura) de seu executor, uma pessoa. O ato de esconder e negar os aspectos que envolvem essa suposta pura realidade a se captar entra ele mesmo no jogo de significação: o arquivo da gravação do som ambiente "silencioso" daquela igreja será disponibilizado para *download*, e os ouvintes podem se impressionar com a audição da gravação, dizendo, talvez: "nunca tinha escutado esse espaço em silêncio! Como é que se garantiu tal situação?". A negação de que algo aconteceu ao som quando nosso técnico hipotético o gravou faz parte do interesse (talvez mal direcionado) desse ouvinte por essa gravação – essa negação da mediação entrou no jogo. Ou, voltando ao exemplo de Kim-Cohen, a *Electrical Walk* de Christina Kubisch, podemos pensar em como a situação de estar com um enorme fone de ouvido na cabeça (ou fone-de-cabeça) andando vagarosa e concentradamente pela mesma rua onde e no mesmo momento em que passam outras pessoas indo, por exemplo, trabalhar é determinante para que sintamos ou pensemos escutar toda a vida eletromagnética que nos rodeia como uma vida da cidade em seu dia-a-dia: se não estivéssemos com esse aparelho andando num dia normal, não haveria obra, i.e., se a cidade parasse para o usuário-ouvinte passar, a obra teria a ver com estado de exceção, e não estado normal; e, por outro lado, se a cidade não para para que a obra passe, o ouvinte-usuário é um extraterrestre com uma enorme cabeça de rádio, e ele sabe disso, ainda que negue.

Terceiro: a audição aconteceria puramente no ouvido – ou na pele. A inteligência não entraria no processo, e, se entrasse, seria como auxiliar. A ideia de *escuta* já diferenciada da ideia de *audição* deixa o campo livre para essa afirmação. A diferença

entre os modos de escuta traça uma linha entre o puramente ouvido e o puramente pensado. A questão que resta é: a audição em geral pode ser pensante?

A escuta da música, por exemplo, que não é a audição em geral, já é costumeiramente entendida como pensante. Porém, quando a análise da música resvala no aspecto sonoro, voltamos em geral à escuta pura: "O único e exclusivo conteúdo e objecto da música são *formas sonoras em movimento*" (HANSLICK, 2011. p. 41). E então ficamos com uma questão ligeiramente diferente: a audição em geral pode ser pensante *sem ser necessariamente musical, já que a própria escuta musical pode tender ao não-pensamento?*

A ideia de escuta pura do som surge, principalmente, no século 20. John Cage escreve, em 1958 (publicado em 1961, em *Silence*) – época em que o uso de novos materiais musicais estava pretendendo englobar, na música da concerto, todo som possível – que o sujeito interessado nos sons pode, a) optar pela *ultratecnicidade* que tende a tentar, pela via do controle, aproximar-se da totalização da nova gama de possibilidades aberta pela entrada de todos os sons na música; ou b)

"abrir mão do desejo de controlar o som, limpar a mente de música e lançar-se à descoberta de meios de deixar com que os sons sejam eles mesmos, mais do que veículos para teorias feitas pelo homem ou expressões de sentimentos humanos" (p. 10)¹⁰³.

Esta escuta é pura, portanto, por não misturar-se à subjetivação (que aqui é a vilã, por submeter os sons às intenções e sentimentos de uma pessoa, confundindo instâncias que deveriam manter-se separadas, a saber, som e sujeito). Deve-se notar que, 104 anos antes, em 1854, este quadro já se afigurava numa discussão como a do livro de Eduard Hanslick, *Do belo musical*:

¹⁰³ Tradução nossa. No original: "[...]one may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments."

"Se não se conseguiu compreender a plenitude de beleza que vive no puramente musical, muita da culpa cabe à *depreciação do sensível*, com que deparamos em estéticas mais antigas em prol da moral e do ânimo, em Hegel a favor da "Ideia". Toda a arte parte do sensível e nele se tece. A "teoria do sentimento" ignora tal, passa inteiramente por alto o *ouvir* e vai logo para o *sentir*. A música cria para o coração, dizem eles, mas o ouvido é uma coisa trivial" (2011, p. 42, grifos do autor).

A depreciação do sensível em favor do ideal era, no contexto da música ocidental do século 19, algo que começava a ser combatido, pois levava ao que Hanslick critica como subjetivação elusiva. A semelhança com o que diz Cage salta aos olhos. Restava, porém, para Hanslick, resolver a confusão entre *ideia musical* e o *sentimento* que a ideia endereça:

"[...] uma ideia musical trazida inteiramente à manifestação é já um belo autónomo, é fim em si mesmo, e de nenhum modo apenas meio ou material para a representação de sentimentos e pensamentos, embora possa possuir em alto grau aquela sugestividade simbólica, reflectora das grandes leis cósmicas, com que deparamos em todo o belo artístico." (p. 41).

Se, aqui, essa sugestividade simbólica refere-se a tais leis cósmicas, no contexto que estamos discutindo ela refere-se a leis mundanas – mais mundanas do que um purismo do som concede admitir. Algumas páginas acima, falamos do extraterrestre com fones que é o público/usuário da obra de Christina Kubisch: "No contexto aberrante das *Electrical Walks*, a relação do si-mesmo [*self*] ao outro é determinada pelas redes interconectadas de posições sociais, de gênero, econômicas e políticas" (KIM-COHEN, 2009. p.119).¹⁰⁴

Nota-se que, ao traçarmos um histórico das relações do além-tímpano com o som, há um caminho: primeiramente, no campo da música, por volta do séc. 19,

¹⁰⁴ Tradução nossa. No original: "In the aberrant context of the *Electrical Walks*, the relation of self to other is determined by the interconnected grids of social, gender, economic, and political positions."

dava-se pouca importância ao som-em-si. Houve, então, um movimento de evidênciação do fato de que ele, o som, é a matéria de que se compõe a música, movimento radicalizado por compositores e teóricos do séc. 20.

John Cage, por exemplo no livro citado acima, *Silence* (1961), tematiza a já citada liberação do som, quase como se, apesar da ênfase na não-subjetivação do som pelo sujeito, o som fosse um sujeito ele mesmo, e um sujeito que merece respeito e espaço para *ser o que é*; Pierre Schaeffer em seu *Tratado dos objetos musicais*¹⁰⁵ fundamenta todo um método de escuta que distingue entre modos de audição numa escala que vai do sensível ao pensado e que baseia-se na abstração/suspensão da origem do som, para que possamos analisar suas características como *som escutado*, indo talvez ainda mais longe na separação entre som – matéria da música – e trabalho musical, aplicação concreta ou abstrata de procedimentos sobre aquele som que desde tal formalização passa-se a conhecer muito melhor¹⁰⁶; Edgard Varèse, num texto mais prospectivo que analítico, *Novos instrumentos e nova música* (1996, original 1936), fala da música como um conjunto de massas sonoras, e aqui até a música passa a não estar diretamente ligada ao que se concebia então como trabalho musical, esse trabalho culturalmente codificado como musical, para ligar-se a um trabalho mais *técnico* e talvez *científico* com o que se supõe ser o som-em-si.

Em seguida, ainda como radicalização, acontece, por volta dos anos 80, a consolidação do nome *arte sonora* (que já aparece, por exemplo, no livro de Hanslick, referindo-se, porém, à música) como uma área específica – ainda que, como indica Kim-Cohen (2009, p. 109), isso tenha uma especificidade regional (Alemanha) e contextual (principalmente galerias de arte)¹⁰⁷. É a área específica onde realiza-se de forma clara e distinta a separação do que seria, de um lado, esse trabalho com as relações (talvez simbólicas, talvez pré-simbólicas, mas de todo modo relações) entre os

¹⁰⁵ Tradução amplamente utilizada em português do título desse livro que, contudo, não tem tradução completa para a língua. No original: "Traité des objets Musicaux". Seuil. 1966.

¹⁰⁶ Conforme diz Kim-Cohen em pps xvi, 8 e 9 (2009).

¹⁰⁷ A especificidade contextual, histórica, regional, é, certamente, algo presente também nas teorizações supra-citadas que buscavam o som-ele-mesmo dentro da música, mas o próprio contexto atual, dos anos 80 para cá, onde a ideia de uma cultura única tomada como referência universal passa a ser descartada, favorece a percepção dessas parcialidades.

sons de forma musical, e, de outro, um trabalho que pode abandonar os critérios musicais – restando, porém, a questão sobre se esse abandono serviria para que se abraçasse melhor o som-em-si ou serviria, ao contrário, para que se abraçasse de vez os aspectos não musicais entrando na música, ou seja, os aspectos não-sonoros entrando no som, o mundo entrando na arte pura do som e tornando-a, finalmente, assumidamente e intencionalmente impura (ou, já que a partir daí não se poderia mais postular ou acreditar em uma arte sonora pura, sequer estaríamos no terreno do impuro, mas simplesmente do não-puro, terreno onde a pureza não importa, não é considerada como relevante).

O conceito de escuta não-timpânica de Rodolfo Caesar e o conceito de arte sonora não-coclear de Seth Kim-Cohen estão ambos ligados aos processos de emancipação do som até seu quase endeusamento como som-em-si (reflexo paradoxal e inconfesso de um pensamento anti-subjetivista na música). Primeiramente, precisou haver uma separação entre *sentimentos* e *formas musicais*, mas isso só precisou acontecer porque ainda se estava inalienavelmente *dentro* do campo da música; em segundo, houve o movimento de separação entre o *som-ele-mesmo* e o *trabalho musical* ou, até pode-se dizer, *a música*; e posteriormente, uma vez situados fora do campo musical, temos a objeção à vontade de acessar tal *natureza* do som-ele-mesmo, postulando que aquilo com que trabalhamos, sentimos, sonhamos, vivemos é a dimensão *mundana, social* desse som – seja tal som o som-ele-mesmo, o som-para-nós, o som-imaginado, o som-sentido ou o som-subjetivado.

Como diz Caesar em "O tímpano é uma tela? (primeira versão)" (2006), a propósito da emergência da prática que costuma-se chamar de *multimídia*: "ainda se está em estado de perplexidade diante não dos recursos tecnológicos, mas da multi-sensorialidade" (p.6). A multi-sensorialidade que uma compreensão não-essencialista do som requer de qualquer indivíduo interessado pode assustar, especialmente pela aparente novidade dessa abertura, especialmente se considerarmos que nem estamos no campo da multimídia ainda, mas somente num campo abstrato sem mídia definida, o do "som"; por outro lado, esse susto deve ser

criticado, afinal o som só passou a ser tão claramente "o som puro" há menos de 200 anos, com a criação e veiculação do fonógrafo. Antes – e depois – disso, temos, para bem ou para mal, algo um pouco mais complexo.

Conclusão

Esperamos ter mostrado, com essa pesquisa, o campo no qual a partitura verbal se insere como advento conceitual. Passamos pela apresentação do contexto histórico, incluindo as balizas teóricas mais salientes, pela construção de um quadro de potencialidades da partitura em texto através da demonstração de exemplos, e pela análise mais detida de exemplos que levam a níveis mais intensos algumas características importantes.

De toda forma, o caráter de *problematização* das fronteiras e centros gravitacionais da música através de saltos conceituais operados pela codificação de ações, ideias, ou imagens musicais nos parece evidência suficiente da relevância que esse repertório adquire frente à instituição fortemente ancorada da partitura musical.

Referências bibliográficas

ABLINGER, Peter. *Hauer und die Konzeptkunst*. [s.d.] Disponível em: <<http://ablinger.mur.at/docs/hauer.pdf>> Acesso em: 17 mai, 2017.

ANDERSON, Virginia. *Chinese Characters and Experimental Structure in Cornelius Cardew's The Great Learning*. In: Jems: Journal of Experimental Music Studies, mar/2004.

ADORNO, Theodor. *Punctuation marks*. Tradução para o inglês: The Antioch Review, Vol. 48, Nº 3, Poetry Today (Verão de 1990), pp. 300-305 [1ª ed. 1958].

BARRY, Robert. *Starting From Scratch: Cornelius Cardew and the Orchestra as Insurgency*. IN: Red Bull Music Academy Daily, 12/02/2015. Disponível em: <<http://daily.redbullmusicacademy.com/2015/02/cornelius-cardew-feature>>. Acesso em: 02/08/2017.

BENT, Ian D. et al. *Notation* [In SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Segunda edição. V.18, pps 73-189. Oxford University Press, 2001]

CAGE, John. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 1961. 276 pgs.

_____. *A Year From Monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1963.

_____. *Branches* [Peters Edition EP 66684]. Peters Edition, 1976.

CARDEW, Cornelius. *Stockhausen serves imperialism*. ubuclassics, 2004 [1ª ed. 1974].

_____, _____. *The Great Learning*. In: Source Vol. 5. pps 50-67, 1971a.

_____, _____. *Towards an ethics of improvisation*. In: Treatise Handbook. Edition Peters, 1971b. Disponível em: <http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html> Acesso em: 01/08/2017.

_____, _____. *Report on Stockhausen's 'Carré'*. The Musical Times, Vol. 102, No. 1424 (Out., 1961a), pps 619-622

_____, _____. *Report on 'Carré': Part 2*. The Musical Times, Vol. 102, No. 1425 (Nov., 1961b), pps 698-700

CARON, Jean-Pierre. *Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical*.

Disponível em:

<http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Da-ontologia-%C3%A0-morfologia-reflex%C3%B5es-sobre-a-identidade-da-obra-musical-J.-P.-Caron.pdf> Acesso em: 19/07/2017.

CAESAR, Rodolfo. *O tímpano é uma tela?* IN: V Colóquio de Linguagens Musicais ECA-USP, 2006.

Disponível em

<https://www.academia.edu/1487234/O_T%C3%ADmpano_%C3%A9_Uma_Tela_primeira_vers%C3%A3o_>. Acesso em: 31/07/2015.

_____. *O tímpano é uma tela?! Seminário de Literatura e Tecnologias na Casa de Rui Barbosa*, 2005. Disponível em <https://www.academia.edu/312202/O_T%C3%ADmpano_%C3%A9_Uma_Tela_segunda_vers%C3%A3o_>. Acesso em: 31 jul. 2015.

_____. *O tímpano é uma tela! "Arte & Música"*, Caixa Cultural, Rio de Janeiro, novembro de 2008. 6 pgs. Disponível em <https://www.academia.edu/1489464/O_T%C3%ADmpano_%C3%A9_Uma_Tela_terceira_vers%C3%A3o_>. Acesso em: 31 jul. 2015.

_____. O som como imagem. IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. ECA-USP, 4 de junho de 2012. 11 pgs. Disponível em <https://www.academia.edu/1773146/O_som_como_imagem>. Acesso em: 31 jul. 2015.

_____. As grandes orelhas da escuta (entre a teoria e a prática). IN: FERRAZ, Silvio [org.] Notas . Atos . Gestos. Rio de Janeiro: 7letras. 2007. 182p [pps 31-52].

DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 2011. 386 pgs. [1a ed. 1967, Les Éditions de Minuit, Paris].

DUFOURT, Hughes. *O Artificio da Escrita na Música Ocidental*. IN: DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Nº 1 (1997), pps 9-18 [trad. Carole Gubernikoff].

DUSMAN, Linda J. *The individual as structure in Cornelius Cardew's the great learning: paragraph 7*. In: Interface, 16:4, 201-217. 1987.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1969. [1ª ed. 1962].

FARIAS, Gonçalo. *Logical predictions and cybernetics - the case of Cornelius Cardew's The great learning, "Paragraph 7"*. Tese de doutorado: New England Conservatory, 2016.

FELDMAN, Morton. *Intersection III*. New York: Peters Edition, 1962.

FENERICH, Alexandre. *A inscrição da intimidade na Symphonie pour un Homme seul*. São Paulo: USP, 2012.

FRIEDMAN, Ken. *The Fluxus Reader*. West Sussex: Academy Editions, 1998.

_____; SMITH, Owen; SAWCHYN, Lauren [editores]. *Fluxus performance workbook*. Performance research e-publications, 2002.

FIEL DA COSTA, Valério. *Morfologia da obra aberta*. Editora Prismas, 2016.

FLÜGGE, Elen. *Silent Sound Art: Performing the Unheard*. Disponível em: http://www.act.uni-bayreuth.de/en/archiv/201204/04_Fluegge_SilentSoundArt/index.htm
|

Acesso em: 13/12/2016.

GANN, Kyle. *Niblock Under the Microscope*. 29/10/2013. Disponível em:
<<http://www.artsjournal.com/postclassic/2013/10/niblock-under-the-microscope.html>>
Acesso em: 03 mai, 2016.

GIBSON, Beatrice. *Between Script and Score: Notation and Movement in the Work of Cornelius Cardew*. Tese de Doutorado. Goldsmiths, University of London, 2017. Disponível em:
<<https://portal.rcs.ac.uk/mdonohue/wp-content/uploads/sites/261/2017/02/Notation-and-Movement-in-the-Work-of-Cornelius-Cardew-.pdf>> Acesso em: 01/08/2017.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After: Directions since 1945*. Oxford University Press, 1995.

HAAS, Georg Friederich. *de terrae fine*. Universal Editions, 2001.

HANSLICK, Eduard. Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons. Lusosofia Press: Covilhã, 2011. 115 pgs.

HOBBS, Christopher. *Word Pieces 1966-70*. Experimental Music Catalogue, 2003. Disponível em:
<http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Freebies_files/Hobbs%20Word%20Pieces.pdf> Acesso em: 03 mai, 2016.

JR, John Held. *An interview with Allan Kaprow*. [s.l.]: UbuWeb, [s.n.] (original: 1988). Disponível em: <http://www.ubu.com/papers/kaprow_held_interview.html>
Acesso em: 07 jan, 2016.

KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993.

_____. *How to make a happening*. [s.l.]: Primary Information, 2009. Disponível em:
<<http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>> Acesso em: 05 jan, 2016.

_____. HOW TO MAKE A HAPPENING. Allan Kaprow. Allan Kaprow (voz). New York: Primary Information, 2008. Compact Disc, 2 faixas, relançamento. (Original: Estados Unidos: Mass Art, 1966. Vinil.) Duração: 24'43".

- KIM-COHEN, Seth. *In the blink of an ear*. New York: Continuum, 2009.
- KLINTBERG, Bengt af. *Svensk Fluxus / Swedish Fluxus*. Rönnells antikvariat, 2006.
- KITTLER, Friederich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press, 1999.
- KOTZ, Liz. *Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score*. *October*, vol. 95, pps 54-89, Inverno de 2001.
- _____, _____. *Words to be Looked at*. Cambridge, Massachusetts: MIT press, 2007.
- KUBISCH, Christina. Website da artista. <www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks>. Acesso em 31 jul. 2015.
- _____. *Electrical Walks*. An introduction to Christina Kubisch's "Electrical Walks" series of works. Vídeo. Disponível em: <vimeo.com/54846163>. Acesso: 31/07/2015.
- LABELLE, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum, 2006.
- LEHMANN, Harry. *Conceptual Music as Catalyst for the Gehalt-Aesthetic Turn in New Music*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1/2014.
- LELY, John; SAUNDERS, James. *Word Events – perspectives on Verbal Notation*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2012.
- LUCIER, Alvin. *Music 109: notes on experimental music*. Middletown: Wesleyan University press, 2012.
- MACLOW, Jackson; YOUNG, LaMonte. *An anthology of chance operations*. USA: Library of Congress, 1963
- MAFFEI, Giorgio [Ed.]. *Allan Kaprow – A bibliography*. Milano: Mousse Publishing, 2011.
- MILLER, Daniel (org.). *Materiality*. Durham/London: Duke University Press, 2005
- MORGAN, Robert C. *Allan Kaprow*. [s.l.]: Journal of Contemporary Art, [s.n.]. Disponível em: <<http://www.jca-online.com/kaprow.html>> Acesso em: 07 jan, 2016.
- Entrevista.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press. 1999 [1ª ed. 1974].

ONO, Yoko. *Grapefruit*. Simon & Schuster: New York, 1970.

PINTO, Aline Magalhães. *A história transborda – sobre a noção de suplemento em Jacques Derrida*. IN: Sérgio Ricardo da Mata, Helena Miranda Molloy e Flávia Florentino Varella (orgs.). *Anais do 3o. Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?* Ouro Preto: Edufop, 2009.

PISARO, Michael. *Writing, music*. IN: Ashgate Research Companion to Experimental Music. p. 27-76. Ashgate: Farnham, 2009.

ROBINSON, Julia. *From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*. IN: *October* Vol. 127 (Inverno, 2009), pps 77-108.

SEEGER, Charles. *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*. *The Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 2 (Abril, 1958), pps 184-195.

STRAEBEL, Volker. *Technological implications of Phill Niblock's drone music, derived from analytical observations of selected works for cello and string quartet on tape*. [In: *Organised Sound*. Volume 13, Edição 3. Dez 2008, pp. 225-235.]

_____, _____. *Aspects of Conceptual Composing*. *The Open Space Magazine*, 10ª edição, outono de 2008.

TAYLOR, Timothy D. *Moving in Decency - The Music and Radical Politics of Cornelius Cardew*. IN: *Music & Letters*, Vol. 79, Nº4 (Nov., 1998), pps. 555-576.

VARÈSE, Edgard. *Novos instrumentos e nova música*. in: MENEZES, Flo [org.] *Música Eletroacústica: História e estéticas*. Edusp: São Paulo. 1996. 286 pgs. [pps 57 e 58]. (Originalmente uma conferência pronunciada em: Mary Austin House, Santa Fe).

WILSON, Samuel. *Performing Cardew's "Great Learning" – Paragraph 5*.

Disponível em:

<<https://musicologistsmusings.wordpress.com/2011/06/05/performing-cardews-great-learning-paragraph-5/>>. 2011. Acesso em: 28/08/2017.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999 (Coleção Os Pensadores: Wittgenstein) [1ª ed. 1953].

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição*. São Paulo: Annablume, 2000.

LISTA DE OBRAS DE PHILIP CORNER.

Disponível em <<http://composers21.com/compdocs/cornerp.htm>>. Acesso em: 22/07/2017.

Apêndice 1

Transcrição da entrevista realizada com Jean-Pierre Caron, ao dia 5 de dezembro de 2015, depois da apresentação do *Ícone* sobre *Ícone*, aqui no ENCUN Campinas (Encontro Nacional dos Compositores Universitários).

Observação: as partes entre colchetes são notas inseridas na transcrição para garantir melhor compreensão.

Sérgio Abdalla: Me diz o que é a peça? – O *Ícone*, primeiro; depois, fale se quiser sobre o *Ícone sobre Ícone*.

Jean-Pierre Caron: O *Ícone* é um texto que delimita uma determinada forma de improvisação. E a gente tem feito algumas versões, algumas performances dentro dessa forma de improvisação que é delimitada pelo texto. Às vezes, as improvisações tomam certas características não previstas no texto, mas o texto de alguma forma funciona como gerador das performances. E o *Ícone sobre Ícone* é a sobreposição

dessas versões. Então hoje nós fizemos com duas versões – gravadas, que já tínhamos feito – reproduzidas em caixas, como se fossem uma parte eletrônica. Você tem a versão de 2012, feita no ENCUN do Rio [de Janeiro], e a outra, já de 2015, feita durante o FIME (Festival Internacional de Música Experimental) [em São Paulo], as duas ao mesmo tempo num duplo estéreo; além disso, sete músicos: dois sopros, três guitarras, dois instrumentos de corda friccionada – violino e viola – e eventuais vozes que as pessoas usavam de vez em quando. Então era isso: duas versões gravadas, uma com onze músicos, outra com nove músicos, [somando] vinte músicos gravados, sete músicos ao vivo, somando 27 músicos ao todo na textura.

S.A.: Eu, tocando, nem sabia que estava tocando junto a de 2012. E o que você achou?

J.-P.C.: É difícil ter um ponto de vista externo quando você toca, mas pra mim foi uma experiência muito boa. Eu não sei como isso chega para o público, ou para quem não estava tocando, e não sei em que medida é uma peça para quem toca, e não para quem ouve – talvez seja, talvez, não, não sei até que ponto. Mas achei bom, gostei do resultado que eu ouvi aqui.

S.A.: Tem alguma importância pra você ou pra peça [o fato de] quem estar assistindo saber ou não saber o processo, entender ou não entender o que está acontecendo na cabeça de quem toca ou na sua, saber ou não saber o conceito...?

J.-P.C.: Tem alguma importância na medida em que eu espero que quem gostou da experiência vá atrás de saber mais – a peça está *online*, o texto está *online* em vários lugares e é bastante fácil ter acesso ao conceito e à peça – inclusive pretendo fazer um *Bandcamp*¹⁰⁸ da peça com o conceito e as diferentes versões pra facilitar esse acesso. Então nesse ponto é importante, mas não espero que a pessoa que venha ao concerto

¹⁰⁸ Site de compartilhamento e venda de músicas (por valores que o vendedor decide, podendo inclusive ser R\$0,00) largamente utilizado como plataforma para lançamentos independentes,

ou à apresentação, à performance, já tenha visto de antemão o texto. Muita gente vem pra conhecer, então não pesquisou antes o que era. E também não espero que a partir da performance ela consiga entender o que é o conceito, porque o conceito ultrapassa a performance nesse ponto. Não acho que ela seja o retrato do conceito – ele gera a performance, mas você não consegue fazer o percurso inverso da performance pro conceito, eu acho.

S.A.: Nem precisaria, nem interessa.

J.-P.C.: Não tem como. Tem como fazer se você já conhece o conceito – "ok, eles estão fazendo isso e aquilo". Se você não conhece o conceito, talvez você entenda uma parte disso – "são sons sustentados, eles estão formando *clusters*, acordes, variando timbres dentro disso" – é isso que elas [as pessoas] vão entender, mas toda a problemática radicalmente conceitual que tem na peça, que é o problema do infinito, da infinitude, acho difícil inferir a partir da escuta de uma performance.

Eu acredito que, por exemplo, a questão de disponibilizar as várias versões da peça online no *Bandcamp* é um facilitador pro entendimento do conceito. Porque, na medida em que é um *conceito de infinitude* [grifo meu] que está em jogo, [então,] disponibilizando muitas performances, algumas muito mais densas do que outras, acredito que você de alguma forma consiga ilustrar ao longo do tempo esse conceito da peça – não em uma versão, mas ao longo do tempo.

S.A.: Então, supondo que o entendimento do conceito venha, para o sujeito, depois de assistir e também ler o texto, ele funciona como um complemento?

J.-P.C.: É, na experiência subjetiva, sim, acaba vindo como um complemento. Mas eu acredito que a posteriori ele redefine um pouco do que foi escutado, do que foi vivido.

S.A.: Agora sobre o que eu sei da peça e de como foi pra mim tocá-la. A priori, a peça é uma frase.

J.-P.C.: Sim.

S.A.: Mas eu, o pessoal do FIME e talvez todo mundo tenha recebido e lido o texto complementar.

J.-P.C.: Não é complementar, a partitura é esse texto inteiro. É porque nele tem uma divisão entre partitura e comentários da partitura; essa divisão é interna à partitura, na verdade. Não dá pra entender a partitura, que é só a frase "Sature um espaço sonoro dado", sem os complementos. Porque saturar pode ser qualquer coisa, pode ser o que o [Thiago] Miazzi fez hoje [na ocasião do ENCUN], você abrir um ruído branco e trabalhar com isso. No caso do Ícone, é isso, essa ordem dada a um conjunto de músicos e a maneira de chegar... bom, chegar no resultado não se chega, o próprio comentário diz que não se chega, mas é a maneira de tentar ou de assintoticamente se aproximar dessa ordem. E isso tudo é a peça, aquela página, aquele texto inteiro é a peça, não só a frase. Isso apesar de o texto colocar a frase como *a peça*, o que é uma espécie de jogada retórica, você dizer assim "é isso, mas eu preciso de desdobramentos". Aí você tem uma ideia que é muito abstrata e os os comentários vão desdobrando essa ideia na sua concretude. A contraparte disso num sentido sentido é o caderno do Ícone que eu estou pensando em fazer, que integraria várias decisões tomadas em várias performances, de forma a dar sempre mais concretude àquela ideia inicial. Já existe o Ícone 2, que integra certas decisões tomadas em performance.

S.A.: O que é o Ícone 2?

J.-P.C.: O Ícone 2 é um texto, uma página de texto, também, que especifica ainda como realizar o Ícone 1. Já tenho em mente um Ícone 3 que vai especificar como realizar

ambos os anteriores. Assim, você vai criando um caderno de especificações. Não que cada uma seja uma outra peça, mas cada uma é uma especificação mais fina de um conceito geral. Elas vão afinando o foco.

S.A.: Uma execução só daquela primeira frase ["Sature um espaço sonoro dado"] não vale?

J.-P.C.: Eu não sei o que é uma execução dessa frase. Vomir [artista de ruído, Harsh Noise Wall] é tanto uma execução [dela] quanto Ícone o é. Aquela frase subdetermina o resultado, e muitas coisas são uma realização daquela frase. Os comentários dizem como chegar àquela frase, que é essa história da escuta das frequências que os outros estão tocando, tentando não repetir, e formando esse aglomerado cerrado de coisas. Às vezes menos, às vezes mais cerrado, tem um percurso aí, e claro que tudo isso é, também, mediado pelo conjunto empírico ao qual a gente tem acesso pra fazer a peça. Então o quão puro, o quão cerrado vai ser, quantas concessões teremos que fazer pra realizar isso etc.

S.A.: É importante que esses comentários, Ícone 2 e 3 e o texto do Ícone 1 sejam seus.

J.-P.C.: Eu não colocaria dessa forma. Não sei se é importante. Talvez se alguém vier com uma proposta seja possível integrar ao caderno. Mas é claro que, por enquanto, eu detenho esse caderno, as pessoas não têm esse caderno, então passa por mim, nesse sentido, em termos de texto, de proposta. Agora, acredito que, por exemplo, tocamos duas vezes com as mesmas pessoas. Talvez se você quiser fazer uma versão sem mim com essas pessoas você possa, e talvez você chegue a alternativas outras. É difícil, acho que você está me perguntando num certo sentido sobre autoria, né?

S.A.: Sim.

J.-P.C.: É difícil eu não assumir a autoria do conceito, porque é difícil dizer que eu não fiz. Eu fiz, acho que é a realidade, fiz aquele conceito, fiz aquele texto.

S.A.: Ainda que você não quisesse...

J.-P.C.: Ainda que você queira se dessubjetivizar, eu fiz aquele texto. Agora, obviamente, do que acontece em performance, muita coisa está fora do meu controle.

S.A.: Perguntei dos comentários porque eles, mesmo que você não tenha descrito muito nessa chave, aparecem como interpretação da frase.

J.-P.C.: Sim, é.

S.A.: Perguntei no sentido de que essa interpretação seja ou sua ou no mínimo direcionada por você.

J.-P.C.: Não sei se é tanto isso, porque aqueles comentários fazem parte do texto. Então o Ícone não é só aquela primeira frase. Aquelos comentários todos, até a data final, aquilo ali é o Ícone. Só a frase, você pode pegar e fazer outra peça com ela, e não precisa nem chamar Ícone, então nesse sentido o Ícone não é aquela frase. Agora, a frase com aquelas regras de execução, sim. Se você fizer outra peça com a frase e aquelas regras eu vou dizer "bom, é o Ícone", mesmo que você mude de nome, vou dizer que você está repetindo, então tem uma questão de indiscerníveis aí.

Em relação às performances, eu tenho um certo desconforto com meu nome vir como compositor nesses casos. Isso acontece como um padrão do mundo de concertos e performance. Você manda [um projeto d] a performance, em geral eu que mando, então sai meu nome. E, é claro, a partitura é minha, então parece que a performance fica de alguma maneira atrelada ao fato de a partitura ser minha, e a "Obra" passa a

ser minha, mas acho que tem um problema aí de saber o que é a obra, do que foi que eu fiz, e até onde eu sou responsável. Não sei até que ponto sou responsável pela performance, por exemplo. Já tive vontade de tirar o meu nome e deixar só "Ícone". Agora, tacitamente, entre nós, todo mundo sabe que eu fiz o texto. Então eu tenho uma certa autoridade, talvez um pouco maior que os outros, digamos, não sobre a performance final – acho que no momento da performance eu nem tenho como interpelar ninguém e as pessoas vão fazendo e descobrindo coisas pra peça que a posteriori eu vou provavelmente grafar no caderno – mas sim em ensaio, onde as pessoas se reportam a mim. Elas perguntam "é isso?", "isso pode? Aquilo pode? Isso tá dentro do conceito? Isso não tá?". Não sei até que ponto isso é uma concessão a um conceito de autoria preexistente e até que ponto é realmente necessário pra dinâmica da peça.

S.A.: Concessão porque de alguma forma essa peça poderia apontar pra alguma outra forma de autoria?

J.-P.C.: É, um outro regime de autoria. Agora, não sei exatamente como fazer isso. Acho que, por enquanto, parece que estamos presos a isso. Fatalmente eu sou o autor da peça, nesse sentido.

Tem uma coisa. Eu não me incomodo com [assumir] a autoria do conceito. Eu gosto dele e ele tem a ver com as coisas que eu faço. Acho que ele se integra dentro de uma coisa que é pessoal. Não sei se outra pessoa faria o Ícone, talvez só eu fizesse esse texto. Talvez o meu desconforto seja com a ideia [da relação] de compositor/intérprete. Como eu estou tocando também, e nós somos um grupo, e decisões são tomadas coletivamente dentro da esfera de performance, é algo mais parecido talvez com uma banda de rock ou com um conjunto de jazz. Então, por mais que alguém tenha composto a canção, as decisões quanto aos detalhes do decorrer todo são tomadas pela banda.

S.A.: Não sei se você dirá isso do Ícone, mas ao menos na banda, essas decisões são de certa forma o que importa mais.

J.-P.C.: No caso do Ícone, eu não diria que importam mais, mas sim que, obviamente, a ideia não sobrevive sem elas. Elas desdobram a ideia. Acho que as coisas se pertencem mutuamente, no ato da performance é uma coisa só. Nesse sentido, talvez tenham a mesma importância [o conceito e as decisões quanto aos detalhes]. Às vezes eu me pergunto se eu não devia fazer uma banda chamada Ícone, ou se o Ícone não deveria virar um estilo de performance. Você poderia fazer performances com outro nome mas dentro do estilo Ícone, com aquelas regras ali – como um raga indiano delimita as coisas. Você tem um nome e uma certa forma de tocar que corresponde àquele nome. E aí você toca várias performances diferentes mas que estão dentro daquele raga. Aí você tem um problema de categorização em vários níveis. Eu não sei em que nível o Ícone está; não sei se ele é uma obra unitária; uma obra minha; não sei se é uma tradição de performance que tem origem apenas num texto meu - ou seja, ele não seria uma obra, mas uma forma de tocar, ou um estilo;

S.A.: Uma forma de pensar...

J.-P.C.: É. ...ou [ainda] se ele é um estilo de performance vinculado a esse grupo de pessoas, ou ao menos tem sido, sabe?, como se fosse uma banda. O que eu sei é que tem um texto e ele é desdobrado em performances e, dentro dessa prática de concerto que vários de nós que tocam conhecem, isso acaba sendo atribuído a mim. Inclusive em notas de programa e tudo o mais. Eu tinha vontade de colocar só Ícone, talvez em nota de programa mencionar que é um texto meu, mas a música sendo somente "Ícone", como se fosse "de ninguém" [sem autoria]. Então eu não sei até que ponto a relação causal que [se] tem com o texto determina a autoria completa do resultado.

S.A.: A peça, a partitura, a priori, é aquela página, aquele texto. Aquilo seriam as coisas formadas que vêm de você, sem dúvida, pra quem vai tocar, e dali em diante seriam...

J.-P.C.: Adaptações que as pessoas que tocam vão decidindo também.

S.A.: E, então, qual é e como é a importância da sua presença no ensaio?

J.-P.C.: Bom, eu tento não controlar isso. Talvez isso traisse o interesse da coisa, mas se houvesse um grupo que fizesse [a peça] constantemente e me incluísse, talvez ao longo do tempo as pessoas ficassem mais seguras pra não se reportar só a mim quando tomassem decisões pra fazer o *Ícone*. E isso tornaria a peça mais e mais algo delas. Então tem um problema de hábitos nisso, e não sei até que ponto a relação tríplice compositor-obra-intérprete se aplica aqui, e também não sei que modelo seria melhor. Ou seja, pra mim, tem a problematização da própria ontologia da obra – o quê que é uma obra, se é uma coisa composta por alguém, interpretada por alguém outro.

S.A.: E esses problemas todos pros quais você dá a resposta "não sei" a peça coloca ela mesma.

J.-P.C.: Acho que coloca. Acho que seria fácil e teria uma certa justiça me acusar de extrair mais-valia dos músicos, entende?, que é o que a Georgina Born acusa o [John] Cage de fazer. Ao mesmo tempo isso incorre em algumas dificuldades. Cage diz "dou liberdade ao intérprete", mas quem assina, quem tem o *copyright*? É o Cage. Nesse sentido: mesmo que tenham a liberdade teórica, eles trabalham para o Cage. Eu acho que esse modelo vale a pena de ser questionado, mas por enquanto eu estou participando dele, na verdade.

S.A.: Essa peça participa desse formato.

J.-P.C.: É, por enquanto, sim, por uma série de razões. Porque eu não pensei em outra forma, porque já pedi às vezes pra tirarem meu nome da nota de programa e as pessoas não querem tirar, têm hábitos mesmo. Tem a coisa natural, as pessoas acham que a peça é minha – mesmo quem toca.

S.A.: Esse incômodo de que você possa estar retirando mais-valia parte ou já partiu de quem toca também?

J.-P.C.: Não. As pessoas outorgam essa autoridade a mim, facilmente. Pra elas, a peça é minha e é isso, "vou tocar a peça do Jean". Eu apenas me reconheço em certas críticas que se faz a outros autores, penso "é, talvez eu esteja repetindo isso". Mas eu também entendo a dificuldade de não se repetir isso, e vejo que os próprios músicos repetem. E talvez Ícone ainda não chegue a esse ponto, talvez ela seja intermediária, não seja tão coletiva assim no fim das contas: ela tem o texto. Então o que eu posso dizer? Se o texto existe e as pessoas o tomam como determinante da performance, um peso recai sobre ele e fui eu que o fiz, então...talvez eu seja, sei lá, o Lou Reed da banda, "o cara que compõe as músicas", por mais que haja uma série de decisões tomadas. Ao mesmo tempo há que se perguntar se não é falacioso dizer que, sei lá, uma peça do Beethoven seja totalmente determinada pelo Beethoven. Tem muito aí de tomar a decisão de outorgar a autoridade a alguém que tomou uma quantidade grande de decisões ali, que tornou a coisa existente, num certo sentido, existente a partir dessas decisões. Então, talvez, pela relação causal, você acabe outorgando essa autoria. Não tem muito jeito.

Essa é a questão da relação causal: por mais que decisões sejam tomadas na performance, ela não existiria sem o texto; e o texto existe sem a performance.

S.A.: E você causa o texto e o texto causa a performance.

J.-P.C.: E ela dificilmente aconteceria *assim* sem o texto, já que ele expõe as regras de condução da performance.

S.A.: Ainda assim, a ideia do texto não é a de que a peça aconteça exatamente *assim*. Efeitos muitos similares que fossem produzidos sem o texto não seriam *isso*, não seriam a peça. O caminho do texto é importante.

J.-P.C.: Sim, é. Eu não sei – e aí é um experimento de pensamento um pouco metafísico – se eu consideraria alguma peça que alguém tocasse e que soasse, suponhamos, exatamente igual ao que nós fizemos hoje, só que sem o texto, não sei se eu consideraria isso o Ícone. Acho que não, porque eles não tiveram o Ícone, o texto, em mente. Então talvez aí esteja o nó, o determinante da autoria.

S.A.: Se te dissessem, nesse caso, "foi improvisação, tocamos qualquer coisa e saiu isso"...

J.-P.C.: Eu diria "não é o Ícone", porque não se estava tentando realizar o Ícone. E essas decisões de sobrepor, fazer esse "Ícone sobre Ícone", eu também tomei, e acho que funcionou. Sendo que a ideia original é saturar o espaço, então ao sobrepor dois... um Ícone não presta contas ao outro, foram feitos em ocasiões diferentes, então se houver coincidências frequenciais entre eles – que às vezes acontecem mesmo no interior de um Ícone só, dá pra ouvir –, é um erro, pra mim. As pessoas erram, normal. A peça pressupõe o erro, também, pressupõe que as pessoas vão errar. Escuto acontecer bastante, até eu faço [tocando], e às vezes eu tenho que me corrigir, "ih, entrei com a nota do outro".¹⁰⁹

¹⁰⁹ Cabe notar aqui que uma das necessidades que emergem da ordem de saturar um espaço sonoro dado é a de que cada pessoa toque notas com fundamentais e parciais em frequências não-coincidentes para que aumente a possibilidade (ainda assim nula) de que se sature (se preencha sem espaços vazios) *efetivamente* uma faixa frequencial.

S.A.: Um pouco por causa do tempo, também, você já está há vinte minutos tocando, já ficou, assim, maluco...

J.-P.C.: É, e na densidade do que tá acontecendo você fica "não sei..."

S.A.: "...se a nota é minha..."

J.-P.C.: É, às vezes cria uma confusão – o que eu acho interessante da peça também, e que é a própria dificuldade que ela cria de realizar as regras que a engendram, esse tipo de retroalimentação problemática. Por isso que eu disse [em outra conversa] que o Ícone nos toca, nós somos os instrumentos do Ícone. Assim, eu fiz um texto e ele começa a determinar decisões em performance, e elas têm uma sistêmica na qual emergem padrões, e eles vão tocando a gente, então essas decisões passam a ser reguladas pelos padrões que vão acontecendo em performance. Então a gente não tem mais, eu não tenho mais controle nenhum sobre se alguém vai me seguir quando eu puser uma nota nova na textura ou não. Às vezes, seguem, e vira um "ahhh", um clímax; às vezes, não. Às vezes eu sigo outrem; hoje, por exemplo, eu segui o Aquiles [Guimarães]: ele começou a fazer um som ruidoso, eu comecei a fazer um som ruidoso. Ninguém [mais] seguiu.

S.A.: Eu até vi, tentei seguir e não sei se funcionou.

J.-P.C.: É, eu não escutei seguirem. Mas fomos adiante.

S.A.: Nesse sentido das dificuldades que o modo de fazer coloca, se a proposta fosse gravar em estúdio, em camadas sobrepostas, seria algo mais próximo da possibilidade de saturação do espaço mas não teria a ver com a proposta...

J.-P.C.: É, não teria a emergência, os padrões emergentes nisso. E tem uma coisa estranha, também: quando a peça, o texto foi concebido, quando eu falava em espaço eu estava falando de espaço de frequências, mas acaba que em performance tem uma correlação com o espaço físico [que é] esquisita. Isso já desde a primeira performance, que hoje eu chamo de pré ou proto-Ícone, que foi com quatro músicos e *reverb*, em 2009 – não chegava a ter o *ensemble* pra fazer, então eu roubei nas cartas pra fazer – o Paulo [Dantas] tocava saxofone, então ele sentia às vezes a necessidade de se mover pelo espaço: um passo pro lado pra achar uma nota, um passo pra frente pra mudar um parâmetro, de tal forma que criava-se uma correlação entre o espaço físico e o espaço interno da música. E, hoje, outros fenômenos ligados a isso aconteceram. Por exemplo, eu acho que entrei com a minha voz em um momento na [frequência de] ressonância da sala, e então a cada vez que eu gritava a sala devolvia mais alto – um fenômeno esquisito, como se fosse um sino que você bate de novo e ele vai [ressoando]. Teve um momento muito impressionante nesse ponto em que achei a ressonância da sala.

S.A.: É, você vibra junto.

J.-P.C.: Exatamente, e essa totalidade vibratória eu acho que todo o mundo escuta, todo o mundo sente quando está tocando, e esse espaço empírico passa a ser importante também, e ela passa a ser um índice de reconhecimento do que o outro está fazendo também. Você reconhece o que o outro está fazendo na forma como ele faz vibrar o ambiente, às vezes, então o uníssono eu reconheço porque às vezes tá muito pobre, eu estou muito perto, repetindo o que o outro está fazendo. Então a diferença faz com que o ar vibre mais, por assim dizer.