UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Gregory Ribeiro Silva

MÚSICA IMPURA:
A Noção de Presença na Criação e Performance Sonora

SÃO PAULO
2016

Gregory Ribeiro Silva

MÚSICA IMPURA:
A Noção de Presença na Criação e Performance Sonora

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicação e Artes, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Processos de Criação Musical
Linha de Pesquisa: Sonologia: criação e produção sonora

Orientador: Prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta

SÃO PAULO
2016

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)

Ribeiro Silva, Gregory
Música Impura: A Noção de Presença na Criação e Performance
Sonora / Gregory Ribeiro Silva. -- São Paulo: G. Ribeiro
Silva, 2016.
169 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. Presença 2. Performance 3. Criação Sonora 4. Arte
Sonora Não-Coclear 5. Musica Teatro I. Henrique de Oliveira
Iazzetta, Fernando II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: SILVA, Gregory Ribeiro

Título: Música Impura: A Noção de Presença na Criação e Performance Sonora

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicação e Artes, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, Gilberto e Beatriz
sempre presentes.

Agradecimentos

Aos meu pais, pela compreensão, amor e apoio que sempre me deram. Às minhas irmãs, Melody e Caroliny pelo acolhimento e doçura. Aos meus sobrinhos, Pedro Cirilo, Caetano, Tomé e Angelina pela alegria. À minha avó Inácia. À meu avô Wilmar (*in memorian*). Aos familiares de Florianópolis, que mesmo longe estão sempre conectados. À minha avó tão amada Geralda (*in memorian*).

À Camila Venturelli, por toda ajuda, carinho, companheirismo e força que foram fundamentais neste processo, sem ela não teria sido possível.

Aos amigos do Ibrasotope, em especial a Mário Del Nunzio e Natacha Maurer, por terem me ofertado moradia onde pude me dedicar à escrita.

Aos amigos da república Tia Maria (Leandro Coelho, Pedro Flório, Pedro Assad, Ronalde Monezzi, Diego Beirão, Emiliano Sampaio, Rafael Montorfano) e República do Ganso, os carrego comigo.

À Daniela Alves, amiga querida, que me incentivou a fazer o mestrado e sempre esteve disposta a conversas que me ajudaram muito.

A Humberto Issao, que generosamente me forneceu livros essenciais para a pesquisa.

Aos meus professores de composição da Unicamp, Denise Garcia, José Augusto Mannis e Sílvio Ferraz. À Alice K., por ter sido minha primeira grande parceira no teatro.

A Valério Fiel da Costa, amigo e mestre. A Luciano Mendes, pela ajuda e gentileza. À Renato Garcia, grande amigo e parceiro incomparável de trabalho. A Andre Menezes, Henrique Cartaxo. Gustavo Lemos, grande irmão. Thaíse Nardim. Veronica Piccini. Pedro Sollero. Caetano Biasi. Ines Terra. Rodrigo “Sagui”. Ivan “Boi” Gomes. Murilo Gil. Pedro Campanha. A Marcelo Lazzarato. A Andre Guerreiro Lopes, Djin Sganzerla, Helena Ignez e Eduardo Mossri. A Denise Weinberg. A Ruy Cortez. Aos companheiros da Cia. 8 Nova Dança, Cia. Damas em Transito e os Bucaneiros. A Fause Hatten. Ao Lume Teatro, queridos amigos. A Maria Thais Lima, com quem muito aprendi, e a todos da Cia. Balagan. A Escola Livre de Teatro de Santo André, obrigado pela compreensão, vocês são muito especiais. A Vinicius Torres Machado. A Escola SP de Teatro. A todos os demais, e tantos amigos do teatro e da dança.

À Lilian Campesato, que sem querer me apresentou ao livro que seria meu principal guia neste trabalho, e me deu um novo norte. A todos os amigos do NuSom que me forneceram direta ou indiretamente peças valiosas para este trabalho, foi um prazer participara deste núcleo de pesquisa. A Luciana Romagnolli pelas dicas que me enviou por e-mail sobre o tema. A Luis Roberto Arthur de Faria e sua esposa Patrícia, pelo incrível trabalho.

Aos professores Renato Ferracini e Rogério Costa pelo rico olhar que lançaram sobre meu trabalho na ocasião do exame de qualificação.

Ao meu orientador Fernando Iazzetta que me ensinou mais do que imagina neste processo, e que todas as indicações foram precisas me levando para caminhos me deixaram muito contente, e que confiou em mim até o último instante.

Resumo

A pesquisa tem o intuito de explorar a noção de "Presença", que é amplamente estudada no campo das artes da cena e em performance art. Essa noção é emancipada a um dispositivo conceitual criativo nas áreas da música e de arte sonora. Passando por questionamentos acerca da performance musical, contrapõe o conceito de obra à ideia de impureza, que surge como um território propício para a investigação do conceito de presença. Para isso, é levantada uma definição desse conceito, balizada em estudos teatrais e filosóficos, que possibilitam a abertura de um campo de estudos em criação e performance sonora. Dentro desse contexto, são feitas reflexões sobre artistas que buscam relacionar seus trabalhos a elementos extramusicais, e que, de alguma forma, tangenciam o conceito de presença que fora delineado.

Palavras-Chave

Presença; Criação Sonora; Performance; Impureza; Vanguarda; Teatro;
Música; Arte sonora não-coclear

Abstract

The research aims to explore the notion of "presence," which is widely studied in the stage arts and performance art. This notion is emancipated to a creative conceptual device in the areas of music and sound art. Through discusses about the musical performance, the research opposes the concept of work to the idea of impurity, which appears as a breeding ground for the investigation of the concept of presence. Therefore, it is raised a definition of this concept, rooted by theatrical and philosophical studies, which allows the opening of a field of sound studies about performance and composition. In this context, reflections are made about artists who seek to relate their work to extramusical elements, and that, somehow, are related to the concept of presence that had been outlined by this research.

Key Words

Presence; Sound Composition; Performance; Vanguard; Impurity; Theater; Music; Non-cochlear Sonic Art

Sumário

Introdução

1 - Uma busca por elementos interdisciplinares	15
1.1 Performance musical	15
1.2 Impureza	18
1.3 Emancipação	22
1.4 Performance Art e Música	25
2 - O Conceito de Presença	33
2.1 Sobre o Corpo	35
2.2 Sobre a Eventividade	39
2.2.1 Visualidade	50
2.2.2 O Rio	52
2.3 Sobre o Espaço	54
2.3.1 Ausência	56
2.3.2 Efeito de Presença	60
2.3.3 A Questão da Cortina	65
3 - Um Conceito Tríptico	73
3.1 Corpo	74
3.1.1 John Cage: <i>Eu estou aqui e não há nada a dizer</i>	74
3.1.2 Charlotte Moorman: Em seu próprio tempo	79
3.1.3 Presença Estendida	87
3.1.4 Georges Aperghis e o Escriba	90
3.1.5 O cru e o cozido	93
3.1.6 A voz impura	98
3.1.7 Alvin Lucier: <i>Eu estou sentado em uma sala</i>	103
3.2 Eventividade	109
3.2.1 Isso está acontecendo?	109
3.2.2 Um evento sem título	112

3.2.3 Allan Kaprow: Acontecimentos.....	115
3.2.4 George Brecht: Eventos	120
3.3 Espaço	129
3.3.1 Virtualidade.....	129
3.3.2 Janet Cardiff: Efeito de Presença.....	133
3.3.3 Heiner Goebbels: O Teatro da Ausência	142
3.3.4 O Pianista Santo.....	153
 4 – Considerações Finais	 159
 5 – Bibliografia	 160
Lista de Figuras.....	167

Introdução

A presente pesquisa começa por abordar questões relativas à performance musical. Explicitando como, tradicionalmente, os estudos relacionados a esta levam em conta apenas seus aspectos sonoros, e mais ainda, encontram-se ligados unicamente à obra que carregam.

Alternativas a esse modo de compreender a performance musical, são desenvolvidas a partir de estudos de análises realizadas por Lydia Goehr e Nicholas Cook. Nesse ponto, fazemos um exercício de emancipação, de um campo hipotético da impureza, que poderia abarcar todos os elementos extramusicais, como visualidades, ações, gestos e pessoalidades. Focando-se no aspecto humano.

Em seguida, identificamos que esses mesmos elementos, vêm sendo parte fundamental das práticas de Performance Art. Partindo desta observação, é feita uma comparação entre o que se entende por performance musical e performance art, encontrando seus pontos convergentes e divergentes. Chegamos à conclusão do primeiro capítulo, de que o elemento unificador de todas as questões levantadas acima, pode ser encontrado na noção de presença, e, para fundamentá-la enquanto parte de um universo sônico, apresentamos a concepção de Seth Kim-Cohen de uma arte-sonora não-coclear, que seguirá como uma das principais referências teóricas por toda a dissertação.

No segundo capítulo, iremos delinear o conceito de presença, tomando como principal referência os estudos do filósofo Hans Ulrich Gumbrecht, bem como traçar paralelos com a arte da performance através das teatrólogas Erika Fischer-Lichte e Josette Féral.

Para uma melhor compreensão da definição de *presença* a que queremos chegar, subdividimos esse capítulo em três seções, que dizem respeito às características relevantes da presença para o pensamento de Gumbrecht, Fischer-Lichte e Féral.

Inseridos nestas seções, estarão relacionadas também, questões relevantes ao escopo musical, como interpretação, partitura, relação entre performer, compositor e música eletroacústica.

No terceiro capítulo, expandimos as seções abordadas em três movimentos, que constituem o conceito de presença como um tríptico. E apresentamos o compositor John Cage como nosso principal exemplo, sendo este o responsável por alinhar todos os nossos demais estudos de caso.

Na seção relacionada ao Corpo, iremos tecer os primeiros pensamentos sobre como encontramos as características relacionadas à presença na obra *4'33"* de Cage. Assim como o compositor irá permear toda a dissertação, *4'33"* também será abordada constantemente como um exemplo emblemático em diversos aspectos. Logo em seguida, iremos apontar a relação que estabelece a violoncelista Charlotte Moorman com o seu corpo e a peça *"26' 1.1499" for a String Player"* de Cage. Indo, depois, para uma análise do aspecto corporal da presença frente às tecnologias de interação, chegando no exemplo da peça *"Luna Park"* de Georges Aperghis. Após esse estudo, nos voltaremos à presença corporal sentida enquanto voz, nos apoiando nos estudos de Paul Zumthor sobre performance, corpo e leitura. Através deste estudo, chegaremos ao nosso exemplo principal, da dimensão do corpo na presença ligada à produção sonora, na peça *"I am sitting in a room"* do compositor Alvin Lucier.

Adentrando a seção da Eventidade, iremos partir do exemplo de um evento organizado por Cage e Merce Cunningham, como a principal influência para as práticas performáticas que se seguiram depois. Analisando primeiramente os *Happenings* de Allan Kaprow e, em seguida, os *Events* de George Brecht.

Finalmente, na seção do Espaço, iremos realizar alguns breves estudos sobre ambientes imersivos e realidade virtual. Logo após, os correlacionaremos com os trabalhos da artista Janet Cardiff, juntamente com análises que Féral faz sobre o efeito de presença. Mudando o ponto de vista para a ausência, iremos estudar alguns trabalhos do compositor e diretor Heiner Goebbels, e como ele aplica essa visão de forma estética. Para concluir, voltaremos ao exemplo de *4'33"*, mas dessa vez focado na figura do pianista David Tudor.

Devemos ressaltar, ainda, duas importantes informações de ordem prática, que dizem respeito às nossas citações de bibliografia. A primeira é de que a grande maioria do material utilizado para a produção dessa dissertação, encontra-se em outras línguas, principalmente em inglês. A fim de uma maior fluência textual, que poderia ser prejudicada por um excesso de informações, resolvemos omitir as indicações de livre tradução. Dessa forma, todas as vezes que uma citação é

advinda de um livro de língua estrangeira, ao longo do texto, ela será de responsabilidade do autor. Decidimos indicar apenas aquelas que, de certa forma, poderiam causar maiores ambiguidades. A segunda é de que muitos dos livros utilizados para consulta desta pesquisa, tivemos acesso apenas no formato digital e-book. Infelizmente, esse formato não oferece o número de páginas correlata às versões impressas, apenas um número de posição aproximada. Decidimos, nesses casos, informar o número da posição aproximada e o número do capítulo, para que se possa ajudar na localização das determinadas citações.

Música Impura:

A Noção de Presença na Criação e Performance Sonora

1 - Uma busca por elementos interdisciplinares

1.1 - Performance musical

Pensar em performance musical, sobretudo no âmbito acadêmico, sempre nos remete a questões relacionadas à execução do instrumento, passando por resoluções de problemas técnicos, por intenções na transposição da partitura para a situação de apresentação ou pela interpretação de um determinado estilo de época.

De qualquer forma, podemos observar facilmente, nas abordagens mais cartesianas da performance musical, que os estudos sobre ela referem-se, única e exclusivamente, à produção sonora, ou seja, encontram-se cerrados apenas na linguagem musical.

Lydia Goehr endossa esta afirmação quando analisa o que seria a diferença entre uma “Performance Perfeita da Música” e uma “Performance Musical Perfeita”¹, partindo do pressuposto de que muitos teóricos alegam que a música não tem nenhuma existência significativa, a não ser através de sua possibilidade sonora na performance. No entanto, o papel da performance, e ainda mais do performer, mantém-se “subteorizado”. Segundo a autora, essa falta de estudos teóricos está conectada com a negação do elemento “humano” e o componente “social” em que este se insere. Essa negação é incorporada em diversas premissas da música clássica moderna, que prezam por autonomia e perfeição (GOEHR, 1996, p. 3).

Assim, Goehr debruça-se sobre essa questão distinguindo, primeiramente, uma “Performance Perfeita da Música” como sendo uma forma veicular e baseada em estruturas; mais claramente, seria a performance centrada na obra, e a música, como uma arte puramente sonora. Esse conceito de obra, segundo a autora, aparece a partir do Romantismo, apoiando-se em uma estética formalista em que o significado não poderia mais estar fora da música e, sim, dentro de seu conteúdo e de sua forma. (Ibidem, p. 4) A perfeição dentro da performance começa a centrar-se na transmissão de uma obra, como aponta Stravinsky: “O segredo da perfeição

¹ Em GOEHR, 1996: “The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance”. New

reside acima de tudo na consciência [do performer] da lei que lhe é imposta pela obra que está executando” (STRAVINSKY, 1996, p.152).

Para a performance ser perfeita, ela deve alcançar a condição de obra, porém Goehr ressalta que essa condição é ontologicamente impossível de ser alcançada, uma vez que a obra é perene, dura no tempo e a performance é efêmera. Mesmo gravada, oferece apenas um recorte que não pode ser repetido ou, então, representa um ideal de perfeição que jamais pode ser alcançado e, nessa tentativa, o performer, enquanto humano, tenderá sempre a falhar.

Esse modo de conceber a performance acaba, quase sempre, acarretando no modo de pensar no performer como um empecilho entre a música (a obra musical) e quem a ouve, não sendo incomum afirmações como a que teria feito Schoenberg: “O performer... é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja a infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (NEWLIN *apud* COOK, 2006, p. 5).

Nicholas Cook observa que essa visão da performance, subordinada essencialmente à reprodução, já está tão arraigada em nossos dias que já se encontra em nossa própria linguagem. Cook nota que podemos falar em “simplesmente tocar”, mas que é estranho falar em “simplesmente performar” (interpretar), já que se apresenta sempre a performance “de” alguma coisa. Falamos de música “e” de sua performance da mesma forma que os teóricos de cinema falam do filme “e” de sua música, como se a performance não fosse parte integral da música (COOK, 2006, p. 6).

Segundo Goehr, desde 1800, os performers passam a ser vistos de duas formas extremas: como um mal necessário ou grandes intérpretes de uma obra de arte.

Reconhecendo que a imperfeição seria inerente às performances, uma demanda por tornar o intérprete invisível começa a emergir. A performance deve ser como uma janela através da qual a plateia pode diretamente contemplar a obra. Todo e qualquer apelo visual passa a ser uma distração e não pertence à essência da obra. Goehr aponta que o performer deve criar a ilusão de que a obra está sendo transmitida para a plateia, minando sua própria presença como um necessário mediador falho (GOEHR, 1996, p. 8).

O conceito de obra também sugere o ideal do gênio, incorporado na figura do compositor. Segundo a autora, se pensarmos em uma estética sonora centrada no

formalismo, o compositor não precisa ser visto, tampouco ouvido, para que se mantenha uma “aura misteriosa” sobre a figura do gênio e sua obra. Os performers, por sua vez, devem ser ouvidos, mesmo que imperfeitos, mas não vistos. Como afirmava Nadia Boulanger, “o grande objetivo é quando o compositor desaparece, o performer desaparece, e resta apenas a obra” (BOULANGER *apud* GOEHR, 1992, p. 267).

Já a plateia deve ser vista e não ouvida. Esta, no entanto, deve ser vista apenas para confirmar que está presente para absorver a obra em seu silêncio contemplativo. Quanto mais esse padrão é seguido à risca, mais irá se configurar como um evento civilizado e, ao mesmo tempo, distante de um cotidiano ordinário e do comportamento banal da vida.

É inquestionável o fato de que discussões acerca das relações estruturais e formais da música são extremamente contundentes e infundáveis e que bastam por si só, na grande maioria dos casos, em que se tenta realizar uma análise de uma obra ou apresentação. Contudo, a reflexão sobre a ausência de elementos não pertencentes à linguagem musical, bem como sua pertinência nas análises e sua inserção no contexto de estudos em performance musical são elementos interessantes a serem levantados.

Talvez as primeiras obras, já dentro do contexto conceitual de obra, em que houve uma tentativa de englobar aspectos fora do discurso da música, tenham sido as de música programática. Esse termo refere-se à música instrumental que tem sua forma desenvolvida e guiada por uma ideia extramusical, que pode ser política, religiosa, ou poética (GOEHR, 1992, p. 212).

Entretanto, nesse caso, os elementos externos servem como uma espécie de inspiração e não como agente transformador e presente. Trata-se muito mais de uma composição que tem como referência uma determinada temática, ou uma ideia quase sempre baseada em alguma obra literária. Mas é válido ressaltar que os compositores adeptos da música programática acreditavam que era crucial se manter fiel ao âmbito musical, de modo que o material sonoro permanecia como prioridade. Na tentativa de fazer coexistir os dois discursos (o extramusical e o da música pura), a música programática é regida, durante o período romântico, por uma estética denominada transcendental, para a qual o significado musical é distanciado da representação de particularidades concretas e direcionado para expressões

universais. Enquanto isso, os defensores da estética formalista, que expressava o discurso por si só, denominavam essa prática de música absoluta, ou música pura.

Goehr aponta que a distinção entre as duas correntes não é tão clara. Por exemplo, a “Nona Sinfonia”, de Beethoven, que mantém seu status de música absoluta, apesar de se apoiar no programa de “Ode à Alegria”. Já as óperas passam a ser consideradas híbridas em muitos casos. Segundo a autora, a questão é que os elementos extramusicais serviam apenas para os compositores demonstrarem que suas composições tinham alguma conexão com o mundo, pois não queriam abrir mão da independência de seu meio estritamente musical. A música programática não previa ocasiões e contextos extramusicais, apenas ideias. Tornou-se comum, então, elucidar essas ideias nos títulos, nos prefácios e nas notas de programa. Anunciar uma obra como programática não tornava seu significado musical impuro (Ibidem, 1992, p. 213).

1.2 - Impureza

Elementos como individualidade de intérprete e gestualidade, que não geram resultados sonoros e demais aspectos extradiscursivos aparecem, geralmente, como uma distração, como espécies de impurezas no que, de fato, importa: o resultado sonoro e todo seu conteúdo. O que interessa como material de nossos estudos são justamente essas “impurezas”, rejeitadas, até mesmo, pela música programática e quase nunca abordadas no meio musical até hoje.

O artista Allan Kaprow pode nos ajudar a definir melhor esse foco no ensaio em que escreve sobre seu conceito de “Impureza”² na pintura.

Kaprow começa descrevendo que tanto o conceito de pureza quanto o de impureza foram importantes para a cultura ocidental entender a natureza e as estruturas da realidade (bem como validá-las). Assim, relacionamos pureza a limpeza, a algo não contaminado e não misturado a outras substâncias, a algo formal (racional e não empírico), por exemplo. Também atribuímos a ela qualidades referentes à castidade, ao refinamento, à virtude, ao sagrado e à espiritualidade. Por fim, uma conotação metafísica está envolvida na concepção de pureza, pois esta sugere algo além da inocência, além de algo religioso, o que é abstrato, essencial, autêntico, total, perfeito, absoluto. Já, por impureza, sugere-se um estado de

² Em KAPROW, 1993 - “Essays on The Blurring of Art and Life”, - Impurity – p. 27-45

segunda mão, fisicamente um “vira-lata”³ e, portanto, contaminado moralmente, metafisicamente impossível por definição.

Entretanto, algo importante a ser ressaltado é que as duas ideias se envolvem e precisam uma da outra para estabelecer seu sentido.

A fim de traçar uma melhor imagem dessas ideias, Kaprow chama a atenção para um movimento conhecido como pintura Purista, em 1918, que, alguns anos depois, vem influenciar fortemente os pintores do movimento Hard Edge, em 1959; ou seja, havia nesse início de século uma retomada de um ideal puro. Os quadros dessa produção tinham como características bordas definidas e claras; favoreciam o abstrato; o vocabulário geométrico ou o biomórfico; a cor e a tonalidade eram igualmente distinguidas de cada parte; não havia marcas de pinceladas; eram impessoais, focados na execução. A composição parecia estável e inequívoca, não havia nenhuma intervenção para confundir sua objetividade. Eram pinturas cujos artistas buscavam, enfim, que fossem a perfeição em si mesmas. Seus limites estritos de uma prática cuidadosa não permitiam nenhum elemento irrelevante, nenhum movimento inexplicável. O poder peculiar desses trabalhos emanava de sua fonte fundamental, afastando-se do que era imediato e espontâneo (KAPROW, 1993, p. 29).

O autor destaca Mondrian como um exemplo de pintor que impôs ao Purismo um senso de dever, um rigor e uma certa aura teológica. Sua arte insistia na superioridade e na exclusividade. Para Mondrian, tanto o pintor quanto o objeto de arte material deveriam evaporar através de um processo mútuo de aniquilação, pois somente a partir da destruição das particularidades é que algo de considerável importância poderia ser revelado. A questão essencial para o pintor encontrava-se no “coração da matéria”, em forças polarizadas do universo, não no mundo visível. Mas a pintura visível era capaz de revelar isso, embora momentaneamente. Então, Mondrian recolhe para si a tarefa de criar um vocabulário visível para aquilo que, até então, se mantinha invisível (Ibidem, p. 30).

³ “Vira-lata” foi um termo usado literalmente por Kaprow.

O processo de pintura de Mondrian é, essencialmente, um exercício purgatório, qualificando e dando sentido a um mundo imperfeito em que ele vivia, buscando melhorá-lo através de seu método (Ibidem, p. 34).

Kaprow considera, também, a necessidade de um engajamento do observador com relação a esse tipo de obra de arte, que deve ser contemplada prolongadamente, de forma fixa. A imobilidade do olhar na contemplação é um estado apropriado para se ver tudo o que não é imóvel na obra. Assim, tornamo-nos um ponto fixo no espaço imensurável da obra, enquanto nos mantivermos atentos e conscientes da tarefa de apreender cada fenômeno oferecido por esta.

Fig. 1: Piet Mondrian, 1930 - Composição II em Vermelho, Azul e Amarelo

Em contraste, Jackson Pollock pode ser visto como um exemplo de pintor impuro.

Geralmente são atribuídas qualidades às suas pinturas como esparramadas, sem forma mensurável, de imaginação torrencial e inundadas de inspiração. Kaprow, apesar de não considerar esta visão errônea, ressalta que ela também obscurece uma necessária dicotomia em que a impureza trabalha, indo na direção oposta, ela se faz puramente humana (Ibidem, p.38).

Para o autor, as obras de “action painting”, de Pollock, cristalizam a questão da impureza do artista, sendo difícil identificar de onde elas se expandem, por se moverem tão rápido, repousando muito brevemente e se encontrando em uma multiplicidade de lugares. A forma se transforma em uma concentração de energia, mas o problema está no fato de que essa energia é humana, feita por um corpo que pulsa, vívido, e por braços que balançam em um quase delírio feroz. A própria imagem de Pollock se faz presente, no ponto em que podemos observar uma referência imediata da ação que foi empenhada na criação do quadro. Para um observador sensível, a visão desse ato na tela é amplificado em sua mente. A imagem-gesto de Pollock é universal tanto quanto instantânea.

Se seguirmos os movimentos desses gestos na tela, parece ainda haver um movimento cíclico nas pinturas de Pollock, que vão de uma extrema violência, indo para a sutileza e chegando a um estado estático, para, enfim, recomeçar novamente. Kaprow compara esse movimento às práticas muito conhecidas de qualquer bailarino.

Fig 2: Jackson Pollock, 1949 - Number 1

Kaprow conclui que a pureza é seletiva e exclusiva. As pinturas de Mondrian, por exemplo, sempre são menores do que uma pessoa, talvez pelo fato de o purismo ser mais intenso quando tudo que está além do humano dentro da pintura ser preso a quem a observa, mantendo um tamanho físico tênue e confortável. Já as

pinturas de Pollock parecem sempre nos tornar anões. Assim, Kaprow observa que um dos meios utilizados na arte contemporânea que ele chama de “impura” é o de tentar sempre nos extasiar, de nos cobrir completamente, nos dando uma fisicalidade e a expondo. Segundo o autor, em ambos os sentidos, metafórico e literal, nós, enquanto observadores e objetos, somos a imagem de uma arte que envolve profundamente o ser humano (Ibidem, p. 44).

1.3 - Emancipação

Imaginaremos, então, no caso de nossos estudos, essas “impurezas” como um campo emancipado no âmbito musical, semelhante ao processo que ocorreu com o ruído, que, durante muito tempo na história da música, foi tido como algo a ser descartado e, até mesmo, certas vezes, como o oposto da definição do que seria música. Como aponta o compositor John Cage:

Onde quer que estejamos, o que ouvimos é na maior parte ruído. Quando nós o ignoramos, ele nos perturba. Quando nós o ouvimos, nos fascinamos por ele. O som de um caminhão a cinquenta milhas por hora. A estática entre as estações de rádio. Chuva. Nós queremos capturar e controlar estes sons, para usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. (CAGE, 1973, p.3)

No caso do ruído, parece ser mais tangível essa emancipação e sua concepção dentro do discurso musical, uma vez que, apesar de “marginalizado”, ainda faz parte de um universo sônico.

Como, então, traçar o mesmo processo para elementos que não façam parte desse universo, mas que, invariavelmente, se mostram presentes?

Goehr aponta que novas proposições conceituais podem ser desafiadoras, embora possam trazer benefícios:

Desafios conceituais são complicados não só porque geram paradoxo, mas também porque assumem diferentes formas. Considere, em primeiro lugar, a enorme expansão que ocorreu neste século em nossas crenças sobre o que se pode contar como algo musical. Essa expansão resultou tanto na emancipação da dissonância até a rejeição da tonalidade, bem como a introdução de novas formas e instrumentos. Todos esses desafios [conceituais] têm alterado o material da música, e portanto, podem servir como desafios materiais relevantes para o conceito tradicional de música. (GOEHR, 1992, p. 261-262)

Podemos encontrar parte dessa resposta na definição de uma “Performance Musical Perfeita” de Goehr.

Para a autora, essa performance tenta abarcar elementos mais espontâneos e sociais. Em contraposição a uma arte que se pauta no mundo das ideias elevadas, a performance musical perfeita celebra os baixios do mundo humano, efêmero e ativo. Ao contrário da afirmação de Glenn Gould que ansiava por uma performance perfeita da obra através de suas gravações:

Há os que aconselham que apenas no teatro, com a comunicação direta do artista para o ouvinte, podemos experimentar o grande drama da comunicação humana. A resposta para isso... é que a arte em sua missão mais nobre raramente é humana de fato. (GOULD *apud* GOEHR, 1996, p.2)

Enfatizar o elemento humano, para a autora, é resistir à condição dada ao performer como um autônomo, conciliando o desejo do intérprete de ser tanto um meio como um fim. Focando a “musicalidade”⁴ do performer, tocando ao vivo em um evento que não se repete no tempo, único, permeado pela imediatez e espontaneidade, criando em quem assiste a sensação de expectativa, excitação e até um certo medo inconsciente (Ibidem, 1996, p.16).

Para isso, a performance musical perfeita também usa operações de transformação, transfiguração e transcendência, baseada em teorias estéticas da pré-modernidade, nas tradições sagradas do teatro, no drama, no ritual e no espetáculo, e adaptam-nas para o seu cenário musical.

Tanto a performance perfeita da obra quanto a performance musical perfeita aproveitam-se do meio de entretenimento para alcançar sua plateia e, através de uma transfiguração teatral, tentam arrancá-la de seu lugar habitual, fazendo com que o performer invista em associações simbólicas. No entanto, a performance musical perfeita se diferencia por carregar as tradições teatrais em parâmetros essencialmente não-elitistas, fazendo a performance ganhar dimensões sociais e participatórias.

O ambiente de contemplação solitária e silencioso de uma sala de concerto é subvertido quando levamos em conta a totalidade do evento da performance como uma “atividade socializada”. A autora cita como uma possibilidade dessa

⁴ Goehr discorre longamente sobre o termo “musicalidade”, que, em linhas gerais, pode ser visto como o ato de não dissociar a técnica do ato de se realizar a música no tempo presente em que ela ocorre; seria a capacidade do performer de adaptação ao momento, ao espaço e à situação (GOEHR, 1996, p. 11-14).

performance o que filósofo palestino Edward Said chama de “ocasião musical”: “sempre alojada em um local distinto... o que acontece ali e naquele momento é parte da vida cultural de uma sociedade moderna” (SAID *apud* GOEHR, 1996, p. 15). Pode-se notar que aqueles que ouvem, também tomam parte da ação, assim os circuitos de comunicação são estendidos e há um engajamento coletivo. O musicólogo Christopher Small, compactuando com essa noção, também ressalta que “A música erudita representa um tipo de sociedade que não permite a participação mútua de todos os indivíduos porque é baseada em obras e não em interações. Em uma sociedade mais criativa e inclusiva não haverá mais a obra musical, mas somente as atividades de cantar, tocar, escutar e dançar” (SMALL *apud* COOK, 2006, p.8).

De forma contrária, enquanto a linguagem musical galgava um lugar fora de um contexto de ocasião e representação, o ato da performance, apesar de suas raízes teatrais, sofre um processo de abstração, desenvolvendo-se em algo que a autora chama de uma “peça vazia”, em que os gestos e movimentos são puramente formais. A performance musical perfeita, além da música, também dá ênfase ao conteúdo dramático do espetáculo, tanto que sua resistência em se adequar aos moldes proeminentes durante o século XIX a fizeram ser relegada apenas às camadas mais populares, sendo vista como uma cultura menor.

No entanto, com o passar do tempo, e o advento da gravação, a música, apoiada na obra, começa a cristalizar sua perfeição, fazendo com que os performers se tornassem conscientes de como são ouvidos e como ouvem através das novas mídias, e mais importante, de como ver e serem vistos. Isso fez com que o ato da performance musical expandisse suas fronteiras e que a criação musical (sonora) retomasse o contato com o mundo e suas questões de ordem política e social. Como conclui Goehr:

A música como um fim nunca poderia, somente por motivos estéticos, justificar plenamente os meios sociais ou políticos envolvidos em sua composição, performance e recepção. A questão, portanto, ainda pede uma resposta mais satisfatória, uma que vai nos forçar a pensar sobre a música, menos como isolada e separada, e mais como inexoravelmente ligada à condição ordinária e impura das nossas relações humanas. (GOEHR, 1992, p. 285-286)

1.4 - Performance Art e Música

Se observarmos os trabalhos de John Cage e de toda uma geração de artistas que se influenciaram por suas ideias, como os artistas do grupo Fluxus, veremos que começam a permear as criações musicais muitos dos elementos que tentamos ressaltar enquanto “impurezas”, como ações teatrais, integração com recursos visuais e, até mesmo, o puro silêncio.

Mas considerando esses trabalhos, atrelados a parâmetros conceituais, no âmbito musical, é como se algo “supérfluo” estivesse amarrado à sonoridade, que se justifica somente através de uma concepção não musical. Não por acaso esses trabalhos começam a ser classificados pelos próprios artistas como “happenings”, “performances”, “events”, entre outros, distinguindo, assim, seus trabalhos das obras musicais convencionais. Esses tipos de apresentações e eventos vinham sendo amplamente realizadas no âmbito das artes plásticas a partir da década de 60, constituindo o que viria a ser a “performance art”.

Para esses artistas, a performance se referia a alguma ação realizada por um performer em um determinado lugar e espaço, sendo que essas ações deveriam ser ao vivo e conter um carácter cênico e, ao mesmo tempo, estar ligadas à práxis da vida, nas palavras de Jacob Guinsburg⁵:

No seu movimento de aproximação entre vida e arte, a performance resgata uma prática radical, em que se dá vazão a uma criatividade pulsional e existencial que transmuta os seus elementos de expressividade do aqui e agora da vivência e amplia as fronteiras da investigação e da experimentação artísticas. (GUINSBURG, 2004)

A performance art constitui-se, também, por excelência, como uma linguagem híbrida em que:

O artista é sujeito e objeto de sua arte, ao invés de pintar ou esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva. O artista transforma-se em atuante... Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade.(COHEN, 2004, p.30).

⁵ Essa citação encontra-se na contracapa do livro de Renato Cohen – “Performance como Linguagem”, 2004.

Ao longo do tempo, a performance art apresenta-se multifacetada, incorporando as mais diversas linguagens em si, como, por exemplo, a videoarte, recursos tecnológicos e interativos, a música e a arte sonora.

A partir daqui, fica nítida a diferença entre o que é chamado de performance na música e em outras áreas.⁶

Nicholas Cook em seu artigo “Entre o processo e o produto: Música e/enquanto performance” propõe uma aproximação entre a performance musical e os estudos de performance no teatro, na poesia e na leitura.

Cook observa que, através do conceito de obra, esquecemos que a música é uma arte da performance, salientando, inclusive, que esse conceito é difícil de ser clareado e trazido ao nível da consciência. Daí o autor chega à conclusão de que existem dois meios de conceber a performance, próximo do que aponta Goehr: um deles seria separando a arte da música e do compositor da arte da performance (gerando música e performance) e o outro seria reconhecendo a música *enquanto* performance.

Cook propõe que uma rota mais direta para compreender a música *enquanto* performance seria focar o funcionamento do *corpo* que realiza a performance, tanto em relação a ele mesmo quanto em relação às outras dimensões do evento da performance (Ibidem, 2006, p.15).

Para isso, a arte da performance, sob a perspectiva dos estudos teatrais, surge como um tipo de ferramenta de desconstrução. Como indica Nick Kaye, a performance (art) subverte a obra de arte isolada ou constricta, dissolve-a nas contingências do evento, que é perpetrado por intercâmbios, processos instáveis e imprevisíveis (KAYE *apud* COOK, 2006, p. 8).

Se tomarmos como referência um dos preceitos básicos da performance art, que é uma ação (ou conjunto de ações) realizada no tempo presente, deixando de lado qualquer suporte estático para se tornar, em essência, uma manifestação dinâmico-espacial, veremos que na medida em que a performance musical trata da transposição da música escrita para a música executada, acaba se distanciando desse preceito, ao reconhecer essa transposição apenas no campo discursivo e da interpretação. Como aponta Susan Melrose, segue-se uma abordagem “da página

⁶ Ao longo de toda a dissertação, quando cunharmos os termos “performance art” ou “arte da performance”, estaremos nos referindo à performance não como interpretação e, sim, como uma forma de arte emancipada como descreve Renato Cohen.

para o palco, a performance permanece como um suplemento” (MELROSE *apud* COOK, 2006 p.15).

Cook observa que isso se deve a um paradigma que vê o processo como sendo subordinado ao produto. A musicologia, por exemplo, desde o século XIX, espelhou-se em métodos da filologia e da literatura, modelando os estudos musicais como se fossem estudos literários.

Goehr ressalta que, tradicionalmente, um dos principais modos de validação da música reside na distinção entre o “saber e o fazer”, em que os performers são meros praticantes e os compositores e teóricos, os detentores do conhecimento (GOEHR, 1996, p. 5). Assim todo o campo de ações possíveis é reduzido a se tocar “bem” e coerentemente uma determinada obra.

Muito embora se trate de uma ação extremamente complexa e rica de sutilezas, ela pode facilmente ignorar algo essencial a esse preceito básico de ação da arte da performance, que é o da “presença” de quem a realiza no mesmo tempo e espaço de uma audiência. Nesse sentido, é válida a compreensão de Cook da música como um processo ou como um produto, também apresentando confluências com as observações de Small, que diz que vemos a música como um objeto (a obra) e ignoramos, por vezes, que ela é processo, conotando um verbo de ação, de fazer, que precisa da “presença” de um sujeito (COOK, 2006, p. 8).

Cook também chama a atenção para o fato de que o texto musical pode ser visto como um construto interpretativo, posto que não existe um original, encontra-se sempre em constante transformação. Indo mais a fundo, pode-se dizer que as performances não se relacionam com o texto em si, mas, sim, com a interpretação deste. O autor, então, afirma, “sem paradoxo, que virtualmente toda música representa uma tradição oral, não importando o quão intimamente esteja ligada à notação escrita” (Ibidem, p.13).

Como solução desse conflito, o autor sugere que passemos a tratar as partituras como se fossem “*scripts*”, assim como são adotados pela performance art, ao invés de textos. Cook coloca que “pensar em um quarteto de cordas de Mozart enquanto um “texto” é construí-lo como um objeto meio-sônico, meio-ideal, que é reproduzido na performance. Por outro lado, pensá-lo como um “script” é vê-lo como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real...uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encenam uma visão particular da sociedade humana” (Ibidem, p.12).

A performance teatral, em sua resistência ao texto, começa, então, a dar importância ao corpo, ao tempo presente e ao espaço que ocupa, embora tenha passado por um processo histórico que, se analisado, pode nos ajudar a compreender alguns paradigmas da performance musical.

Um fato ocorrido no século XVII na França, denominado “Querelle de la moralité du théâtre” (Discussão sobre a moralidade do teatro), descrito por Erika Fischer-Lichte⁷, mostra o embate da igreja com o teatro. Os padres da época afirmavam que se tratava de um ambiente extremamente infeccioso, dado ao forte efeito sensual que era disparado pelas performances apaixonadas dos atores. Através do ato de percepção, essa “infecção” era transmitida pelo corpo presente do ator para o corpo presente do espectador. Os artistas conheciam o impacto que podiam causar através de sua presença física e usavam isso a seu favor para atrair cada vez mais público. Cientes de que os atores realizam esse ato com total maestria, havia diversos pensadores e entusiastas dessa arte que se contrapuseram a tais afirmações, alegando que a excitação e as paixões que eram movidas serviam como uma espécie de catarse benéfica.

Havia, então, uma evidente confusão da figura dramática do ator com o seu corpo físico e real, o que fez com que, com o passar do tempo, o enfoque começasse a ser dado muito mais no texto falado pelo ator e na compreensão deste de forma clara do que no corpo físico que representava, tentando, ao máximo, eliminar a sua visibilidade.

Analogamente, podemos citar um processo que o filósofo grego Pitágoras realizava com seus alunos - chamados de acusmatas - em que se velava atrás de uma cortina enquanto discursava, a fim de que fosse apreendido somente as ideias contidas em sua fala. Essa concepção de Pitágoras fora, inclusive, aproveitada no âmbito musical quando Pierre Shaeffer, na década de 50, estabelece a música concreta, baseada no princípio de que a arte acusmática se dava com os alto-falantes desempenhando o papel da “cortina” e os ouvintes poderiam empenhar seus esforços e atenção apenas na compreensão do discurso musical.⁸

No entanto, o teatro, por se tratar, essencialmente, de uma arte presencial, parece ter ido por um caminho oposto a esse, tentando explorar, ao máximo, conceitos que não estão presentes apenas no discurso, chegando aos limites disso,

⁷ FISCHER-LICHTE, 2008, “The Transformative Power of Performance”. – p. 33-36

⁸ Discutiremos melhor as questões sobre a música acusmática mais a frente no texto.

como aponta o teórico alemão Hans-Thies Lehmann em sua definição de teatro pós-dramático :

Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação” (LEHMANN, 2007, p.75)

Os compositores e as performances na música começam a tentar acompanhar as transformações que ocorriam no teatro. John Cage, por exemplo, por diversas vezes, propunha uma maneira de aproximação com os conceitos que se revelavam na performance art, sendo uma das referências para a definição dessa arte. Michael Nyman, analisando a emblemática peça 4'33" do compositor, ressalta a consciência de que Cage tinha sobre o uso de elementos cênicos. Nessa peça, em sua primeira versão, o pianista David Tudor entra na sala de concerto e, durante quatro minutos e trinta e três segundos, não desfere uma nota sequer. Cage sabe e propõe que a ação (ou a ausência dela) ali tem um enorme impacto sobre a escuta e mesmo na expectativa sobre ela:

Para Cage, 4'33" era uma demonstração pública que era impraticável, senão sem sentido, tentar conter uma separação tradicional de som e silêncio. A platéia talvez tenha experimentado algo mais: ao ouvirem algo que não estava lá e assistirem a algo que estava (as ações restritas de Tudor) eles devem ter percebido que era igualmente sem sentido separar a audição da visão. O foco teatral da peça silenciosa pode não ter sido intencional, de qualquer forma Cage sabia que 'o teatro está em todo lugar a nossa volta', até mesmo na sala de concerto.” (NYMAN, 1974, p. 72).

E ainda se mostra mais claro quando nesse sentido afirma:

Para onde vamos a partir de agora? Em direção ao teatro. Essa arte, mais que a música, liga-se à natureza. Temos olhos, assim como ouvidos, e é nossa tarefa utilizá-los. (CAGE *apud* NYMAN, 1974, p. 14)

Na tentativa, então, de realizar uma dilatação nos estudos de performance musical, emprestaremos o conceito de “*presença*”, amplamente estudado no campo das artes performáticas em suas múltiplas possibilidades.

Interessa-nos esse conceito justamente por ser um elemento tangível dentro do universo musical que, mesmo não lhe sendo conferida atenção, ele se encontra

latente. O aprofundamento desse assunto revela-se pertinente, uma vez que as discussões acerca desse tema no ambiente musical são escassas e passíveis de uma conotação, até mesmo, exotérica, em que o aprofundamento, muitas vezes, não passa da percepção de um intérprete possuir uma espécie de “presença de palco”.

Importante ressaltar que nosso enfoque é para uma possível emancipação do elemento da “presença” a ser utilizado no campo dos processos criativos, apontando sua inserção (de maneira consciente ou não) na concepção de performances ligadas ao campo sonoro que nos servirão de exemplo.

Essas performances, de maneira geral, carregam a marca de arte conceitual. É nossa intenção demonstrar como a presença enquanto conceito extramusical, não discursivo e não sendo um fenômeno estritamente sônico, pode realizar um impacto tanto na criação quanto na performance sonora, que idealmente, em nosso caso, seriam amalgamadas.

Um pensamento que pode nos ajudar na definição que buscamos de presença na criação e performance sonora, encontra-se no livro “In the Blink of an Ear” de Seth Kim-Cohen.

O livro nos apresenta a proposição de uma arte sonora denominada pelo autor de “não-coclear”, termo inspirado em Marcel Duchamp que alegava almejar uma arte visual “não-retiniana”⁹, que rejeitaria julgamentos de gosto e beleza. A partir dos anos 60, a arte se estabelece como conceitual, considerando questões que somente a visão não podia responder, questões que diziam respeito às próprias condições da arte. Por consequência disso, as artes visuais se expandem além das paredes que as restringiam. Kim-Cohen, então, define:

Se uma arte visual não-retiniana é liberada para fazer perguntas que o olho por si só não pode responder, então uma arte sonora não-coclear apela para exigências fora do alcance do ouvido. Mas o olho e o ouvido não são negados ou descartados. Uma arte sonora conceitual engajaria necessariamente tanto a não-coclear como a coclear, e os traços constitutivos uma da outra. (KIM-COHEN, 2009, p. xxi)

O autor observa que “não-coclear” não se trata de uma negação, nem de silêncio. Precisamos, antes, entendê-la como algo dotado de movimento, absorvendo elementos, imagens, objetos, corpos, ações que não podem apenas

⁹ “não-coclear” e “não-retiniana” são livres traduções respectivamente de “non-cochlear” e “non-retinal”.

serem ouvidos e indo para aqueles que acontecem na cóclea, um movimento contínuo e incessante.

A arte sonora não-coclear também corresponde a demandas, a convenções, a formas e a conteúdos que não são restritos aos domínios do som (2009,p. xxii).

A música sempre desfrutou da reputação de ser a arte da abstração por excelência, sendo sempre entendida como autorreferencial e auto-justificável, tanto que gestos e decisões em sua execução só fazem sentido se relacionados à sua lógica interna estabelecida. Kim-Cohen chama essa noção de som-em-si-mesmo, afirmando que a arte sonora não-coclear afasta-se dessa noção e recorre ao som-fora-si-mesmo. Nisso a arte conceitual traz consigo o benefício do questionamento, sobre o qual o autor explica que: "Ao questionar como e por que as artes sonoras constituem-se a si mesmas, eu espero levar o ouvido para longe do solipsismo de uma voz interna para uma conversa cruzada com o mundo" (p. xxiii)

Para compreender melhor o lugar da arte sonora não-coclear, Kim-Cohen faz um diagrama dentro do universo sônico baseando-se no diagrama que Rosalind Krauss fez para explicar o campo atuante da escultura (p. 151-155).

Fig 3: KIM-COHEN, 2009 - "O Campo Sonoro Expandido" - p 155

Interessante notar que o autor coloca a arte não-coclear como complexa, dada sua possibilidade de abarcar infínitos elementos, incluindo toda a gama sonora, o que geraria fisicamente no ruído e ao mesmo tempo capaz de conectar significados a eles através de um discurso.

Se fosse necessário colocar o conceito de presença em alguma gaveta dentro do campo sonoro, ele, certamente, seria uma arte sonora não-coclear. Talvez esse fosse o único espaço capaz de comportar a “impureza” que esse conceito busca inserir no som. Mas, antes de qualquer classificação, seria necessário primeiro saber o que entenderíamos por “presença”.

2 - O Conceito de Presença

Definir o conceito de presença mostra-se uma tarefa tão árdua quanto tentar definir o que é performance, uma vez que esse conceito se apresenta como um amplo objeto de estudos, tanto na área das artes cênicas quanto no campo da filosofia. Para uma utilização mais eficaz do conceito de presença que nos sirva para uma análise dentro da performance musical, sentimos a necessidade de mais um afunilamento dentro dos muitos estudos existentes, um que seja capaz de tangenciar aspectos concretos de “algo ou alguém” que está simplesmente à nossa frente ou até mesmo modos mais subjetivos de como percebemos essa presença.

No intuito de nos ajudar a cobrir as camadas mais sutis deste tema, tomaremos como norteador filosófico os estudos de Hans Ulrich Gumbrecht. Também tomaremos como parâmetro os estudos de performances de teatro e performance art de Erika Fischer-Lichte, bem como o teatro performativo e a performatividade em Josette Féral, aproveitando conceituações tanto convergentes quanto divergentes de ambas.

Em seu livro “Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir”, Gumbrecht realiza uma tentativa de conceitualização das “coisas do mundo”, ou seja, dos objetos e do ser, não através do campo da interpretação ou de sua significação mas, sim, através de uma outra forma de percepção, arriscando-se em áreas que, há muito, foram subjugadas à substancialização. Para tal, o autor traz à luz¹⁰ o conceito de “presença” como norteador deste modo de compreender e de se apropriar do mundo. Ele trata de esclarecer que a palavra “presença” não se refere a uma relação temporal (relação esta ligada, segundo Gumbrecht, a uma cultura de sentido) mas, antes, a uma relação espacial com o mundo e seus objetos.

Como uma das estratégias para a compreensão de tal conceito, o autor o contrapõe a outros como a “hermenêutica” ou a “interpretação”, sintetizados por vezes, na “metafísica”, esse modo de ver as coisas além do que é físico. Importante notar que o autor não exclui esse modo de perceber o mundo para explicar outro, ao invés disso, tenta se utilizar do sentido para descortinar o que ele não consegue transmitir.

¹⁰ Gumbrecht explica que a raiz etimológica da palavra “produção” vem do latim *producere* e que se refere ao ato de “trazer a luz” ou “trazer para diante” um objeto no espaço. (GUMBRECHT, 2010 – p13)

No entanto, ele aponta que, desde o começo da modernidade, a maneira predominante de se relacionar com os fenômenos que nos cercam tem sido a de tentar extrair ou atribuir sentido a estes, como aponta Marcelo Jasmim na apresentação do livro de Gumbrecht:

Para o autor, a história dessa vocação hermenêutica começa com a modernidade, quando a afirmação do *cogito* cartesiano se reproduz em inúmeras dicotomias - espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante - nas quais o primeiro pólo (sentido espiritual, interpretação) sempre tem privilégios e é concebido como hierarquicamente superior ao segundo (corporeidade, materialidade). (GUMBRECHT, 2010, p. 8)

Assim, o autor busca uma alternativa ao relativismo intelectual associado à interpretação e à representação, analisando aspectos da cultura em que ora estamos inseridos, chamada por ele de *cultura de sentido*, contrapondo-a a uma possível *cultura de presença*, exemplificada em na antiguidade grega e na Idade Média.

É fato que a intenção de Gumbrecht, quando adota a concepção de *cultura*, é de que ele pretende estabelecer na *presença* uma estrutura muito mais abrangente que o recorte que aqui pretendemos realizar; entretanto, é possível extrair fundamentos-chave desse conceito na distinção que o autor propõe dessas duas tipologias de cultura.

O primeiro paralelo que podemos traçar com as reflexões do filósofo alemão e o nosso estudo no universo musical é o de se arriscar no desenvolvimento de conceitos que nos permitam apreender fenômenos relativos à presença que podem ser tidos no campo acadêmico das Humanidades como uma postura de “*mau gosto*”, ao qual o autor se predispõe e chama essa empreitada de “*sujar as mãos*”. Ora, podemos pressupor que pensar no corpo ou na presentificação como *desviantes* de algo que realmente interessa, a dizer, o significado que se está sendo transmitido, não é característico apenas nas reflexões acerca da música, mas também está fundamentada nos alicerces do pensamento ocidental. Segundo Fischer-Lichte, o antropólogo Thomas Csórdas corrobora essa percepção lamentando que nenhuma das definições de cultura, propostas por várias disciplinas nas humanidades levou a sério a ideia de uma cultura fundamentada no corpo humano (FISCHER-LICHTE, 2008, cap. 4, p. 275).

O historiador, medievalista e crítico literário suíço Paul Zumthor também

acaba por desviar sua atenção exclusiva da semiótica a estruturas de sentido para o desenvolvimento de uma fenomenologia da voz e da escrita como modos de comunicação centrados no corpo, como aponta Gumbrecht (p. 29). O livro “Performance, Recepção, Leitura” nos oferece um ponto de vista confluyente com a temática que aqui procuramos tratar, uma vez que nele, Zumthor tangencia um vínculo entre performance e leitura.

Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial - um engajamento do corpo. (ZUMTHOR, 2007, p. 21)

Esse diagnóstico é refletido, por diversas vezes, nas análises de Gumbrecht quando retoma as considerações de Georges Bataille e Antonin Artaud que acusavam a cultura ocidental de ter perdido o contato com o corpo humano (p. 69-70), reconhecendo, ainda, em filósofos como René Descartes e nas escolas que se seguiram a ele um modo de entender a existência humana exclusivamente dependente da capacidade de pensar, subordinando, assim, não só o corpo humano mas também todas as coisas do mundo ao pensamento (p. 55-56).

Mas foi na ideia de *Ser* na obra “Ser e Tempo” (1927) do filósofo alemão Martin Heidegger que Gumbrecht encontrou maior ressonância no seu conceito de presença, pois ambos estão relacionados com o espaço e implicam substância.

Contra o paradigma cartesiano, Heidegger reafirmava a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana; ele começou a desenvolver a ideia de um “desvelamento do Ser” (nesse contexto, a palavra *Ser* refere-se sempre a alguma coisa substancial) para substituir o conceito metafísico de “verdade”, que aponta para um sentido ou uma ideia. (GUMBRECHT, 2010, p. 70)

2.1 - Sobre o Corpo

Diante desse panorama, o autor nos mostra que a autorreferência humana predominante numa cultura de sentido é o pensamento enquanto na cultura de presença é o *corpo*. Através dessa premissa, estabelecemos a mais basilar condição do nosso conceito de presença, a de um corpo de um performer estar na presença de um espectador, ou seja, simplesmente estar ali.

Erika Fischer-Lichte nomeia esse estado como “Conceito Fraco de Presença”

¹¹, em que estar diante do olhar do outro é uma condição *sine qua non* para uma performance acontecer. Para além de reconhecer essa condição, a autora também levanta uma questão muito pertinente ao refletir sobre quem é que se apresenta e é percebido pelo espectador: o ator ou sua figura dramática?

Fischer-Lichte, constantemente, invoca essas duas percepções do performer. Uma vez que este utiliza seu próprio corpo como matéria-prima de trabalho, este corpo passa a ser tido, também, como material estético, que pode ser *manipulado, instrumentalizado e impregnado de signos* (2008, p. 252). Para a autora, a ênfase no entendimento da corporeidade de um determinado intérprete reside na tensão entre o *corpo fenomenológico*¹², aquele que está no mundo, e o *corpo semiótico*, aquele a que é anexado significados.

Essa percepção acerca do corpo também é apontada pelo filósofo M. Merleau-Ponty:

Dizemos, assim, que nosso corpo, como uma folha de papel, é um ser de duas faces, de um lado, coisa entre as coisas e, de outro, aquilo que as vê e toca; dizemos, porque é evidente, que nele reúne essas duas propriedades, e sua dupla pertença à ordem do “objeto” e à ordem do “sujeito” nos revela entre as duas ordens relações muito inesperadas. Se o corpo possui essa dupla referência, isso não pode advir de um acaso incompreensível. Ele nos ensina que uma referência chama a outra. (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 133)

No entanto, como observa Fischer-Lichte (2008, p.265), Merleau-Ponty procura conceber uma relação entre essas duas entidades através de uma abordagem não transcendental e não dualística, alegando que o corpo sempre tem sua conexão com o mundo através da “carne”, incorporando sensivelmente as coisas deste. Paul Zumthor pode nos oferecer uma síntese dessa conexão:

É nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém faz sobre o mundo...constitui para mim um *corpo a corpo* com o mundo. O mundo me toca, e eu sou tocado por ele; ação dupla reversível, igualmente válida nos dois sentidos... A poeticidade, assim ligada à sensorialidade, a isto alguns chamam o *sensível*, e que Merleau-Ponty denominava com uma palavra magnífica, emprestada à tradição do cristianismo primitivo, a *carne*. A carne, como noção ao mesmo tempo primeira e última... manifestando a presença do corpo inteiro comprometido no funcionamento de cada sentido... A percepção é profundamente presença. (ZUMTHOR, 2007, p 75- 78)

¹¹ FISCHER-LICHTE, 2008 “The Transformative Power of Performance”.

¹² Por “corpo fenomenológico” acreditamos que a autora esteja mais próxima da fenomenologia de Merleau-Ponty.

Josette Féral também toma como ponto de partida as reflexões de Merleau-Ponty na tentativa de distinguir, entre vários campos epistemológicos, o conceito de presença. Igualmente começando pelo simples fato de um corpo “*estar lá*”, através da presença física, a autora estabelece o corpo como elemento fundador e indispensável de todo ato performativo.

A performance quer ser uma realização física, por isso o *performer* trabalha com seu corpo como o pintor com sua tela... Recusa de toda ilusão, e da ilusão teatral em particular, que procede de uma repressão dos valores “baixos” do corpo, do rosto, da mímica gestual, da voz, que escapariam à observação normal. Daí o recurso às diferentes mídias (teleobjetiva, máquina fotográfica, câmera, tela-vídeo, televisão) como outros tantos microscópios destinados a aumentar o infinitamente pequeno e a focalizar a atenção do público em espaços restritos arbitrariamente recortados pelo desejo do performer que os transforma em espaços imaginários... Tais espaços físicos podem ser certas partes do próprio corpo do *performer* (ponto de pele, mão, cabeça etc.), aumentados ao infinito... É a mise-en-scene de um corpo parcelar, fragmentado e, no entanto, um corpo percebido e apresentado como lugar do desejo, lugar de deslocamento e de flutuações. Um corpo que a performance considera como reprimido e que ela tenta libertar. (FÉRAL, 2015, p. 151)

De forma similar à questão levantada acerca do corpo fenomenológico e do corpo semiótico, Féral tenta se aprofundar em como classificar e analisar esses estados, indicando que uma pequena variação de sintaxe verbal pode lhe conferir uma segunda camada de significado, em que “*estar presente*” é diferente de “*ter presença*”, o que concerne à qualidade dessa presença. A qualidade, segundo a autora, passa, necessariamente, pela percepção que o espectador tem sobre ela, quando percebemos que determinados intérpretes a “*tem*” mais que outros. Essa percepção possui uma intensidade.

Segundo Féral, geralmente, concebemos a presença como um estado ininterrupto de um sujeito ou objeto, como um contínuo, um fenômeno linear, mas também podemos defini-lo como um estado intermitente que é mais forte em alguns momentos, aparecendo e desaparecendo (2012, p. 3-23) Nesse ponto, podemos inferir que: se a presença do corpo passa pela percepção de quem o observa revelado, este simples “*estar*”, momento extremamente efêmero, ganha significados imediatamente.

Mas esse corpo não é apenas *performance*. Posto em cena, posto em signos, semiotiza tudo que o rodeia: o espaço e o tempo, a narrativa e os diálogos, a cenografia e a música, a iluminação e os figurinos. Introduz (cria?) a teatralidade em cena. Quanto menos é portador de informação e

saber, quanto menos leva em conta a representação, não assumindo a mimese, mais fala da presença do ator, do imediatismo do evento e de sua própria materialidade. (FERRAL, 2015, p. 93)

Em sua análise sobre o “Ser” de Heidegger, Gumbrecht associa direções de movimento em que esse estado “Ser” oscila. A primeira ele designa como sendo vertical, o simples “estar ali”. Para o autor, este se trata de um estado muito puro para ser apreendido, sendo que este se refere às coisas do mundo antes de elas se tornarem parte de uma cultura (2010, p. 95), fora das redes da semântica. No entanto, para ser experimentado, o “Ser” deve tornar-se parte de uma esfera bem estruturada de determinada cultura, assim ele atravessa um limiar e deixa de “Ser” puro, ganhando uma segunda direção, a horizontal, em que ele está a ser percebido, oferecendo-se à vista de alguém. Enquanto a primeira dimensão vertical está associada à “emergência”, a horizontal está associada à “aparência”, à “ideia” do que se apresenta.

Voltando às tipologias de cultura propostas por Gumbrecht, em uma cultura de presença, além de serem materiais, as coisas do mundo têm um sentido inerente, e não apenas um sentido que lhes é conferido por meio da interpretação (p. 107). Em uma cultura de sentido, o conhecimento só pode ser legítimo se tiver sido produzido por um sujeito no ato de interpretar o mundo; já em uma cultura de presença, esse conhecimento é legítimo se for revelado a esse sujeito, por exemplo, por divindades ou por outras variedades daquilo que se pode descrever como “eventos de autorrevelação do mundo”. Essa revelação sempre ocorre exteriormente ao sujeito, ou seja, o evento simplesmente acontece e, uma vez que é desvelado, nunca pode ser desfeito. Para Gumbrecht, o “signo”¹³ em uma cultura de presença está atrelado à substância.

O autor também reconhece a efemeridade na apreensão dessa presença e de sua tensão com um sentido dado a ela. Esse primeiro estado é difícil de apreender e surge sempre de modo inesperado, como quando vemos um relâmpago ou quando somos arrebatados por uma música que ouvimos. Para explicar isso, Gumbrecht desenvolve a noção de epifania. Contudo, ele nos explica que não há como saber quando ocorrerá uma epifania e tampouco a intensidade com que se apresentará, pois não há dois relâmpagos com a mesma forma, nem duas interpretações de

¹³ Nesse contexto, Gumbrecht se refere ao signo aristotélico e explica: “O signo aristotélico reúne, ... uma substância (isto é, aquilo que está presente porque exige um espaço) e uma forma (isto é, aquilo que torna perceptível uma substância)” (2010, p. 51).

orquestra tocando o mesmo repertório exatamente da mesma maneira. Um belo exemplo que o autor nos oferece sobre como é difícil produzir esses momentos de intensidade, nos agarrar a eles ou prolongar sua duração é quando diz que, antes de escutar sua ária favorita de Mozart, ele nunca tem certeza de que a doçura desta tomará conta de seu corpo de novo. Pode ocorrer, mas ele já antecipa a lamentação de que mesmo que aconteça, ela será apenas por um instante. Assim, Gumbrecht conclui que a epifania na experiência estética é um *evento*, pois se desfaz assim que surge.

Em uma cultura de sentido, o conceito de evento é inseparável do valor de inovação, de surpresa; já em uma cultura de presença, a inovação equivale à saída das regularidades dos códigos de conduta humana. Imaginar essa saída é ver que, até mesmo, as transformações e as mudanças regulares, que podemos prever e esperar, implicam um momento de descontinuidade (p. 111). Gumbrecht nos exemplifica essa sensação dizendo que, ao irmos a um teatro, sabemos que, em um horário específico, a orquestra irá tocar a abertura de uma peça que, por tantas vezes, já ouvimos; apesar disso, a descontinuidade que marca o momento em que se produzem os sons iniciais “atinge-nos”. Essa saída de que o autor fala é uma quebra do cotidiano, das regularidades, algo se instaura através dessa presença já revelada, sem necessariamente inovar ou surpreender, mas, mesmo assim, capaz de arrebatá-lo.

2.2 - Sobre a Eventidade

Todos esses pensamentos nos levam a uma segunda premissa do nosso conceito de presença, que Gumbrecht, em síntese, chama de *eventividade*.

A noção de evento sempre se encontra ligada à arte da performance, dada sua intenção de ser única (a cada vez que se apresenta), singular e efêmera. Erika Fischer-Lichte aponta que essa noção começou a ganhar relevância no início do século XX, no que ela chama de virada performativa (*performative turn*), quando Peter Behrens, Georg Fuchs e, logo depois, Max Herrmann (todos escritores e teatrólogos alemães) se contrapuseram à estética enraizada na concepção de *obra de arte*, alegando que o teatro deveria manifestar sua natureza de performance enquanto evento. Assim, através dessa posição, se estabeleceram novas perspectivas nos debates de arte e estética (2008, p. 402).

Para a autora, por um longo período, o conceito de obra de arte vinha

cerceado pela posição central que ocupava o criador da obra, a figura de gênio onipotente do artista, aquele que seria o detentor da verdade da obra. Já os intérpretes e o público eram tidos como os receptáculos dessa verdade, se fossem capazes de realizar as operações hermenêuticas inerentes à obra que iriam, então, gerar significado. A obra de arte se encontra em um pedestal de escala hierárquica entre o produtor e o receptor. Podemos perceber essa relação hierárquica de modo similar no universo da música, através da afirmação de Pierre Boulez:

O ouvinte é apenas um reflexo da orquestra e a obra em uma performance é construída como um telescópio. O foco é a obra, e um conjunto de espelhos é utilizado para ampliar - primeiro o regente que é espelhado pela orquestra, em seguida, a orquestra é espelhada pela plateia. (BOULEZ *apud* GOEHR, 1992, p. 274)

Essa concepção não mais cabia no ideal de comunhão de um evento e, a partir da década de '60, a natureza de evento das performances ganha uma dimensão muito mais importante, pois sua efemeridade resiste a tornar a arte em um produto comercializável. Seus meios, sua materialidade e sua semioticidade revelada constituem a performance como um evento, uma vez que a materialidade não se encontra em um artefato (ou ainda texto, ou partitura) mas, sim, ocorre de um geração performativa de corporeidade e espacialidade. Além disso, a presença do performer e o êxtase do momento propõem a capacidade de preencher a busca por um sentido. Os espectadores respondem ao que eles percebem, assim como os atores reagem aos padrões de comportamento do público (2008, p. 405).

Fischer-Lichte atribui como um dos fatores determinantes para a natureza do evento de uma performance o *fenômeno de emergência*, muito similarmente ao que aponta Gumbrecht, como vimos acima. Para essa emergência, a autora também adota níveis de intensidade com que ela acontece e é percebida pelo público, fator esse fundamental para a presença do ator. Através do “Conceito Forte de Presença” da autora, ela explica que um ator domina essa emergência e, através dela, sua presença física cria uma atmosfera de êxtase no espaço, que pode ser percebida por todos, prendendo a atenção dos espectadores exclusivamente para eles. “Neste fenômeno de emergência os objetos deixam de ser auto contidos e passam a saltar e a exhibir a si mesmos” (2008, p. 410). Se considerarmos como atmosfera a presença do ator e o êxtase das coisas, a atmosfera se torna particularmente mais intensa. A atmosfera envolve os indivíduos que ficam imersos nela, penetrando

seus corpos como a luz, os sons ou os odores.

Segundo a autora, a arte da performance procura induzir um estado extraordinário de alta atenção em seu espectador, assim transformando o que era ordinário e cotidiano em componentes de uma experiência estética. O lugar comum é transfigurado, na medida em que esses eventos tentam reabilitar, ou até mesmo, enobrecer as experiências do dia a dia. Fischer-Lichte cita as peças silenciosas de Jonh Cage como um exemplo disso, quando o compositor fazia o público escutar seu entorno, quando o comum torna-se evidente, dicotomias colapsam e as coisas se tornam seus opostos, os espectadores percebem o mundo como "encantado". Através deste encantamento os espectadores são transformados (2008 – p. 435).

No que tange a essa atenção do espectador, Fischer-Lichte afirma que o modo como acontece a percepção em uma performance é motivado pelas mudanças entre as ordens de presença e representação. Essa duas ordens são comumente vistas como opostas em teoria de estética, sendo a primeira vista como autenticidade e completude e, a segunda ligada a grandes narrativas e mecanismos de controle autoritários. Nos anos 60 e início dos anos 70, com o surgimento dos *Happenings*, o corpo do ator é tido como o epítome da presença que precisava ser libertado das amarras do texto literário e de sua figura dramática. Há, então, uma abordagem dupla do corpo fenomenológico “ser um corpo” e do corpo semiótico “ter um corpo”. Para a autora, tal distinção absoluta desses conceitos não se sustenta, alegando que tanto a presença quanto a figura dramática são reveladas através de um processo específico designado por ela de “*embodiment*”¹⁴, que quer dizer tornar algo físico. Nesse processo, um personagem não existe como um réplica de algo externo, pré-determinado, ele é ligado à corporeidade específica do ator que a engendra. O corpo fenomenológico do ator é o terreno sobre o qual o personagem vem a ser. Ele não existe além do corpo do indivíduo. (2008, p. 379).

A percepção que o espectador tem sobre esse corpo pode mudar no próprio ato de perceber. Em um momento, pode ser a presença do ator e, no seguinte, seu personagem e vice-versa. Essas mudanças constituídas do *fenômeno de emergência* provocam um estado oscilatório e, segundo a autora, uma

¹⁴ Foi aqui utilizada a palavra *embodiment* em sua língua de origem por se tratar de um termo bastante amplo, tanto para Fischer-Lichte como para diversas áreas de conhecimento. As traduções literais para o português “incorporação” ou “encarnação” não conseguem abranger seu significado e caíram em desuso na literatura teatral.

“multiestabilidade”¹⁵ perceptiva. Cada mudança produz uma ruptura, uma descontinuidade. Quando a ordem anterior de percepção é interrompida e abandonada, uma nova é estabelecida. A primeira ordem gera significado em torno do corpo fenomenológico percebido e que pode gerar cadeias de associações, enquanto a segunda ordem produz significado que, em sua totalidade, constitui o personagem. A primeira ordem podemos associar ao “Conceito Fraco de Presença” e a segunda ordem, à representação.

Quando uma mudança acontece, e a transição de um momento válido de uma ordem de percepção é interrompida, enquanto a outra ordem ainda não foi estabelecida, essa transição é acompanhada por um profundo senso de desestabilização. O sujeito que a percebe permanece suspenso entre essas duas ordens, experimentando um estado constante de “limite”.

Essa oscilação, isto é, esse estado-limite constitui o “Conceito Forte de Presença”.

O corpo ser-no-mundo (do ator) não pode “ser” mas “se torna”, e se recusa veementemente a ser declarado uma obra de arte, ou ser transformado em uma... A presença é produzida através de processos particulares de *embodiment*, que são capazes de revelar um novo corpo fenomenológico do ator como um corpo energético e, ao mesmo tempo, seu corpo semiótico como a representação de uma figura dramática. (FISCHER-LICHTE, 2012, Parte II, Cap. 6)

A problematização frente à representação, há tempos, vem sendo uma das questões centrais na teoria teatral, como podemos observar no precursor desses pensamentos, o ator e escritor Antonin Artaud:

Essa linguagem [*teatro proposto por Artaud*] que evoca ao espírito imagens de uma poesia natural (ou espiritual) intensa dá bem a ideia do que poderia ser no teatro uma poesia no espaço independente da linguagem articulada. Seja o que for essa linguagem e sua poesia, observo que nosso teatro vive sob a ditadura exclusiva da palavra, essa linguagem de signos e de mímica,... o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada. (ARTAUD, 2006, p. 39-40)

Jacques Derrida, ao analisar o “teatro da crueldade” de Artaud, revela que o anseio deste já era muito próximo do que observamos da intenção da performance em fazer o ordinário conspícuo, ou seja, trazer a vida para a cena. Para Derrida, Artaud anuncia o “fechamento da representação” afirmando que “O teatro da

¹⁵ Essa é uma livre tradução da palavra “multistability” usada por Fischer-Lichte.

crueledade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação” (DERRIDA *apud* BÉLEM, 2011, p. 4).

Imbuída dessas ideias, a arte da performance estabelece um novo modo de operar: ao invés de representar, se concentra na *ação*, no fazer. Josette Féral aborda essa questão quando explica seu conceito de “teatro performativo” e, para tal, a autora recorre aos estudos de Richard Schechner, cujas obras fundam marcos importantes nos estudos da performance a partir da década de 80.

Féral explica que, para Schechner, *Performer* no sentido daquele que se engaja num espetáculo, num jogo ou num ritual, implica, pelo menos, três operações: a primeira, Ser/estar; a segunda, Fazer; e terceira, Mostrar. Todos esses verbos remetem à *ação*. “Logo, quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na ideia de performer, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do “fazer”.” (FÉRAL, 2015, p. 119) Esse engajamento total, segundo a autora, coloca em cena, também, o desgaste que caracteriza suas ações. Féral diverge de Fischer-Lichte neste ponto, ao colocar que não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo, mas, sim, de um investimento de si mesmo pelo artista, evocando uma espécie de “vivacidade” (*liveness*) dos *performers*, de uma *presença* fortemente afirmada, que pode ir até uma colocação em risco real e um gosto pelo risco (p. 128).

De acordo com Gumbrecht, *há muito a experiência estética tem sido associada a acolher o risco de perder o domínio sobre nós mesmos - pelo menos por algum tempo*. (GUMBRECHT, 2010, p.145) Podemos ainda ressaltar outra consideração do autor de que, em uma “cultura de presença”, a relação entre os seres humanos é tida, principalmente, através dos corpos, e não através das ideias e pensamentos. Uma vez que acontece uma ocupação e o bloqueio desses corpos no espaço, essa relação pode, constantemente, ser transformada em violência. Enquanto, em uma “cultura de sentido”, essa violência é adiada indefinidamente, gerando uma ameaça de sua iminência, estabelece-se uma relação de “poder”. Para o autor, associar uma experiência estética à violência, não a estimula e, sim, ajuda a compreender por que certos fenômenos nos são tão fascinantes, por que a concretização desse “poder” se transforma em um evento, em uma ação (2010, p. 144-145). Podemos citar, como exemplos, várias das performances de Marina

Abramovic, em que ela se coloca em situações de riscos reais e de autoflagelação, ou, até mesmo, a performance "Shoot" de Chris Burden, que consistia no performer ser alvejado por um atirador.

Fig 4: Marina Abramovic, 1973 - "Rythm 10"

Fig 5: Chris Burden, 1974 - "Shoot"

Josette Féral, seguindo adiante no pensamento de Schechner, considera uma segunda característica importante na noção de performance, a de que as obras performativas não são 'verdadeiras', nem 'falsas', tampouco 'certas' ou 'erradas',

elas *acontecem*. Sobre esse “acontecer”, os textos de Schechner se referem a “*eventness*”, enquanto Féral se utiliza da palavra “*événementiel*”. Neste ponto, gostaríamos de realizar um breve comentário paralelo à discussão, que consideramos interessante para o esclarecimento de nossa segunda premissa do conceito de presença. A tradutora do referido texto de Féral, Lígia Borges, aponta o uso da palavra *Événementiel* pela autora, que, em francês, se refere a eventos históricos, como guerras ou conquistas. O evento [*l'événement*] é frequentemente considerado como sinônimo de referência [*repère*] ou de descontinuidade, ou seja, de ruptura de continuidade. O ponto de partida epistemológico da questão da *événementialité* cria um espaço de reflexão e de emergência ‘de’ e ‘sobre’ o conhecimento: ele se inscreve, no entanto, neste duplo movimento: como *referência* [*repère*] *temporal* e como *significante* (parâmetro agindo) de uma ruptura produtora de sentido (FÉRAL, 2015, p. 121, N. do T.). Assim, ao invés de simplesmente chamarmos de evento, a palavra “*eventidade*” escolhida por Gumbrecht nos parece mais próxima da palavra ‘*événementialité*’ do francês e, também, mais pertinente para o que aqui queremos colocar.

Voltando à discussão, Féral observa que, por esse viés, a performance coloca o processo como finalidade da cena. Ela amplifica, portanto, o *aspecto lúdico* dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que dele participam (*performers*, objetos ou máquinas). Existe uma tomada de risco real ao *performer* (p. 122). Acerca desse risco, Derrida coloca o fator de sucesso ou de malogro na performance, ou seja, ela pode ou não atingir seu objetivo, sendo essa uma condição imprescindível para que ela aconteça. Para Féral, o “valor de risco” e o “malogro” tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei.

Um ponto convergente entre Fischer-Lichte e Féral encontra-se no enfoque da performance na realidade em que se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e a capacidade do espectador. Féral afirma que “tal desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética.” (p. 122) Exatamente como ansiava Artaud, e como ele mesmo preconizava, o texto deixa de ser o meio exclusivo gerador de imagens e sentidos. Como coloca Derrida, a escrita cênica não é mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica,

ela introduz o evento, *reconhece o risco*.

Féral, ao sintetizar o “teatro performativo”, nos revela os pontos principais das questões levantadas acima:

Nessa forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o teatro aspira a fazer evento (acontecimento), reencontrando o presente.

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, a assumir os riscos e a “mostrar o fazer”, em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura. (FÉRAL, 2015, p. 131)

Podemos, também, encontrar questões semelhantes levantadas por Gumbrecht, apoiando-se nas ideias de Jean-Luc Nancy, que são as de trazer a presença para dimensão de proximidade física e de tangibilidade. Gumbrecht percebe que uma presença que escapa à dimensão do sentido tem de estar em tensão com o princípio de representação (das coisas): “A presença não vem sem apagar a presença que a representação gostaria de designar (os seus fundamentos, sua origem, o seu tema)” (NANCY *apud* GUMBRECHT, 2010, p.82).

Até aqui, pode parecer um tanto abstrato tratar de representação na esfera da performance musical; no entanto, Christopher Small¹⁶ alega que a música de concerto ocidental também é uma arte da representação. Remetendo-se ao teatro como a fonte e local da maior parte das inovações da música de concerto, desde o século XVII, com os primeiros praticantes italianos do que foi chamado de *dramma per musica*, o drama não “com” mas “através” da música, o que hoje nós conhecemos como ópera. Quando os cantores começaram a se tornar atores, e os compositores, dramaturgos, ambos se concentraram em dominar técnicas de tensão e relaxamento, trabalhando em direção a um clímax e a uma resolução, que são a essência da arte dramática (SMALL, 1998, p. 147).

Assim, começa-se a investir em acostumar a plateia em realizar diversas associações, em que o gesto musical representaria (substituiria) um estado emocional, um temperamento, um gesto físico de um ator. A essa prática musical, que visava ao drama enquanto técnica, foi dado o nome de *seconda prattica*, em contraposição com a *prima prattica* do século XVI, que era o uso da técnica de

¹⁶ Em SMALL, Christopher – “Musicking – The Meanings of Performing and Listening”, cap.9 - An Art of Theater, 1998.

polifonia. A representação, aos poucos, vai se tornando explícita na música ocidental. Seu começo pode ser observado também nas canções de amor dos trovadores, que cantavam “como se estivessem” apaixonados, ou ainda, nos madrigais italianos dramáticos, no final do século XVI, de onde surgiu a ópera. Era natural, então, que a representação na música se tornasse o correlato de ação no palco (p. 151). Assim, o autor aponta que os músicos de uma sala de concerto não são menos atores que os cantores de ópera e que, igualmente, estão representando relações que eles, de fato, não estão experimentando. Porém, a convenção da sala de concerto lhes nega qualquer uso expressivo de gestos corporais, confinando seu gestual apenas aos sons que seus instrumentos podem emitir. Contraditoriamente, a arte da representação alienou-se completamente do corpo humano e de seus gestos, dos quais ela originou-se (p. 155).

Podemos chegar à conclusão de que a música atravessa as mesmas questões do teatro em relação à representação, com base na afirmação de Small de que, nas performances da sala de concerto, a obra musical existe em prol de um “ouvinte” (o autor enfatiza o uso do singular). As performances são dirigidas para fora, em direção ao ouvinte, que está sempre apartado do evento. Por sua vez, a performance não é para quem está dentro, ou seja, para os performers. Nas palavras de Small: “Eles [os performers] devem sempre se tornar transparentes, o máximo possível, para não interporem a si mesmos e suas personalidades humanas entre a obra musical e o ouvinte” (SMALL, 1998, p. 154).

Lydia Goehr, através de seu livro *The Imaginary Museum of Musical Works*, como vimos anteriormente, revela que o conceito de “obra”, assim como o de “obra de arte”, vem sendo a forma predominante com que a música é entendida e produzida desde a época de 1800. Para a autora, a estética do período romântico impregnou uma espécie de *imperialismo conceitual* na música. Goehr aponta que os músicos, a partir desse período, começaram a reconstruir a história da música, de forma a sugerir que suas atividades no passado sempre aconteceram como nos termos modernos, ou seja, seguindo o conceito central da obra musical como uma unidade formada e autossuficiente, expressa em sua forma sintetizada e contida na ideia de gênio. Conceitos e ideais que dizem respeito à notação, à performance e à recepção são restringidos como conceitos subsidiários de uma obra e servem para oferecer uma expressão concreta para um conceito altamente abstrato, o de “obra”. (GOEHR, 1992, p. 242) Trata-se a obra como um artefato existente no mundo real,

que pode ser colocado em um museu, quando, de fato, a autora observa que a obra não existe concretamente. Um quadro, por exemplo, se for deteriorado deixa de existir; já se todas as partituras de uma sonata para piano de Beethoven forem destruídas a obra continua a existir. A obra, então, detém um modo obscuro de existência que, segundo Goehr, é como um “mutante ontológico”, pois, em um sentido literal, não pode ser tida como um objeto físico, mental ou ideal, posto que ela só existe através da performance, que, de forma distinta, circunscreve-se na dimensão de espaço e de tempo, diferente a cada vez que acontece. O filósofo Stan Godlovitch, compactuando com essa visão de obra, discorre:

Performances são eventos espaço-temporais delimitados. Se pensado por seres humanos, obras parecem não ser deste mundo. Elas se encontram no mesmo campo teórico de padrões, estruturas, designs, esquemas e outras abstrações. Alguns consideram as obras como entidades autônomas fixas, particularmente após a morte do compositor... Uma vez concebidas, as obras não podem ser destruídas da mesma maneira de algo que tenha características espaço-temporais. (GODLOVITCH, 1998, p. 85-86)

Esse conceito se transforma em uma força reguladora, apoiado no ideal de *Werktreue*¹⁷, que traz a noção de ser verdadeiro ou fiel à obra. Esse ideal emerge para capturar uma relação entre obra e performance, assim como entre compositor e performer. A performance e o performer são, respectivamente, subordinados à obra e à seu compositor, através de uma completa e adequada notação. Essa correlação, segundo teorias da estética, se faz necessária para que haja uma reconciliação do abstrato (as obras) com o concreto (a performance). Aos performers, cabe executar as obras escritas pelos compositores da forma mais perfeita possível. Assim, no mundo musical o sinônimo de *Werktreue* é: ser fiel à obra é ser fiel à partitura (GOEHR, 1992, p. 231).

O chamado imperialismo conceitual, do qual a autora chama a atenção, se dá na tendência de englobar todo e qualquer tipo de música nesse conceito, sempre colocando a música clássica do ocidente como referencial de excelência. Ou seja, quanto mais uma música se aproxima das condições determinadas por uma estética de obra romântica, mais ela é vista como civilizada. Da mesma forma, isso ocorre com o termo “obra de arte”, que, conceitualmente, é usado para conferir a algo um status superior como, por exemplo, um objeto manufaturado (carro, celular, etc.) que

¹⁷ *Werktreue* é um termo alemão amplamente usado no universo da musicologia, de modo que preferimos manter o original como Lydia Goehr também o faz.

é anunciado como um produto “*state of art*”, assim, sugerindo que seria melhor que os demais.

Para a autora, ao “empacotarmos” toda espécie de música (incluindo a contemporânea) nos termos de uma obra, de um espetáculo romântico, imbuído de uma estrutura fixa, de começo, meio e fim, que pode ser replicado em diversas ocasiões em uma sala de concerto, corremos o risco de estar perdendo algo significativo, nos levando a um pensamento que aliena a música de seus mais diversos contextos socioculturais, e a maior parte das músicas no mundo não pode, originalmente, ser “empacotada” dessa forma. “Talvez estejamos perdendo algo ao escutar flamenco ou um guitarrista de blues em uma sala de concerto, imerso no silêncio sem poder ao menos bater o pé” (p. 249).

Goehr descreve que, no começo do século XX, o conceito de obra já manifestava sua força total,. A partir daí, então, começam a surgir teorias e conceitos opostos na tentativa de desafiar essa visão, embora a autora ressalte que os modelos de desafio conceitual acabam, paradoxalmente, situados em práticas que regulam o mesmo conceito desafiado, fazendo com que a alteração ou a extinção desse conceito seja um processo tão complexo quanto o surgimento de um novo. A autora exemplifica esse paradoxo com uma observação feita por John Cage, explicando seu intuito de eliminar a si mesmo de sua “obra” para simplesmente tentar deixar a música acontecer. Mas junto à tentativa bem-sucedida do compositor de se apagar de sua “obra” surge, paradoxalmente, uma falha, já que eliminando a si mesmo ele deve assegurar que a *sua* música não é mais de *sua* autoria, e na medida em que ela continua a ser *sua* ele falha em eliminar a si mesmo (p. 261). Goehr observa que, nesse caso, quando o compositor abre mão do desejo de controlar o som, se fixando na música, descobrindo meios de deixar os sons serem eles mesmos, ao invés de serem veículos para teorias e expressões do sentimento humano, parece que o objetivo imediato diz mais respeito ao desafio do controle composicional que o de se opor a uma estética que liga o compositor à sua obra.

Os compositores da vanguarda começam a investir em estratégias cada vez mais abertas para tentar se livrar dessas amarras da obra, determinando cada vez menos elementos, como, por exemplo, trabalhando apenas com uma duração temporal, ou ainda, não preestabelecendo nada a fim de trabalhar apenas depois da performance acontecer. Como podemos observar na afirmação de Karlheinz Stockhausen:

Para mim todos os esforços para trazer um trabalho ao fim depois de um certo tempo torna-se cada vez mais forçado e ridículo. Eu estou procurando maneiras de renunciar a composição de obras individuais e - se possível - de trabalhar apenas mais a frente, é trabalhando tão "abertamente" que agora tudo pode ser incluído na tarefa que tenho em mãos, ao mesmo tempo transformando e sendo transformado por ela; e a busca por outros trabalhos autônomos parece-me então tanto clamor e vapor. (STOCKHAUSEN *apud* GOEHR, 1992, p. 263)

Com isso, parece que Stockhausen percebe as obras pré-compostas como contraditórias ao senso de uma experiência musical que é vivida no momento. Ainda que a atitude de compositores, como Cage e Stockhausen, de querer influenciar o resultado o mínimo possível, não exclua o comprometimento do performer em realizar a obra de forma fiel, mantendo, de maneira sutil, o ideal de *Werktreue*, podemos dizer que a vanguarda aposta na abertura e na imediatez do evento, propondo uma diferenciação com o modo tradicional de concerto, realizando situações musicais, ambientes sonoros e os acontecimentos – *happenings*. Podemos inferir, neste ponto, que a nossa condição de “*eventidade*” para presença tentará sempre que possível se contrapor ao conceito de obra.

Assim como Gumbrecht procura em outros períodos históricos, como o medieval e o clássico, exemplos para escapar de conceitos saturados de interpretação e representação, Goehr, da mesma forma, propõe que uma tentativa possível de escapar das forças reguladoras do conceito de obra seja a de recuperar práticas musicais de tempos remotos e talvez, até mesmo, se aproximar de músicas não ocidentais, como fez Artaud ao buscar no teatro balinês uma forma de ruptura com o teatro ocidental através do ritual. Por mais que sejam mitificadas e idealizadas, essas concepções podem ajudar a legitimar uma nova visão de futuro. Segundo a autora, retornar ou redescobrir condições do passado pode transcender as limitações de nosso tempo (1992, p. 271).

2.2.1 - Visualidade

Ao mesmo tempo que o teatro tenta se afastar da representação, os performers na música tentam se distanciar da interpretação sob os moldes do ideal de *Werktreue* e, por sua vez, começam a buscar no espaço da performance uma ocasião para a expressão teatral de espontaneidade, segundo Goehr:

É o espaço, eles dizem [performers], em que eles trazem as obras para fora da abstração de um museu morto e as infundem com a vitalidade dramática. É um espaço, também, em que a mesmice da obra e a particularidade de uma performance competem em uma excitante tensão... um espaço, finalmente, em que um evento acústico único é criado. Com essas afirmações, os performers também sentem-se confiantes em chegar a conclusão que, sua presença plena e visível, em toda sua intensidade dramática e glória, é indiscutivelmente necessária. Isto é, "não é suficiente ouvir música", declarou certa vez Stravinsky, "é necessário também vê-la. (GOEHR, 1996, p. 13)

A preocupação estética visual, em uma performance de música, por vezes é discutida por compositores e musicólogos. Um exemplo disso são os apontamentos de Igor Stravinsky em sua "Poética Musical", quando discorre sobre a performance e, principalmente, sobre a sua preocupação com o gestual dos intérpretes. É fato que o compositor, nesse caso, deseja uma economia extrema desses gestos, mas, de qualquer forma, Stravinsky os vê como parte integrante do evento musical.

Um olhar experiente segue e julga, às vezes inconscientemente, os menores gestos do performer. A partir deste ponto de vista, pode-se conceber o processo de performance como uma criação de novos valores, que pedem a solução de problemas similarmente aqueles que surgem no campo da coreografia. Em ambos os casos nós damos uma especial atenção ao controle dos gestos. O bailarino é o orador de uma linguagem muda. O instrumentista é o orador de uma linguagem inarticulada...Porque a música não se move no abstrato. Sua tradução plástica exige exatidão e beleza. (STRAVINSKY, 1996, p. 152)

Lydia Goehr explica que a visualidade para Stravinsky era muito importante. Para o compositor, o que a plateia vê pode, de fato, transformar seu entendimento sobre a performance. Em suas palavras, "A visão dos gestos e movimentos das várias partes dos corpos que produzem a música é fundamentalmente necessária para música ser compreendida em sua plenitude. Toda a música criada... exige alguma exteriorização para a percepção do ouvinte" (STRAVINSKY *apud* GOEHR, 1996, p. 18).

Em sua explanação sobre "a performance musical perfeita", Goehr vai mais a fundo nessa questão, descrevendo que esse tipo de performance leva mais em consideração as ações envolvidas no contexto total da performance que na mediação de uma linguagem concebida no isolamento de seu contexto. Similarmente ao fenômeno de emergência que Fischer-Lichte descreve, a transfiguração ou a revelação estão enraizadas no ato de participação de performers e ouvintes, bem como uma apurada atenção cognitiva. Para melhor explicar, a

autora recorre a uma noção de teatro descrita por Stanislavski, em que a condição a ser atingida tanto pelo performer quanto pelo ouvinte é a de um “estado de mente criativo”, uma condição que é alcançada através da atitude de um treinamento mental, no caso do performer, pelo gesto corporal, pela respiração e pelo movimento muscular. Na performance musical perfeita, o valor reside em atos criativos na música no momento em que ela acontece (1996, p. 15).

Levando em conta a visibilidade do performer, a performance se torna algo a mais que a abstração do evento sonoro. Ainda assim, o evento sonoro permanece sendo central, mas esse evento se torna inseparável daquele que o produz, de sua forma, da coreografia visual de seus movimentos musicais e do espaço real que eles ocupam, ele situa a música e sua performance no mundo real com um genuíno mérito estético. Para Goehr, a performance perfeita “da” música nega a si mesma para enaltecer um sentido duradouro da obra que carrega, enquanto a performance musical perfeita, atinge sua transcendência pela singularidade de um evento social, visível e temporal (1996, p. 18).

Voltando aos estudos de Performance art, podemos observar até agora que, ao falar de evento, surge sempre a questão temporal atrelada à espacialidade. Segundo Renato Cohen, isso acontece por uma característica básica do teatro, “*o aqui-agora, algo está acontecendo naquele espaço naquele instante... Este tempo e espaço se referem ao instante da apresentação e são simultâneos, não se confundindo com o cinema, por exemplo, onde algo está sendo apresentado, mas foi “gravado” num outro espaço, num outro tempo*” (COHEN, 2004, p. 94). Para Cohen, na Performance art, há uma acentuação muito maior para o instante presente, do momento de ação. Essa valoração para o instante presente faz com que o performer tenha que aprender a conviver com as ambivalências tempo/espaço “real” versus tempo/espaço “ficcional”.

2.2.2 - O Rio

A música, por sua vez, sempre é tida como uma arte que acontece primordialmente na dimensão do tempo, como aponta Lyotard ao discorrer sobre a fenomenologia do tempo, proposta por Kant (LYOTARD, 1997, p. 160). No entanto, o filósofo também traz a questão do aqui e agora para o âmbito musical, ao problematizar a *repetição* de eventos, nesse caso, sonoros, que acontecem no tempo.

Lyotard se concentra no que ele chama de *matiz* de um som, próximo do que seria o timbre e um conjunto de sons, dizendo essa ser uma matéria singular, que escapa de uma determinação, que não é antecipável ou previsível. Matiz é um termo complexo do autor e, na tentativa de melhor explicitá-lo, ele o compara com a escrita, que sempre tem como finalidade tentar escapar de seu próprio suporte, deixar algo em suspensão, alcançar algo que não pode ser inscrito, uma presença (1997, p. 159).

Esse matiz seria, então, o responsável por distinguirmos as diversas execuções de uma mesma obra.

Com o matiz, parece-nos que o ouvido está destinado ao incomparável (ao que, portanto, não é repetível) inerente ao que chamamos *performance*, ou seja, ao aqui e agora do som, na sua singularidade, na sua pontualidade e no fato de não se submeter, por posição, a qualquer transferência espaciotemporal. Esta transferência só pode consistir na manutenção do «mesmo» som, pela memória, no curso da duração, mesmo que seja breve - não impede que transforme imediatamente o aqui em além, o agora em então. (LYOTARD, 1997, p. 157)

Interessante notar que Lyotard aborda vários aspectos que discorreremos sobre presença, mas cerceados apenas na presença do material sonoro bem como sua apreensão, de modo que quem o produz não entra em questão. Segundo o autor: “A matéria de que falo, o matiz (cor-timbre), seria necessário imaginá-la... como se fosse, ao mesmo tempo o acontecimento e aquilo ao qual acontece algo” (1997, p.160). Novamente podemos fazer uma relação com o supracitado fenômeno de emergência, ao que Lyotard analisa como apreensão do fenômeno, da retenção mais elementar daquilo que está ali, presente, agora (o *maintenant* do francês), em que é preciso um engajamento¹⁸, uma manutenção de atenção no mais pequeno instante. Sem essa manutenção, acontece, segundo o autor, um “*diverso puro*”, ou seja, sobraria à percepção uma matéria (sonora) antes de qualquer ordenação, de qualquer forma, a qual ele associa com o *matiz*. Para Lyotard, a constituição do instante presente exige, pelo contrário, uma retenção, nem que seja mínima, de diversos elementos em conjunto. Fazendo uma bela analogia com a imagem de um rio, o autor nos explica a relação de apreensão e temporalidade dizendo que é necessário uma margem no rio, para que este possa correr, e um observatório

¹⁸ Lyotard não usa o termo “engajamento”; a escolha dele se dá por ser recorrente em textos sobre performance art, de modo que pode ajudar na compreensão do que queremos tratar de forma mais concisa.

imóvel, para tornar o movimento aparente. A apreensão requer, então, um empreendimento temporalizador mínimo. (1997, p. 161).

Em contrapartida, é válido lembrar que, para Gumbrecht, a “presença” não se refere a uma relação temporal. Para o autor, o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido. Se levarmos em conta o pressuposto de que o pensamento (ou a consciência) é a autorreferência humana predominante em uma cultura de sentido, parece existir uma associação inevitável entre a consciência e a temporalidade, essa associação é necessária para a percepção e apreensão desse tempo. Além disso, Gumbrecht afirma que leva “tempo” para concretizar as ações transformadoras por meio das quais as culturas de sentido definem a relação entre os seres humanos e o mundo (GUMBRECHT, 2010, p.110). Mas podemos chegar a uma concepção contrária dessa relação, retomando a discussão do caráter de *epifania* da experiência estética, proposta pelo autor, lembrando que epifania sempre implica a emergência de uma substância, de modo que não pode haver uma experiência estética genuína sem epifania, sem o *evento* da substância que ocupa o espaço (p. 144).

2.3 - Sobre o Espaço

Se, como vimos anteriormente, para Gumbrecht o corpo é a autorreferência predominante em uma cultura de presença, a dimensão que se constitui ao redor dos corpos será o principal aspecto dessa cultura, ou seja, o *espaço*, que é, primordialmente, a dimensão em que se negociam as relações entre os diferentes seres humanos e as coisas do mundo (p. 110). Posto isso, esta é nossa última premissa para o conceito de presença que queremos aqui delinear.

As transformações ocorridas na arte da performance, as quais Fischer-Lichte chama de “performative turn”, com a mudança do foco da representação para a ação do corpo do performer como a principal base de criação, da busca de eventos que esfumaçam a barreira com a vida real, acabam também deslocando o espaço em que elas acontecem. A relação entre palco e plateia começa a fazer cada vez menos sentido; já a performance, enquanto convívio, prima, cada vez mais, por práticas imersivas, escolhendo espaços menos restritivos, que abram novas possibilidades.

Segundo Miwon Kwon, a arte foi radicalmente deslocada do espaço asséptico, puro e ideal, dominante durante o modernismo para o espaço impuro e ordinário do dia a dia, no contexto contemporâneo. O espaço da arte não é mais

percebido como um quadro em branco, mas como um lugar real. O objeto de arte ou o evento, nesse contexto, deveria ser singular e multiplicar a experiência do aqui e agora, através da presença corporal de cada espectador (KWON, 2002, p. 11).

Se, antes, o espaço tinha sempre que se adaptar às obras que ele vinha a comportar, agora, cada vez mais, os artistas se adequam ao espaço em que estão inseridos, chegando a conceber trabalhos que só possam acontecer em um determinado local, que de modo geral são chamados de “site-specific”. Kwon nos detalha os elementos em que esse tipo de arte se baliza:

Site-specific implica em algo ligado à terra, ligado às leis da física. Frequentemente jogando com a gravidade, as obras de site-specific costumam ser obstinadas pela “presença”, mesmo que sua materialidade seja efêmera, inflexível e imóvel, mesmo em face do desaparecimento ou da destruição. Seja no interior de um “cubo branco”, ou fora no deserto de Nevada, seja ela arquitetônica ou uma paisagem-orientada, a site-specific art inicialmente levou o local [site] a uma realidade tangível, sua identidade composta por uma combinação única de elementos físicos: comprimento, profundidade, altura, textura e formas das paredes e quartos; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições de iluminação, ventilação, padrões de tráfego existente; características topográficas distintas, e assim por diante. (KWON, 2002, p.11)

Fischer-Lichte ainda nos oferece uma distinção entre “espaço” e “espacialidade”¹⁹. Espaço é o lugar onde a performance acontece, e esse lugar independe dela, precede a ela e irá continuar a existir mesmo depois que ela acabar. Já a “espacialidade” é transitória, não existe antes ou depois da performance, ela emerge dentro e através dela, ou seja, é o performer e as ações envolvidas que nos fazem perceber esse espaço de maneira diferente.

Nancy se aproxima desse conceito, de se tornar espaço, mas o chama de “espaciosidade”²⁰ em detrimento de “espacialidade”: “Ser, é o “espaço” do afastamento. Não “espacialidade”, mas “espaciosidade”. Não geometria, mas a presença, a entrada da presença no coração imóvel das coisas” (NANCY, 1993 p, 187). Podemos também recorrer à observação de Gaston Bachelard para o qual “o espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 1979, p. 196).

¹⁹ Tradução livre de “Spatiality” em “The Transformative Power of Performance”, cap.4.

²⁰ Tradução livre do termo usado por Nancy: “Spaciousity”

2.3.1 - Ausência

A fim de expandir a ideia do que seria essa dimensão, iremos novamente recorrer ao “Ser” de Heidegger. Seguindo o raciocínio de que o “Ser, enquanto está sendo revelado, por exemplo, numa obra de arte, não é espiritual, nem conceitual. Ser não é um sentido. Ser pertence à dimensão das coisas... Se o Ser tem o caráter de coisa, quer dizer que tem substância e, por isso, ocupa espaço” (GUMBRECHT, 2010, p. 93).

O autor, em sua análise, mostra que Heidegger sempre associa o Ser com o “acontecimento da verdade”, ou seja, um acontecimento desprovido de interpretações, logo, livre de questionamentos e ideias, centrado na matéria e na substância. Heidegger descreve que o Ser é aquilo que, ao mesmo tempo, *se revela e se oculta* no acontecimento da verdade. Essa revelação, por sua vez, é impulsionada por um Ser-no-mundo, que Heidegger define como *Dasein*²¹, uma palavra usada pelo filósofo para designar a existência humana.

Gumbrecht explica que o *Dasein* não segue um padrão de sujeito, o qual pressupõe subjetividade; antes, ele é a existência humana que está em contato funcional e espacial com o mundo. O mundo com o qual o *Dasein* está em contato está “ao-alcance-da-mão”, é um mundo já interpretado. O impulso ou a iniciativa para a revelação parece sempre vir do lado do Ser e não do lado do *Dasein*. Este, por sua vez, apenas contribui para essa revelação através da serenidade, que é a capacidade de deixar que as coisas aconteçam. Essa serenidade, também, é descrita por Heidegger como a capacidade de “abandonar quaisquer imaginação e projeção transcendente”. O *Dasein* deve estar-no-mundo e não pode, como um sujeito, estar-em-frente-do-mundo, ele não pode almejar uma manipulação, uma transformação ou interpretação do mundo (p. 97).

Para fins de uma melhor explicação do que queremos aqui tratar, tomaremos a liberdade de interpretar de forma livre as noções de Heidegger, adequando-as às noções presentes neste texto. Mesmo que não seja exatamente o que propõe o filósofo, esta iniciativa é muito mais como um exercício comparativo em que o Ser seria o correlato do nosso conceito de Presença; o acontecimento da verdade seria o que definimos como “eventidade”; e o *Dasein*, a grosso modo, o performer. No

²¹ Dasein é uma palavra que vem do alemão contendo o verbo “ser” – “sein” e a sílaba dêitica espacial “da”. Interessante que esta palavra *per se* já denota estar no espaço (GUMBRECHT, 2010, p. 192).

entanto, só seria possível imaginá-lo assim, como um performer que passa por um processo específico de *embodiment*, tal como Fischer-Lichte define em seu “Conceito Radical de Presença”.

Baseando-se nos trabalhos do diretor Jerzy Grotowski acerca da técnica do ator, Fischer-Lichte aponta que o diretor trabalhava com o princípio do corpo fenomenológico do ator, o corpo-que-está-no-mundo²². O corpo semiótico, para Grotowski, deveria se fundir ao corpo fenomenológico, através de diversos treinamentos que visavam a eliminar a resistência do organismo do ator de um processo psíquico, resultando em um estado em que os impulsos internos não são mais ponderados ou pensados; em vez disso, eles se tornam ação. Segundo o diretor, “Impulso e ação coincidem: o corpo desaparece, queima e o espectador vê apenas uma série de impulsos visíveis” (GROTOWSKI *apud* FISCHER-LICHTE, 2012, cap. 6).

Fischer-Lichte explica que o corpo, para Grotowski, não pode ser visto nem como um meio de expressão, nem como um material de criação de signos. Essa matéria (o corpo) deve ser convertida em energia por um processo de *embodiment*. Mas a autora ressalta que não é o caso aqui do mesmo processo do “Conceito Forte de Presença”, que previa ainda uma conexão entre o corpo e a figura dramática; ao invés disso, o dualismo entre corpo e mente, arraigado em nossa cultura, é abolido. Então, o ator que consegue eliminar esse dualismo, aparece “iluminado”, levando seu corpo a se revelar como “embodied mind”²³ (uma mente incorporada). Uma vez que o espectador presencia essa revelação, ele passa a comungar dessa experiência tornando-se, também, uma mente incorporada.

O espectador compreende, consciente ou inconscientemente, que se trata de um convite para que ele faça o mesmo, e isto termina por despertar uma oposição ou indignação, porque nossos esforços diários tem a finalidade de esconder a verdade sobre nós, não apenas do mundo, mas também de nós mesmos. Tentamos fugir da nossa verdade, enquanto aqui somos convidados a parar e tentar um olhar mais profundo. (GROTOWSKI, 1976, p. 22)

“O Conceito Radical de Presença” consiste, então, nesse processo de um ator se tornar e ser percebido enquanto “embodied mind”; no entanto, Fischer-Lichte

²² Livre tradução de “being in the world body”.

²³ Novamente decidimos usar o termo original por se tratar de uma variante do termo já mencionado: *embodiment*.

explica que essa Presença não faz algo extraordinário aparecer, pelo contrário, ela faz emergir algo muito ordinário e torna-o em um evento, que é a essência da natureza humana (FÉRAL, 2012, cap. 6).

Embora até aqui, os conceitos “Forte” e “Radical” de Presença de Fischer-Lichte aparentem ter pouca distinção, acreditamos que a principal diferença opere no modo como a percebemos, ou seja, enquanto, no primeiro conceito, a Presença acontece com maior intensidade centrada no corpo do ator, no “Conceito Radical”, somos envolvidos de uma maneira rara e intensa, o corpo do ator se ausenta e este passa a emanar uma certa energia.

Grotowski alerta que falar sobre energia que emana do ator pode incorrer no risco de ser percebido como algo exotérico, algo que ele chama até de um certo “charlatanismo”, mas Grotowski nega essa hipótese, querendo se aproximar de um método científico, explicando que esse método pode ser associado a uma ideoplastia, ou seja, a simples sugestão ao ator já criaria algo especial, um halo fora do comum (1976, p. 23), como um mágico sugere que algo extraordinário está acontecendo diante de nossos olhos, mas para que a mágica seja levada a sério é preciso uma técnica elaborada. Esta ideia parece convergir à apresentada por Gumbrecht, segundo a qual, em uma “cultura de sentido”, somos impelidos a transformar o mundo, a melhorá-lo como nossa principal vocação, tentando transformar em real uma visão de um futuro baseado no conhecimento produzido pelo homem. O que mais se aproximaria dessa “motivação”, em uma cultura de presença, seria o conceito de “magia”, ou seja, a prática de tornar presentes coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes (2010, p. 109).

Grotowski parece, também, trabalhar a partir dessa ausência, descrevendo que um fator decisivo no processo do ator é a humildade, uma predisposição não para fazer algo, mas para se impedir de fazer algo (1976, p. 23). Segundo o diretor, essa fórmula de se resignar a “não fazer” é um estímulo válido para o ator procurar uma verdade muito mais difícil de ser encontrada. Essa, então, seria uma técnica indutiva, ou seja, parte de uma experiência sensível, nesse caso, de eliminação. Essa técnica Grotowski associa a um “ator santo”, que sacrifica (elimina) seu corpo, o que seria o oposto de uma técnica dedutiva do “ator cortesão”, aquele que “vende” e mostra seu corpo permeado de um arsenal de métodos, artifícios, truques e clichês.

O fato essencial no caso do ator santo é a possibilidade de eliminar qualquer elemento perturbador, a fim de poder superar todo limite convencional. No caso do ator cortesão, trata-se do problema da existência do corpo; no outro, antes da sua não-existência. (GROTOWSKI, 1976, p. 20)

Provavelmente, essa técnica tenha raízes em pensamentos orientais, dentre eles, um que nos ocorre é o conceito de *Ma* presente no livro “O Ator Invisível” de Yoshi Oida. *Ma* é uma palavra em japonês que se refere ao vazio do tempo e do espaço, o *Ma* contém o nada. Seria o momento em que nos abstermos de fazer qualquer coisa. Segundo Oida, “esse é um conceito extremamente útil no teatro, na medida em que a ausência de atividade pode ser empregada para criar um tipo de “moldura” para os momentos grandiosos” (OIDA, 2007, p.153).

Cassiano Sydow Quilici nos oferece uma correlação entre uma não-forma e uma não-ação que é bastante propícia em nossa conceituação de presença:

É dessa familiaridade paradoxal com o informe e com a impermanência, vivida no próprio corpo e nas relações, que poderá surgir uma nova qualidade de “ação” e de “presença”. A princípio, a experiência da “não-forma” é também uma “não-ação”. Ela exige o desapego de qualquer noção de projeto, qualquer expectativa de resultados... No entanto, do mergulho nessa ausência, nesse “não querer agarrar nem rejeitar”, brota uma singular disposição. A “presença” pauta-se então numa atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente. A ação pode nascer sem negar essa dimensão obscura e ilimitada de onde ela mesma provém. (QUILICI, 2006, p. 4)

Seguindo esse raciocínio levantado por Quilici de surgimento e desaparecimento da presença, voltaremos para Gumbrecht e sua abordagem acerca do estado de “Ser” de Heidegger, especificamente sobre a associação que autor faz desse estado com direções de movimento. Em sua análise, ele afirma que o Ser no espaço acaba por se revelar tridimensional. Como já podemos observar, a primeira dimensão, a vertical, é a de simplesmente “estar ali”; a segunda, a horizontal, é a de “ser percebido”; e a terceira dimensão no movimento do Ser é uma dimensão de retirada.

Para Heidegger, o Ser se retira, ao invés de se oferecer, e as coisas que aparecem nessa retirada deixam, então, de ter o caráter de objetos. Lyotard vê essa retirada do Ser de Heidegger como um acolhimento feito ao sensível, ou seja, segundo ele, *ao significado encarnado no aqui-agora, antes de qualquer conceito, onde já não teria lugar, nem momento* (LYOTARD, 1997, p. 118). Através dessa

revelação e retirada do Ser, ocorre, como vimos, o “acontecimento da verdade”. Interessante notar que Gumbrecht aponta esses movimentos como vetoriais duplos, ou seja, eles são intercambiáveis entre eles e de certa forma cíclicos (2010, p. 95).

Fig 6: Movimentos do "Ser"

Não à toa, Gumbrecht, por vezes, compara o Ser de Heidegger ao Zen budismo, e este às formas clássicas do teatro japonês de Nô e Kabuki. Em certos aspectos, o movimento multidimensional do Ser delineado pelo autor pode nos fazer lembrar de uma estrutura muito usada convencionalmente nessas formas teatrais, chamada de *Jo-Ha-Kyu*. Yoshi Oida explica que essa estrutura foi observada pelo grande mestre Zeami, do teatro japonês. Ela baseia-se em um padrão da natureza em que “Jo” significa um começo, que ocorre de forma lenta, indo para o “Ha”, que é um desenvolvimento, que se acelera até o clímax “Kyu” e uma breve pausa para recomençar novamente o ciclo. (OIDA, 2007, p. 61). Os atores japoneses recorrem a essa estrutura em todas as suas ações, desde as mais imperceptíveis até o modo como entram e saem de cena.

2.3.2 - Efeito de Presença

Gumbrecht aponta que Jean-Luc Nancy, em seu livro *Birth to Presence*, também se aproxima de um movimento duplo de revelação e retirada de presença,

alegando que a cultura contemporânea estaria passando por um momento de desejo por tangibilidade. O autor observa que, para Nancy, a presença, nas condições contemporâneas, é o nascimento, “a chegada que apaga a si mesma e devolve a si mesma” (GUMBRECHT, 2010, p. 82). Esse desejo, segundo o autor, torna-se muito difícil de ser alcançado, pois, diante de uma cultura predominantemente de sentido, nos resta apenas breves momentos de impressões, de “efeitos de presença”. Assim, os efêmeros efeitos de presença que podemos viver já estão permeados pela ausência, posto que eles sempre estão rodeados, embrulhados ou mediados pelo sentido (p. 135). Como coloca Nancy de maneira um pouco mais complexa:

A única questão em jogo é o aparecimento / desaparecimento da coisa em si. É apenas uma questão de chegada da presença e / ou de sua partida - vindo de lugar nenhum, indo a lugar nenhum, porque não há nenhum outro lugar. Isto é, quando queremos falar uma linguagem deste tipo, a questão é de efetividade do efeito, o que a torna incomensurável a qualquer causa, e pelo qual a coisa por si só, ao invés de ser indiscernível, coincide apenas nela mesma. (NANCY, 1993, p. 187)

Podemos encontrar em Josette Féral um pensamento elaborado sobre o que ela também chama de “efeito de presença”. Para a autora pensar nesse termo, pressupõe, paradoxalmente, pensar em ausência, uma vez que não temos corpos presentes. Por “efeito de presença”, Féral entende a sensação da presença de um corpo (ou objeto) criada, geralmente, por algum artifício, quando, na verdade, ele não está lá.

A autora cita, como exemplo, um trabalho dos artistas Edmond Couchot e Michel Bret, intitulada [*The Dandelion*] para esclarecer um pouco sobre esse efeito: “O espectador sopra em uma tela de TV, a fim de fazer com que uma pena digital ou as sementes de penugem dos dentes-de-leão voem para longe. O efeito presença vem do efeito aparente deste sopro sobre as sementes de dente-de-leão voando. O filme estabelece um processo, que torna visível o meio entre a respiração dos espectadores e os efeitos digitais na tela (o voo do dente-de-leão ou a pena), a distância que os separa torna-se visível através de sua interação” (FÉRAL, 2012, cap. 2).

Para se agarrar a essa presença, o espectador busca o objeto ou o corpo dentro de si mesmo, em sua memória, a fim de reconhecê-lo, associa-o com outras qualidades, outras “imagens mentais”. O “efeito de presença” para a autora é uma questão de percepção, em que o espectador compartilha o mesmo tempo e espaço

daquela presença, sabendo que a matéria que a constitui, na verdade, não está ali. Feral, citando Henri Bergson, diz que não se trata de um movimento centrípeto, vindo da percepção para a ideia, mas, antes, trata-se de um movimento centrífugo, em que a ideia determina a percepção.

O que se constitui é um estado intermitente em que um jogo ilusório acaba por criar essa presença. Para gerar esse efeito, a visão exerce um papel fundamental, de modo que será esse sentido o responsável por criar a ilusão, uma vez que será a visão que irá confirmar a ausência e, assim, ampliar a “efetividade” de um estado de presença.

Féral tenta esclarecer a questão da visão para o “efeito de presença” recorrendo ao livro de Merleau-Ponty “O Visível e o Invisível”, dizendo que a visão permite ao sujeito pensar em si mesmo pensando, se imaginar pensando, criando o que vê ele cria a si mesmo. A visão acaba sendo a presença desse sujeito e o efeito de presença é criado através dele, para ele mesmo. Convocando a visão, outros órgãos são sensivelmente acionados, assim o corpo passa a mediar a percepção de um outro que apresenta uma opacidade, o corpo que percebe é o mesmo que filtra. O corpo é, ao mesmo tempo, um obstáculo e um elemento essencial de percepção.

Essa percepção de que Féral nos fala poderia ser comparada à busca por um sentido da presença ausente. Gumbrecht afirma que a experiência da obra estética passa, necessariamente, por uma oscilação, uma tensão entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Afirma também que, em nossas condições culturais atuais, precisamos de estruturas específicas para uma verdadeira experiência dessa tensão produtiva, dessa oscilação, uma vez que estamos muito acostumados a ignorar, de modo quase automático, o lado da presença em nossos cotidianos de vidas cartesianas. Essas estruturas se baseariam em uma predisposição para uma intensa concentração no intuito de se encontrar em uma situação de “insularidade”, que é um termo que pode ser entendido como um modo de ser arrebatado pelo súbito aparecimento de certos objetos de percepção, que desvia a nossa atenção das rotinas diárias em que estamos envolvidos e, de fato, por um momento, nos separa delas (2010, p. 132). Seria estar predisposto à “eventidade” da qual discorreremos. O autor ressalta que a relação entre os efeitos de sentido e os de presença não é uma relação de complementaridade, na qual a coexistência das duas criaria uma estabilidade de um padrão estrutural. Ao contrário, a tensão entre os dois efeitos dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade

e desassossego (p.137).

Heidegger, por vezes, apresenta a obra de arte (logo, a experiência estética) como o lugar privilegiado para o “acontecimento da verdade”, ou seja, para a revelação e a retirada do *Ser*. Gumbrecht descreve que esse acontecimento da verdade, enquanto evento, faz com que vejamos as coisas de um modo diferente do habitual, e esse modo diferente está associado ao “nada”, isto é, a uma dimensão da qual estão ausentes todas as distinções culturais (p. 98). Gumbrecht é um pouco relutante nesse privilégio dado por Heidegger à obra de arte, mas talvez ele só faça sentido se realmente houver essa relação de tensão entre os efeitos de presença e de sentido. Isso se torna ainda mais tangível se pensarmos que o peso relativo entre esses dois efeitos nem sempre é igual; o autor explica que esse peso depende da materialidade, da modalidade mediática de cada objeto da experiência estética. Ele cita, por exemplo, que a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto, embora possamos experimentar a presença na tipografia ou no ritmo da leitura. Inversamente, a dimensão da presença predominará sempre que ouvirmos música, mas há casos em que conseguimos arrancar conotações semânticas de suas estruturas (p. 138-139).

A princípio, essa afirmação de Gumbrecht pode parecer contraditória ao que estamos nos propondo. Fora o aspecto de que, muito provavelmente, ele não esteja se referindo à música enquanto canções com letras, nesse caso, para alguns ouvintes, a dimensão de sentido poderia, até mesmo, sobrepujar qualquer outra dimensão, autor está se referindo ao “efeito de presença” enquanto ouvimos música, que nos remete a pensar na música mediada por um suporte tecnológico.

No que concerne ao efeito de presença ao ouvir música através de um suporte gravado, devemos, antes, lembrar que, até o fim do século, XIX, ouvir música era uma atitude unicamente associada à performance, ao ato de assistir à sua realização, de modo que esse paradigma só muda a partir do surgimento do fonógrafo e do gramofone.

Fernando Iazzetta descreve que a indústria de aparelhos fonográficos teve grande influência na mudança desse paradigma. Como estratégia comercial, a indústria tenta convencer de que era possível ouvir música sem a presença de músicos, que o fonógrafo tratava-se de um instrumento a ser tocado pelo consumidor. Esse instrumento, no entanto, é de escuta. O espaço dessa escuta é transferido da sala de concerto para o ambiente privado; ao mesmo tempo,

passamos a ter uma espécie de ouvinte “emancipado” ²⁴, que tem sua escuta instrumentalizada pela tecnologia. Reintroduzido na cadeia do fazer musical, ele começa a atuar sobre aquilo que está ouvindo, escolhendo que partes irá ouvir, a intensidade do volume sonoro e outros modos de controle que, ao longo do tempo, foram ficando cada vez mais sofisticados (IAZZETTA, 2009, p. 35-45).

Se o ouvinte perde toda sorte de riquezas interpretativas que a presença de um músico poderia oferecer, ele passa a ganhar uma autonomia, mesmo que precária, daquilo que escuta. Nesse caso, o “efeito da presença”, se de alguma forma acontece, se dá de uma maneira branda. O ouvinte sabe que está distanciado do ato da performance, pois a matéria passa a ser puramente o som, isolado.

Subitamente confrontado com a ausência dos músicos e da imagem de uma orquestra, o ouvinte fecha os olhos na tentativa de imergir nos sons que jorram do cone do alto-falante ou simplesmente se ocupa e se distrai com outra atividade. (IAZZETTA, 2009, p. 34)

Aqui podemos inferir que fomos acostumados excessivamente a esse “efeito de presença”, descrito por Féral, de ouvirmos, através de um artifício, algo que não está ali em realidade, a tal ponto que possamos ter perdido a sensação desse efeito ou passado a lhe conferir sentido.

Em meados dos anos 80, Lyotard defende a tese de que a revolução dos meios eletrônicos dera início a uma desmaterialização (assim também uma descorporalização) cada vez mais veloz da vida humana. Gumbrecht defende que, hoje, para além dessa perda do contato com as “coisas do mundo”, um desejo perdido pela “presença” esteja nos sendo imposta por esses mesmos meios. O autor atesta que *as tecnologias contemporâneas quase cumpriram o sonho de fazer a experiência vivida tornar-se independente dos locais que nossos corpos ocupam* (2010, p. 171).

As telas, as gravações, as mídias que constituem a matéria flutuante de nosso mundo transformaram-se em barreiras que nos separam das coisas do mundo, embora, ao mesmo tempo, elas também possam despertar novamente um medo e um desejo pela realidade substancial perdida. Para explicar tal desejo,

²⁴ O termo que aqui empregamos é emprestado de Jacques Rancière, que fala de um “espectador emancipado” no teatro: “O que se deve buscar é um teatro sem espectadores, um teatro onde os espectadores vão deixar esta condição, onde vão aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos.”(RANCIERE, 2008)

Gumbrecht conceitualiza os “efeitos especiais” ²⁵ gerados pelas mídias, como parte do “efeito de presença”, afirmando que as tecnologias contemporâneas, quando atingem a sua máxima eficácia, podem nos devolver uma sensação de contato pelos mesmos aparelhos que a excluíram, por exemplo, quando sentimos um desconforto por um desastre ou uma guerra que vemos através de uma tela.

O autor aponta que o “mau hábito” que temos ao nos concentrarmos mais em um rosto que vemos em um filme do que naqueles que se sentam à nossa frente é um dos componentes para essa reaproximação. O importante é que esses “efeitos especiais” nos permitam ser tocados por uma voz que vem, por exemplo, de um CD, ou pela proximidade de algo belo em uma tela. Assim, Gumbrecht faz o exercício de não condenar, tampouco de “fetichizar” o ambiente mediático, apenas observa que, apesar de alienar as coisas do mundo e o presente, ele também tem o potencial de devolver algumas coisas que nos remetem ao efeito de presença (p.173).

Quanto mais definitiva parece ser a subsequente perda dos nossos corpos e da dimensão espacial da nossa existência, maior se torna a possibilidade de reacender o desejo que nos atrai para as coisas do mundo e nos envolve no espaço dele. (GUMBRECHT, 2010, p. 172)

2.3.3 - A Questão da Cortina

Se, por um lado, a gravação da música em um suporte físico devolveu um certo contato no “fazer musical” ao ouvinte, por outro, ela também possibilitou aos compositores a chance de tentar alcançar uma espécie de “Santo Graal”, almejado desde o romantismo, na execução de suas obras, que seria a apresentação sem a mediação de um performer. Esse advento acontece com o surgimento da música eletroacústica, transferindo o lugar dessa nova tecnologia da recreação para a criação. Como aponta Iazzetta, *as primeiras obras eletroacústicas possibilitaram a transformação dos registros sonoros em um processo de criação musical, rompendo com a concepção da música como arte performática e a colocando como objeto de exposição temporal* (IAZZETTA, 2009, p. 159).

No entanto, a ausência dos intérpretes, que aparentava ser uma solução ideal para a transmissão de uma obra, acarretou em uma série de outros problemas.

²⁵ Apesar de também inserir em seu conceito os “efeitos especiais” como corriqueiramente conhecemos, por exemplo, computação gráfica na pós-produção de um filme, Gumbrecht parece descortinar um significado mais profundo deste termo, que provavelmente está na palavra “especial”, resgatar algo de especial.

Dentre eles, o mais evidente é que toda carga expressiva que fora desenvolvida, ao longo da história das práticas interpretativas, sai de cena junto com o intérprete. Todas as complexas sutilezas sonoras que eram articuladas ao vivo tiveram que ser simuladas *a priori* em um estúdio e o controle sobre esses aspectos musicais passaram a ser do compositor, que, ao mesmo tempo, também passa a ser o intérprete (p. 160-161).

A performance, nesse sentido, passou a ser dependente do espaço. Os compositores passaram a usar essa dimensão como parte integrante de suas concepções criativas, através da utilização de técnicas de difusão multicanal, para a distribuição do material sonoro em diversos alto-falantes dispostos em uma sala de concerto. Mas, como aponta Iazzetta, também é relevante considerar um conceito mais ampliado de espacialidade, que leva em conta o ambiente, os aspectos arquitetônicos, técnicos e acústicos do espaço (p. 31).

Se retomarmos o pensamento de Fischer-Lichte sobre espacialidade, o espaço isoladamente pressupõe ausência, então, não é de se estranhar que a apresentação de músicas eletroacústicas, em salas de concerto convencionais, onde se costumava assistir a músicos presentes, tenha se tornado uma situação desconfortável. Essa situação pode, facilmente, levar ao questionamento do porquê ir escutar música em uma sala de concerto vazia, se a mesma poderia ser apreciada em CD, ou em qualquer outro formato tecnológico, no conforto doméstico. Iazzetta ressalta que, apesar disso, um elemento importante é o aspecto ritualístico e de comunhão social que pode ser oferecido por esse evento, mas que, infelizmente, esse fator quase nunca é considerado a fundo dentro da música eletroacústica (p. 161). Nesse aspecto, os compositores buscaram se focar muito mais nas qualidades sonoras que esse espaço poderia oferecer, encontrando, invariavelmente, uma dificuldade de relação com uma plateia pouco instrumentalizada. Como descreve Denis Smalley:

A música eletroacústica pode encapsular uma vasta gama de experiência espacial, talvez até mesmo uma experiência do tempo de uma vida, de espaços íntimos e imensos, ambos podem ser compactados no espaço de tempo relativamente curto de uma obra musical. Isso torna a música eletroacústica uma arte única... A maioria dos ouvintes não conseguem facilmente apreciar o espaço como uma experiência em si. A apreciação espacial pode ser adquirida por uma escuta consciente dos espaços nas obras como distintas de outros espaços. (SMALLEY, 1997, p. 122)

Era preciso, então, da parte dos compositores, aprender a dominar plenamente o instrumento que tinham em mãos e realizar, como menciona Chion²⁶, uma tradução para o entendimento sonoro. Ciente disso, em 1948, Pierre Shaeffer cria a *música concreta*. Reconhecendo que, tradicionalmente, a música clássica partia de um conceito e de notações abstratas para chegar à concretude da performance, ele propõe que essa nova música deveria, primeiramente, vir na concretude do material sonoro, ou seja, os valores musicais deveriam ser abstraídos do som escutado (CHION, 2009, p.37).

Uma vez que não há mais a presença dos performers, a materialidade do corpo presente se perde. Shaeffer tenta trazer essa materialidade para o som, atendo-se ao que Kim-Cohen chama de “som-em-si-mesmo”²⁷.

Produzir, montar e manipular sons em estúdio envolve algum conhecimento da matéria do som. Não no sentido da teoria da música tradicional, que não faz senão arranhar a realidade sonora, dando para sua representação (notas musicais) a chave para um sistema de valores musicais particulares (música tradicional ocidental) e de qualquer maneira sem relação com o fenômeno por si só: sabemos que a notação de qualquer espécie, pode representar apenas as relações entre os sons, mas em nenhum caso a realidade acústica do som em si. (CHION e REIBEL, 1976, p. 206)

Shaeffer busca na fenomenologia de Husserl uma forma de sistematizar esse estudo, tentando separar cada elemento possivelmente reconhecível do som e transformando-o em um objeto sonoro. Mas, assim como em Husserl, só enxergar a matéria não era suficiente, era preciso pensar sobre ela, para Shaeffer não basta apenas escutar, deve-se compreender. Baseando-se na redução fenomenológica de Husserl, Shaeffer introduz a escuta reduzida, que é a atitude de escutar o som-em-si-mesmo, removendo a tentativa de reconhecer a fonte real da qual ele provém e um significado que lhe pode ser conferido:

Se nos afastamos com força de tudo isso... para se livrar do vulgar e "se recusar o natural", bem como cultural, poderemos encontrar outro nível, um autêntico objeto sonoro, fruto da *époché*²⁸, que seja acessível a qualquer um que queira escutá-lo. (SHAEFFER, 2003, p.165)

A escuta reduzida esbarra na “limitação” da escuta do espectador, e talvez a

²⁶ CHION, 2009 - pg 97

²⁷ “Sound-in-Itself” em Kim-Cohen, 2009

²⁸ “époché” é um termo ligado a redução fenomenológica de Husserl, que a grosso modo se refere a examinar os fenômenos como eles acontecem na consciência, sem se preocupar (ou deixando em “suspensão”) se eles correspondem ou não a objetos do mundo exterior à nossa mente.

eliminação do contexto cultural tenha sido um dos fatores problemáticos para essa limitação. Kim-Cohen compara as propostas de Shaeffer com as concepções presentes nos trabalhos do compositor Luc Ferrari, alegando que Ferrari se aproximaria muito mais do pensamento de Merleau-Ponty, para quem os dados fenomenológicos crus são importantes e o conhecimento humano se faz sensível através da corporeidade.

O autor cita alguns trabalhos de Ferrari como *Presque Rien nº 1 e 2*, *Far-West News* e *Hétérozygote*, nos quais o compositor apresenta gravações do entorno onde mora, sons de outros locais da cidade e, até mesmo, sua voz em conversas, fazendo com que sua própria presença seja um fator determinante de ligação com o que se está sendo escutado.

Em Ferrari, o som não é arrancado de seu significado, neutralizado como um som-em-si-mesmo, para ser reconstruído em uma composição. Ao invés disso, sua conexão com a realidade social é parte determinante para o tratamento de sua composição e é deixado intacto. Kim-Cohen reconhece nos trabalhos de Ferrari uma tentativa de aproximação não como um ouvinte, que é separado da fonte sonora pela cortina acusmática, mas como um leitor que deve entender o que esses sons representam, como e a quem eles se comunicam (KIM-COHEN, 2009, p. 179).

Simon Emmerson²⁹ nos oferece uma visão interessante sobre essa questão, discorrendo sobre o modo como o filósofo R. B. Braithwaite explica nosso entendimento sobre a causa de um evento, no que ele chama de *concomitâncias regulares*. Assim, uma *sequência regular* tem uma continuidade espaço-temporal, por exemplo, quando se bate em um objeto e ele produz um som. Em uma *precedência regular*, nem sempre temos certeza do resultado, mas através de precedentes podemos inferir o que acontecerá, por exemplo, o relâmpago causa um trovão. Já em uma *simultaneidade regular*, não temos certeza da causa, pois ela concerne a um evento que necessita de outras informações para saber o que acontece, só sendo possível chegar ao resultado através da repetição observada, ou de generalizações, ao invés de um conhecimento imediatamente tátil. Nesse último grupo, poderíamos colocar a situação da música eletroacústica.

Pressupondo que muitos sons aprendemos porque os produzimos, como a voz, existe ainda uma vasta gama de sons aos quais temos pouco acesso e

²⁹ Extraído do artigo “Losing Touch?” presente no livro “Music, Electronic Media And Culture” (EMMERSON, 2000, cap.8)

precisamos aprendê-los. Segundo Emerson, o aprendizado envolve consistência, em que a mesma ação deve produzir o mesmo resultado.

Desde cedo, em nossa infância, aprendemos nuances e distinções básicas no universo sonoro, como, por exemplo, quanto mais forte se bate em um objeto, mais alto é o som. Ao longo da vida, esses objetos vão se tornando cada vez mais específicos, como no caso de um instrumento musical, em que os efeitos aprendidos podem ser bem mais sutis. Nós somos capazes de aprender rapidamente os sons oriundos de rádio e televisão, mas, uma vez que o meio se transforma em ferramenta de produção, ao invés de simples reprodução, a matéria pode mudar radicalmente (EMMERSON, 2000, p. 199-200).

Para explicar melhor seu ponto de vista, o autor aproxima-se de um estudo mais abrangente do campo sociocultural para compreender o universo acústico. Emerson demonstra um exemplo curioso, se remetendo aos sons produzidos pela primeira geração de *video games*, nos quais a morfologia e o espectro desses sons eram bastante rudimentares, tendo em vista que o poder computacional não podia ser desperdiçado em sons complexos. Mesmo assim, tais sons ganharam uma imediata dimensão social, uma vez que os jogos eram extremamente fiéis à casualidade do universo em que habitavam, seguindo gestos e movimentos simples, até situações mais elaboradas. Através das ações repetitivas que demandavam esses jogos, tornou-se possível aprender esse universo sônico de uma gama, até então, fora do acesso comum, de modo que acabou entrando na memória coletiva. Outro fator importante para a impressão dessa memória, concerne ao contato manual com essa produção sonora, referindo-se aos controles, ou *joysticks*, à postura física e aos gestos. É uma máquina e não um instrumento, mas há um contato com ela.

Esse tipo de contato pôde ser amplamente experimentado pelos músicos através da chegada dos sintetizadores; porém, o autor observa que uma nova geração que tenha acesso apenas a esses sons deixará de reconhecer as fontes que serviram de base para a modelagem do som sintetizado. Nesse caso, Emerson aponta que a escuta reduzida faz sentido e é aplicada, pois se aprendem os sons através de rótulos (nos presets e na manipulação das formas de ondas) do sintetizador. Ao mesmo tempo, as escolhas desses rótulos vão, gradativamente, tornando-se mais arbitrárias e os sons que, antes, se ligavam a um contexto conhecido, por exemplo, cordas ou flauta, vão se transformando em sons que não

tem mais nenhum lastro com nossa memória física, que experimentamos no corpo.

A questão, até aqui, não se trata de uma crítica estética, muito menos um julgamento de valor sobre a música eletroacústica, pois não excluimos o fato de que se pode apreciar o som por ele mesmo e, mais importante ainda, aprender a apreciá-lo em toda sua complexidade espectromorfológica, como nos sugere Smalley. O que nos salta aos olhos no exemplo da música eletroacústica é que ela parece operar em um princípio oposto às questões que aqui estamos levantando, em uma tentativa constante da eliminação da presença humana, para que reste apenas o som em um campo quase ideal de produção e escuta.

Emmerson é mais categórico nesse sentido ao observar que os alto-falantes, hoje, são quase, em sua maioria, usados para projetar evidências de uma presença humana em vários aspectos de nossas vidas. Eles são os comunicadores predominantes em nossa era, já que estão presentes no telefone, no rádio, na televisão, nos alto-falantes do computador e dos celulares. São, majoritariamente, materiais que indicam a presença humana, seja ela alienada e falsa, seja ela real. Daí podemos nos remeter à questão levantada por Gumbrecht de que esses meios já denotam um anseio que nos é comum: o desejo de presença. Esse desejo pode, em parte, ser saciado por um ato humano fundamental: a escolha, a possibilidade de poder tocar os alto-falantes, e aqui usamos a palavra “tocar” em sua mais completa diversidade semântica.

A partir dessa premissa, começam a aflorar as mais diversas práticas de contato, a fim de subverter uma condição imposta de passividade de escuta por esses meios, expressas por gravações originais de outra autoria largamente difundidas, por DJs, por artistas que fazem colagens sonoras, por “plunderphonics”³⁰, por sampleamentos, entre muitas outras práticas, que estabelecem um novo modo de se relacionar com as mídias e seu contexto sociocultural. Essas colagens, assim como as dos artistas visuais da década de 60, ganham um estatuto performático. Fragmentando as gravações construídas sob belos moldes, melódicas, harmoniosas, esses artistas praticam uma escolha deliberada de desprezar a obra, preservando apenas o suficiente para identificarmos nela uma origem humana (p. 211).

³⁰ *Plunderphonics* se refere a uma prática criada por John Oswald em 1985 que consiste na colagem de trechos musicais já existentes a que temos fácil acesso para compor outras músicas, uma espécie de furto sonoro (IAZZETTA, 2009, p. 146).

Nós já não afirmamos a presença humana apenas através de bater, arranhar e soprar os objetos ao nosso redor, mas reafirmando nosso poder sobre esse novo meio - e usando-o como fonte. Para fazer isso, precisamos claramente perceber que o meio é o meio, longe de torná-lo transparente (como nossos artistas acusmáticos anteriormente advogaram), é o caso completamente oposto. Para qualquer um mostrar que o poder construtivo foi "recuperado" sobre os alto-falantes, você deve reconhecer claramente as fontes a que elas estão associadas, com todas as suas conotações. Chamemos a atenção para isso; ele deve ser um artefato reconhecível. (EMMERSON, 2000, p. 212)

Quando Josette Féral define o efeito de presença, ela, insistentemente, nos lembra de que a impressão que temos de um corpo presente pode se referir tanto a uma pessoa quanto a um objeto. Entretanto, lembremos que a presença é invocada pelo observador, em sua memória, e que é necessário um vínculo humano para que se estabeleça tal efeito, mesmo que cerrado em si mesmo. Féral chega a citar que a impressão de presença é mais forte quando acompanhada por uma frustração, por reconhecer a ausência, quando nos tornamos desejantes por ela.

Refletindo sobre essa questão, o problema na cortina acusmática de Pitágoras no qual Shaeffer se inspirou, é que, no caso do filósofo, a cortina existe, retirando-a há alguém por detrás dela, e os *acusmatas* sabiam disso; essa cortina funcionava como um artifício “arcaico” de efeito de presença. Mas para Shaeffer, a cortina é o alto-falante, o objeto se torna um conceito. É como se nos fosse impedido de ver o próprio alto-falante por uma cortina conceitual, como se o alto-falante escondesse atrás de si um som que é matéria. Convergindo para as propostas de Féral e Emerson, uma conclusão possível é que a presença não está no som-por-si-mesmo, ela é o alto-falante.

Passando, então, por todas essas discussões no que concerne ao “espaço” em nosso conceito de presença, podemos, em linhas gerais, definir esse movimento da seguinte forma: quando se subtrai a presença, estabelece-se a ausência, restando apenas a dimensão em que habita, o Espaço, onde pode residir o efeito de presença.

* * *

Após esse apanhado sobre as diversas características e perspectivas do conceito de “presença”, podemos extrair diversos pontos convergentes. Dentre eles: não se trata de um conceito estático, ele encontra-se sempre em movimento e é

multifacetado. Para acontecer, predispõe para a ação, investe na imediatez, no tempo-presente. Não compreendendo abstrações, não consegue se conectar a obra, prefere investir no efêmero. Além disso, ele sempre traz consigo o elemento humano, quer seja na matéria básica do corpo, no contexto social, quer seja em efeito acessado pela memória. Tem relação direta com o ordinário, com as coisas do mundo e com a impureza.

3 - Um Conceito Tríptico

Para que fique mais claro, tomaremos o conceito de presença como um tríptico, observando que nossas três principais referências teóricas enxergam na presença um movimento em três etapas. Assim teremos:

	CORPO	EVENTIDADE	ESPAÇO
Gumbrecht	Ser / Estar	Ser percebido / se Apresentar	Retirada / Ocultação
Fischer-Lichte	Conceito Fraco de presença	Conceito Forte de presença	Conceito Radical de presença
Féral	Estar Presente	Ter Presença	Ausência / Efeito de Presença

Para esses três preceitos, ou movimentos, nos concentramos na forma mais básica de se explicar qualquer arte performática, ou seja, é um espaço onde um corpo se coloca, empenha uma ação e se retira, deixando o espaço para que se recomece o ciclo. A consciência da simplicidade desse movimento pode muito bem ser a marca do conceito de presença que aqui tentamos levantar. A criatividade no uso dele reside em perceber as diversas sutilezas em cada um dos estágios, ou, então, mais radicalmente, como encontramos de forma ampla na arte contemporânea, subverter o próprio movimento, alterando sua ordem, omitindo algum movimento, ou, até mesmo, mantendo-se unicamente em um deles.

Observaremos, então, em alguns trabalhos selecionados, como se dá essa presença, separando-os de acordo com o maior uso de algum dos movimentos, ou de acordo com a afinidade com algum deles. Isso não quer dizer, em absoluto, que os outros movimentos não se encontrem ativos nesses trabalhos, afinal, nos encontramos em uma espécie de *continuum*, de modo que a separação nos servirá apenas para que cada um deles fique mais evidente.

Usaremos os trabalhos e pensamentos do compositor John Cage como fio condutor, ao longo dos exemplos, por diversas razões. A primeira é que encontramos em seu projeto artístico justamente o caminho que possibilitou a ruptura com diversos padrões da música tradicional, apesar de, em muitos casos, o

compositor ainda manter estreita relação com a concepção de “obras”, tendo como um de seus projetos a anulação do ego e, em algumas vezes, até mesmo, a eliminação do intérprete, como nas palavras do compositor: “Agora é possível para os compositores fazer música diretamente, sem a assistência ou o intermédio de performers” (CAGE, 1973, p.4).

A segunda razão é que a influência de Cage sobre artistas de várias áreas, como as artes plásticas e o teatro, fez com que emergissem diversas expressões artísticas, que, de alguma maneira, tomavam a “presença” como um norte. Como coloca Kim-Cohen: “Praticantes das galerias de artes investiram em estratégias relacionadas à, e, em muitos casos, derivadas de metodologias sônicas e musicais. A desmaterialização do objeto de arte procurava um status já alcançado pela efemeridade do som. A ênfase na performance deslocou a experiência da galeria de uma arte de exposição para uma de encontro. Na década de 1960 John Cage foi uma figura extremamente influente neste campo de prática” (KIM-COHEN, 2009, p.168). Ou ainda podemos recorrer à observação de William Fetterman acerca do teatro: “Especificamente dentro do teatro e da performance art, Michael Kirby considera o trabalho de Cage como “a espinha dorsal do novo teatro”, e Richard Schechner vê Cage como uma das mais importantes influências sobre o teatro desde a Segunda Guerra Mundial” (FETTERMAN, 1996, p. xv).

Por isso, todos os artistas que iremos abordar são pós-cageanos, e muitos tiveram influência do compositor e contato direto com este.

3.1 – Corpo

3.1.1 – Jonh Cage: *Eu estou aqui e não há nada a dizer*

“I am here and there is nothing to say... I have nothing to say and I am saying it”³¹ é o que escreve John Cage no início de “Lecture on Nothing”, presente em seu emblemático livro “Silence”. Essas frases podem muito bem encapsular a definição do que seria a premissa do “corpo” para o conceito de presença. Primeiramente, ela denota a presença do corpo fenomenológico como simplesmente “estando” em algum lugar e não carrega significado ao afirmar “*não há nada a dizer*”, mas, o mais importante, sem dúvida, encontra-se na sentença que vem logo abaixo: “*Eu não*

³¹ Em livre tradução: “Eu estou aqui e não há nada a dizer... Eu não tenho nada a dizer e eu estou dizendo isso” (CAGE, 1973, p. 109).

tenho nada a dizer e eu estou dizendo isso”. Essa parte é primordial para que se instaure uma presentificação focada apenas no corpo, em revelar/dizendo que não há nada a ser dito, nada a ser esperado, nada a ser compreendido além do que se apresenta.

Se nos determos apenas à primeira parte da sentença de Cage, estaríamos nos confrontando com o conceito metafísico de presença proposto por Husserl, que propõe a experiência como um acesso em si mesmo, em uma proximidade absoluta, de forma que não é necessário qualquer signo, linguagem ou mediação. Kim-Cohen aponta que, para Derrida, essa “presença-em-si” é impensável, posto que, para ele, todo significado é sempre um produto de *diferenciação*, de um processo que distingue o objeto de tudo o que ele não é, assim sempre carrega uma marca de alteridade, do que é o outro e nunca chega a ser a coisa-em-si mesma (KIM-COHEN, 2009, p. 14).

Para Derrida, esse processo de diferenciação sempre acontece antes da presença, afirmando “não o fato de que este “passo para trás” é irreduzível na presença ou na presença-em-si, mas que este traço, a diferença é sempre mais antiga que a presença e adquire nela a sua abertura, nos impedindo de falar sobre uma simples auto-identidade” (DERRIDA *apud* KIM-COHEN, 2009, p. 81).

Merleau-Ponty segue essa mesma linha de raciocínio em sua fenomenologia divergentemente de Husserl, em que a relação humana de percepção se dá pela linguagem, pelo conhecimento, pela sociedade e nos põem em contato com o outro: “A ideia de ir direto para a essência das coisas é uma ideia inconsistente ... O que é dado é uma rota, uma experiência que, gradualmente, se esclarece, se retifica e prossegue pelo diálogo consigo próprio e com os outros” (MERLEAU-PONTY *apud* KIM-COHEN, 2009, p. 75). Rosalind Krauss aponta que tanto para Merleau-Ponty quanto para Heidegger o entendimento de si mesmo (o “self”) só pode ser completo depois de vir à superfície do mundo (p. 83-84).

Partindo desse pressuposto, Kim-Cohen questiona Cage em sua composição 4’33”, alegando que sua intencionalidade reside somente na atividade de escuta, não pretendendo atender a outros meios que não o da audição e engaja-se apenas no “som-em-si-mesmo”. O autor explica que a peça mantinha pretensões de se categorizar enquanto música, uma vez que, era partiturada, dividida em três movimentos e, além disso, tinha sido composta para uma sala de concerto demandando uma escuta atenta, isolando qualquer evento cotidiano, como

geralmente acontece em uma situação de concerto (p.163). Ou seja, para o autor, segue um modelo de música tradicional ocidental, que prescreve, desde o Romantismo, uma música autorreferente, em outras palavras, 4'33" é uma "obra" no sentido apontado por Goehr.

Fig 7: CAGE, 1960 - Primeira publicação de 4'33" - Versão "Tacet"

Fig 8: Notação de David Tudor representando como era a partitura original de 4'33" que teve sua estreia em 1952 (FETTERMAN, 1996, p. 74).

Kim-Cohen afirma que Cage, na maior parte das vezes, mantinha-se dentro de um circuito de música “séria”, se atendo a princípios hierárquicos e hábitos que regiam a música erudita ocidental por mais de trezentos anos (p.19). E ainda, apesar de sua proposta de “deixar os sons serem eles mesmos” parecer democrática, ela não desafia os preceitos da música tradicional de concerto, esquivando-se das questões de contexto, de gênero, políticas, sociais, em suma, ela não leva em conta situações do mundo real. Para o autor, quando Cage, em *4’33”*, insiste na materialidade, no som-em-si-mesmo, ele deixa o campo de uma arte não-coclear, para a qual o som é maior que a escuta (p.167).

Douglas Kahn, em seu livro *“Noise, Water, Meat”*, ainda é mais incisivo na crítica sobre Cage, alegando que o projeto do compositor de estar no mundo através da escuta dos sons do mundo como música, na verdade, configura-se em um mundo selecionado, onde a ecologia de ruídos sociais deveria ser muda em detrimento dos sons que interessavam. Cage traça diversas estratégias para incorporar todos os sons possíveis no campo musical, criando, segundo Kahn, um “fim de jogo” emancipatório. Tornando a *“música mais musical”*, o compositor replica as mesmas críticas tradicionais, de que uma vez que todo som é música, nenhum deles deveria vir carregado de sentido. Assim, Cage estende as barreiras da materialidade musical apenas provando uma fidelidade inabalável à não-referencialidade da música em seu próprio campo (KAHN, 2001, p.164-165).

O autor ainda ressalta que Cage não era interessado em auto-expressão; em verdade, o compositor buscava sempre a supressão de sua figura bem como a do performer. Esse abandono do ego pode muito bem ter relações com seus estudos de filosofia oriental e o Zen Budismo. No entanto, sua aproximação com outras culturas para propósitos musicais era centrada mais nas operações da mente que no corpo. Como exemplo, Kahn cita o livro *“The Gospel of Sri Ramakrishna”* que Cage diz ter recebido de presente da musicista indiana Gita Sarabhai e levado um ano para ler ³². Nas mais de mil páginas do livro, quase todas trazem referências ao “samadhi”, que seria uma meditação completa envolvendo, inclusive, práticas do corpo através da Yoga, mas apenas a sabedoria desses ensinamentos interessava a Cage e refletia-se em seus trabalhos, nunca a prática do corpo (2010, p. 172).

³² Cage narra esta história ao final de *“Lecture on Nothing”* – *“Silence”*, 1973, p. 127.

Não é de surpreender tal postura de Cage, uma vez que identificamos o compositor imerso em uma cultura que privilegia o *cogito*, que a autorreferência é o pensamento, uma cultura de sentido, segundo Gumbrecht. O contrário, em uma cultura de presença (talvez, até mesmo, a que se inseriam os antigos ensinamentos indianos) o correlato da autorreferência é o corpo. Observamos esse fato nas palavras de Iazzetta sobre a relação de Cage com o corpo:

Cage ao reintroduzir a ideia de música como ação, o faz muito mais de modo a tentar integrar essa ação (e com isso o corpo que age) ao ambiente, do que para recompor o ambiente por meio dos ritmos do corpo...o pensamento musical refere-se àquilo que antecede a performance e a escuta, dando suporte ao pensamento composicional, deixando a experiência sensorial da música em segundo plano. (IAZZETTA, 2009, p. 79)

Uma dessas filosofias a ser ressaltada e empregada com afinco nos trabalhos de Cage é a de uma atitude *desinteressada*, como ele mesmo descreve: “Se alguém faz música, como o Oriente diria, desinteressadamente, isso é, sem se preocupar com dinheiro ou fama mas pelo simples amor de fazer isso, isto será uma atividade integradora e este alguém encontrará momentos em sua vida que serão completos e de realização” (CAGE *apud* KAHN, 2001, p.173). Essa atitude desinteressada está arraigada em valores de preservação de uma pureza e, segundo Kahn, também se torna um meio de elogiar a música de certos compositores e de celebrar o amor à arte contra um prepotente repertório tradicional. Seria um meio para combater a academia, a comercialização das artes e a auto-expressão. Em suma, desinteresse é a melhor resposta para todas as questões meramente mercantilista, e uma postura terminantemente contrária à expansiva cultura de massa.

Mesmo com o passar do tempo, quando Cage, pessoalmente, começa a se interessar por questões sociais e políticas durante a década de 60, ele ainda dividia claramente “estar junto ao som e pessoas (onde sons são sons e pessoas são pessoas)”³³. Segundo Kahn, o compositor não era afeito a escutar o som fora de si mesmo, em sua densidade social e ecológica, afirmando que se “ele não podia escutar o mundo através do som, ele escutaria um mundo de sons” (p.199).

³³ Op. cit. p. 199.

3.1.2 Charlotte Moorman: em seu próprio tempo

Um notável exemplo que pode condensar as questões das críticas feitas a Cage é o do embate entre o compositor e a performer Charlotte Moorman, descrito por Benjamin Piekut no livro “Experimentalism Otherwise”.

Charlotte Moorman era uma excelente violoncelista formada pela Juilliard School que, desde 1964, tornou-se uma das figuras centrais do experimentalismo em Nova Iorque. Além de trabalhar com diversos compositores e outros artistas como performer, Moorman também foi responsável por organizar e produzir mais de trinta festivais de Avant Garde ao longo de quinze anos.

Antes disso, Moorman seguia a carreira tradicional de uma concertista; no entanto, a forma como ela passou a se interessar por música experimental pode ser bastante reveladora, como ela mesma descreve ³⁴:

Eu estava tocando o solo de um concerto em Nova Jersey, um concerto para cello de Kabalevsky. Era a trigésima quinta vez que eu o tocava. Agora, quando você é um solista, você vai para qualquer lugar para tocar esta parte do solo, com qualquer orquestra, apenas para ter esta experiência. Mas, eu estava lá sentada divagando, enquanto eu estava tocando o solo, fiquei me perguntando se eu havia desligado o gás em meu apartamento em Nova Iorque. Então eu pensei - Meu Deus, se minha mente pode divagar dessa maneira, enquanto estou tocando o solo, eu estou realmente muito entediada. Imagino se a plateia também não está terrivelmente entediada! - Então eu comecei a procurar por música contemporânea, e eu achei. Toda minha vida foi influenciada por uma peça de John Cage, era uma peça para um instrumentista de cordas, cujo título é: *26' 1.1499" for a String Player*. (MOORMAN, 1980)

Pelas palavras de Moorman, podemos deduzir que os moldes do concerto tradicional confinavam seus anseios e, indo mais a fundo, que esse repertório causava na intérprete o que Féral chama de “fisicamente presente mas intelectualmente ausente”³⁵. Também, ao reconhecer a ausência desse vínculo com a plateia, Moorman reflete a falta de um princípio básico do fenômeno de presença segundo Fischer-Lichte, que é a interação de componentes do corpo e mente percebidos da mesma forma pelo espectador.³⁶ Talvez Moorman estivesse procurando uma forma de presentificação em suas performances, tendo encontrado esse meio em Cage.

³⁴ Trecho retirado de uma entrevista de Charlotte Moorman em 1980 concedida a Fred Stern, presente no filme “Charlotte Moorman and the New York Avant Garde” do autor. Transcrição e tradução livres.

³⁵ FÉRAL, 2012, cap. 2

³⁶ FISCHER-LICHTE, cap. 4, p. 43

Em 15 de abril de 1963, Moorman faz a sua primeira apresentação pública da peça que marcaria a sua carreira, “26’ 1.1499” for a String Player” de Cage, no *loft* do compositor Philip Corner. Nessa apresentação, a performer decide realizar apenas a metade da peça, dada sua extrema complexidade ao longo de oitenta e cinco páginas de constante atividade.

Em “26’ 1.1499”, o tempo é indicado espacialmente com marcas de segundo a segundo no topo das páginas. A relação das marcas de espaço mudam constantemente ao longo da peça, o que a torna ainda mais difícil de acompanhar. Acima dos sistemas, encontram-se uma série de símbolos e letras demarcando a articulação de cada nota, o tipo de ataque e arcadas, *pizzicatos* com unha ou polpa do dedo, e outras técnicas. Na parte de baixo do sistema, aparecem indicações gráficas de pressão do arco e dinâmica. A grande parte central de cada página é composta de quatro linhas contínuas, cada uma representando uma das cordas, com marcas individuais de onde pressioná-las (especialmente ao longo do espelho³⁷) para notas específicas e linhas verticais indicando a pressão de notas duplas, triplas ou quádruplas (com setas, por vezes, mostrando a direção que deve ser executado o acorde). Mas, provavelmente, o elemento mais importante da peça seja a área da parte inferior que percorre toda a partitura destinada aos “barulhos dentro de uma caixa”. Segundo Cage, esses sons poderiam ser qualquer um que não fossem produzidos pelas cordas, e virem de qualquer fonte, como, por exemplo, percussão, apitos, rádio, etc. Apenas demarcando se eram agudos ou graves” (PIEKUT, 2011, cap. 4 p.195).

Fig 9: CAGE, 1960 – Excerto da partitura de “26’ 1.1499” for a String

³⁷ Parte acima do braço de um instrumento de corda, em inglês chamado de “fingerboard”.

A princípio, a peça de Cage mostrava-se uma ferramenta de libertação das regras tradicionais e históricas para Moorman; no entanto; quando ela começa a preparar uma estreia da peça integral, começam a surgir questionamentos, como ela escreve em uma carta para David Tudor em 1963: “Eu não sinto que tenho o direito de adicionar segundos a música de Cage mais do que tenho de [mudar o andamento]³⁸ em um Concerto para cello de Boccherini. Da maneira que está, as notas e os ritmos sempre saem diferentes dos segundos indicados, toda vez que eu toco a peça” (MOORMAN *apud* Piekut, 2011, cap.4, p.202).

Este último detalhe, referente à flutuação do tempo na peça, foi o fator que iniciou o conflito entre Cage e Moorman. Em todas as performances dos trabalhos de Cage, tanto ele quanto Tudor sempre estavam atentos ao cronômetro; já Moorman não se atinha a esta restrição, embora fosse uma intérprete extremamente dedicada. Antes da estreia, ela buscou ajuda de Tudor e de Cage, que a auxiliam, inclusive, durante a apresentação no festival Avant Garde em 30 de agosto de 1964. Mesmo assim, os problemas relativos ao tempo permanecem e Cage a desaprova, como uma intérprete negligente (cap.4, p.193).

Fig 10: Cage e Moorman durante ensaio da peça 26'1.1499" for a String Player – Judson Hall, Agosto de 1964.

³⁸ No original, Moorman usa a expressão “*add beats*”.

Nos anos que se seguem, Moorman continua realizando performances de 26' 1.1499". Gradualmente, ela passa a não se importar mais com as indicações restritas de tempo e sua atenção volta-se para as partes de sons não produzidos pelo violoncelo. Porém, suas decisões do que seriam esses sons, principalmente o conteúdo de alguns textos que ela recitava durante a performance, não eram condizentes com as expectativas de Cage.

Entre esses textos, encontravam-se instruções para uso de absorvente interno, propaganda de calcinhas confortáveis, folheto de campanha para controle de natalidade, uma sinopse do filme "Como matar sua esposa", um recorte de jornal narrando uma tentativa de estupro em uma universidade, entre outros. Piekut que analisou as anotações de Moorman aponta que havia apenas uma referência a Cage, uma frase escrita à mão dizendo: "Não existe algo que seja silêncio. Algo que faz som sempre está acontecendo"(cap. 4, p.204).

Essas adições textuais de Moorman notadamente trazem referências ao corpo e a questionamentos feministas, como observa Priscilla Frank: "Ela era uma artista talentosa e uma feminista da quarta onda³⁹ antes disso ser legal" (FRANK, 2016). Além disso, também havia textos que remetiam à cultura de consumo, à moralidade, à política, à liberdade de expressão e à luta pela igualdade racial. Piekut observa que esses temas não eram característicos do gosto de Cage, que, em geral, preferia os sons "naturais", ou articulados como uma entidade sonora descoberta. Os sons da cidade que Cage admirava eram fenômenos de caos sonoro e não da história ou sociedade humana (2011, cap. 4, p. 206).

Por meio dessas liberdades, Moorman começa a investir, cada vez mais, em ações corporais e de autoexpressão, alargando os limites da parte inferior da partitura de 26'1.1499". "Estas sugestões de sons não-musicais... Isso era o que eu queria...Eu podia gritar, atirar com uma arma, bater na parede, qualquer coisa... Depois que encontrei esta peça, eu comecei minhas performances de mídias mistas" (MOORMAN *apud* PIEKUT, 2011, cap. 4, p. 206).

Piekut traça um paralelo das rupturas operadas por Moorman com ideias de Foucault. Primeiramente, explica que as minuciosas técnicas tradicionais que a intérprete aprendeu, ao longo dos anos, podem se configurar no que o filósofo

³⁹ A quarta onda do feminismo é um recente movimento, iniciado em 2008, que se utiliza de mídias sociais e diversas tecnologias em seu engajamento. A comparação se dá pelo fato de Moorman ser uma das pioneiras na utilização de multimídias em suas performances.

chama de “política tecnológica do corpo”, que seria uma microfísica do poder que deixa rastros diretamente no corpo e no comportamento (p. 199). Em segundo, considera que Moorman, anteriormente, teria aderido a um processo de subjetivação, o qual, para Foucault, seria a adoção de regras externas a si para se tornar um sujeito. De forma contrária, pode-se, além da resistência e transgressão, adotar o experimentalismo como técnica de inventar a si mesmo e a cultura (p.192).

Dessa forma, a performer usa a peça 26'1.1499” para se separar de um modo de subjetivação imposto pelo treinamento tradicional do *cello*, reaproximando-se de sua própria relação corporal com o instrumento, sem as histórias sedimentadas nas ações de seu corpo.

A composição de Cage busca alterar nossa relação com o ordinário, intensificando e revigorando aspectos de eventos cotidianos. Moorman, então, problematiza essa questão de Cage utilizando sua própria técnica, articulando uma noção diferente do compositor de vida cotidiana. Isso resulta em uma “interpretação” de Cage (pessoa/compositor) e não de sua obra, estendendo as fronteiras da criatividade autoral para a prática. Observamos o descontentamento de Cage com essa problematização quando comenta as performances de Moorman de sua peça: “A coisa surpreendente, foi a de ter tomado esta minha peça e a tocado de uma forma que não tem a ver com a própria peça. Eu não gostei nada disso” (CAGE *apud* PIEKUT, p. 201).

Fig 11: Cópia com as anotações de Charlotte Moorman da partitura 26'1.1499” for a *String Player* de John Cage.

No final de “Lecture on Nothing”, Cage narra a história de certa vez quando ele e Tudor foram gravar uma peça em uma rádio holandesa e o técnico de som, então, pergunta que tipo de música eles iriam gravar, a que Cage responde: “Talvez irá lembrar-lhe o trabalho de Mondrian” (CAGE, 1973, p. 127). Se nos recordarmos de que Kaprow associa os trabalhos desse pintor a um ideal de pureza e se observarmos plasticamente a partitura que vimos acima de 26’1.1499”, talvez ela nos faça lembrar da clareza das linhas de Mondrian. Como observa Steve Reich sobre o compositor: “John Cage tinha uma visão e a seguia com uma notável pureza” (REICH, 2002, p. 43). Nesse ponto, as tempestivas anotações de Moorman sobre a partitura de Cage (figura 10) podem nos oferecer um grau simbólico da impureza que a performer empregava na obra do compositor. A peça, até mesmo em sua configuração mais abstrata, a do papel, também passa a ser de Moorman.

Grande parte das mudanças e inovações que se seguiram nas performances aconteceram por influência da parceria intensa que Moorman mantinha com o multiartista coreano Nam June Paik. Em seu repertório, Paik trazia performances corporais violentas, que cativavam e chocavam a plateia, e o uso de outras mídias e tecnologias em seus trabalhos. Provavelmente, um dos elementos mais icônicos que os performers anexaram à peça de Cage foi o “cello humano”, que consistia em Paik sem camisa, ajoelhado entre as pernas de Moorman, segurando um microfone de contato em sua mão e uma corda esticada ao longo de suas costas. Assim, o corpo do próprio performer transformava-se no instrumento (*cello*) a ser tocado por Moorman.

Fig 12: Charlotte Moorman e Nam June Paik. Performance “Cello Humano” em 26’1.1499” de Cage. Nova Iorque, 4/10/1965. Foto: Peter Moore

No final dos anos '60, a performance de Moorman e Paik da peça de Cage já não obedecia mais a nenhuma restrição. As técnicas de Paik de bricolagem e apropriação foram plenamente absorvidas, ao mesmo tempo que o entrosamento de ambos, o humor, a autoexposição e o absurdo transformavam, cada vez mais, a peça em um espetáculo teatral.

Mas, de todas as mudanças, o que incomodava mais Cage não era o uso de recursos teatrais, elemento que ele mesmo acaba incorporando em vários trabalhos, mas, sim, a exposição dos corpos, a nudez que era recorrente nas performances de Moorman e Paik. Nas palavras do compositor: "Tenho certeza de que a performance de Paik e Charlotte Moorman da minha peça "26' 1.1499" for a String Player" não é fiel à notação. Que as liberdades tomadas são a favor de ações ao invés de eventos sonoros no tempo. Me refiro ao ponto onde Paik está despido até a cintura e imita um violoncelo" (CAGE *apud* PIEKUT, 2011, cap.4, p.219). Essa desaprovação reflete um embate frente à corporificação do intérprete em prol do projeto sonoro, do som-em-si-mesmo, e talvez, além disso, reforce a acusação que Roger Copeland fez de Cage como sendo "puritano":

Em 1986, eu entrevistei Cage... Assim que eu estava prestes a deixar seu apartamento, ele fez uma confissão muito extraordinária: "Sabe", ele comentou: "*Eu nunca gostei de dança.*" "O que você quer dizer?" Eu perguntei em absoluto espanto: "*Por que não?*" Adotando uma expressão simulada de desgosto, ele balançou a cabeça e simplesmente disse : "*Todos aqueles rostos, todos aqueles* (fazendo uma pausa para dar ênfase). *corpos!* (COPLAND *apud* PIEKUT, 2011, cap. 4, p. 220)

No entanto, Moorman e Paik adotaram justamente o caminho do corpo, das quebras de tabu e de questões sexuais em suas demais criações. Como em "*Sonata for Adults Only*" em que Moorman toca a *terceira suite em dó maior* de Bach, enquanto tira uma peça de roupa a cada compasso. Ou a peça que culminou na prisão de Moorman por atentado ao pudor, ao tocar com os seios à mostra em uma sala de concerto, a "*Ópera Sextronique*" de Paik. Parte do texto entregue à plateia (o programa) dessa performance explicita as intenções de Moorman: " Por que sexo é um tema predominante nas artes [visuais] e na literatura e proibida somente na música? ... O expurgo do sexo sob a desculpa de ser 'séria', enfraquece exatamente a chamada 'seriedade' da música como uma arte clássica, se posicionada com a literatura e a pintura. A história da música precisa de seu D. H. Lawrence, seu

Sigmund Freud " (MOORMAN *apud* BATTCOCK, 1984, p. 148).

Os questionamentos de Moorman sobre a circunscrição de seu próprio corpo enquanto artista são extremamente pertinentes. Gumbrecht aponta que um dos modos de apropriação-do-mundo, mais próximos de uma cultura de presença, se dá através da agressão, do contato corporal e da sexualidade. Nesse tipo de apropriação, a fusão de corpos com outros corpos ou com coisas inanimadas é sempre transitória e, por isso, abre um espaço de distância ao desejo e à reflexão (GUMBRECHT, 2010, p. 115). Moorman, em suas performances, está sempre se apropriando do mundo, penetrando-o com seus objetos sonoros inusitados e midiáticos, fazendo seu corpo expostamente presente. Não apenas um simples reproduzidor mecânico de sons, mas também parte de uma larga formação cultural e social. Em suas próprias palavras: "O que estamos fazendo não é 'avant-garde'. Nossos trabalhos não estão à frente de nosso tempo. Nós estamos no nosso tempo." (MOORMAN *apud* PIEKUT, 2011, cap.4, p.222)

Fig 13: Charlotte Moorman na performance de Nam June Paik: "TV Cello usando óculos de TV, Nova Iorque, 1971

3.1.3 – Presença Estendida

O uso de tecnologia e de outras mídias, como observamos nos trabalhos de Nam June Paik e Charlotte Moorman, segue uma forte tendência presente nas performances a partir da década de 60. Emmerson aponta que esse novo paradigma é resultado de um processo que se inicia no final do século XIX, com o advento da gravação, das telecomunicações e da síntese eletrônica. A telefonia deslocou nossa percepção da fonte sonora no espaço, a gravação nos deslocou no tempo e a síntese removeu a necessidade da causalidade mecânica junto ao som. Esses três deslocamentos, segundo o autor, modificaram profundamente a nossa relação padrão do som com o corpo, não substituindo este último, mas desafiando-o e estendendo-o (EMMERSON, 2000, p. 198).

Os problemas relativos ao deslocamento do tempo na gravação estão intimamente ligados à performance na composição sonora, mais especificamente à falta desta. Uma das soluções encontradas pelos compositores para trazer o aspecto de algo que ocorre “ao vivo”, no mesmo tempo e espaço, ao invés de um processo que ocorre primordialmente em estúdio, foi a instauração da técnica de “live electronics”. Voltando a ter como foco a figura humana do performer, essa técnica opera tratamentos eletrônicos ao som acústico dos instrumentos ou voz, mas também possibilita o uso de instrumentos inteiramente eletrônicos.

Outro caminho, proposto pela escola francesa de música concreta, é a criação de um repertório de música “mista”, que combinava a performance de instrumentos acústicos com sons eletroacústicos (originalmente gravados em fita ou “tape”). Aqui, o foco era dividido entre o performer, que enfrentava problemas de projeção sonora e muitas vezes tinha que ser amplificado, e a difusão sonora eletroacústica. Como exemplos desse repertório podemos destacar a obra de Shaeffer e Pierre Henry, *Orphée 51* para soprano e tape, até a canônica *Kontakte* de Stockhausen para tape, piano e percussão.

Segundo Emmerson, o instrumento musical pode ser visto como uma extensão do corpo, e os gestos instrumentais são extensões de gestos físicos e vocais, embora, a relação corporal dos ritmos cotidianos do corpo, como trabalhar ou dançar, nunca tenha sido devidamente aprofundada na música de concerto. Os instrumentos, no estágio em que hoje encontram-se, sofreram diversas transformações e expansões para alcançar uma alta complexidade harmônica e timbrística, através de uma refinada tecnologia mecânica. Mas, a partir de 1950,

começa a surgir um interesse voltado à exploração instrumental focado na performance, desenvolvendo as práticas chamadas de “técnicas estendidas”. O instrumento é levado aos seus limites na busca por novas sonoridades e técnicas pouco convencionais de abordá-lo. Como, por exemplo, os multifônicos de instrumentos de sopro, novas abordagens de golpe de arco nas cordas, ou a inserção de outros materiais ao instrumento. Nesse campo, a música mista e o “live electronics” contribuíram fortemente para o desenvolvimento de tais técnicas, ao mesmo tempo em que revelavam as dificuldades e contradições deste empreendimento (p. 206).

A princípio, as técnicas estendidas compreendiam o tratamento dos instrumentos como “corpos sonoros”, excitando suas ressonâncias. Tenta-se recriar uma fonte de objetos sonoros (tais quais os de Shaeffer), para complementar aqueles que foram gravados eletroacústicamente. Emmerson revela que esta estratégia acaba quebrando a associação que o ouvinte tem entre o gesto instrumental e seu som. “Os sons extraordinários criados a partir de um instrumento ‘familiar’ parecem não vir destes. Os instrumentos aspiram à uma condição acusmática” (p. 207). Logo, enfrenta-se a questão de se extremamente difundir sons de instrumentos amplificados da mesma forma que sons eletroacústicos. Então, o compositor deve tomar a decisão de ou libertar o som de sua fonte, deixando-o ser-em-si-mesmo e, assim, minar sua relação com a presença ao vivo, ou deixar com que ele permaneça em uma posição ambígua. Para o autor, a gravação em fita neste caso passa a ser um mero acompanhamento, o instrumento parece ganhar dimensões desproporcionais e o performer a interagir com uma contraparte sobre-humana.

Associo o agente ao vivo com uma função específica dentro da música, continuamente, informando a sua continuidade através de gestos, eu posso ouvi-lo como parte ou como extensões do repertório humano de produção de som. Ocasionalmente esta posição fortemente realista pode ser estendida: um ser humano poderia talvez *surrealisticamente* “tocar” um trovão, onde um gesto instrumental pode ser percebido na articulação ou em outros aspectos da evolução sonora. Mas a menor das âncoras deve manter a possibilidade de uma causalidade humana em seu sentido físico.. (EMMERSON, 2000, p. 210)

Esse ponto de vista deve ser tido com cautela, uma vez que pode-se incorrer em um mito tecnicista, que não nos interessa. Segundo nos mostra Iazzetta, é recorrente uma postura naturalista da qual se afirma que as máquinas são o avesso do humano. Ou, então, de que as máquinas, enquanto criação do homem, podem

assumir o controle da criação musical. Essa postura trata a relação entre música e tecnologia segundo um aspecto de dependência ao invés de simbiose (IAZZETTA, 2009, p. 25).

Uma relação de simbiose nos leva à ideia de incorporação da tecnologia, e uma vez fazendo parte do corpo, a extensão oferecida pelas técnicas de “live electronics” acabam amplificando não somente as potencialidades sonoras, mas também toda a impureza inerente à natureza humana do intérprete. Ou seja, o “descompasso” observado por Emmerson entre o gesto e o som que ele provoca reside no ato de o performer tocar exatamente da mesma forma que tocaria sem que estivesse apoiado na tecnologia, o que visualmente nos faz perder a causalidade. O performer, na maioria das vezes, interessado apenas no resultado sonoro, prima por um mínimo esforço e sua própria presença invocada não acompanha a complexidade do evento. Podemos arriscar uma possível saída a essa situação, na consciência do performer nesse processo, podendo operar em si uma alteração de seus gestos habituais, uma expansão de seu corpo performativo, criando também uma presença estendida.

A incorporação da tecnologia passa ser mais viável e facilitada em meados dos anos ‘80 e ‘90, quando o poder de cálculo dos computadores tem um grande avanço. O impacto desse advento nas performance dá-se primeiramente com a criação do protocolo MIDI, permitindo a criação de diversos controles eletrônicos. Geralmente, esses controles emulam instrumentos já existentes, como piano (que já havia sido explorado nos sintetizadores), guitarras, sopros e percussão, mesmo assim o material sonoro gerado e o contato com os controles ainda permaneciam muito limitados. O panorama de fato modifica-se quando começam emergir sistemas de análise mais velozes, capazes de processar em tempo real parâmetros de frequência, ruídos e envelopes das formas de onda. E mais recentemente somam-se o reconhecimento de imagens, gestos e medição de ação física através de sensores. Como exemplo, podemos citar os programas de computador voltados para criação e manipulação sonora desenvolvidos pelo IRCAM⁴⁰ (o MAX) e por Miller Puckette (o Pure Data), bem como a plataforma de prototipagem eletrônica

⁴⁰ *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, é uma instituição francesa voltada a pesquisa e criação de música contemporânea.

*Arduino*⁴¹, que permite a comunicação de sensores com o computador.

Esses novos recursos fizeram brotar interfaces mais sofisticadas, que, por sua vez, possibilitaram uma performance permeada de interatividade entre humano e máquina.

Iazzetta destaca que, quando falamos sobre interação, o computador vai além do papel de instrumento, uma vez que as análises fornecidas por esse, oferecem respostas coerentes às ações do performer. Para melhor elucidar essa questão, é trazida a visão do pioneiro de sistemas de interações musicais, George Lewis, que advoga que o músico concebe o instrumento como um outro, como uma prótese, o computador por sua vez, exerce uma função mais corporal: “Para mim o computador não é uma prótese [...] Isso é pouco animista para o meu gosto; de minha parte necessito de uma concepção mais encarnada” (LEWIS apud IAZZETTA, 2009, p. 183).

3.1.4 - Georges Aperghis e o Escriba

Podemos encontrar um exemplo dessa encarnação tecnológica, que também leva em conta o que citamos como presença estendida, na peça de teatro musical “Luna Park”, de Georges Aperghis realizada em 2011⁴².

Trata-se de uma peça que mescla elementos teatrais e música composta para quatro intérpretes: dois flautistas, uma atriz/dançarina e um ator/percussionista. O tema que cerca a encenação é o de uma espécie de fobia social, em que esses quatro “personagens” encontram-se confinados em cubículos, vigiando seus vizinhos e a si mesmos por meio de câmeras, ao passo que tecem comentários sobre o que veem. O ambiente proposto é extremamente midiático, rodeado de projeções e tubos de televisores. As expressões e os gestos dos intérpretes são filmados e projetados em tempo real, aumentando sua dimensão e fazendo-nos observar pequenos detalhes. Além disso, todo o som produzido pelas vozes e pelos instrumentos dos intérpretes passa por um processo de espacialização sonora.

Entretanto, o enfoque que queremos dar nesta peça, reside no trabalho de criação de Aperghis para o ator e percussionista Richard Dubelski. A percussão

⁴¹ O Arduino foi desenvolvido na Itália por Massimo Banzi, David Cuartielles, Tom Igoe, Gianluca Martino e David Mellis.

⁴² Esta peça teve sua criação apoiada pelo IRCAM, onde também teve sua estreia. As informações sobre este trabalho que aqui descrevemos, podem ser encontradas nos arquivos do site da instituição: <http://brahms.ircam.fr/works/work/30337/>

tocada pelo ator em “Luna Park”, na verdade, são sensores acoplados em luvas, que é chamada de “percussão aérea”. Através da programação em MAX, realizada por Grégory Beller, cada gesto codificado da mão do ator gera o som de uma sílaba predefinida, que foi gravada previamente pela voz de Dubelski. Esses gestos foram partiturados por Aperghis, que também definiu uma série de vocalizações a serem feitas ao mesmo tempo que os gestos pelo performer. Sendo a voz também amplificada, o resultado é a profusão de várias frases sem sentido, porém muito ricas em ritmo e sonoridade.

Fig. 14: Historiogramas mostrando a síntese computacional de frases. Ligando impulsos dos gestos às sílabas. Programação de Grégory Beller em TTS Synthesis (IRCAM): <http://forumnet.ircam.fr/tribune/speaking-with-hands-luna-park/>

A interface tecnológica encontra-se, nesse caso, em plena sintonia com o corpo do performer, mas o mais interessante é que esse recurso não se encerra apenas em sua finalidade sonora. Ela também se faz coerente com um projeto cênico. Não à toa, Aperghis escala para esta função um ator, que por sua vez também tem um grande domínio rítmico. “Luna Park” inclusive parte da inspiração de uma parceria anterior entre o compositor e Richard Dubelski, na peça “Énumérations”, de 1988, de Aperghis. Nessa peça anterior, Dubelski representa a figura de um escriba, que se mantém sentado, olhando para o céu e que conta

incessantemente as estrelas. A vocalização dessa contagem produz uma gama rítmica que se mistura ao som das anotações numéricas em uma prancheta amplificada. Aperghis aponta a relação entre estes dois trabalhos:

O primeiro título que dei para o projeto [Luna Park] foi "O Escriba". Anteriormente, eu pensei neste trabalho, em representar pessoas que tem um comportamento compulsivo. Finalmente eu me perguntava, o que essas pessoas poderiam ficar enumerando [obsessivamente] - provavelmente itens que não podem ser contados, como as estrelas, mas talvez também comportamentos alheios, eventos na rua, etc. Assim, do escriba eu cheguei a ideia do monitoramento: no antigo Egito, os escribas registravam tudo no papel. Aqui, as câmeras de vigilância registram tudo o que acontece nas ruas, apartamentos, supermercados, etc. (APERGHIS *apud* SZPIRGLAS, 2011)

Assim, as ações e os gestos de Dubelski trazem uma carga sempre expressiva, baseada na compulsão de uma interminável enumeração. A interface incorporada não tem como principal intuito expandir a sonoridade, uma vez que, sem ela, suas mãos agitadas no ar não produziram nenhum evento acústico relevante. Antes disso, ela confere ao performer uma presença expandida, e este, por sua vez, sabe usá-la a seu favor.

Fig. 15: Richard Dubelski na performance de "Énumérations", 1988 de Georges Aperghis. Imagem extraída do filme de Hugo Santiago (1989).

Fig. 16: Richard Dubelski durante ensaio de *"Luna Park"*, 2011, de Georges Aperghis. Centre Pompidou, França. Imagem extraída da página: <http://forumnet.ircam.fr/tribune/speaking-with-hands-luna-park/>

3.1.5 - O cru e o cozido

Se voltarmos um pouco no tempo, veremos que a abordagem da tecnologia na performance, não especificamente voltada para uma relação protética, ou seja, apenas para expansão instrumental não é algo recente. Tampouco limita-se ao avanço computacional. Novamente, John Cage foi um dos precursores a tentar alterar este paradigma, principalmente em suas peças denominadas como "theater pieces"⁴³. No entanto, a questão continua em relação ao corpo.

Para elucidar melhor, nos remeteremos a célebre experiência de Cage na câmara anecoica.

Segundo a história narrada, diversas vezes, pelo compositor, em 1951, na Universidade de Harvard, Cage visitou uma sala desenvolvida para absorver todas as ondas sonoras, suas difusões, seus ecos e suas reverberações, tornando-a o mais próximo possível do que podemos conceber como silêncio. Depois de algum tempo dentro na câmara, Cage descreve ter percebido dois sons, um agudo e um grave. Ao perguntar para o engenheiro responsável o que seriam esses sons, ele responde que vinham do próprio corpo de Cage. O grave era da circulação do

⁴³ "Peças teatrais", atualmente os compositores que trabalham nesta linha costumam denominar essas composições como "Teatro Musical". Como vimos em Aperghis.

sangue e o agudo, produzido por seu sistema nervoso trabalhando⁴⁴. Essa foi uma experiência transformadora para Cage. A partir daí, o compositor passa a afirmar que não existe silêncio; enquanto estivermos vivos, haverá som.

Douglas Khan observa que o compositor, após a câmara anecoica, muda sua concepção de assimilar “todos os sons” para compreender que “sempre há som”⁴⁵. Então, Cage passa a apoiar-se na promessa de que a tecnologia poderia estender as operações inaudíveis de seu corpo para ouvir a vibração da matéria. O som não estaria mais ligado a eventos, mas existiria como um estado contínuo, já que ele ressoava de cada átomo. Khan tece o argumento de que esse investimento do compositor, na emancipação do silêncio, depende de uma postura de silenciar a ecologia social dos sons. Expandindo o domínio da música, amplificando os menores sons, Cage adentra nos domínios da esfera do inaudível, e para Khan também impossível (KHAN, 2010, p. 159-160).

Para o autor, a impossibilidade do silêncio experimentada por Cage, ao perceber os sons de seu próprio corpo, fez com que a noção convencional de silêncio como ausência de som fosse transformada para a presença inerente da vida. Só é possível experimentar o silêncio na morte (p. 191). Para o compositor, a presença do corpo pressupõe a presença do som. Frances Dyson⁴⁶, em concordância, afirma que essa conclusão é estruturante para a subjetividade de Cage, seguindo a lógica de que: silêncio, enquanto ausência, como possibilidade de morte, inexistente. Tudo que há é som e ruído, e nada sempre é alguma coisa. Ou seja, já que não há silêncio absoluto, não há morte absoluta (DYSON, 2009, cap. 3, p. 91).

A autora ainda ressalta que esse processo coincide com a filosofia constante do compositor da não intencionalidade, uma vez que, independentemente da intenção, o corpo continua a pulsar, garantindo que permaneça vivo, gerando sons inaudíveis. Então, o silêncio passa a ser para Cage a metáfora perfeita para o vazio, para a falta, mas não de matéria sonora, e sim, de intenção, cultura e sentido. Nas palavras do compositor: “Nenhuma coisa na vida necessita de um símbolo, uma vez que claramente é: a manifestação visível de um invisível nada” (CAGE *apud*

⁴⁴ Kim-Cohen aponta que muitos especialistas contestam esta afirmação do engenheiro, e de que provavelmente o som agudo ouvido por Cage deve-se a um fenômeno auditivo recorrente em pessoas por volta dos 40 anos. O “Tormento de Zumbido”. (KIM-COHEN, 2009, p. 160-161)

⁴⁵ Livre tradução, respectivamente, de “all sound” e “always sound”.

⁴⁶ Em “Sounding New Media – Immersion and Embodiment in the Arts and Culture”, 2009.

DYSON, 2009, cap. 3, p. 95).

Dessa forma, o silêncio é transformado em processo ou ação não intencional, ao invés de ser uma coisa. Susan Sontag, em seu ensaio “The Aesthetics of Silence”, questiona esse processo, alegando que não há uma superfície, discurso, tema ou forma que sejam neutros. Algo sempre será neutro em relação a outra coisa, assim como a expectativa e a intenção. Sobre a alegação de Cage de que não há silêncio absoluto, a autora observa:

Enquanto propriedade da obra de arte em si mesma, o silêncio pode existir apenas em um sentido cozido ou não literal. (Em outras palavras: se uma obra existe, seu silêncio é apenas um elemento nela) Em vez de um silêncio cru ou conquistado, podemos encontrar vários movimentos na direção de um horizonte que se afasta cada vez mais do silêncio - movimentos esses, por definição, que não podem nunca ser totalmente consumados. (SONTAG, 1969, p. 4)

Aqui, Sontag faz uma clara referência ao antropólogo Claude Lévi-Strauss, em relação ao dualismo apresentado no primeiro volume de suas “Mitológicas”, na qual o *cru* é relacionado ao *selvagem, ilimitado, sem a intervenção humana*, em contrapartida ao *cozido*, que é *domesticado, limitado e pressupõe intervenção humana*. Cage procurava o silêncio em sua condição crua, Sontag alega que sempre o encontraremos *cozido*⁴⁷.

Sob essa nova perspectiva, Cage começa a empregar a tecnologia para um discurso voltado à escuta, e não somente para a produção musical prática. Enquanto a câmara anecoica é uma tecnologia que funciona pela subtração, o microfone funciona pela adição, e, ambos, para o compositor, têm a finalidade de amplificar os “sons pequenos”, aqueles que não somos capazes de ouvir. Em 1962, Cage escreve *0’00”*, uma peça silenciosa também chamada de *4’33” nº 2*, em que o corpo e suas ações constituíam o instrumento amplificado a ser usado. O compositor definia a peça:

0’00” nada mais é que a continuação de um dia de trabalho, qualquer um, contanto que não seja egoísta, mas sim o cumprimento de uma obrigação com outras pessoas. Fazendo uso de microfones de contato, sem qualquer noção teatral ou de concerto para o público, mas simplesmente a continuação de seu trabalho diário, emergindo agora através dos alto-falantes. (CAGE apud KHAN, 2010, p.194)

Algo interessante sobre esse trabalho é que ele demarca uma abordagem

⁴⁷ Essa observação encontra-se em FETTERMAN, 1996, p. 95. Defendendo, embora, outro ponto de vista.

diferente de escrita, lançando mão da linguagem e da descrição de ações para se chegar a um resultado sonoro não intencional, ao invés de esquemas ou de partituras. Cage, de forma precursora, estabelece, na performance musical, a ideia de um script, como vimos na sugestão de Cook. Ou ainda em um contexto mais atual, podemos falar de “programa performativo” como descreve Eleonora Fabião:

Chamo as ações performativas *programas* pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada à cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo. (FABIÃO, 2008, p. 237)

Fig. 17: CAGE, 1962 – 0'00"

Um segundo ponto a ser levantado concerne na indicação de Cage para que a ação seja disciplinada e não teatral. Pode-se dizer que a aproximação, aqui, seja de um evento cotidiano. Contudo, é interessante notar que a peça é quase como uma transposição da câmara anecoica. A máxima amplificação indicada denota essa concepção, o enfoque está nos sons mínimos do corpo e não na comunhão do evento. Como apontado por Khan, é uma investida de silenciar, para escutar o inaudível. Existe ainda o ponto em que a ação deve ser uma obrigação para com outros, que pode ser interpretado como a eliminação do ego, da personalidade do performer; a obra, o som, ainda deve ser a principal finalidade. O compositor foi o principal interprete da maioria das apresentações de *0'00"*, e, mesmo assim, buscava uma eliminação de sua figura, segundo Philip Brophy, operando imerso em sua própria câmara anecoica⁴⁸.

O compositor Alvin Lucier descreve uma das performances feitas por Cage:

Cage começou a executar *0'00"* antes da entrada do público. Ele estava sentado em uma cadeira barulhenta amplificada e com um microfone de um piloto de avião da Segunda Guerra Mundial amarrado em torno de sua garganta. Escrevia cartas em uma máquina de escrever amplificada e, ocasionalmente, tomar goles d'água. Parte da intenção desta peça é fazer um trabalho que você tem que fazer de qualquer forma, e John escolheu responder a algumas correspondências. Cada movimento que ele fazia, cada rangido de sua cadeira, toque de sua máquina de escrever e gole de água era muito amplificado e transmitido aos alto-falantes ao redor do museu." (LUCIER apud FETTERMAN, 1996, p. 88)

A observação que pode nos ser mais elucidativa é a de que Khan faz em relação a experiência de Cage na câmara, onde um terceiro som ouvido pelo compositor foi completamente ignorado por ele. Que seria o som de sua própria voz perguntando-se internamente: "O que será esse som grave? E este outro agudo?". Nessa afirmação, Khan aponta para a utilização apenas de um ouvido clínico do corpo de Cage, de que ao estar imerso nos sons-em-si-mesmo, esses quase-sons discursivos e antiéticos não poderiam adentrar em sua experiência científica (KHAN, 2010, p. 190).

Para nosso estudo, mais importante que as críticas a Cage é reconhecer em seus trabalhos como em *0'00"*, um exemplo propício do que seria o primeiro estágio de nosso conceito de presença. Ou seja, ao utilizar seu corpo como instrumento, mas tentando eliminar qualquer significado deste ou do resultado que este produz

⁴⁸ Esta citação encontra-se em: KIM-COHEN, 2009, p.163.

(no caso o som), Cage tenta alcançar o estado de um corpo puramente fenomenológico, do simples “Ser” segundo Gumbrecht, e assim permanece em um constante “conceito fraco de presença”, segundo Fischer-Lichte.

Mas, como fora dito anteriormente, a presença se estabelece mais eficazmente enquanto movimento. Dessa forma, o primeiro estágio terá um maior impacto se, de alguma maneira, for enunciado.

O melhor exemplo que nos ocorre para a transição desse movimento encontra-se no compositor Alvin Lucier, utilizando-se da voz, que também é um aspecto-limite do corpo enquanto matéria.

Frente à dificuldade de manter o estado *cru* do som, da presença, aceitando que eles sempre virão *cozidos*, Lucier, engenhosamente, oferece-nos uma opção: ler a receita.

3.1.6 – A voz impura

A peça “I am sitting in a room”, de Alvin Lucier, pode muito bem “incorporar” todos os elementos de presença que aqui queremos discorrer. Porém, para melhor compreendê-los, precisaremos primeiro abordar a voz enquanto presença. Essa é uma das características fundamentais a demarcar a peça. Nessa abordagem, torna-se imprescindível reconhecer o tensionamento entre o sentido que a voz carrega (na linguagem) e a sua condição fenomenológica (do corpo). E, talvez, como apontado por Gumbrecht, o melhor lugar onde podemos encontrar essa tensão seja na poesia. Como o autor mesmo destaca:

Em vez de estarem sujeitas ao sentido, as formas poéticas estão numa situação de tensão, numa forma estrutural de oscilação com a dimensão do sentido, revelou-se mais um promissor ponto de partida em direção a uma reconceitualização geral da relação entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença. (GUMBRECHT, 2010, p. 40)

Essa situação da poesia, apenas apontada por Gumbrecht, foi mais aprofundada por Paul Zumthor, que, em seus estudos acerca da oralidade, concentra-se antes na natureza e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares.

Zumthor acerca da leitura poética exerce uma abordagem direta em relação ao corpo, segundo o autor: “É ele [o corpo] que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega a opressão.”

(ZUMTHOR, 2007, p. 23). Com efeito, a voz, para o autor, é considerada não somente nela mesma, mas como qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, representa-o de forma plena.

Da afirmação acima, podemos também extrair uma constante essencial para o pensamento de Zumthor sobre a poesia, a de que, para gerar seus efeitos, ela necessita da presença ativa de um corpo, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo, que ouve, que vê, que respira e que tateia. Assim, para um texto ser reconhecido como poético ou não, ele depende do sentimento que o corpo tem. O corpo é o responsável pelo prazer que o poético proporciona, e para o autor, quando não há prazer o texto muda de natureza (p. 35).

De forma interessante, Zumthor aborda a performance como meio de engajamento do corpo para uma aproximação da poesia. Segundo ele, a performance implica em uma competência, que é o saber-ser. Este “saber” comanda uma presença e uma conduta. Remetendo-se a Heidegger, o autor evoca um *Dasein* para essa conduta, que comporta coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. A fim de uma maior clareza, o autor também recorre à definição de performance de Dell Hymes, que pode acrescentar significativamente às que até aqui foram abordadas. Ressaltando uma das observações, Hymes aponta a performance como um fenômeno de emergência, da mesma forma que Gumbrecht e Fischer-Lichte, mas acrescenta um ponto de vista social, em que classifica as atividades do homem em três grupos culturais: *comportamento*, sendo uma ação qualquer; *conduta*, que é o comportamento relativo às normas socioculturais; e, enfim, *performance*, que é a conduta na qual o sujeito assume a responsabilidade da ação (p. 31).

Para Zumthor, todo o texto poético é performativo, na medida em que ouvimos, não de maneira metafórica, aquilo que ele em essência nos diz. Quando percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos (p. 54).

Mas ainda resta para a poesia e para a voz a questão da linguagem. Nesse caso, o autor nos faz lembrar que, mesmo escrita, a linguagem sempre foi sentida como vocal, menos por sua lógica, mas mais por sua natureza. Segundo ele, é o laço que prende a língua à boca, à garganta, ao peito (p. 43). A linguagem, em sua função comunicativa, insere-se no tempo biológico; então, a prática poética situa-se como um prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem,

quase que virtualmente livrar o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos, desse tempo biológico (p. 48).

Historicamente, o autor relaciona esse tempo biológico com um termo comumente empregado na crítica literária, a recepção, que, por sua vez, implica um processo de absorção em uma duração no tempo. No entanto, performance é uma outra coisa, ela se estabelece em um momento tomado como presente. Performance também implica presença concreta de participantes no ato de maneira imediata (p. 50-51). Para Zumthor, a performance existe fora da duração, fora de toda a consideração pelo tempo. Dessa forma, o discurso poético instaura um forte confronto entre recepção e performance, assim como a oscilação entre efeito de sentido e de presença de Gumbrecht.

Remetendo-se ao poeta Jacques Roubaud, o autor faz notar que *“a poesia diz o que ela diz dizendo-o”* e, com essa afirmação, podemos entender que, em poesia, “dizer é agir”. Por sua vez, Zumthor concebe a leitura como a apreensão de uma performance ausente-presente, sendo a percepção, em leitura, uma situação transitória e única da expressão e da elocução juntas. Sobre esse aspecto o autor discorre:

Para além da materialidade do livro, dois elementos permanecem em jogo: a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável. Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença.
(ZUMTHOR, 2007, p. 68-69)

Contudo, o autor ainda reconhece que a estética que prevalece, há séculos, no discurso poético é fortemente “parasitada” pelo representativo. (p.56).

Essa “contaminação” do representativo ressoa também nas investidas de Artaud em remover a linguagem da voz, como citado por Zumthor. No retorno a uma origem arcaica e primitiva do som, Artaud busca uma voz capaz de penetrar órgãos, o corpo, o sistema nervoso e tornar-se uma sensação interior. No “teatro da crueldade”, uma lógica invertida traz a equivalência do teatro com a praga capaz de “descontaminar” o meio, da representação. Então, uma nova “linguagem concreta” é

estabelecida e constituída de voz, música, gesto, volume, movimentos e forças que intendem a um sentido independente do discurso (DYSON, 2009, cap. 2, p. 52). É válido observar que a praga de Artaud tem uma intenção de purificação do ser. Posto que a voz deveria ser destituída da linguagem, os assuntos humanos também deveriam ser deixados de lado: “No que me diz respeito, essas preocupações [do homem] me repugnam no mais alto grau, assim como quase todo o teatro contemporâneo, tão humano quanto é antipoético e que, com exceção de três ou quatro peças, me parece ter o fedor da decadência e do pus” (ARTAUD, 2006, p. 41). Aqui incorre a mesma questão de Cage na procura do som-em-si-mesmo, puro. Mas enquanto o teatro é uma matéria humana, Artaud encontra na voz uma situação de intensa ambivalência, segundo Dyson: “Artaud promove um lugar onde o som encontra a linguagem, e algo a mais é libertado nesse encontro. A verdade de uma correspondência direta entre a palavra e a coisa, assenta-se de forma incômoda entre a pura presença e a construção de uma quimera metafísica” (DYSON, 2009, cap. 1, p. 37).

Em relação a esse tensionamento, Zumthor explica que a poesia fundamenta sua semântica abarcando o mundo, onde o corpo é, ao mesmo tempo, o ponto de partida, de origem e de referência do discurso. O autor afirma que o texto poético significa o mundo e, ainda, incorre na tentativa de explicar a inserção humana, corroborando o ponto de vista desse trabalho sobre a impureza: “O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro ... que, em nossa condição humana, se impõe a um corpo. Daí o prazer poético, que provém, em suma, da constatação dessa falta de firmeza do pensamento puro” (ZUMTHOR, 2007, p. 78).

Partindo dessa sensação causada pelo texto poético, não é incomum que, às vezes, sejamos acometidos por expressões como: esse poema, ou esse texto me fala, me diz. Ou, então, quando se refere ao tom do autor. A essas expressões, Zumthor revela como um princípio de vocalidade, sentida como presença. Elas manifestam um sentimento confuso dos vínculos naturais entre a linguagem e a voz. Jean-Luc Nancy também discorre sobre esse fato: “Eu diria que a voz é a marca irrefutável da presença de um sujeito: a sua marca, [...] E é assim que nós entendemos qualquer discussão sobre a voz de um escritor: seu estilo, sua marca própria e inimitável.” (NANCY, 1993, p. 239-240). Vale ressaltar que a linguagem

humana se liga à voz, porém o inverso não é verdadeiro. A voz é uma coisa, possui materialidade, para o autor, ela é a subversão da clausura do corpo, mas ela atravessa esse limite sem rompê-lo: “Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele...Escutar um outro é ouvir no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte” (ZUMTHOR, 2007, p. 84). Nessa última observação, Zumthor ainda explica que a voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. O silêncio é tão ambíguo quanto a própria voz, pois quando inserido ao jogo da fala também entra no processo de significância. Podemos recorrer novamente a Nancy para aprofundar essa questão:

O assunto é, portanto, aquele cuja relação com o "self" implica na sua própria negação, e é isso que confere uma unidade infinita de uma inesgotável presença em si, mesmo na ausência, o que quer dizer, no que nos diz respeito, mesmo em silêncio. Com a voz, não é uma questão de um silêncio que poderia significar, ou de uma ausência por parte do sujeito que faz ouvir a si mesmo. (NANCY, 1993, p. 241)

A audição da voz exerce um papel fundamental nessa percepção, posto que: “o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me autocomunico” (ZUMTHOR, 2007, p. 87). Esta afirmação, confirma a tese de Khan a respeito do terceiro som ouvido por Cage na câmara anecoica, conferindo materialidade à voz interna do compositor. Para Zumthor a voz não é especular, ouvir sua própria voz não constitui um reflexo, mas, sim, a própria realidade.

Por fim, para a análise de nosso exemplo, é relevante tratar do impacto que os meios eletrônicos exercem na vocalidade para Zumthor. São levados em conta três aspectos que podem servir de comparação desses meios com a escrita. O primeiro aspecto é que eles abolem a presença de quem traz a voz; o segundo é que saem do puro presente cronológico (sendo que a voz transmitida é reproduzida); e terceiro é que o espaço em que a voz mediatizada se desenrola é um espaço artificialmente composto (p. 14).

É evidente que o autor fala aqui de uma mediação eletrônica fixa, que, segundo ele, abole o caráter efêmero da voz, bem como sua “tactilidade”. No entanto, é válido notar como Alvin Lucier quebra essas premissas utilizando os meios eletrônicos, revelando seus processos, abarcando a vocalidade, segundo

Zumthor, chegando até o que Brandon LaBelle chama de “ciência poética”⁴⁹, quando analisa os trabalhos do compositor em seu livro “Background Noise”.

3.1.7 – Alvin Lucier: *Eu estou sentado em uma sala*

Essa “ciência poética”, mencionada por LaBelle, vem do interesse que Lucier tem em abordar os aspectos dos fenômenos que cercam o som, em suas composições, a ponto de as estruturas e formas das peças se configurarem em um campo onde experiências desses fenômenos podem ser realizadas (2006, p. 124). Michael Nyman descreve esse aspecto nos trabalhos de Lucier: “A ênfase [de Lucier] no processos é importante, posto que nos permite que se explore a assinatura de cada local ou substância para a sua própria impertinência singular, sem a necessidade de comprometer ou empacotar a “descoberta” como um documento de pesquisa” (NYMAN, 1999, p. 105).

Segundo LaBelle, através dessa aproximação, o trabalho ativa uma série de situações em que o som ganha uma presença material. Mesmo quando aborda a voz enquanto fenômeno físico, Lucier não abandona as complexidades inerentes à linguagem (2006, p. 125). Este é o caso de “I am sitting in a room”, que pode ser descrita da melhor forma, segundo as instruções do próprio compositor⁵⁰:

I AM SITTING IN A ROOM (1970)
para voz e fita eletromagnética

Equipamentos Necessários:

- 1 microfone
- 2 gravadores de fita
- Amplificador
- 1 Alto-falante

Escolha uma sala da qual você queira evocar as qualidades musicais. Coloque o microfone na entrada do gravador #1. Na saída do gravador #2 coloque o amplificador e o alto-falante.

Use o texto abaixo, ou qualquer outro texto de qualquer tamanho:

“Eu estou sentado em uma sala diferente do que a que você está agora.

Eu estou gravando o som da minha voz falando e eu vou tocá-la de volta para a sala de novo e de novo até que as frequências ressonantes da sala reforcem elas mesmas até que qualquer semblante de meu discurso, com talvez a exceção do ritmo, seja destruído.

O que você vai escutar, então, é a ressonância natural das frequências da sala articuladas

⁴⁹ LaBELLE, 2006, p. 124. op cit.

⁵⁰ Tradução livremente baseada no original em inglês.

pelo discurso.

Eu considero esta atividade não tanto como uma demonstração de um fato físico, porém mais como uma forma de suavizar quaisquer irregularidades que meu discurso possa vir a ter.”

Grave sua voz na fita através do microfone ligado ao gravador #1. Rebobine a fita para o começo, transfira a fita para o gravador #2, toque-a de volta para a sala através do alto-falante e grave uma segunda geração da gravação do enunciado original através do microfone ligado ao gravador #1. Rebobine a fita da segunda geração até seu começo e a emende no final da gravação do enunciado original no gravador #2. Toque a segunda geração de volta à sala somente através do alto-falante e grave uma terceira geração do enunciado original gravado através do microfone ligado ao gravador #1.

Continue esse processo através de muitas gerações.

Todas as gerações emendadas em ordem cronológica fazem uma composição na fita cujo comprimento é determinado pelo comprimento do enunciado original e o número de gerações gravadas.

Faça versões em que um enunciado gravado é reciclado através de várias salas.

Faça versões usando um ou mais falantes de línguas diferentes em salas diferentes.

Faça versões em que, para cada geração, o microfone é movido para diferentes partes da sala ou salas.

Faça versões que possam ser performadas em tempo real.

ALVIN LUCIER

LaBelle aponta que, ao tocar a gravação da voz de volta à sala, e repetindo esse processo, o trabalho acentua o espaço acústico em que ele se insere, de modo que a fonte original vai perdendo sua forma. Como descreve o compositor: “Na medida em que o processo continuava, mais e mais as ressonâncias do quarto apareciam; a inteligibilidade da fala desaparecia. O discurso tornou-se música. Era como uma magia” (LUCIER, 2012, p. 90).

Nesse processo, as inflexões da fala, as pausas, vão se fundindo, suavizando as irregularidades como o próprio compositor descreve. Dentre elas, uma chama a atenção de LaBelle, que é a gagueira característica de Lucier. O autor vê, nessa característica, a condução do trabalho, uma vez que a gagueira, que era aparente e que, de certa forma, causava um incômodo no discurso, desaparece junto com a semântica das palavras, passando a ser parte unicamente da foz fenomenológica.

Dyson busca no que Roland Barthes chama de “grão da voz” para explicar tais irregularidades: “Apesar de nossos melhores esforços para conter a tosse, o

suspiro, a tensão, a rouquidão, o chiado ou a gagueira, o "grão da voz", empurra os limites da etiqueta." (BARTHES *apud* DYSON, 2009, cap. 1, p. 31). A autora explica que, para Barthes, é, através da voz, quando ela tem uma postura e produção duplas, da linguagem e da sua "música", que o "grão da voz" enquanto metáfora para o prazer do corpo, torna-se mais aparente. De forma similar, Cook recorre a Charles Bernstein, que descreve a gagueira, a fala enrolada, micro-repetições e outras variações não como interrupções exógenas da poesia declamada: "Uma das técnicas básicas da performance da poesia é o romper com padrões racionalizáveis do som por meio de intromissões periódicas de elementos acústicos não recuperáveis pela análise monológica" (BERNSTEIN *apud* COOK, 2006, p.18). Todos esses elementos convocam a impureza demasiadamente humana na voz, e Lucier, ao não omitir essa impureza, revela a plenitude de sua presença na performance da peça.

Fig 18: Alvin Lucier em uma das performances de "I am sitting in a room".

Lucier, em sua busca pelo fenômeno sônico e físico, segundo LaBelle, faz isso de uma forma que implique também a subjetividade, em suas palavras:

"I am sitting in a room" estabelece um fato fenomenológico: ele aponta para uma certeza existencial, afirmando a presença física como condição de ser. Tal certeza é reforçada por uma remoção sobrenatural do corpo real, através da gravação do áudio. Gravação e reprodução, enquanto removem o corpo, reafirmam o corpo, mas remodelando-o através de uma fantasia corporal. Podemos ouvir Lucier de novo e de novo, e com cada reprodução e gravação sua voz se difunde, para não desaparecer, mas para reaparecer na forma de arquitetura: ao longo do tempo a voz original se suaviza e dá lugar a presença acústica da sala. (LaBELLE, 2006, p. 129)

Um outro ponto de vista a que podemos recorrer sobre essa peça é apresentado por Kim-Cohen. Divergentemente de LaBelle, para o autor, a condução central de "I am sitting in a room" se dá na descrição que Lucier realiza do processo. O texto, nesse caso, serve tanto como a instrução do trabalho como o próprio conteúdo deste. Para realizar a performance desse trabalho não é necessário interpretar ou traduzir a partitura, já que a elaboração do trabalho é alcançada pelo processo, que é o conteúdo, as instruções, a descrição. Kim-Cohen aponta que, até mesmo, o título remete a uma sinédoque: uma parte que evoca o todo (KIM-COHEN, 2009, p. 188).

A partitura não precede à performance, pelo contrário, ela só se estabelece após a realização desta. O autor chama a atenção de que a peça em questão revela a verdade de qualquer partitura, como sendo um documento fundante da recriação, não precedendo o trabalho, sempre partindo deste. Lucier, de modo singular, parece conseguir driblar os conceitos estáticos de "obra" (apontado por Goehr), tanto que na própria partitura segue-se uma longa seção de "faça uma versão", entendendo-se como "esta peça se mantém aberta". Inclusive o nome da peça pode sofrer alterações de acordo com a situação, como na versão de Lucier da peça para rádio em que a chama de "*I am sitting in a radio studio*", revelando que não faz sentido manter a sala no título, o importante é o lugar presente do performer, mais do que a peça em si. Esta reflexão nos leva a outro aspecto interessante levantado por Kim-Cohen, de que Lucier revisa o texto original a cada performance, contando sua origem e trajetória. Assim, enquanto a peça ecoa a si mesma como um processo, também ecoa a si mesma a cada performance (p.191).

A questão de original e cópia é levantada por Cook, ao afirmar que virtualmente toda música (inclusive a erudita ocidental) representa uma tradição oral,

não importando o quão intimamente esteja ligada à notação escrita e, do ponto de vista da tradição oral, toda performance é original. (COOK, 2006-p13) Essa afirmação de Cook apoia-se na comparação feita por Godlovitch com os contadores de história de que este seria um dos melhores modelos para entender a performance musical: “O modelo de contador de histórias se encaixa bem a instancia musical. Especificamente, os aspectos de variedade, a noção de participação em determinar a natureza do trabalho como um todo... Finalmente, este ponto de vista coloca a obra, em primeiro lugar como um veículo apropriado para as oportunidades musicais da performance” (GODLOVITCH, 1998, p. 96). Lucier parece compreender plenamente essa questão, fazendo sua obra não mais do que um “script” para o que, de fato, ele deseja apresentar.

A essa abordagem de Lucier, Kim-Cohen associa a um movimento chamado de “linguistic turn” (virada linguística), em que, entre os anos 60 e 70, os artistas começaram a adotar implicitamente a linguagem para explicitar seus materiais. O próprio Lucier revela a influência desse movimento na concepção da peça:

Eu montei um set de microfone na sala de estar, sentei no braço da poltrona, e escrevi um texto que explicava o que eu estava prestes a fazer. Naqueles dias, havia um gênero de trabalho, em que o processo de composição era o conteúdo do trabalho. Lembro-me de assistir a uma dançarina na Judson Church, Trisha Brown creio eu, descrevendo seus movimentos enquanto os fazia. Então eu decidi que o trabalho não teria nenhum conteúdo poético ou estético. A arte estava em outro lugar. (LUCIER, 2012, p. 89)

O trabalho de Trisha Brown, a que Lucier diz ter assistido, provavelmente foi “*Accumulation with Talking*” e, de fato, é um paralelo muito pertinente. Nesse trabalho, Brown realiza um complexo solo, em que estruturas rigorosas se combinam cumulativamente a movimentos simples e cotidianos e são precisamente descritos verbalmente pela performer enquanto acontecem.⁵¹

⁵¹ Informações encontradas em <http://www.trishabrowncompany.org/>

Fig 19: Trisha Brown executando sua coreografia de “Accumulation with Talking”, de 1979.

Torna-se válido reconhecermos nesse tipo de processo o que Fischer-Lichte chama de processo de “autopoiesis retroalimentativa”⁵². O termo autopoiesis é retirado da biologia⁵³ para designar um único tipo de operação de autoprodução em sistemas vivos. Esse processo, segundo Fischer-Lichte, é um elemento fundamental de um evento performativo, em que os performers interagem com a plateia os conectando com os processos fundamentais da vida em si, criando, assim, “embodied minds” de ambos os lados (plateia e performer) como uma retroalimentação (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 36).

Podemos concluir que Lucier, através dessas operações, consegue estabelecer plenamente sua presença por nos revelar com justeza todo o processo e, assim, ficamos junto a ele suspensos nesse primeiro estágio.

Fazendo uma analogia com *4'33"* e *Lecture on Nothing* de Cage, o *“I am...”* de Lucier diz onde está e o que está fazendo. Por sua vez, o *“I am...”* de Cage deixa de lado a parte mais importante, como apontamos no início desse capítulo, que é *“Eu não tenho nada a dizer e eu estou dizendo isso”*. Mas, para Cage, nada sempre

⁵² O termo originalmente usado por Fischer-Lichte é “autopoietic feedback loop”. Trata-se de uma tradução livre. Por mais precária que seja, optou-se por traduzi-la dessa maneira a fim de uma melhor compreensão do termo.

⁵³ Termo cunhado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela.

é alguma coisa.

Talvez Zumthor nos possa explicar melhor essa dupla revelação, quando, ao final de seu livro, observa que o prazer também pode ser obtido pela leitura de textos narrativos, em circunstâncias específicas:

[O saber narrativo do] discurso não diz nada, e ressoa (orgulhosamente às vezes) no vão do absurdo. E em sua qualidade de narração que o discurso mantido pelo historiador declara sua relação com o lugar singular de sua dupla origem. Só assim há uma chance de dar a sentir uma presença e, talvez, uma beleza (para além de todas as decodificações que propõe). A beleza vem a mais, como uma graça. Mas da presença gera-se um prazer. E o prazer é o mais alto valor do espírito, pois é ao mesmo tempo alegria e signo: o signo de uma vitória de e sobre a vida, esta vitória que nos faz humanos. (ZUMTHOR, 2007, p. 108-109)

3.2 – Eventividade

3.2.1 – Isso está acontecendo?

Se no projeto de Cage faltam elementos que nos façam perceber a dimensão do corpo, o mesmo não se pode ser dito em relação à eventividade. Prova disso acontece em 4'33", em que é evidente a suspensão que emana da performance, pelo menos da forma como ocorreu em suas primeiras apresentações. A maior parte das descrições dessa peça na literatura foca-se na visualidade do evento e, principalmente, na sensação latente da plateia de que “algo está para acontecer”.

LaBelle corrobora essa impressão, discorrendo que o silêncio proposto em 4'33" pede um estado de escuta para aguardar que algo aconteça. Esta espera é intencional por parte do compositor, que usa a convenção da expectativa inerte do local da apresentação.

O autor rebate as críticas feitas por Khan na medida em que a linguagem musical abordada por Cage opera através de gestos e formas contraditórias a sua situação contextual e, nesse sentido, ganha seu *momentum*. O trabalho carrega em si a consciência de que é feito para uma sala de concerto. Sua própria desestabilização opera dentro dessa prática cultural, contando com o desconforto social para produzir todos os silêncios e ruídos que constituem a matéria musical da peça. Por esse motivo, LaBelle chega, até mesmo, a classificar 4'33" como uma

precursora da prática de “site-specific”⁵⁴, pois se aproveita desse espaço histórico da tradição da música clássica, como um ingrediente ativo. Não para “silenciar o social”, como alega Khan, mas, sim, para criar uma moldura conceitual em que o social e o silêncio são trazidos para uma relação dialógica (LaBELLE, 2006, p. 14-15).

Esse contexto social, segundo LaBelle, é contestado pela inserção de elementos cotidianos gerados pela não intencionalidade. O autor cita que a simples presença do performer é capaz de modificar essas convenções sociais pré-estabelecidas:

Assim, a presença física é ligada a um fluxo de princípios organizadores que buscam incutir tal presença com um anarquismo não intencional sem obstáculos, que para Cage, equipara-se com a sociabilidade. Ao passo que esta sociabilidade, são todas as operações autocontidas da vida cotidiana, amparadas pela certeza do material e os efeitos de estar presente. (LaBELLE, 2006, p. 8)

Esse tipo de presença nos remete ao fenômeno de emergência de Fischer-Lichte, no qual o performer, imbuído do “conceito forte de presença”, suspende a plateia em um estado de encantamento. Não por acaso a autora cita o exemplo de 4’33”, como visto anteriormente.

O estado de encantamento pode ser entendido como a epifania explicada por Gumbrecht, que se dá através da revelação do Ser. Quando relacionado à experiência estética e, no caso em questão, ao arrebatamento do evento, Gumbrecht aponta que : “A revelação do Ser pode se dar, tanto na modalidade do belo, quanto na modalidade do sublime” (2010, p. 148).

Kim-Cohen discorre longamente sobre a noção de sublime, e o entendimento de sua proposta pode revelar-se proveitoso em nossos estudos. Começando pelo sublime de Kant, o autor nos mostra que essa noção é aplicada a um sentimento estético, em que um sujeito é posto à imensidão de um objeto natural ou confrontado com alguma força esmagadora. Esse sujeito, então, experimenta o prazer de capturar algo inapreensível, na medida em que se rende à sua própria inabilidade de conter ou controlar o sublime. Geralmente, esse sublime é anexado a um produto ou a uma força da natureza, como montanhas, oceanos, terremotos, entre outros.

No entanto, o autor se vê mais interessado na aproximação de Lyotard com o sublime, que empresta esse termo de Kant e atualiza-o para as experiências

⁵⁴ Talvez essa classificação de LaBelle não esteja tão acurada quanto a que vimos de Miwon Kwon. De qualquer forma, nos aproveitamos de sua abordagem para fins de melhor entendimento do contexto.

contemporâneas. Para Lyotard, o sublime moderno é um produto de intervenção humana, que carrega algo de nostálgico. Procura sempre por algo que está faltando, algo perdido, algo que ainda não foi apreendido. O sublime é a forma de se abordar a estética pós-moderna, segundo Lyotard:

A estética pós-moderna é uma estética do sublime, embora nostálgica. Ela permite que o inapresentável coloque à frente apenas o conteúdo que falta; mas a forma, devido a sua consistência reconhecível, continua a oferecer ao leitor ou espectador, uma matéria de conforto e prazer [...] O pós-moderno seria [...] aquilo que se nega ao consolo das boas formas, do senso do comum, aquilo que tornaria possível compartilhar coletivamente a nostalgia pelo inatingível; que procura por novas apresentações, não para apreciá-las, mas a fim de conferir um sentido mais forte do inapresentável. (LYOTARD *apud* KIM-COHEN, 2009, p. 220-221)

Como vimos anteriormente, Kim-Cohen pontua a divergência de Derrida com a “presença primordial” de Husserl. Essa presença carrega a ideia da volta ao princípio, do começo absoluto, sempre referindo-se ao “ponto-fonte”⁵⁵, esse, por sua vez, representa o “agora” de Husserl, o que ele concebe como o piscar do olho, o *Augenblick*⁵⁶. Derrida novamente desconstrói essa noção alegando que o “agora” não pode existir desprovido da retenção da memória e da expectativa (2009, p. 127). Não é estranho perceber a similaridade dessa concepção de retenção com a que discorremos de Lyotard acerca do termo *matiz*, pois o sublime de Lyotard também concerne ao tempo. Em contraposição ao “agora” de Husserl, ele nos apresenta uma conceituação em forma de questão, o “*Is it happening?*” (Isso está acontecendo?). Kim-Cohen explica que esse termo, ao contrário de ser estático em um impossível momento indivisível, é um processo constante de incerteza e questionamento do momento, sempre recursivo, reflexivo e autoconsciente. Porém, nunca centrado em si mesmo e, sim, supremamente incerto de sua própria constituição (p. 221).

O “Isso está acontecendo?” de Lyotard contempla inteiramente o que buscamos enquanto *eventidade*, pois, mais que estabelecer um evento convencionalizado, ele nos oferece a dúvida sobre o acontecimento, se aquilo diante de nós pode, de fato, ser destacado da vida, ou se faz parte dela.

⁵⁵ Tradução de “source-point”

⁵⁶ O termo *Augenblick*, “piscar dos olhos”, é uma das temáticas principais no desenvolvimento do pensamento de Kim-Cohen, em que ele o compara com o *Ohrenblick*, alegando que não só anatomicamente o “piscar do ouvido” é impossível, mas filosoficamente também se faz inatingível (2009, p. 128). O ouvido sempre está aberto ao mundo e às leituras que podemos fazer dele.

Se observarmos o universo da música tradicional ocidental, veremos que esta tem como um de seus princípios o evento pré-estabelecido. Quando se adentra uma sala de concerto, a convenção social, os modos de se portar e o que esperar são evidentes. A partir daí, podemos perceber como 4'33" conseguiu questionar esse paradigma, inserindo a pergunta: *Isso está acontecendo?*

No período que se segue, após 4'33", surgem algumas expressões artísticas que carregam em sua essência essa questão, e grande parte delas foram fortemente influenciadas pelas ideias que surgiram de um evento que quase não teve registros, que foi feito para uma única ocasião, com as pessoas que lá estavam, um evento que não teve título.

3.2.2 – Um evento sem título

No ano de 1952, Cage e Merce Cunningham⁵⁷ foram convidados a dar um curso de verão na Black Mountain College, uma escola de artes fundada em 1933, localizada ao sul dos EUA (Carolina do Norte). Estrategicamente em uma região rural, o local passou a servir de reduto para o desenvolvimento de formas de arte experimentais, dado seu currículo planejado por artistas provenientes da extinta escola Bauhaus.⁵⁸

Durante o curso, em uma das noites de apresentações, fora proposta pelos artistas uma performance que iria criar um precedente para inúmeros eventos que se seguiriam na década de 60, como cita Fetterman, “uma das atividades que teve o maior impacto na arte americana” (FETTERMAN, 1996, p. 97). Trata-se da performance multimídia que ficou conhecida como “o evento sem título na Black Mountain College”.

Esse evento contava com diversas linguagens e artistas realizando ações de forma simultânea, mas independentes. As principais atividades aconteceram no refeitório do colégio, onde a plateia fora disposta em quatro triângulos apontando para o centro da performance, entre esses triângulos havia quatro corredores por onde também eram realizadas ações. Pinturas brancas de Robert Rauschenberg penduradas no teto constituíam o cenário. Um pequeno palanque posto ao lado da plateia serviu para Cage fazer algumas leituras da “Doutrina da Mente Universal” do

⁵⁷ Notório coreógrafo que realizou diversas parcerias com Cage.

⁵⁸ Bauhaus foi uma importante escola alemã de artes plásticas e arquitetura, fundada em 1919. Considerada o berço do modernismo, foi fechada em 1933 após a ascensão do governo nazista. Ver em: GOLDBERG, RoseLee – “A arte da Performance”, 2006, p. 87-112.

mestre zen budista Huang Po, como uma introdução à performance e, durante o evento, o compositor ocasionalmente lia escritos que relacionavam o Zen com a música. Uma das alunas presentes na plateia, Francine Duplessix-Gray ⁵⁹, fez algumas anotações, muito relevantes, sobre as leituras feitas por Cage: “A arte não deve ser diferente da vida, mas uma ação dentro da vida... com seus acidentes e acasos, diversidade e desordem, e belezas não mais que fugazes.”⁶⁰

Além disso, os poetas Charles Olsen e Mary Caroline Richards também se revezavam em outro palanque lendo poesias. Rauschenberg tocava discos em um gramofone e projetava slides “abstratos” em uma das paredes, enquanto, na outra, Nicholas Cernovitch passava trechos de seu filme; no teto, outras projeções dos cozinheiros da escola trabalhando. Enquanto Cunningham dançava entre os corredores do refeitório, acabou incorporando em sua performance um cachorro que começou a segui-lo entusiasmadamente.

O pianista David Tudor tocava algumas peças para piano preparado; em outro lugar, manipulava um rádio e, num certo momento, começava a transferir água de um balde para outro. Como ele mesmo descreve: “Era muito mais uma ideia de se mover de um lugar para outro, então eu fiz algo que tinha a ver com isso. E claro, tocando *Water Music* se adicionava um elemento visual” (TUDOR *apud* FETTERMAN, 1996, p. 102).

Fig 20: Mapa do espaço e ações de “Untitled Event at Black Mountain College” (1952). Desenho feito por MC Richards em 1989.

⁵⁹ Hoje uma conceituada escritora e crítica literária nos EUA.

⁶⁰ citação presente em GOLDBERG, 2006, p. 116.

Cage entregou apenas um pedaço de papel aos participantes, com espaços em branco e uma duração de tempo de suas ações, assim eles decidiriam livremente o que fazer nesse período. E tudo acabava como em uma espécie de ritual, em que era servido café à plateia em copos brancos que estavam em suas cadeiras desde o início.

Não se tem muita certeza sobre a série de ações, os tempos, a data, os participantes e tudo o que aconteceu de fato, foi um trabalho efêmero em sua constituição, sem nenhum registro ou partitura. Os únicos programas do evento foram pintados em papéis de seda para cigarros por Tommy Jackson, que depois os enrolou em fumo e os queimou, algo que não poderia ser mais simbólico.⁶¹ Então, tudo que restou foi a memória de quem vivenciou o evento, e essa memória o recria cada vez que é acessada. Muito provavelmente este tenha sido o maior êxito desse evento, pois não importava muito o conteúdo da obra, mas, sim, ela ter sido presenciada, vivida de uma maneira quase cotidiana, e as possibilidades que a ideia de sua existência geraram. Como recorda M.C. Richards:

Era um bombardeio sensorial de: O que está acontecendo?[...] Você só tinha que simplesmente deixar as coisas passarem por cima de você, e não tentar fazer sentido... Eu certamente não tinha a impressão de que era um evento histórico, talvez porque todos os elementos eram familiares ao Black Mountain [...], e colocando tudo junto parecia algo natural e não uma mudança cultural em realidade. (RICHARDS *apud* FETTERMAN, 1996, p. 102-104)

De volta a Nova Iorque, em 1957, Cage ofereceu um curso sobre composição de música experimental, na New School for Social Research, em que o principal tema abordado e o modelo para o curso se baseavam no “Evento sem título da Black Mountain College”. O curso chamou a atenção de artistas de diversas áreas, como poetas, cineastas e artistas plásticos, e não apenas de músicos. Muitos desses, mais tarde, integrariam o grupo Fluxus, como Allan Kaprow e George Brecht.

Tomaremos esses dois artistas como exemplo do que aqui chamamos de “eventidade”. Embora cada um tenha tomado uma postura distinta em seus trabalhos nessa abordagem, o olhar sobre eles nos ajudará na distinção entre acontecimentos e eventos.

⁶¹ A descrição dessa ação encontra-se em FETTERMAN, 1996, p. 102.

3.2.3 – Allan Kaprow: Acontecimentos

Apesar de comumente ser atribuído ao “Evento sem título da Black Mountain College” como sendo o primeiro *Happening*, na verdade, esse termo fora concebido por Allan Kaprow para designar um novo tipo de expressão artística.

Kaprow, antes das aulas com Cage, já era um pintor profissional com vários trabalhos expostos em importantes galerias de Nova Iorque, e seguia carreira acadêmica como professor de história da arte e prática na Universidade Rutgers, desde 1953. Nesse período, o artista já se mostrava interessado em estender os limites da pintura, como se pode observar em um de seus artigos, publicado em 1956, sobre o legado de Pollock. Defendendo que o pintor, contrariando os clichês formalistas, expandia a pintura para além da tela e adentrava-a no espaço do observador. A pintura deveria agora abarcar, de fato, as consequências dessa extensão espacial:

Pollock, como o vejo, nos deixa em um ponto onde devemos nos preocupar e até mesmo nos deslumbrarmos pelo espaço e os objetos da vida cotidiana, sejam eles corpos, roupas, salas[...] Nós devemos utilizar as substâncias específicas da visão, do som, movimentos, pessoas, odores, do toque.[...] Milhares de outras coisas serão descobertas pelos artistas desta geração. Não apenas esses arrojados criadores nos mostrarão, como se pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos a nossa volta, porém ignorados, mas também irão nos expor acontecimentos e eventos inteiramente despercebidos ⁶². (KAPROW *apud* MARTER, 1999, p. 4)

O interesse por colocar elementos mais pessoais e autobiográficos, bem como o uso da linguagem também começam a se mostrar nos trabalhos de Kaprow, como em *Baby* de 1956, em referência ao seu filho recém-nascido, em que, além de fragmentos de cobertores e de madeiras, no quadro, podia-se ler o nome de sua esposa, Vaughan.

Ao participar das aulas de Cage, no final de 1957, Kaprow passou a experimentar possibilidades mais participatórias no espaço, explorando plasticamente, inclusive, ruídos. Tanto que, em 1957, o artista passa a fazer as “action collages”, construções que ocupavam um espaço utilizando diversos materiais, como luzes e dispositivos sonoros e demandavam uma certa interação do observador, como mover painéis, em *Kiosk*, de 1957.

⁶² Curiosamente Kaprow, no original em inglês, usa a palavra “unheard”, que também pode significar “não ouvido”.

Fig 21: KAPROW, Allan – *Kiosk* (painéis rearranjáveis de diversos materiais) de 1957.

Mas o marco inicial para a transformação artística proposta por Kaprow se dá em “*18 happenings em 6 partes*”, que teve sua estreia em 1959 na Reuben Gallery em Nova Iorque, em que a plateia sentava-se em três salas diferentes e testemunhavam seis eventos fragmentados, em performances simultâneas. Entre cada uma das partes, soava uma campainha e podia-se trocar de sala. Eram incluídos na apresentação, slides, execução de instrumentos musicais, modelos vivos, leituras de textos, cartazes e paredes pintadas. Apesar de ter sido cuidadosamente ensaiada, essa apresentação foi o disparador para diversos outros *Happenings* que se seguiram e que aconteciam de diversas formas, realizados tanto por Kaprow quanto por outros artistas.⁶³

Susan Sontag, que era uma frequentadora assídua dos *Happenings*, pode nos auxiliar melhor no entendimento do que se tratavam, ao descrevê-los em um

⁶³ Descrição retirada de CARLSON, Marvin - “*Performance, uma introdução crítica*”, 2010, p. 110.

artigo contido em seu livro “Contra a Interpretação”⁶⁴.

Para a autora, a primeira coisa a ser ressaltada em um *Happening* é o tratamento dado ao público, em que se busca de diversas formas incomodá-lo. Não existe a intenção de satisfazer o desejo do público de ver tudo o que acontece, uma vez que sempre se dão em lugares não convencionais, desconfortáveis, às vezes, sem iluminação, e outras, em diversos espaços ao mesmo tempo. Outra característica é o tratamento com o tempo, pois a duração de um *Happening* é imprevisível. O público, por exemplo, muitas vezes, não se dá conta de que a apresentação chegou ao fim. Um *Happening* não possui enredo ou história e, portanto, nenhum elemento de suspense. Segundo Sontag, por não possuir clímax ou conclusão, pode-se usar a alegoria dos sonhos, que é desprovido do senso de tempo e nem segue um discurso racional. Como o próprio nome sugere, os *Happenings* são sempre no presente.

Uma forma de se desvincular do tempo é através de uma impermanência deliberada. Mesmo sendo feito por pintores e escultores, o *Happening* não pode ser adquirido, pode-se vivenciá-lo. A autora resalta que isso poderia nos levar erroneamente a entendê-lo como uma forma teatral. No entanto, na época em que Sontag escreve o artigo, 1962, o teatro ainda não havia passado completamente pela “*performative turn*”, segundo aponta Fischer-Lichte, então ainda se tratava de uma forma intrinsecamente ligada ao texto e o “roteiro” da encenação, e esse texto pode ser lido ou adquirido, a “obra” existe independentemente da performance. Os *Happenings* não podem ser tidos como teatro, se como teatro entendermos uma peça. Mesmo quando são ensaiados, eles mudam completamente se apresentados uma outra vez, eles jamais são revividos. Sontag aponta que isso se dá também, em grande parte, porque os *Happenings* usam objetos e materiais que são consumidos ou destruídos no decorrer da performance. E essa preocupação com os materiais aproxima mais os *Happenings* das artes plásticas que do teatro. Um ponto principal dessa aproximação é que as pessoas que participam não são tidas como “personagens”, e, sim, como objetos materiais. Elas podem estar expostas estaticamente, presas em sacos, embrulhadas em papéis, em tecidos, ou suas ações podem ser repetitivas, pulam, caem, são erguidas, acariciadas ou observadas lentamente. A autora observa que os atos mais simples, corriqueiros, como um

⁶⁴ Em SONTAG, Susan – “Contra a Interpretação” Cap. 5 – *Happenings: uma arte de justaposição radical*, 1987, p. 305-311.

homem se barbeando, ou pessoas comendo, são prolongados repetitivamente até um frenesi demoníaco.

Os *Happenings*, segundo a autora, registram, de maneira real, um protesto contra a concepção de arte de museu, a ideia de que o artista deve produzir algo para ser cuidado e preservado carinhosamente. Para Sontag, um *Happening* só pode ser amado como se ama um fogo de artifício que explode. Nesse sentido, a experiência de um *Happening* aproxima-se muito com o que discorremos sobre o sublime.

Sontag também faz um paralelo de que os *Happenings* conseguem alcançar três características prescritas no teatro da crueldade de Artaud: a primeira seria o tratamento supra pessoal ou impessoal dos performers; a segunda, a ênfase no espetáculo e no som e o desprezo pela palavra ⁶⁵; e terceira, o objetivo declarado de “agredir” o público.

Por fim, a autora ainda nos oferece um interessante ponto de vista, observando que, geralmente, as pessoas riam durante os *happenings*, mas não por que eles eram engraçados, mas, sim, por um sentido mais terrificante, algo incutido em uma piedade social em um sentido altamente convencional do sério. Fazendo uma comparação com as formas clássicas, a autora conclui:

Como na tragédia, toda comédia precisa de um bode expiatório, alguém que seja punido e expulso da ordem social representada mimeticamente no espetáculo. O que ocorre no Happening obedece apenas a prescrição de espetáculo de Artaud que eliminara o palco, ou seja, a distância entre espectadores e atores, e “envolvera fisicamente o espectador”. No Happening, este bode expiatório é o público. (SONTAG, 1987, p. 311)

De fato, a abordagem de Kaprow era muito mais ligada às artes plásticas. Os *Happenings*, em nosso contexto, podem revelar-se como a tentativa de Kaprow em trazer o que aqui chamamos de “presença” para a pintura. Mas o instigante nesse caminho de Kaprow acontece justamente porque ele o traçou através de reflexões sobre a música. Em uma entrevista concedida a Joan Marter, o artista discorre em detalhes essas reflexões.

Kaprow relembra que quando foi aluno de Cage, os artistas visuais da época compreendiam muito melhor o compositor que os músicos, que, por sua vez, estavam mais ligados ao estruturalismo de Schoenberg ou à tendência conservadora

⁶⁵ Acreditamos que aqui a autora queira se referir ao uso exclusivo da palavra para carregar a semântica de um discurso.

Neoclássica ⁶⁶ do período. No entanto, até 1950, por conta de suas peças para piano preparado, Cage comumente era comparado com um tipo de pintura impressionista abstrata que começara a se desenvolver na época, uma abstração pura, algo que não atraía muito Kaprow.

Foi, então, que no ano de 1951, Kaprow conheceu o pintor Robert Rauschenberg e foi até seu estúdio. Kaprow conta que o pintor estava trabalhando em suas famosas telas em branco, e que ainda não haviam sido expostas. Ao se deparar com as telas em branco, e em grande escala, Kaprow não sabia como abordá-las, ficou andando de um lado para o outro, se aproximando e se afastando procurando o que deveria olhar, quando, em um dado momento, ele se percebeu olhando sua própria sombra movendo-se na tela; nesse momento, Rauschenberg sorriu. Pouco tempo depois, em 1952, Kaprow foi assistir a um concerto de uma estreia de John Cage, como ele próprio narra:

O tempo ainda estava quente, e as janelas estavam abertas, ainda podia-se ouvir os sons na rua. Então, quando ele fez 4'33", com David Tudor sentado ao piano fazendo nada mais que pressionar o cronometro, fechar e abrir a tampa do teclado, eu imediatamente vi isso como uma parte de um quadro. E então eu ouvi o sistema de ar-condicionado, ouvi os elevadores em movimento, um monte de risadas das pessoas, cadeiras chiando, e tosses. Eu ouvi as sirenes da polícia e carros para logo abaixo. Eram como as sombras no quadro de Bob Rauschenberg. Ou seja, não há nenhuma marcação do limite da arte, ou do limite da chamada vida cotidiana. Eles se fundem. E nós os ouvintes do concerto de Cage e os observadores dos quadros de Rauschenberg, somos os colaboradores da obra de arte. Foi uma espécie de colaboração, que infinitamente muda de assunto. A arte simplesmente se tornou este organismo vivo. (KAPROW *apud* MARTER, 1995, p. 132)

Kim-Cohen faz uma análise similar de 4'33" com Rauschenberg ⁶⁷, apontando que a música está ausente, mas o espaço que ela uma vez ocupou está longe de estar vazio. Aponta, também, que todos os signos continuam ali presentes, os músicos, o piano, a partitura, porém com sua ontologia usual radicalmente expandida. Segundo Kim-Cohen, o ouvinte deve preencher o espaço vazio (KIM-COHEN, 2009, p. 167).

⁶⁶ A vertente Neoclássica tem como maior expoente Stravinsky, que já residia nos EUA nessa época.

⁶⁷ O próprio Cage comparava algumas vezes 4'33" às telas em branco de Rauschenberg, Kim-Cohen, porém, usa outro quadro do pintor para fazer sua comparação. O "Desenho apagado de de-Kooning" de 1953, observando que esta seria uma tela em branco que hora teve um conteúdo e que, então, fora apagado, contando com nossa capacidade de interpretação para preenchê-lo.

Kaprow preenche esse espaço, incorpora o que observamos da epifania de Gumbrecht, se torna a plateia enquanto “embodied mind”, e se engaja a ponto de conseguir perceber o ordinário como extraordinário, nunca mais se apartando do público mesmo enquanto artista, levando a ideia para seu trabalho de um acontecimento.

Fig 22: Allan Kaprow durante o *Happening* “Tree”, no Yam Festival na fazenda de George Segal em Nova Jersey, maio de 1963 (foto por Robert McElroy).

3.2.4 – George Brecht: Eventos

Por volta dos anos ‘60, uma outra vertente de trabalhos influenciados pelas aulas de Cage na New School for Social Research, que consistia de pequenas instruções em forma de texto propondo uma ou mais ações, começa a despontar. São os chamados “event score”, que tinham a intenção de trazer a forma da “partitura” musical para as artes visuais. Um dos principais criadores desse tipo de trabalho foi George Brecht.

Esses trabalhos, algumas vezes são encarados como “uma arte de gestos tolos e sem significado” ⁶⁸, como critica Henry Flynt. No entanto, Liz Kotz, em seu livro “Words to be looked at”, nos oferece uma visão mais profunda sobre o trabalho de Brecht.

O que levou Brecht, que era pintor, a participar das aulas de Cage foi o

⁶⁸ citação encontra-se em KOTZ, 2007 – p65

interesse no “acaso”. O artista utilizava-se desse método para elaborar suas pinturas, e viu no compositor uma forma de aprimorar essa abordagem. Brecht e Cage logo mostram ter uma forte afinidade em diversos assuntos. Dick Higgins recorda que as aulas sempre começavam com uma longa conversa entre os dois, geralmente algo sobre “virtuosidade espiritual”, ao invés de virtuosidade técnica, o que, invariavelmente, acabava por incorrer na eliminação do ego, como vimos anteriormente: “Apenas George Brecht parecia compartilhar o fascínio de Cage sobre as várias teorias da impessoalidade, o anonimato e a vida de processos, a revelia de quem os recebia, fazia ou qualquer outra pessoa” (HIGGINS *apud* KOTZ, 2007, p. 66). Algo que era muito apreciado pelos membros da classe era o incentivo que Cage dava a cada um de encontrar a sensibilidade em seus próprios projetos. Kotz afirma que Brecht escolheu aproveitar desses encontros o entendimento do compositor sobre a simplicidade, a autocontenção, a dessubjetivação e o não envolvimento pessoal naquilo que fazia.

Para além dos projetos de cada participante, que geralmente eram experimentados aos moldes do “evento sem título da Black Mountain College”, Cage também ancorava essas práticas multimídias em análises acerca dos fenômenos sonoros. Segundo a autora, muito provavelmente, o compositor tenha sido influenciado pelos estudos publicados no jornal musical alemão *Die Reihe*, editado por Herbert Eimert e Stockhausen, que traziam o vocabulário usado em aula por Cage, como: “Dimensões do som: frequência, duração, amplitude, estruturas dos parciais harmônicos, morfologia.” O ensino desse vernáculo estritamente voltado a mensurar parâmetros musicais visava a trazer princípios organizadores e regras estruturantes que pudessem ser aplicadas a outros fenômenos como ondas de luz, estímulos visuais, objetos no espaço e, até mesmo, ações.

Kotz aponta que as ideias difundidas por Eimert (bem como as da música concreta) apontavam que: “Novos meios de gerar som, estipulavam novas formas de composição, alcançadas apenas através do som em si mesmo, que são oferecidos por novas materialidades [...] A multiplicidade de formas dos elementos eletrônicos excedem e muito as possibilidades da notação gráfica” (EIMERT *apud* KOTZ, 2007, p. 69). Eimert, então, propõe um método de notação matemática para os parâmetros sonoros, novas formas de som exigiam novas partituras. Kotz descreve que essa noção também é observada por Friedrich Kittler, advogando que, enquanto produto das novas tecnologias de gravação, o som escapa dos domínios do discurso

tradicional, sobrepassando o “armazenamento alfabético” da notação em partitura musical. Dessa forma, a experiência temporal para novos modelos dependem do “afunilamento simbólico” das letras, dos textos enquanto partitura (p. 71).

A autora nos revela que as anotações nos cadernos de Brecht indicavam a leitura de textos e partituras de compositores como Boulez e Stockhausen, dos quais adaptou muitas ideias à sua maneira. Brecht, além de pintor, era um cientista químico, e foi pesquisador durante alguns anos, então, todos esses novos conceitos composicionais científicos não lhes soavam estranho. Mas, segundo Kotz, seu fascínio não residia nos esquemas quantitativos (algo que, decerto, era bem trivial para Brecht) e, sim, nos processos conceituais que essa prática acarretava. Como, por exemplo, o raciocínio da dissolução de “altura” de uma nota em uma série de frequências (harmônicas) denota a operação de uma continuidade, infinda, que perceptualmente é reduzida a um evento sonoro. Era comum que Cage passasse pequenos exercícios envolvendo objetos mundanos, como cartas, apitos e brinquedos, que serviriam de matéria para novas peças apresentadas a cada semana. Seguindo o raciocínio anterior, Brecht não via esses exercícios como a preparação para uma composição mais complexa, os exercícios eram o fim em si mesmo, isolando as performances programadas de Cage na menor estrutura de uma ação. Focando-se na conjunção de uma nova forma de notação e na redução de uma discreta e fundamental estrutura, Brecht chega ao conceito de “evento”.(p. 78).

Os primeiros trabalhos de Brecht com essa abordagem, feitos em 1959, consistiam de pequenas instruções impressas detalhando o procedimento de ações variadas ligadas a algum resultado sonoro, como em “Candle piece for Radios”, em que no tempo da queima natural de uma vela eram executados diversos controles sobre um rádio (aumentar ou diminuir o volume, trocar de estações, ligar e desligar, e assim por diante), ou “Card piece for Voice”. que utilizava cartas de baralho para gerar sons vocais. De qualquer forma, Brecht sentia-se insatisfeito em ter que cumprir qualidades puramente aurais nos seus trabalhos, e foi voltando-se, cada vez mais, para experiências multissensoriais. O primeiro “evento”, de fato, veio da simples observação de uma situação cotidiana, como descreve o artista:

Na primavera de 1960, eu estava parado em um campo aberto de East Brunswick, Nova Jersey, onde eu morava na época, esperando minha esposa para ir para casa, estava de pé atrás do meu Ford Inglês, com o

motor funcionando e o sinal de seta à esquerda piscando, ocorreu-me que uma peça "evento" poderia totalmente ser retirada daquela situação. Três meses depois, a primeira peça explicitamente intitulada de "evento" foi concluída, a "Motor Vehicle Sundown (Evento). Dezenas de "eventos" vieram em quantidade durante os anos que se seguiram, os últimos tornaram-se bastante privados, como pequenas iluminações. (BRECHT *apud* KOTZ, 2007, p. 73)

Fig 23: BRECHT, George – “Motor Vehicle Sundown (Event)”, parte 1 e 2 – 1960.

A partir de então, mesmo aqueles que, de certa forma, envolviam música, os “event scores” sempre traziam algum questionamento inerente, indicando a performance como uma referência à música e não como a produção sonora. Como, por exemplo, o “Solo for Violin, Viola or Contrabass”, que trazia apenas a palavra “polindo”, ou ainda “Piano Piece, 1962”, em que se lê, “um vaso de flores no (para) piano”. Kim-Cohen aponta que, nessa situação proposta por Brecht, ele vai para um estágio mais básico de conceituação musical do que 4’33”, em que é a presença do instrumento que estabelece a norma, o comportamento, cria expectativas e conjura histórias. Questionando nossos hábitos culturais e reconceitualizando esses objetos

que são vistos como um totem. Recorrendo a uma frase do musicólogo Jean-Jacques Nattiez: “O som é um dado irredutível da música. Mesmo nos casos marginais em que está ausente, não deixa de estar presente por alusão” (NATTIEZ *apud* KIM-COHEN, 2009, p. 174).

Fig 24: BRECHT, George – Events Scores de “Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass” e “Piano Piece.1962”. 1962.

Fig 25: George Brecht na performance de “Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass”, Nova Iorque, 1963.

Dessa forma, o caminho natural para Brecht foi liberar-se completamente do compromisso com a música, apresentando “eventos” que se distanciavam cada vez

mais das práticas de Cage, como cita o artista: “Cage foi um grande libertador para mim [...] Mas ao mesmo tempo, ele permanecia um músico, um compositor [...] Eu queria fazer música que não fosse apenas para os ouvidos. Música não é apenas aquilo que você escuta, mas tudo aquilo que acontece [...] “Eventos” são uma extensão da música” (BRECHT *apud* KOTZ, 2007, p. 76).

Kotz observa que os “eventos” de Brecht representam tanto uma extensão quanto um enfoque sobre o projeto de Cage: extensão, pois não somente os sons e a escuta oferecem possíveis materiais, mas também “tudo o que acontece”; e enfoque, na medida em que ao, invés de multiplicidade ou simultaneidade, Brecht trabalha na singularidade de um evento. Como exemplo podemos citar “Three Lamp Events” que contem três indicações: “liga e desliga, lâmpada, desliga e liga”. É nesse enfoque que acontece a maior distinção entre os *Happenings* e os *Events*. Como alegava George Maciunas ⁶⁹, os *Happenings* eram polimórficos, que significavam muitas coisas ao mesmo tempo, já os *Events* eram monomórficos, ou seja, primavam por uma coisa apenas.

Algo que começa a acontecer com os trabalhos de Brecht é que, ao contrário de pulverizar a linguagem na produção de um fragmento sonoro, os “event scores” focavam as próprias instruções como um material poético, de declarações profundamente prosaicas e cotidianas, servindo como um modelo emergente do pós-guerra contra as práticas correntes de ruptura semiótica. Mas isso se dá de uma forma complexa, uma vez que essas instruções condensadas facilitavam a rápida transposição entre performance, publicação e formatos de exibição, elas logo também adquirem a característica de um objeto de arte e poesia visual, implicando uma tripartição que a permitia ser realizada enquanto linguagem, objeto e performance. Essa característica fez as “event scores” serem vistas como *readymades* ⁷⁰ performáticos, como aponta Maciunas: “Duchamp pensava nos *readymades* unicamente como objetos. John Cage os estendeu para os sons. George Brecht estendeu além disso[...] em ações prontas, ações cotidianas, por exemplo, na peça onde ele acende e apaga uma luz. Essa é a peça. Acender e

⁶⁹ Maciunas era artista, coordenador e uma espécie de empresário do Fluxus, e via em Brecht um modelo perfeito das ideias do grupo. Provavelmente pelas inúmeras possibilidades dos “Event Scores”. Eles podiam ser exibidos e chegaram até a ser comercializados, vendidos em uma caixa que se podia encomendar pelo correio.

⁷⁰ *Readymades* eram objetos comuns, geralmente industrializados que Duchamp utilizava como objetos de arte, em uma tentativa de questionar o que determina um produto artístico. Um exemplo conhecido é o mictório ao contrário utilizado em “A Fonte”.

apagar uma luz, você não faz isso todos os dias?” (MACIUNAS *apud* KOTZ, 2007, p. 87).

Brecht, seguindo essa visão, comprime verbalmente, cada vez mais, a inscrição da partitura, possibilitando que a interpretação dessa fosse a mais aberta possível, ao ponto da recriação, juntando isso ao fato de que eram eventos que podiam ocorrer em qualquer lugar, a qualquer hora. Assim, a noção de autoria começa a se apagar, o que agradava Brecht. Como, por exemplo, em “Three Chair Events”, em que são indicadas apenas três cadeiras, uma de cada cor (preta, amarela e branca), e na ocasião em que o artista a executava, quem passava pelas cadeiras, não sabia que se tratava de uma performance.

Fig 26: “Three chair Events” de George Brecht, Martha Jackson Galery, Nova Iorque, 1961 (foto de Robert McElroy).

O artista alinha a temporalidade da linguagem com o evento, contínuo, recorrente e sem nenhum agente, como em “Two Signs” (que indica •Silêncio / •Sem Vagas), até que o evento passa a ser interno à partitura, a performance está na leitura dessa partitura, de modo que Brecht parece alcançar um dos ideais de “obra” e, assim, não é necessário mais executá-la para que ela exista. Aos poucos, o artista

vai, até mesmo, abandonando os verbos no imperativo de suas indicações, primando por nomes, ou preposições, eliminando, assim, também a necessidade de uma ação efetiva, restando o processo.

Kotz, para explicar o que é um evento, recorre a duas fontes. Uma na filosofia de Deleuze, que aponta duas qualidades de um evento: a primeira é de que “mesmo sendo pequeno ou instantâneo, o evento é algo que sempre continua” e a segunda, que “eventos sempre envolvem períodos em que nada acontece”. A segunda fonte utilizada pela autora baseia-se na explicação da Física sobre um evento, que postula como sendo: “um ponto retirado de três dimensões para quatro dimensões”. Segundo a autora, este é um problema perceptivo articulado à teoria da relatividade, que ocorre quando um fenômeno se move próximo à velocidade da luz, assim, em um curso introdutório à Física, por exemplo, “o acender de uma lâmpada continua”, seria um típico exemplo de evento (KOTZ, 2007,p. 76).

Nesse ponto, Brecht se *apresenta* como nosso exemplo máximo do que se constitui a “eventidade”, uma vez que o artista, através de seus “event scores”, oferece um constante estado de epifania, como ele mesmo cita, são “pequenas iluminações”. Expandindo a pergunta: “Isso está acontecendo?” de 4’33” para toda e qualquer situação.

Através de uma série de manobras conceituais, Brecht consegue, até mesmo, pular o primeiro estágio da presença, o de ser e estar, ficando suspenso indefinidamente no evento. No entanto, Brecht, por se manter nesse ideal, não nos faz sentir uma presença senão em nós mesmo, em nossa própria autorreflexão, não cria um espaço. Ao levarmos embora a epifania que ele nos oferece, o evento nunca se retira.

Fig 27: BRECHT, George – “Word Event”, 1961.

Fig 28: Realização de "Word Event" por George Brecht, 1962.

3.3 – Espaço

3.3.1 – Virtualidade

Neste ponto, pensar em retirada nos exige uma reflexão um pouco maior, do que inferir que ela se trate daquilo que simplesmente deixa de estar diante de nossos olhos. Podemos até mesmo, nos arriscar em dizer que, atualmente, vivemos uma era em que a retirada (bem como a ausência) não nos é tão estranha. De certa forma estamos acostumados a ela, e aprendemos a entendê-la de um modo distinto.

Uma das abordagens recorrentes neste trabalho, é o impacto dos meios tecnológicos em relação ao que nós percebemos enquanto presença. Desde o advento da gravação e o avanço do poder computacional, os paradigmas acerca da presença foram se modificando, em confluência com as mudanças provocadas por esses meios na sociedade e cultura. Da mesma forma que tentamos escapar de uma análise rasa, que coloca a máquina como oposta ao ser humano, não podemos incorrer no risco de cair em uma falsa premissa, de que os meios tecnológicos excluem ou substituem a presença humana. Dentro do nosso escopo, a promessa de que a tecnologia poderia incidir na retirada do performer, mostra-se cada vez mais incoerente, na medida em que, se observarmos atentamente, um dos maiores anseios dos meios virtuais é a busca por suprir o nosso desejo de presença.

Um ponto de vista que corrobora a afirmação acima, encontra-se no livro de Frances Dyson, “Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture”. Nele, a autora discorre sobre novas mídias e em específico sobre a virtualidade. Para Dyson, o termo “virtual” ao mesmo tempo em que denota imaterialidade de uma mídia digital, também faz referência à um estado ou condição ontológica, que contém em si a ideia de um domínio limite, onde seus usuários podem “ser” dentro dele.

Em um “ambiente virtual”, espaços são simulados e envolvem o observador através de processos “imersivos”. O espaço é um elemento fundamental, uma vez que oferece uma ponte entre o real e o mítico, como por exemplo, o espaço de uma tela, da imaginação, ou um espaço tridimensional. Para a autora, sem espaço não pode haver a concepção de presença dentro de um ambiente, e isso implica que sem essa presença não pode haver uma experiência corporificada de “interatividade”. Por interatividade, Dyson compreende a navegação e o engajamento de um usuário em um conteúdo digital. Conferindo-lhe um certo

“controle” sobre a mídia, de forma alternativa às suas predecessoras, unicamente transmitidas (como rádio e televisão), que oferecem um conteúdo sempre permeado de representação.

Para a análise dessas construções tecnológicas, a autora nos oferece três manobras retóricas: a primeira diz respeito à mudança que ocorre entre “olhar para” e “estar em”. Esta mudança reflete na quebra da percepção de “*é como se você estivesse lá*”, estabelecida por uma mídia baseada em tela, para o “*você está lá*”, uma vez que alguém “está” no espaço virtual e não “olha para”. Deste modo, o usuário dentro deste ambiente virtual ocupa o mesmo tempo, o aqui e agora, o tempo presente do espaço real.

A segunda, variando da primeira, aponta para a confusão de significados entre “estar dentro” de um ambiente virtual e “estar” em geral. Posto que este espaço é reconfigurado, há o engajamento físico com a mídia digital, através do uso de novas interfaces (conforme apontamos anteriormente), ou até mesmo do “clique” do mouse, como a autora chega a mencionar, e esses podem ser os disparadores para uma nova forma de corporificação, o que determina um novo tipo de subjetividade.

A terceira nos exige um pouco mais de abstração, pois trata da equivalência entre o “digital” e o ser orgânico, e também da confiança que é depositada em uma forma de evolução inspirada na tecnologia, que a autora define como pós-humano.

A fim de ancorar estes pensamentos sobre a virtualidade, Dyson parte de um pressuposto interessante, de que as novas mídias digitais em verdade não são mídias, elas aspiram à condição do som. Assim, a realização de uma telepresença já era oferecida em menor grau pelo telefone; formas de inscrição computacional e armazenagem encontravam-se embrionariamente nos fonógrafos e nos gravadores; as associações de transmissão etérea (sem fios) já são feitas pelo rádio; e o envolvimento espacial já era apontado pelo som da sala de cinema. Todas essas tecnologias pavimentaram de alguma forma as noções que viriam a ser desenvolvidas, posteriormente, na interatividade e na imersividade.

O som, segundo a autora, é o meio imersivo por excelência, pela sua tridimensionalidade, percebido no aqui e agora, e proporciona sempre a experiência de envolvimento. Suas características de invisibilidade, intangibilidade, efemeridade e sua física de vibração criam uma experiência profundamente diferente do sentido da visão, onde os olhos alcançam 180º, os ouvidos expandem para 360º. Ao mesmo

tempo, quando nos referimos ao termo “som”, ele encontra-se em divisões culturais esfumaçadas como entre o balbuciar e a linguagem, a música e o ruído, a voz e a efusão corporal.

O som, neste sentido, é resistente à teorização e, para Dyson, nunca chega a ser um objeto ou carregar o certificado pleno de um conhecimento em si: “Ontologicamente vago e semanticamente impreciso, o som pede sempre a questão de sua própria representação” (DYSON, 2009, p. 14).

Desta forma, Dyson transpõe conceitos do “som” para o virtual implicando na representação da “auralidade” como: primordialidade via vibração, onipresença via atmosfera, alteridade via imaterialidade, transparência e verdade via presença e transcendência via imersão. Ressaltando que a auralidade não é uma pré-condição para a virtualidade, mas, antes, um caminho no qual o som, a tecnologia e a cultura se combinaram para criar uma estrutura retórica que reagrupasse materialidade, humanidade, arte e ciência no desenvolvimento da era da informação (p.17).

A autora também aponta que a cultura contemporânea desenvolveu uma alta capacidade de ler sons enquanto signos, como efeitos, através da constante exposição de sons desproporcionais no cinema e na espacialização do som na cabeça, por fones de ouvido. Esta habilidade possibilitou a estilização de sons para ouvidos idealizados em interfaces de realidade virtual, que cumpre uma função imersiva. Com a estilização do efeito sonoro, o “lá”, que antes reconhecíamos da gravação sonora, é a presença no aqui e agora. Por outro lado, no que tange a gravação, Dyson nota que nossa percepção sonora, antes anexada ao corpo, ao espaço e ao ambiente, parece não dispor de defesas contra o que ela chama de “o efeito da gravação”, que consiste no impacto ao acúmulo exacerbado de gravações e transmissões a que temos acesso e somos bombardeados constantemente (p. 183). Isso, provavelmente, se dá pelo fato de que hoje não podemos mais encarar o som enquanto objeto (pelo menos não como era advogado pela música concreta), mas sim, como um fluxo de informações, de dados binários que constróem a amostragem de uma onda sonora. E informações se alastram de maneira muito mais efetiva que objetos.

Inserido no âmbito da amostragem digital, o áudio virtual ganha múltiplas dimensões, e, a fim de apaziguar o “efeito da gravação”, busca o arremedo da imersão e corporificação. Para tanto, estas novas mídias tendem a fazer o que suas antecessoras preteriam: elas levam em conta o corpo, criando o que a autora chama

de “efeito do corpo”⁷¹. Dyson observa que o áudio virtual encontra-se em um estágio muito mais avançado em relação à presença corporal e o ambiente em que ela se insere, do que os aspectos visuais da realidade virtual, criando espaços aurais em que os sons são absorvidos como se estivessem ocorrendo no ambiente vivido.

Baseando-se nos estudos sobre o pós-moderno de N. Katherine Hayles, a autora explica que o “embodiment”⁷² (corporificação) se distingue da concepção de “corpo”, alegando que este último se constitui hoje como uma forma idealizada, enquanto a corporificação está ligada às circunstâncias e ocasião de uma pessoa. A corporificação passa a ser a autorreferência, e para Hayles, essa se inscreve pela “incorporation” (incorporação), que são as práticas de performance do conteúdo corporal, a dizer, suas ações. A prática da incorporação deixa a contextualização da experiência intacta. Como exemplo, Hayles diz que a gravação fez com que *“a voz fosse arrancada do corpo e colocada em uma máquina”*, em contraste à telefonia e ao rádio, que, por sua transmissão, nos faz *“participar da fenomenologia da presença”*⁷³, nos tornando, assim, corporificados, porém transformando nossa subjetivação no que ela chama de pós-humano. Nesse novo paradigma, que privilegia a informação sobre a matéria, e imagina o corpo como uma prótese para a mente e para a consciência, não há uma demarcação absoluta entre a existência corporal e uma simulação virtual, ou entre um mecanismo cibernético e um organismo biológico. Segundo Dyson: “O Pós-humanismo apresenta para Hayles a possibilidade de ir além de uma metafísica da presença (incluindo a crítica da desconstrução) para uma nova dialética de padrões, aleatoriedades em que “a origem não é o agente em que se baseia a significação” (DYSON, 2009, cap. 6, p. 208).

Neste momento, é válido arriscarmos a reflexão de que o pós-humano tenta dar sentido à ausência do corpo físico, e o desejo pela presença acaba incidindo apenas na geração de uma série de efeitos de presença. Se nos aprofundarmos um pouco mais, conseguiremos perceber que a virtualidade busca preencher todas as lacunas dos movimentos que levantamos, onde: o *corpo* equivale à interatividade; a

⁷¹ “efeito da gravação” e “efeito do corpo” são livres traduções respectivamente de “recording effect” e “body effect”.

⁷² Diferentemente do “embodiment” de Fischer-Lichte, aqui optamos pela tradução “corporificação”, para um melhor entendimento do conteúdo que faz uma diferenciação com “incorporation”. Embora, em uma análise interdisciplinar, acreditamos que seja possível correlacionar o “embodiment” de Fischer-Lichte com o de Dyson.

⁷³ As duas citações grifadas estão DYSON, 2009, cap.6, p.207.

eventidade é suprida pelo “tempo real”, o aqui e agora de um evento que acontece “lá” chega ao mesmo tempo no “aqui”, o “ao vivo”; e o *espaço* é propiciado pela imersividade.

Dyson recorrentemente sugere uma dissociação do corpo com a presença, o que para nós equivale à retirada, quando, por exemplo, analisa a colocação de Hayes da voz “arrancada” pela gravação, de que esta tecnologia pode ser vista não como a reprodução da voz, e sim de sua “presença” (cap. 6, p. 209).

Dessa forma, os artistas inseridos na era da informação encontram como desafio constante lidar com a percepção dessa retirada. E muitos usam o efeito de presença a seu favor.

3.3.2 – Janet Cardiff: Efeito de Presença

Ao definir o que seria o efeito de presença, Josette Féral utiliza como exemplo a artista canadense Janet Cardiff. Iremos aproveitar as análises da autora, bem como reconhecer na artista as questões que acabamos de levantar acerca da virtualidade.

Podemos identificar três caminhos nos trabalhos de Cardiff, o primeiro pelo qual ela é mais conhecida são os “audio/video walks”. Neles, os espectadores escutam um CD player portátil (ou outra mídia) ou assistem a um vídeo em uma tela de uma câmera, enquanto seguem direções guiadas pela voz de Cardiff por fones de ouvido, e caminham em um local escolhido, tornando-se participantes e observadores de uma história concebida pela artista. Sua voz, por vezes falada e outras vezes sussurrada, é entrecortada por sons ambientes, outras vozes e efeitos sonoros. Nesta jornada sônica “virtual”, as gravações aparentam estar em um espaço tridimensional, jogando com deslocamentos, incertezas e limites entre a ficção e a realidade.

Suas caminhadas (walks) podem acontecer em parques, bairros residenciais ou dentro de museus. No entanto, não se trata de um *tour* meramente geográfico, e sim, uma reinvenção desses locais, realizando associações via memória ou dissociações ancoradas na realidade, “relacionando o interior com o exterior, fazendo ações físicas e mentais aparentes” (FÉRAL, 2012, cap.2, p.7).

A própria artista descreve melhor esta intenção:

Há uma relação íntima entre o artista e o ouvinte criada pelos “audio walks”. Meus pensamentos são transmitidos através do fone de ouvido, estabelecendo um espaço muito privado para o ouvinte em meio a uma área muito pública. É como ser uma pessoa anônima andando em uma cidade. Seus pensamentos são os seus próprios, criando uma mistura entre o privado e o público. (CARDIFF *apud* GORDON, 2005, p. 2)

Cardiff começou essa série de trabalhos em 1991, quando estava fazendo uma residência artística no Banff Center, em Alberta, no Canadá. Ao passar em um bosque e escutar algumas anotações em seu gravador portátil, ela teve uma sensação de deslocamento e fez seu primeiro “audio walk”, intitulado “Forest Walk”, que simplesmente narrava seu caminho pelo bosque com outras falas e frases soltas de um homem. Quem escutava depois, experimentava a sobreposição do caminho da artista com aquele que ele mesmo fazia.

Nos “walks” que se seguiram, a artista experimentou diversas outras abordagens, como em “The Missing Voice: Case Study B”, de 1999, em que uma ficção, quase uma história de detetive *noir*, é sugerida ao ouvinte enquanto anda por um trajeto nas ruas de Londres, passando por cafés e bibliotecas. Algo interessante é o modo como Cardiff insere sua própria persona em seu trabalho, colocando-se hora como uma personagem, hora como uma narradora. Como ela explica “The Missing Voice” :

A experiência de Londres descreve uma paranoia que eu acho que é comum a muitas pessoas em se adaptarem a uma cidade estranha. Eu estava tentando relacionar o ouvinte com os cenários e fluxo de consciência que eu constantemente inventava em minha mente[...] Eu acho que é um desejo de dramatizar a minha vida, torná-la real fazendo-a cinematográfica[...] Parte do processo para a peça foi andar e tomar notas em meu mini gravador de voz. Enquanto ouvia estas notas, novamente em meu apartamento, eu percebi como essa voz tornou-se uma outra mulher, um personagem diferente de mim, ... vi que a mulher na história não só era alienada de si, como também estava à procura de si mesma através desta voz, encenada, criando falsos perigos e casos de amor, querendo que sua história fosse dramatizada. Ao mesmo tempo, a narração, a fala em terceira pessoa, a remove da história e a mantém em uma distância segura.” (CARDIFF, 1999, em <http://www.cardiffmiller.com>)

Assim como a voz da artista nunca encontra um papel confortavelmente estável, o público também tem sua função estendida de forma complexa, estando em uma experiência de uma mídia dentro de outra mídia. Cardiff faz o ouvinte sempre questionar seu próprio papel:

Se você estiver ouvindo a gravação de uma fita e ouve um gravador diferente do seu tocar dentro da "sua" gravação, isso te coloca em um espaço único. Você pode dizer que isso acontece mais no passado do que

onde a voz principal [do narrador] está. Mas, então, onde é que isso posiciona você enquanto ouvinte? A primeira voz é mais real de alguma forma, mais perto no tempo e no espaço da sua realidade. (CARDIFF *apud* KIM-COHEN, 2009, p. 227)

Um segundo caminho experimentado pela artista concerne na criação de espaços teatrais imersivos, em que a plateia pode assumir variados pontos de vista. Podemos ressaltar, como exemplo, a instalação “Paradise Institute”, de 2001, realizada com seu constante parceiro George Bures Miller. Este trabalho, geralmente instalado no hall de um museu, consiste em um pequeno quarto, feito de madeira compensada e com isolamento acústico. O acesso ao quarto é feito por dois pequenos lances de escada e, assim que os visitantes adentram, suas portas são fechadas. Dentro do quarto, encontram-se duas fileiras de dezesseis assentos de veludo vermelhas, simulando um espaço tradicional de cinema. A cada espectador, é fornecido um fone de ouvido, eles sentam-se frente a uma miniatura de um teatro construído em perspectiva (*em trompe l'oeil*), com o ponto de fuga para uma tela que reproduz um filme em preto e branco. Cria-se a ilusão de estar em um cinema de fato. Enquanto assiste as cenas, a plateia ouve nos fones os sons relativos ao filme, mas também o ambiente de uma sala de cinema, cochichos de pessoas (simuladas além das reais), balas sendo desembulhadas, em um dado momento uma “amiga” que chega atrasada ao filme senta-se ao seu lado, comenta as cenas e embaraçosamente fala de maneira íntima no seu ouvido esquerdo. A história que está passando na tela não tem a intenção de ser acompanhada, mais importante que o conteúdo aparentemente desconexo, é a maneira como as imagens se relacionam com os eventos da experiência, como quando sua “amiga” diz que se preocupa em ter deixado o gás ligado e uma cena de uma casa em chamas aparece na tela, ou quando um homem ameaçador dotado de um sotaque peculiar, aparece falando ao telefone no filme e depois de algum tempo senta-se atrás de sua cadeira e cochicha em seu ouvido, toda esta situação é aferida somente pela escuta.

Segundo Féral: “Cardiff cria efeitos sonoros que dão ao espectador a impressão de que ele ou ela está em outro lugar, em um espaço real rodeado por outros, embora, o espectador saiba que ele está na realidade sozinho” (FÉRAL, 2012, cap.2, p.10). Ou, ainda, refletindo sobre esta ilusão sonora proposta pela artista, Ken Johnson observa: “O que Cardiff e Miller estão fazendo é algo mais do que apenas mostrando efeitos especiais extravagantes. Eles estão usando a

tecnologia [...] para explorar algo de filosófico e psicológico, substancialmente interessante: a relação instável entre o que parece real e o que é.” (JOHNSON, 2002, p. E36)

Fig 29: CARDIFF e MILLER - “Paradise Institute” – 2001 – Bienal de Veneza - Dimensões: 5.1m x 11m x 3m de altura. Visão de fora da instalação.

Fig 30: CARDIFF e MILLER - “Paradise Institute” – 2001 – Bienal de Veneza. Visão do interior da instalação.

Féral aponta que a artista obscurece a barreira entre o real e a ficção, justamente fazendo o espectador reconhecer nitidamente ambos os lados. Se em dados momentos ele está imerso na ilusão e na ficção, em outros é dado a ele a certeza de que aquilo não passa de um artifício, a própria situação, o entorno da instalação, ou o ambiente do “walk” conclamam esta realidade. O espectador está sempre em um processo de cálculo, de aproximação com os sons que ele escuta pelos fones e aqueles que realmente estão ao seu redor. Este seria um dos primeiros pontos que estabelecem um efeito de presença, ou seja, é a produção destas situações que fazem o espectador sentir que ele está onde ele sabe muito bem que não está, ou ouvir algo “como se” estivesse ali, mesmo sabendo que isso, de fato, é impossível. Neste momento, nos agarramos ao efeito de uma presença.

Para que estas ilusões sejam eficazes, para que se reconstitua a presença onde ela não há, a artista constantemente utiliza uma técnica de gravação essencial para seus trabalhos, chamada “*binaural*”. Esta técnica consiste em colocar dois pequenos microfones nos ouvidos de um manequim, fazendo com que a gravação dos sons leve em conta a diferença de tempo que eles chegam em cada ouvido e o espaço (da cabeça) existente entre eles, nos dando uma impressionante precisão da localização do som no espaço, criando um ambiente tridimensional. Além disso, Cardiff trabalha com a sobreposição de camadas sonoras também espacializadas na edição, o que cria um ambiente muito mais complexo. Féral, acerca desta construção, observa que: “Os sons oferecidos para o ouvinte são cortados de sua fonte, e essa fonte é o resultado de um aparato puramente técnico, que reconstitui uma realidade mais real que a realidade em si” (FÉRAL, 2012, cap.2, p.11).

Fig 31: Janet Cardiff em processo de gravação binaural para “JENA WALK (MEMORY FIELD)”, Alemanha, 2006

Dyson nos explica mais detalhadamente o processo binaural. Sendo que para este processo, o tipo de mapeamento necessário para localizar sons no espaço e para replicar a fisiologia da audição é imensa. A fonte sonora virtual deve ser descrita de acordo com a sua distância, elevação, azimuth⁷⁴ e contexto ambiental (o efeito da sala da fonte sonora). Esta perspectiva deve, então, ser calculada para cada som no ambiente e deve acompanhar cada movimento ou transmutação de distâncias através do espaço. E, se estática, a fonte sonora deve ser percebida como constantemente inerte, apesar do movimento da cabeça do usuário. A reverberação deve ser calculada em seu papel crucial como sugestão para a localização de som, o que significa calcular os reflexos das paredes e todas as outras estruturas no ambiente para cada som. Esses fatores são extremamente importantes na simulação de um espaço envolvente, uma vez que o "lá" de um ambiente é registrado minuciosamente pelos ouvidos. Para o som não existe "nada", nenhum espaço vazio entre objetos, nenhum volume pode ser ignorado. Cada objeto, cada forma, afeta a resultante sonora. Envolto por essa perspectiva, o corpo do ouvinte, juntamente com a mecânica da audição, passa por uma redefinição similar. As diferenças da amplitude e tempo interaurais, produzidas por termos dois ouvidos separados por alguma distância, devem ser calculadas para a simulação da binauralidade (DYSON, 2009. cap.6, p.186).

Culturalmente, esta técnica introduz um grau de intervenção na escuta de um espaço, que desde o fonógrafo era considerada privada, íntima e individual. Segundo a autora, o mapeamento do som reproduzido nos fones de ouvido, no entanto, destaca ainda mais o "lá", gerando um problema de localização da escuta que ocorre dentro da cabeça, ao invés de ser proveniente da direita, esquerda, frente ou atrás. Esta técnica abstrata, de forma anecoica coloca o som em um contexto audiovisual, o deixando hiper-realista. Em verdade, se a identidade e a trajetória do som são reguladas, o mesmo pode ser dito do envolvimento do ouvinte. Nesta questão, a autora cita a estudiosa de realidade virtual, Linda Jacobson, afirmando que: "Todos os sistemas de som tridimensionais funcionam de modos

⁷⁴ Azimute é uma medida de direção horizontal, definida em graus. As medidas de azimuth podem variar de 0° a 360° e as medidas são feitas em quadrantes, em sentido horário. Um som oriundo do plano horizontal chega de forma diferente nos dois ouvidos. Os sons que chegam antes são mais altos no ouvido mais próximo da fonte sonora. O tempo interauricular e as diferenças de intensidade são informações para a localização de fontes sonoras no plano horizontal, ou azimuth. (KANDEL, Erick – *"Princípios das Neurociências"*, 2014 - p.594)

diferentes, mas compartilham do mesmo objetivo: enganar o cérebro. Eles tendem a nos enganar a perceber o som vindo de outro lugar que não dos auto falantes, ou dos fones de ouvido” (JACOBSON *apud* DYSON, 2009, cap.6, p.188).

Esse tipo de percepção pode gerar questões sobre verossimilhança, realismo e autenticidade simulados por um ambiente de realidade virtual. Segundo Dyson, ancorando-se em um elemento de realidade, desenvolve-se uma tensão entre a necessidade do corpo (materialidade) e a arbitrariedade do sinal (virtualidade), entre imagens em duas dimensões e o som em três dimensões, entre a corporificação e a experiência virtual. Mas esta questão pode tornar-se irrelevante se pensarmos em qual seria o ponto de se criar um ambiente virtual realístico. Essas aparentes contradições são o resultado das persistentes tentativas da realidade virtual de representar um espaço a ser habitado, ao invés de uma cena a ser assistida, um espaço por definição distinto do mundo real, mas que requer um grau de familiaridade com a mídia para suplantar a falta do realismo que, necessariamente, se apresenta. Como Slavoj Žižek coloca: “A maior lição da “Realidade Virtual” é a virtualização da “verdadeira” realidade: pela miragem da “Realidade Virtual”, a “verdadeira” realidade é posicionada como um semblante dela mesma, como um puro construto simbólico” (ŽIŽEK *apud* DYSON, 2009, Cap. 6, p.190).

Cardiff parece sempre estar consciente deste processo. Féral observa que a função perceptual do espectador usualmente procede da sensação para a representação, como apontado pela fenomenologia. Para que se opere a percepção, deve-se acessar na memória a concordância entre o som escutado e uma imagem, a sua representação. Cardiff constrói a dissociação entre esses dois elementos, como se estivesse desdobrando esta memória. Nesta ruptura, a visão e a escuta tornam-se autônomas e esta confusão oferece um prazer ao espectador. Podemos encontrar no pensamento de Nancy algo consoante com esta questão:

Representação é o que determina ela mesma pelo seu próprio limite. É a delimitação de um sujeito, e neste aspecto, do que "em si" não seria nem representado, nem representável.

Mas a irrepresentável, pura presença ou pura ausência, é também um efeito da representação ... O tema da representação pode até representar a si mesmo, como um sol ofuscante, o objeto do conhecimento e o desejo do que uma Presença absolutamente dada seria. (NANCY, 1993, p.1)

Um terceiro caminho de trabalho de Cardiff concerne na criação de espaços sonoros com a pré-disposição de diversos alto-falantes em uma sala, baseando a

instalação em uma narrativa ou uma peça musical. Como as instalações, “The Murder of Crows” de 2008 e “Forty part motet” ⁷⁵ de 2001. Esta última, por exemplo, consiste na recriação de uma obra coral polifônica, “*Spem in Alium*”, composta por Thomas Tallis no século 16. Cardiff gravou cada uma das quarenta vozes com um microfone independente, e depois a peça é reproduzida em uma sala (ou certas vezes em um salão de uma capela) com quarenta alto-falantes dispostos em um espaço oval, reproduzindo cada uma das vozes. Quando se está no meio da instalação, se tem a perfeita ilusão de ouvir um coral cantando, mas ao se locomover pelo espaço, vão se desenhando outras escutas, e pode-se até mesmo se concentrar em uma única voz. Cardiff descreve sua intenção neste trabalho:

Quando se ouve a um concerto, você normalmente está sentado na frente do coro, na posição tradicional da audiência. Com esta [instalação], eu quero que o público seja capaz de experimentar uma peça musical a partir do ponto de vista dos cantores. Cada intérprete ouve uma combinação única da peça musical. Permitindo que o público se mova por todo o espaço, faz com que eles fiquem intimamente conectados com as vozes. Também revela-se a peça como uma construção em mudança. Assim, também estou interessada em como o som pode construir fisicamente um espaço em uma forma escultórica, e como um espectador pode escolher um caminho através deste espaço físico ainda que virtual. (CARDIFF, 2001, em <http://www.cardiffmiller.com>)

Féral ressalta que, no caso de “Forty part motet”, não faz sentido compará-la com a mera reprodução de uma peça coral, uma vez que é apresentado ao espectador o conhecimento de aquilo ser um artifício, de que ele sabe que o alto-falante é o objeto de contato e a fonte do som com o qual ele pode se engajar. Cardiff, nesta instalação, retira do alto-falante a condição da cortina e estabelece a presença (ou seu efeito) no próprio objeto.

Neste ponto de fricção de “si” com o mundo, a artista trabalha com a ficção no espaço e tempo. Para Féral, esta fricção é originada por efeitos de presença, que desdobram a realidade, estendem e modificam o estado de consciência. A realidade é absorvida e inserida em um espaço hiperpersonalizado, que faz emergir uma realidade híbrida, simultaneamente construída do virtual e do real. Também lança mão da visão como um elemento fundamental para que se estabeleça o efeito de presença, pois é este sentido que claramente indica a ausência do que se ouve,

⁷⁵ Estas duas instalações podem ser visitadas no acervo permanente do museu de *Inhotim* em Minas Gerais (Brasil).

acessando a memória do espectador em um jogo de ilusão. É a memória que conecta diversos níveis de representação, e esses autorizam o reconhecimento da ausência do objeto. Como a autora resume:

Eu diria que o efeito presença parece, cada vez mais, ser o resultado de uma experimentação que coloca o homem no cerne de suas próprias representações, em jogo. Através dele, o sujeito experimenta sua existência no mundo. Esta experiência envolve pensamento e memória ao mesmo tempo. Por um lado, apela para uma ressonância dentro do nosso ser, e por outro, por uma ressonância do nosso ser no mundo (para falar em termos fenomenológicos). Um raptó de atenção que se torna sensível à realidade, mas ao mesmo tempo o intelecto busca o objeto, ou o ser, dentro de si mesmo, na memória, reconhece-o e o associa com outras qualidades, outras "imagens mentais". (FÉRAL, 2012, cap. 2, p. 13)

Por fim, segundo Féral, ainda é posto o coeficiente da “carne” nestes trabalhos. Onde o corpo, além de interpelado por diversos sentidos (como visão e audição), também é acessado por outras sensações. De um corpo que, simultaneamente, é um elemento essencial e um obstáculo, por sua opacidade, que percebe e filtra: “Através da mediação do corpo, o ato de reconhecer a “presença” alcança a mesma experiência que o sujeito dentro do mundo” (2012, p.14). Podemos reconhecer que esta é uma questão recorrente dentro das artes teatrais contemporâneas, como aponta Lehmann sobre a lembrança no corpo:

O reconhecimento de Proust, de que as lembranças mais valiosas talvez se situem no cotovelo, não na memória mental, tornou-se corrente. O corpo é um local da memória, "um depósito para pensamentos e sentimentos à disposição", e pode ser vivenciado como tal na realidade do teatro quando seu aspecto e seus gestos despertam, inesperadamente, no observador, a “lembrança” do próprio corpo. (LEHMANN, 2007, p. 318-319)

Se voltarmos ao conceito de pós-humano de Hayles, veremos que a autora nos mostra que, no humanismo liberal⁷⁶, o modelo de subjetividade para o “humano” era baseado na iluminação, no ser natural, em contraposição, o pós-humanismo emerge com a inteligência humana junto à máquina, privilegiando a informação e a consciência sobre a matéria, vendo o corpo como uma prótese da mente. Mas a autora é crítica a esta postura, alegando que corpo e mente são inseparáveis: “Prevalecendo conceitos de subjetividade. Eu vejo a desconstrução do humanismo liberal como uma oportunidade para colocar a carne de volta à cena, que continua a

⁷⁶ Um humanismo ligado a valores liberais da sociedade moderna, como o capitalismo, segundo a autora.

ser apagada nas discussões contemporâneas sobre assuntos cibernéticos” (HAYLES, 1999, p. 5).

Vendo por este aspecto, podemos dizer que Cardiff, através do efeito de presença, consegue colocar a carne mesmo onde não há matéria.

Fig 32: CARDIFF e MILLER – “The City of Forking Paths” – Video Walk – Australia, 2014

3.3.3 – Heiner Goebbels: O Teatro da Ausência

Para além de se trabalhar com a ausência e o espaço no âmbito da virtualidade, podemos nos voltar à “retirada” enquanto elemento cênico fundamental, e até mesmo palpável.

Começamos com uma questão levantada por Féral acerca da teatralidade. A autora pergunta se, quando entramos em um teatro, onde uma determinada disposição cenográfica está evidentemente à espera do início da apresentação, o ator ainda estando ausente e a peça ainda não tendo começado, se podemos dizer que aí existe teatralidade. A autora revela que responder afirmativamente é reconhecer que o espaço “teatral” já carrega em si a teatralidade. O espectador sabe o que esperar do lugar e da cenografia, assim, o espaço surge como o portador da teatralidade, porque percebe-se nele as relações, uma encenação do especular (FÉRAL, 2015, p. 84).

Esta questão pode ser encontrada recorrentemente nos trabalhos do compositor e diretor teatral Heiner Goebbels. Estando no limite entre o teatro e a

música, Goebbels se descreve da seguinte forma: “Quando eu componho, por vezes me sinto mais como um diretor de teatro (respeitando e dirigindo os elementos biográficos dos músicos ou os diferentes estilos musicais como linguagem), e quando eu dirijo minhas peças no palco, me sinto mais como um compositor (estando interessado nos sons da linguagem e do ritmo da performance e o uso musical do espaço)” (GOEBBELS *apud* JONES, 2013, p. 7)

Goebbels tem forte influência da vanguarda teatral do início do século XX, como Gertrude Stein e Meyerhold, bem como dos experimentos teatrais, de décadas mais tarde, de Bob Wilson, Richard Schechner, Richard Foreman, entre outros que propuseram um teatro orientado pela performance contra a gravidade e autoridade dos textos. Luiz Felipe Reis, que realizou uma série de entrevistas com Goebbels ⁷⁷, aponta que a força sonora do trabalho do compositor no teatro se aproxima com uma tendência do teatro contemporâneo, observada por teóricos como Patrice Pavis, sendo esta uma “virada sonora” nas artes da cena. Segundo Pavis, a *mise-en-scène* predominantemente visual da teatralidade ocidental, estaria sendo contrabalanceada por perspectivas que estruturam o espaço cênico como um campo sonoro, auditivo e musical:

Mise-en-scène, mise-en-son, mise-en-songe? Trata-se de uma virada sonora? [...] O ponto é ir além (ou pelo menos tornar mais completa) da nossa visão do teatro como uma *mise-en-scène* visual, através de uma concepção sonora, auditiva e musical de performance: auralidade, portanto, como contrapartida ou o complemento da visualidade. (PAVIS *apud* REIS, 2016, p. 247)

Este aspecto da cena contemporânea também é apontado pela teórica Helene Varopoulo, ao reconhecer um fenômeno de “musicalização dos signos teatrais”: “A música se tornou, tanto para os atores quanto para os diretores, uma estrutura autônoma do teatro. Não se trata do papel evidente da música e do teatro musical, mas de uma ideia mais ampla do teatro ‘como’ ⁷⁸ música.” (VAROPOULO *apud* LEHMANN, 2007, p. 150)

⁷⁷ Parte das análises aqui presentes sobre Goebbels foram baseadas no artigo “*Heiner Goebbels - Polifonia cênica como política da forma.*” de Luiz Felipe Reis, bem como no artigo do próprio Goebbels – “*Estética da Ausência*”. Ambos podem ser acessados através da revista eletrônica “Questão de Crítica” – Vol. VIII – n66 e Vol. IX – n67 - em : <http://www.questaodecritica.com.br/>

⁷⁸ grifo da autora

No entanto, a principal referência de Goebbels vem de Heiner Müller ⁷⁹, de quem o compositor foi colaborador em diversos trabalhos e amigo próximo. Segundo Reis, foi Müller um dos motores da guinada artística de Goebbels em direção ao campo da performance e do teatro, que, conseqüentemente, acabam desembocando em questionamentos do compositor em pressupostos teatrais estabelecidos, referentes à hierarquia, à centralidade e ao protagonismo conferidos ao texto e ao ator na concepção de uma obra cênica:

Compus muitas trilhas para cinema e teatro, mas havia um descontentamento com o tipo de teatro criado naquela época, com as hierarquias entre os artistas da equipe, e com a hierarquia entre os elementos cênicos, em que o texto era visto como o elemento mais importante. A questão é que eu via uma série de possibilidades para outro tipo de teatro sendo desperdiçadas. Então comecei a trabalhar em minhas peças sonoras. (GOEBBELS *apud* REIS, 2016, p. 249)

Os primeiros trabalhos de Goebbels no campo teatral são resultados de pesquisas do compositor no desenvolvimento de duas noções: a primeira é a de “polifonia cênica” em que os diversos elementos cênicos tivessem a mesma importância artística e não fossem apenas materiais decorativos e ilustrativos, como descreve o compositor: “Desde o começo, eu estava interessado em estabelecer uma polifonia de vozes artísticas dentro de um time. Meus primeiros trabalhos, mais do que peças, eram uma espécie de concertos encenados” (GOEBBELS *apud* REIS, 2016, p. 250) A segunda noção desenvolvida por Goebbels é a de um “*drama de percepção*”, que concerne um teatro onde o espectador é envolvido em um drama de experiência, ao invés de um drama de relações psicologicamente motivadas e representadas por figuras no palco.

Um dos trabalhos do compositor a abarcar estas noções foi “Black and White” de 1996, que, segundo Goebbels, tenta alcançar um protagonismo coletivo com os dezoito músicos do Ensemble Modern, em que esses não desaparecem em um fosso em benefício de um solista. Segundo Goebbels: “Eles são incentivados a descobrirem suas próprias habilidades para fazer outras coisas, além de seu virtuosismo musical, como: escrever, cantar, organizar coisas, jogar badminton e outros tipos de jogos” (GOEBBELS, 2015, p. 318). O compositor, então, observa que nessa peça ocorreu para ele uma espécie de “presença reduzida”, ocasionada pela

⁷⁹ Heiner Müller foi escritor, poeta, dramaturgo e diretor teatral e é considerado um dos dramaturgos mais importantes do século XX.

presença amadora dos músicos enquanto realizavam ações cênicas, não querendo ser ninguém além deles mesmos como músicos. Estes mantinham os rostos inexpressivos, não dramáticos, mas altamente concentrados, por vezes até se viravam de costas para o público para observar as ações simultaneamente ativas dos outros. Goebbels chega à conclusão de que pode-se estabelecer um certo tipo de ausência pela recusa de qualquer ação dramática. Então, na montagem seguinte com os mesmos músicos, “Eislermaterial” de 1998, o compositor dá um passo em direção a esta percepção. Nesta peça, os músicos são dispostos nos três lados do palco e distantes entre si, deixando o centro vazio. Isso faz com que haja uma dificuldade acústica e logo demande um maior processo comunicativo entre os intérpretes, que é observado pelo público. O compositor nota que a falta de qualquer elemento visual no palco não causou nenhuma desatenção no público, e recorre aos estudos de Gerald Siegmund sobre a ausência para explicar tal motivo: “A experiência de presença fabricada - autoproduzida no ato de percepção - cresce na medida em que a presença demonstrada desaparece”. (SIEGMUND *apud* GOEBBELS, 2015, p. 320)

Adentrando com estes princípios em terrenos mais teatrais, Goebbels cria o espetáculo “Eraritjaritjaka”⁸⁰ em 2004, concebido para um ator e quarteto de cordas. A peça se baseia em escritos de Elias Canetti, sobre como o artista via e percebia o mundo. São observações feitas cotidianamente durante passeios, olhando pela janela, lendo jornais e olhando pessoas nos trens. No começo da peça, o ator faz um monólogo e se retira do palco, uma câmera o segue enquanto sua imagem em video continua a ser projetada ao vivo no fundo do palco, onde há um cenário de uma fachada branca de uma casa. O ator então sai do teatro, entra em seu carro, dirige pela cidade (onde a peça acontece), estaciona o carro e adentra o que seria seu apartamento. Goebbels observa que o público, dispensado da forte presença do ator, agora encontra-se perturbado, confuso e ao mesmo tempo relaxado, e que permanecem suspensos neste estado, uma vez que não sabem se o ator voltará ou não. Resta lidar com esta ausência e acompanhar as ações do ator pela projeção. São ações não-dramáticas, como abrir cartas, fazer anotações, separar roupas, assistir televisão, ler jornal, tudo isso enquanto pensa alto. Esses pensamentos que podemos ouvir, são os aforismas e observações de Canetti. O compositor ressalta

⁸⁰ *Eraritjaritjaka* é uma palavra aborígene australiana que significa: “esperar algo perdido”.

uma dessas observações que lhe faz muito sentido no contexto: “Você não pode existir com seres humanos. Você não pode existir sem seres humanos. Como você pode existir?” (CANETTI *apud* GOEBBELS, 2015, p. 321).

Josette Féral aponta que essa entrada no espírito de um indivíduo, agrada a Goebbels particularmente, pois permite “tornar visível o invisível”, tratando-se de um gênero não dramático, na medida em que nenhuma narrativa linear mantém os elementos unidos. Como cita o compositor: “O que eu adoro nesse gênero de literatura não dramática é que você pode assistir ao pensamento de alguém. Eu tento torná-lo visível e audível” (GOEBBELS *apud* FÉRAL, 2015, p.124). A autora ainda ressalta que a música ocupa um lugar crucial, mencionando que, assim como os pensamentos do ator, Goebbels também se lança na tentativa de tornar visível a música, quando, por exemplo, o quarteto toca acompanhando os ritmos flutuantes e cotidianos das ações do ator, como os de descascar uma cebola ou bater um omelete. Isso imbui a cena de uma vivacidade, e sensação de tempo real, uma vez que também conseguimos observar o relógio do fundo da cozinha no horário corrente da peça. Féral toma “Eraritjaritjaka” como um dos exemplos do que para ela seria um espetáculo baseado na *performatividade* (e não na representatividade), alegando que o espetáculo toma lugar no real e enfoca na mesma realidade na qual se inscreve, mas a desconstrói e joga com os códigos e as capacidades do espectador. “Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem” (FÉRAL, 2015, p. 122).

A essa observação de Féral, Goebbels também atribui um tipo de ausência quando se realiza uma quebra de expectativa. Como por exemplo, ao final de “Eraritjaritjaka”, no momento em que o ator abre a janela de seu apartamento, o público o vê em cena, ao vivo, abrindo uma das vidraças do cenário e percebe que ele nunca deixou o palco. Para Goebbels, esta se trata de uma presença insuspeita, pois o público acreditava na ausência, mas o ator nunca deixou de estar presente. Como resume Féral:

Trata-se, precisamente, de um *jogo com os sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram.[...] Houve, ao mesmo tempo, precisamente, uma derrota do real e da representação. Ao invés de perceber o real mediado pela tela, ele descobre um efeito de real, e o teatro retoma todos os seus direitos. (FÉRAL, 2015, p. 125)

Fig 33: GOEBBELS, Heiner – cena de “Eraritjaritjaka”, 2004 – Suíça (foto: Krzysztof Bielinski)

Após maturar essas concepções de seus trabalhos anteriores, Goebbels se empenha na investida de “ir além”, fazendo a pergunta: “A atenção do espectador irá aguentar tempo o suficiente se uma das premissas essenciais do teatro for abandonada: a presença do ator? ” (GOEBBELS, 2015, p.324). Foi então que, em 2007, o compositor chega na síntese de seus estudos, chamados por ele de “estética da ausência”, através da instalação performática “Stifters Dinge”⁸¹.

Nesta peça, onde não há atores, todos os elementos que preparam, ilustram, e que servem de suporte para o ator tornam-se, segundo Goebbels, os protagonistas, como cortinas, luz, música e espaço. A esses elementos, somam-se projeções visuais, gravações espacializadas, névoa, gelo, placas de metal, chuva, espelhos d’água e cinco pianos (alguns sem a carcaça e suspensos em posições não ortodoxas) executados autonomamente por engrenagens robóticas. Segundo Reis, a peça inicialmente foi composta por Goebbels para cinco pianos, mas em “Stifters Dinge” os cinco instrumentos juntos ganham uma unidade e uma carga escultural (REIS, 2016, p. 260). Sobrepostos ao fundo do palco, com diversas fontes de iluminação e galhos secos a seu redor, os instrumentos conferem ao evento cênico uma certa aura mágica e fantasmagórica, ao tocarem peças de diversos compositores (como Bach e do próprio Goebbels) sem a presença de um pianista e,

⁸¹ “Stifters Dinge” em livre tradução do alemão seria “Coisas de Stifter”.

ainda mais, quando surpreendentemente se aproximam da plateia, também de maneira autônoma um a um, percorrendo toda a extensão do palco.

A peça se inicia como a afinação de uma orquestra, onde ruídos brancos são disparados sequencialmente, da frente para o fundo do palco, nos cinco alto-falantes que encontram-se apenas no lado esquerdo. Tubulações que servem de grave e diversos outros pequenos instrumentos percussivos, tocados também de forma autônoma, são acionadas como em um teste. Então adentram dois membros da equipe técnica, que de forma organizada jogam produtos químicos nas piscinas que ocupam o centro do palco, e depois conectam tubulações à três grandes cubos que enchem as piscinas de água e se retiram. A reação do pó químico com a água gera um borbulhar na piscina, fumaça é dispersada e luzes entrecortam o ambiente para acentuar o efeito. Acontecem então uma profusão de sons das placas metálicas e dos instrumentos que antes foram testados, aumentando a tensão no espaço e nos mostrando o maquinário em sua funcionalidade plena.

Fig 34: GOEBBELS, Heiner – “Stifters Dinge” - 2007

Podemos analisar esta primeira parte da peça como um prelúdio firmado na autopoiesis, mas distinto da forma como Fischer-Lichte coloca, apenas na medida em que não há um performer para realizar conjuntamente este processo com a

plateia. Talvez as máquinas cumpram esta função, revelando o processo do próprio funcionamento, mas, definitivamente, não enquanto “embodied mind”. Arriscando uma analogia, nos relacionamos com este processo da mesma forma como nos fascina alguém dando corda em uma caixinha de música e depois a vemos funcionar. Mesmo a presença dos técnicos aparece apagada e funcional, apesar da intenção do compositor de desestabilizar a hierarquia do teatro. Podemos até nos remeter à figura dos *kokens* do teatro Nô tradicional japonês, que têm como função ajudar na contra-regragem em cena aberta, como trocar as complexas roupas dos atores, lhes entregar utensílios e efetuar mudanças de cenário. Sua vestimenta inteiramente preta funciona como convenção à plateia de que sua presença deve ser ignorada, se tornando invisível. Assim, os técnicos (também vestidos de preto) são os *kokens* das máquinas, estão lá apenas para auxiliar na revelação do processo destas.

Após esse momento de tensão, abruptamente tudo se apaga e se estabelece um momento de silêncio. Esses momentos são recorrentes ao longo da peça, e, para Goebbels, são essenciais para que se constitua um estado contemplativo. Como o compositor discorre: “Diminuir a velocidade em meio à “sociedade de espetáculo” parece ser, cada vez mais, uma qualidade subversiva.[...] Um tempo mais lento nos permite uma melhor escuta e uma visão mais ampla” (GOEBBELS *apud* REIS, 2016, p. 274).

Lehman discorre sobre essa questão, apontando que essa é uma característica comumente encontrada no teatro contemporâneo, que concerne à supressão de densidade de signos:

Em face do bombardeio de signos no cotidiano, o teatro pós-dramático trabalha com uma estratégia de recusa.[...] Silêncio, lentidão e duração em que “nada acontece” [...] Há pouca ação, grandes pausas, enfim, um teatro da mudez e do silêncio.[...] Palcos enormes são deixados vazios de modo provocador, ações e gestos são restritos a um mínimo. Nessa via da elipse, recorre-se acentuadamente ao vazio e à ausência. (LEHMANN, 2007, p.148-149)

Reis também observa que essa estratégia de desaceleração pode ser vista como um contraponto estético “puro”, no desejo de fazer a obra estabelecer uma realidade sensorial na ordem da alteridade (2016, p.274). Goebbels esclarece melhor essa afirmação quando comenta que, no teatro tradicional, os indivíduos na plateia reconhecem a si mesmos, neste caso, é oferecida uma autoconfirmação

tanto ao performer quanto ao espectador. Ao contrário, o “teatro da ausência” para o compositor, tenta oferecer uma experiência artística, que não se situa no encontro direto com o ator, mas sim através da alteridade. Ou seja, a identificação teatral é substituída por um confronto com um terceiro mediado, algo que Goebbels chama de *o outro*: “A ausência como a presença do outro, como um confronto com uma imagem não vista ou uma palavra ou som não ouvidos, um encontro com forças que as pessoas não podem dominar, que estão fora de nosso alcance” (GOEBBELS, 2015, p. 326).

Voltando à peça, após o silêncio, ouvimos dos alto-falantes cantos coletados de registros etnográficos, de povos indígenas de Papua Nova Guiné. A respeito destes cantos, Reis nos oferece uma leitura interessante, em que, primeiro eles aparecem para Goebbels como a tentativa de conectar o ouvinte com um “*outro mundo*”⁸², assim como outros cantos gregos e de povos ameríndios. Essa busca pela ancestralidade, de certo modo, pode ser justificada mais tarde quando escutamos nos alto-falantes, o trecho de uma entrevista de Lévi Strauss. Nesta entrevista, o antropólogo fala sobre sua solidão causada pela desconfiança em relação ao homem e à humanidade, dada sua inclinação destrutiva (2016, p. 266). Assim, a construção de um ambiente cênico sem o elemento humano, pode nos levar a entender que, se por um lado ela pode ser vista como um *agenciamento maquínico*⁸³, recorrendo ao termo de Deleuze e Guattari, por outro, “Stifter Dinge” tenta alcançar a uma condição “crua”, como vimos anteriormente, sem o envolvimento humano. Então, segundo Reis, o que a peça nos apresenta na verdade é um mundo despovoado, um mundo “pós-humano”, onde restam as máquinas. Nas palavras do autor:

Nesta paisagem pós-humana,[...] o elemento humano é apenas evocado, apresentado em sua ausência, a partir de seus resíduos imateriais, como vozes, e seus rastros materiais, as tais máquinas e objetos condutores da cena. A ausência do elemento humano, a ausência de relação direta e significativa entre os elementos cênicos, assim como a ausência da lógica de enredo e desfecho, conflito e resolução, clímax e catarse, assim como a ruptura com os pactos de proximidade, mimese e verossimilhança entre o

⁸² Citação presente em REIS, 2016, p. 265.

⁸³ Em linhas gerais, o “agenciamento maquínico” pode ser entendido como: “As ferramentas não são separáveis das simbioses ou amálgamas que definem um agenciamento maquínico Natureza-Sociedade.” ou seja, as máquinas passam sempre por uma mistura com corpos e ainda: “A máquina abstrata enquanto relacionada ao diagrama do agenciamento nunca é linguagem pura, exceto por erro de abstração”. Ver em DELEUZE, Guilles / GUATTARI, Félix, “Mil Platôs Volume2”, 1995, p. 30)

"mundo real" e o "mundo cênico" evidenciam uma estratégia de criação onde há deliberada construção de lacunas, vazios... (REIS, 2016, p.271).

Logo após a fala de Strauss, a cena é tomada por uma justaposição de elementos sonoros, tanto das máquinas quanto de sons especializados (trovões e tempestades). E começam a surgir outras vozes, como a do poeta William Burroughs e do líder do movimento negro norte-americano Malcom X, evocando um possível colapso sistêmico em tons políticos. Goebbels atribui a essas vozes uma intenção acusmática, e recorre à análise da teatróloga Helga Finter para explicar melhor o efeito das vozes:

As vozes gravadas sugerem ao espectador a construção de efeitos de presença, uma vez que ele percebe as palavras ditas como endereçadas a ele. Isso pode ser atribuído ao status acusmático de tais vozes, cuja fonte permanece oculta. O espectador conectará ainda o que ele escuta com o que ele vê para formular hipóteses sobre motivação e causalidade. Seu desejo escópico encena o que seu desejo invocatório é capaz de escutar. (FINTER *apud* GOEBBELS, 2015, p. 325)

Um dos pontos altos de “Stifters Dinge” é o momento em que os cinco pianos, os outros instrumentos percussivos e os equipamentos de fumaça e luz tocam em conjunto uma espécie de “concerto”, uma peça de Bach. Logo depois, tudo se apaga, a luz fica baixa e começa a chover no palco. Reis observa, nesta cena, uma das questões que permeiam o pensamento de Goebbels, que diz respeito a uma preocupação estética baseada por vezes no belo, ao mesmo tempo que distante das interpretações, histórias e narrativas calcadas em enredos. Nas palavras do compositor:

Busco mais liberdade, um teatro repleto de espaço, lacunas, questões, e não respostas. Um teatro em que a interpretação é a tarefa daqueles que vêem e ouvem o que acontece. Um teatro em que o drama acontece na imaginação e na percepção do público. O mais importante é o seguinte: às vezes as coisas mais ínfimas podem produzir um drama intenso dentro de nós, como, por exemplo, assistir a um pouco de chuva. (GOEBBELS *apud* REIS, 2016, p. 259)

Essa busca pelo valor estético pode ser observada na temática principal da peça, instaurada logo na cena em que, após mais um largo silêncio, uma projeção vai revelando-se muito lentamente até que se consegue reconhecer um quadro de uma paisagem florestal, trata-se da tela “Swamp” de 1660 do pintor holandês Jacob van Ruisdael. Enquanto a tela se revela e começa a sofrer alterações cromáticas, uma voz gravada narra um fragmento de um texto do austríaco Adalbert Stifter. O

autor romântico do início do século XIX, que empresta seu nome ao título da peça, é conhecido pela insistência na descrição de detalhes da natureza, desastres naturais, objetos desconhecidos, hábitos estranhos e culturas de povos distantes. Tudo que, de alguma forma, escapava ao conhecimento, que era inominável, Stifter chamava de “coisas” ⁸⁴. Mas, segundo Reis, o autor nunca as dramatizava, ou lhes conferia uma história, a ele interessava muito mais a descrição da coisa em si, como observa Heinrich Mettler sobre a obra do autor: “É vital para Stifter que a pedra, a madeira e outros materiais não sejam valorizados indiferentemente, mas que o desenho e a criação de uma peça assegure que a “essência pedra” da pedra, a “essência madeira” da madeira sejam reveladas.” ⁸⁵

Logo podemos perceber que “as coisas” da peça de Goebbels são inteiramente inspiradas nas de Stifter, mas, para além dessa óbvia observação, podemos também notar que elas estão intimamente ligadas ao projeto artístico do compositor. Pois, para Goebbels, a ausência pode ser um modo de buscar a coisa-em-si, quase no modo de Husserl. Mesmo que buscando o caminho da alteridade, o outro, para Goebbels, talvez não passe por um processo de diferenciação, e sim, se mantenha em um estado puro e desconhecido. Isso pode se mostrar mais evidente quando o compositor afirma: “O teatro como uma “coisa em si”, não como representação ou meio para fazer declarações sobre a realidade, é exatamente o que eu tento oferecer” (GOEBBELS, 2015, p. 318).

Provavelmente, isso se deva ao fato de que Goebbels teve uma vasta experiência na produção de peças radiofônicas, e assim, o aproximando de conceitos acusmáticos, como vimos acima. Mas algo que se torna evidente é que, uma vez que o compositor chama a atenção para as coisas, ele na verdade está chamando o espectador para contemplar a ideia de “obra”, e consequentemente sua “estética da ausência”, surpreendentemente até calcado na performatividade, consegue o “santo graal” dos compositores da obra romântica, que é a eliminação do intérprete:

Quando ninguém está em cena para assumir a responsabilidade de apresentar e representar, quando nada está sendo mostrado, então os espectadores tem que descobrir as coisas por si mesmos. O senso de descoberta do público é finalmente ativado pela ausência de atores, que usualmente realizam a arte da demonstração e conectam a visão do público

⁸⁴ Tradução do alemão de “Dinge”

⁸⁵ Esta citação é retirada do livro “Natur in Stifters frühen, Studien” de Heinrich Mettler e encontra-se no material destinado à imprensa sobre “Stifters Dinge”. Pode ser acessado no site pessoal de Goebbels: <http://www.heinergoebbels.com/>

para si pela atração total de atenção. Apenas a sua ausência cria o vazio no qual esta liberdade e prazer são possíveis. (GOEBBELS, 2015, p. 325)

No entanto, Goebbels é extremamente bem sucedido em nos manter em um estado sublime, conforme Lyotard aponta, nos suspendendo na ausência e no espaço, nos causando uma constante sensação nostálgica, de que algo está faltando. Pode-se pensar que, por esse mesmo motivo, Goebbels recorra tanto ao belo, mesmo que estranho. Kim-Cohen, buscando em Derrida o que para ele seria a impossibilidade da coisa-si-mesma, pode explicar esta questão:

Derrida diagnostica os processos diferenciais que não podem ser contidos em ação na constituição do "em si". E, assim, estabelece a ausência no cerne do que parece ser presença. A "coisa" em questão não pode ser identificada ou contida de maneira satisfatória. Escorrega para fora, sem forma e infinitamente, necessitando uma estética do sublime ao invés do belo. (KIM-COHEN, 2009, p. 262)

Ainda nos cabe como uma última observação deste trabalho que apresentase extremamente complexo, tanto conceitualmente quanto artisticamente. A de que, como observamos anteriormente, a presença não se dá apenas na emergência da figura humana. Se algo nos suscita a percepção da presença, lá ela irá se encontrar, mesmo como um efeito. Por mais que Goebbels tenha tentado se livrar do significado que tudo carrega, que tudo representa, que tenha tentado ir sempre para algum lugar surpreendente e novo, e aberto o espaço para o vazio, a presença sempre irá morar nas coisas. Como nas palavras de Canetti, ditas pelo ator ao final de "Eraritjaritjaka":

Passar o resto da vida apenas em lugares completamente novos. Abandonar os livros. Queimar tudo que se começou. Ir a países cujas línguas não se pode nunca dominar. Proteger-se de cada palavra explicada. Manter o silêncio, o silêncio e a respiração, respirar o incompreensível. Não odeio as coisas que aprendi; odeio morar nelas. (CANETTI *apud* GOEBBELS, 2015, p. 324)

3.3.4 – O pianista santo

Assim como o movimento de presença que aqui estamos propondo, tende ao retorno de seu estágio inicial, ou seja, após o espaço volta-se ao corpo, iremos nos remeter ao nosso primeiro (e constante) exemplo, a peça 4'33" de Cage, para uma última análise do que queremos denominar como retirada.

Acreditamos que possa ser atribuído um exemplo ideal de retirada em 4'33",

não exatamente na obra, mas na performance dela, mais especificamente na ocasião de sua estreia. Uma vez que estamos voltados para essa performance, nos cabe dizer que a retirada da presença encontra-se de forma notável na figura do pianista que a realizou, David Tudor.

Jean-Luc Nancy nos oferece uma exposição dessa retirada a que nos referimos. Primeiramente, o autor recorre às definições de Heidegger e Derrida, onde “ser retirado” é ser remoto, isolado, modesto, tímido e, também, inerte. Logo em seguida, de maneira muito interessante, o autor tece uma série de pensamentos etimológicos acerca da palavra “retirada”. Se seguirmos a lógica proposta por Nancy, e a transferirmos para a língua portuguesa, podemos entender *retirada* também como *retraída*, que tem sua origem no latim de *Rethrahere*, significando “trazer para trás”⁸⁶. O particípio do passado de *Rethrahere* incorre na palavra *Retractus*, que, por sua vez, dá origem à palavra *Ritratto* do italiano. Dessa palavra, vem o *Retrato* em português, como “tirar fora” uma imagem⁸⁷. Nancy, dessa forma, explica que a retirada pode ser tida como um retrato, uma inscrição, um esboço, um desenho, no francês *retrait*, no italiano *ritratto*, no inglês *draw*. O autor ainda nos traz um paralelo com a palavra “*withdraw*” que é a equivalente de *retirada* em inglês, observando que essa palavra pode ser compreendida como desenhar algo (ou alguém) pela segunda vez sem ter tido uma primeira, sem um modelo. Assim, para Nancy: “Ela [a pessoa] é desenhada pelo seu desaparecimento. No ponto de desaparecimento - por assim dizer - alguma “presença” é desenhada, não re-presentada, mas presente tornando-se ausente” (NANCY, 1993, p.316).

A partir destas observações, torna-se claro o que Kaprow quis dizer com ter visto a performance de 4’33” como “parte de um quadro”, e conseguimos entender o porquê do fato da maior parte das descrições da peça que podemos encontrar na literatura, se referirem muito mais aos aspectos visuais evocados pela performance, do que aos resultados sonoros que ela gerava. Como mostra a nota divulgada pelo *The New York Times* em 1954, após a estreia da peça em Nova Iorque: “No momento propício, o Sr. Tudor sentou-se ao piano, colocou uma mão na cobertura das teclas - e esperou” (FETTERMAN, 1996, p.76). Fetterman aponta que esse aspecto que faz 4’33” poder ser vista como uma “*theatre piece*”, deve-se largamente

⁸⁶ Vale notar a contraposição com a palavra “*Produção*”, apontada por Gumbrecht (inclusive em sua raiz no português) como “trazer para frente”. Assim, Produção de Presença, é trazer à frente a presença, Retirada da Presença, é trazê-la para trás.

⁸⁷ Estas descrições foram encontradas no site de etimologia - <http://origemdapalavra.com.br/>

à performance e à qualidade gestual de Tudor (p.75).

Conhecido por ser um excelente pianista, com extraordinária habilidade para leitura à primeira vista, Tudor também sempre levava em conta amalgamar seus gestos visualmente interessantes com a eficiência musical deste. E isso se dá, também, pelo fato de que Tudor era um notório detentor de uma agilidade física e de um apurado intelecto, segundo Harold Schonberg: “Sua [de Tudor] meticulosa e inteligente abordagem da partitura deixavam sua performance e execução técnica inigualáveis” (SCHONBERG *apud* FETTERMAN, 1996, p.22).

Por esses motivos, o encontro de Tudor com Cage, em 1950, foi determinante para o compositor, e o leva a compor “Music of Changes” em 1951. Diante das qualidades e do rigor de Tudor, o pianista passa a ser o principal performer de Cage, estabelecendo uma duradoura parceria, que iria culminar nas principais experimentações do compositor.

A peça 4’33” entra no conjunto dessas experimentações, sendo este um projeto que vinha sendo fomentado há um tempo por Cage⁸⁸, mas, de certa forma, ele necessitava das condições ideais para isso, como descreve: “Eu já estava pensando nisso [em realizar 4’33”], mas eu senti que não seria levado a sério, e por isso me detive de fazê-lo... Mas quando Bob [Rauschenberg] fez as telas vazias, eu tive a coragem de seguir esse caminho” (CAGE *apud* FETTERMAN, 1996, p.71). Mas para além do certificado conceitual oferecido pelas telas em branco de Rauschenberg, Fetterman observa que Cage tinha plena ciência de que a performance em 4’33” era tão fundamental quanto a partitura (p.72), e, portanto, necessitaria também de alguém que pudesse estar completamente comprometido com a seriedade da proposta. Cage confiou a Tudor essa tarefa, que a abraçou convictamente: “É importante que você leia a partitura durante a performance, por isso existem as páginas que podem ser vistas. Então você espera, e depois vira a página. Eu sei que isso soa muito sério, mas no final faz toda a diferença” (TUDOR *apud* FETTERMAN, 1996, p. 75).

Provavelmente, uma das características que mais chamava a atenção nas performances de Tudor, era a sua intensa concentração, que de alguma forma deixava a plateia conectada com a sua persona, como cita Schonberg: “As palavras

⁸⁸ Douglas Kahn cita que as primeiras referências de Cage sobre compor uma peça silenciosa datam de 1948, quatro anos antes da estreia de 4’33”, em uma palestra dada pelo compositor na *Vassar College*, onde ele realizou a leitura de um texto seu, chamado “*A Composer’s Confessions*” (KAHN, 2001, p. 168).

usadas para descrevê-lo eram: "enigmático", "místico", "permanentemente concentrado"[...] não importava o quão descontroladamente seus dedos estavam voando, não importava onde ele estava localizado fisicamente no palco" (SCHONBERG *apud* FETTERMAN, p.23). Gumbrecht discorre sobre um modo de convidar à serenidade na "experiência estética", de chamar um outro a estar disponível sem que se calcifique uma tensão de esforço, através de uma presença energética que nos atrai e empurra para um estado em que nos sentimos perdidos na intensidade concentrada (GUMBRECHT, 2010, p.132-133).

Assim, podemos inferir que em *4'33"*, Tudor está imbuído dessa presença energética, entretanto, indo mais a fundo, podemos dizer que ele realiza esse processo através da *retirada*. Contudo, essa não seria uma retirada de sua presença física, e sim, da expectativa criada a partir de sua figura, aquele que iria fazer a música. Opera-se uma retirada do *pianista* e emerge o performer. Desta forma, é cabível dizer que Tudor, ao realizar com afincamento e concentração o projeto de Cage, consegue operar em si mesmo um "efeito de presença", como define Féral:

Os efeitos de presença originam-se no ponto de atrito entre o "si mesmo" e o mundo exterior, num lugar onde o senso de espaço e tempo é ficcionalizado, desdobrando a realidade, fazendo a paisagem sonora e o som palpáveis, [...] tornando os espectadores conscientes das diferentes camadas que normalmente compõem a realidade. Ampliando (e modificando) seu estado de consciência⁸⁹. (FÉRAL, 2012, cap.2 p.15)

Essa retirada de si mesmo, que gera uma forte sensação de presença quando a figura dramática se ausenta, e, nesse caso, essa figura é o *pianista*, e o corpo do performer passa a emanar essa *energia* de atenção no que é ordinário, também nos leva ao que Fischer-Lichte atribui como "Conceito Radical de Presença".

Fischer-Lichte cita como um exemplo desse "Conceito Radical de presença" a performance do ator Ryszard Cieslak na montagem de "O Príncipe Constante" de Grotowski, que, segundo a autora, podia ser percebido em sua plenitude enquanto "embodied mind". Cieslak era o principal ator de Grotowski, e, provavelmente, o único que detinha pleno conhecimento e domínio das técnicas propostas pelo diretor. Segundo Fischer-Lichte, Cieslak era o ator que mais se aproximava da

⁸⁹ Féral, nesse trecho, cita como exemplo o trabalho de Janet Cardiff. Escolhemos suprimir o nome da artista dessa citação para que não gerasse uma confusão de sentido, bem como para melhor explicitar o efeito de presença neste exemplo.

concepção do “ator santo” de Grotowski,⁹⁰ e o próprio diretor reconhecia isso na figura concentrada e disciplinada de Cieslak: “Aquela experiência de base [com Cieslak] era luminosa, de um modo indescritível” (GROTOWSKI *apud* BÉLEM, 2011, p.4).

Podemos até traçar um paralelo com o que Grotowski chamava de “sacrifício” operado pelo ator santo, com o que estamos reconhecendo por retirada: “Não devemos tomar a palavra “santo” no sentido religioso. Trata-se mais de uma metáfora, uma pessoa que, através de sua arte, transcende seus limites e realiza um ato de auto-sacrifício” (GROTOWSKI, 1976, p.29).

Essas qualidades em um ator, as quais Grotowski buscava, são muito semelhantes às que Cage aspirava em um performer. O que Grotowski encontra em Cieslak, Cage encontra em Tudor.

Talvez este seja um dos motivos pelo qual a estreia de *4’33”* tenha sido tão emblemática, o fato de Tudor incorporar um “conceito radical de presença”. Isso também explica, em parte, o fato de que mesmo sendo a intenção de Cage, que *4’33”* pudesse ser tocada por qualquer formação instrumental, ela se encontre em nosso imaginário como uma peça para um pianista. E ainda, nenhuma ação é predefinida como a “correta” a se realizar na performance de *4’33”*, mas a performance de Tudor continua sendo a principal referência, fazendo até mesmo qualquer outra parecer muito menos impactante e até mesmo esvaziada de sentido. Fetterman nos oferece um exemplo disso, descrevendo uma performance de *4’33”* realizada em 1985, em que toda uma encenação era feita em cima da peça, imitando inclusive os gestos de Tudor, de observar o cronômetro ou abrir e fechar a tampa do piano. Havia até mesmo a partitura, mas uma moça era responsável por virar as páginas, e evidentemente, como uma claqué humorística, as pessoas riam e se divertiam da situação. Fetterman é extremamente crítico a esta performance, principalmente por ela tentar ser o simulacro de algo tão sério, empenhado por Tudor. Em suas palavras: “Era óbvio, humorístico, mas de modo egoísta; enquanto David Tudor era sempre sutil, sério, e quase transparente enquanto presença física” (FETTERMAN, 1996, p. 82).

De fato, Tudor conseguia uma outra forma de inserir sua presença, que não fosse de maneira “cortesã”. Cage, em seu livro *“Silence”*, conta uma história onde

⁹⁰ Essas análises de Fischer-Lichte encontram-se em *“Archaeologies of Presence”*, 2012, cap. 6.

ele e diversos amigos são convidados para um jantar na casa de Tudor. Em um dado momento após o jantar, as pessoas se reúnem na sala e começam a conversar, ao que Tudor se recolhe em um canto da casa para trabalhar em algumas partituras. Depois de um certo tempo, durante uma pausa coletiva da conversa, alguém pergunta a Tudor, *“Por que você não se junta à festa?”* ao que Tudor responde, *“Eu não a deixei. Esta é a forma como eu mantenho vocês entretidos”* (CAGE, 1973, p.108).

A história, apesar de anedótica, revela um modo muito particular de estar presente, mesmo ausente, e não deve ter sido à toa o fato de Cage a ter colocado em seu livro, imediatamente antes de *“Lecture on Nothing”*.

Nancy, discorrendo sobre a ausência, cita um pensamento de Bataille que parece muito propício à história acima: *“Vir a ser, para Bataille, é o tornar-se presente de seu estar-ausente. É até mesmo tornar-se “o” presente - o dom, a oferta - dessa retirada em si”* (NANCY, 1993, p. 316).

Cage sabia da importância de Tudor para seus projetos, levava em conta a presença única deste performer. Podemos ver isso de forma clara quando o compositor, em 1970, comenta sobre o fato de Tudor estar se voltando mais aos seus projetos pessoais:

Em todas as minhas obras desde 1952, eu tentei alcançar o que pareceria interessante e vibrante para David Tudor. Tudo o que foi bem sucedido nos trabalhos que fiz, foi determinado em relação a ele. .. David Tudor estava presente em tudo o que eu estava fazendo. Hoje ele está presente em si mesmo. E estou, verdadeiramente, muito feliz com isso. (CAGE *apud* FETTERMAN, 1996, p.23)

Fig. 35 – John Cage e David Tudor, 1956

4 – Considerações Finais

Chegado até aqui, esperamos ter contribuído para o entendimento da presença, como elemento a ser considerado mais profundamente na criação e na performance sonora. Da mesma forma que, atualmente, o teatro tomou para si a concepção de uma arte focada na presença, levando em conta toda a complexidade que a performance art nos revelou sobre essa noção durante as últimas décadas. Essa aproximação da música com a performance art, foi um de nossos principais disparadores, levando a novas possibilidades acerca da produção sonora. Assim, reconhecemos que a crise da representação no teatro, é muito pertinente às questões voltadas para performance na música, que, em larga escala, encontra-se atrelada ao conceito de obra. De alguma forma, o conceito de presença que aqui buscamos, encontra-se sempre em fricção com a obra, assim como Gumbrecht aponta que a presença sempre está em fricção com o sentido.

Para além de uma análise sobre as práticas dos artistas citados, buscamos através de seus exemplos, tentativas de se pensar, criar e performar uma arte que contém o som como uma de suas finalidades. E, para além dessa, leva em conta outros elementos que possam criar mais dimensões aos seu trabalhos. Assim, percebemos que as questões que concernem o corpo e sua ação, o evento e sua efemeridade ordinária, o espaço e sua memória, já vinham sendo inseridas no âmbito musical desde a vanguarda dos anos '60.

De forma efetiva, debruçar-se reflexivamente sobre a noção de presença, nos mostra o quanto ela pode permear as práticas de arte sonora, não apenas em seu papel conceitual, mas servindo como agente no uso de novas tecnologias, na concepção de instalações, em “site-specifics” e na criação de dispositivos interativos e imersivos. Em uma realidade permeada pela virtualidade, trabalhar em contato com a presença é usar a materialidade em seu favor. E isso a exclui de uma esfera exotérica.

A presença, em sua emancipação sonora, abraça as impurezas que tanto foram suprimidas na música, revela novos caminhos e outros desafios, devolvendo ao criador, ou ao performer, um direito sobre sua humanidade. Uma vez que isso esteve retirado de si durante tanto tempo, talvez, como em um movimento fluido e contínuo, lhe caiba agora colocar sua presença novamente no mundo.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, Martins Editora, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal, In: Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1979.

BATTCOCK, Gregory. **The Art of Performance: A Critical Anthology**. New York, E.P. Dutton, 1984.

BELEM, Elisa. **A Noção de Embodiment e Questões sobre Atuação**. Artigo publicado na Revista Sala Preta – revista da ppg em artes cênicas – eca-usp, Volume 1, ed.11, 2011.

CAGE, John. **Silence**. Hanover, Wesleyan University Press, 1973.

CARLSON, Marvin. **Performance, uma introdução crítica**. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte, editora UFMG, 2010.

CHION, Michel. **Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Research**. Tradução em inglês de John Dack e Christine North (2009), do original Guide des Objects Sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1983.

CHION, Michel. REIBEL, Guy. **Les Musiques Électroacoustiques**. Aix-en-Provence, INA-GRM/edisud, 1976.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto**

performance. In: Per Musi – Revista Acadêmica de Música, n.14, Belo Horizonte, 2006.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Volume 2.** Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. São Paulo, Editora 34, 1995.

DYSON, Frances. **Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts an Culture.** Los Angeles, University of California Press, 2009. Edição digital e-book.

EMMERSON, Simon. **“Losing Touch?” The Human Performer and Eletronics.** In: Music, Electronic Media And Culture, ed. Simon Emmerson. Hants, Ashgate ebook, 2000.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.** Artigo publicado em Sala Preta – revista da ppg em artes cênicas – eca-usp, n.8, 2008.

FETTERMAN, William. **John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances.** New York, Routledge, 1996.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro.** Org. GUINSBURG, Jacob. Perspectiva, São Paulo, 2015.

_____. **How to Define Presence Effects: the work of Janet Cardiff.** In: Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being. Org. GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael. New York: Routledge, 2012. Edição digital e-book.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Appearing as Embodied Mind: defining a week, a strong and a radical concept of presence.** In: Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being. Org. GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael. New York, Routledge, 2012. Edição digital e-book.

_____. **The Transformative Power of Performance**. New York, Routledge, 2008. Edição digital e-book.

FRANK, Priscilla. **The Untold Story Behind The Legendary ‘Topless Cellist’**, Artigo publicado em The Huffington Post, 2016. http://www.huffingtonpost.com/entry/the-avant-garde-pioneer-and-proto-fourth-wave-feminist-that-art-history-forgot_us_56c62c04e4b041136f165928

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**, New York, Oxford University Press, 1992.

_____. **The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance**. Artigo publicado em New Formations - A Journal of Culture/Theory/Politics, n.27, 1996.

GODLOVITCH, Stan. **Musical Performance: A philosophical study**. New York, Routledge, 1998.

GOLDBERG, RoseLee, **A arte da Performance**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 2006

GOEBBELS, Heiner. **Estética da Ausência**. Artigo publicado na revista eletrônica “Questão de Crítica”, Vol. IX, n.67, 2015. www.questaodecritica.com.br

GORDON, Kelly. **Interview Between Janet Cardiff and Kelly Gordon (Hirshorn Museum)**, 2005. Entrevista com Janet Cardiff, publicada em www.cardiffmiller.com

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1976.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, Contraponto/PUC-Rio, 2010.

HAYLES, Khaterine N. **How We Became Post Human - *Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics***. Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução de Maria Sá Cavalcante Shuback. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2005.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2009

JOHNSON, Ken. **Janet Cardiff and George Bures Miller: "Paradise Institute"**. Artigo publicado em The New York Times, Art In Review, p. E36, 2002.

KAHN, Douglas. **Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts**. Massachusetts, The MIT Press, 2001.

KANDEL, Erick. **Princípios de Neurociências**, Tradução de Ana Lúcia Severo Rodrigues. São Paulo, Artmed, 2014

KAPROW, Alan. **Essays on The Blurring of Art and Life**, Los Angeles, University of California Press, 1993.

KIM-COHEN, Seth. **In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art**, New York, Continuum, 2009.

KOTZ, Liz. **Words to be looked at: Language in 1960's Art**. Cambridge, The MIT Press, 2007.

KWON, Miwon. **One Place After Another: Site Especific Art and Locational Identity**. Massachusetts, The MIT Press, 2011.

LABELLE, Brandon. **Background Noise: Perspectives on Sound Art**. New York, Continuum, 2006. Edição digital e-book.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LUCIER, Alvin. **Music 109: Notes on Experimental Music**. Middletown, Wesleyan University Press, 2012.

LYOTARD, Jean François. **O INUMANO: Considerações sobre o tempo**. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

MARTER, Joan. **off limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963**, Newark, Rutgers University Press, 1999.

MOORMAN, Charlotte. **Entrevista concedida a Fred Stern, no filme “Charlotte Moorman and the New York Avant Garde”**, filmado no UMBC Experimental Video Center, 1980. Pode ser parcialmente acessada em: <https://youtu.be/-yzzAopn9TE> 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O VISIVEL E O INVISIVEL**, Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo, Editora Perspectiva, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **The Birth to Presence**. California, Stanford University Press, 1993.

NYMAN, Michael. **Experimental Music: Cage and Beyond**, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. Tradução Marcelo Gomes, São Paulo, Via Lettera, 2007.

PIEKUT, Benjamin. **Experimentalism Otherwise: The New York Avant Garde and its Limits**. Los Angeles, University of California Press. 2011.

QUILICI, Cassiano S. **A Experiência da “Não-Forma” e o Trabalho do Ator.** Artigo publicado na revista eletrônica de Artes Cênicas, Cultura e Humanidades "TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS DA CENA", edição 01, ano 03, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado.** Artigo publicado originalmente em inglês na revista ArtForum de março de 2007. Traduzido por Daniele Ávila em <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>.

REICH, Steve. **Writings on Music: 1965 – 2000.** New York, Oxford University Press, 2002. Edição digital e-book.

REIS, Luiz Felipe. **Heiner Goebbels - Polifonia cênica como política da forma.** Artigo publicado na revista eletrônica “Questão de Crítica”, Vol. VIII, n66, 2016. www.questaodecritica.com.br

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los Objetos Musicales.** Madri, Alianza Editorial, 2003.

SMALL, Christopher. **Musicking – The Meanings of Performing and Listening.** Wesleyan University Press, Hanover, 1998.

SMALLEY, Denis. **Spectromorphology: explaining sound-shapes.** Artigo publicado no jornal *Organised Sound*, Volume 2 número 2: páginas à 107–26, Cambridge University Press, New York, 1997

SONTAG, Susan. **The Aesthetics of Silence.** In: *Styles of Radical Will.* New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1969.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação.** Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre, L&PM, 1987.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em Seis Lições,** Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1996.

SZPIRGLAS, Jérémie. **Luna Park de Georges Aperghis**. Entrevista com Georges Aperghis, 2011. Publicada em <http://brahms.ircam.fr/documents/document/21492/>

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

Sites:

<http://www.trishabrowncompany.org/>

<http://www.cardiffmiller.com>

<http://www.heinergoebbels.com>

Lista de Figuras

Figura 1: Piet Mondrian, 1930 - Composição II em Vermelho, Azul e Amarelo.

Figura 2: Jackson Pollock, 1949 - Number 1.

Figura 3: KIM-COHEN, Seth. 2009 - "O Campo Sonoro Expandido".

Figura 4: Marina Abramovic, 1973 - "Rythm 10".

Figura 5: Chris Burden, 1974 - "Shoot".

Figura 6: Movimentos do "Ser".

Figura 7: CAGE. 1960 - Primeira publicação de 4'33" - Versão "Tacet"

Figura 8: Notação de David Tudor representando como era a partitura original de 4'33", que teve sua estreia em 1952. (Em FETTERMAN, 1996 -p 74).

Figura 9: CAGE. 1960 – Excerto da partitura de 26'1.1499" *for a String Player*

Figura 10: Cage e Moorman durante ensaio da peça 26'1.1499" *for a String Player* – Judson Hall, Agosto de 1964

Figura 11: Cópia com as anotações de Charlotte Moorman da partitura "26'1.1499" *for a String Player* de John Cage.

Figura 12: Charlotte Moorman e Nam June Paik. Performance "Cello Humano" em 26'1.1499" de Cage. Nova Iorque, 4/10/1965. Foto: Peter Moore.

Figura 13: Charlotte Moorman na performance de Nam June Paik: "TV Cello usando óculos de TV, Nova Iorque, 1971.

Figura 14: Historiogramas mostrando a síntese computacional de frases. Lingando impulsos dos gestos as sílabas. Programação de Grégory Beller em TTS Synthesis (IRCAM): <http://forumnet.ircam.fr/tribune/speaking-with-hands-luna-park/>

Figura 15: Richard Dubelski na performance de “*Énumérations*”, 1988 de Georges Aperghis. Imagem extraída do filme de Hugo Santiago (1989).

Figura 16: Richard Dubelski durante ensaio de “*Luna Park*”, 2011 de Georges Aperghis. Centre Pompidou, França. Imagem extraída da página: <http://forumnet.ircam.fr/tribune/speaking-with-hands-luna-park/>

Figura 17: CAGE, John. 1962 – *0’00”*.

Figura 18: Alvin Lucier em uma das performances de “*I am sitting in a room*”.

Figura 19: Trisha Brown executando sua coreografia de “*Accumulation with Talking*”, 1979.

Figura 20: Mapa do espaço e ações de “*Untitled Event at Black Mountain College*” (1952). Desenho feito por MC Richards em 1989.

Figura 21: KAPROW, Allan – *Kiosk* (painéis rearranjáveis de diversos materiais), 1957.

Figura 22: Allan Kaprow durante o Happening “*Tree*”, no Yam Festival na fazenda de George Segal em Nova Jersey, Maio de 1963 (foto por Robert McElroy).

Figura 23: BRECHT, George – “*Motor Vehicle Sundown (Event)*”, parte 1 e 2, 1960.

Figura 24: BRECHT, George – Events Scores de “*Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass*” e “*Piano Piece, 1962*”, 1962.

Figura 25: George Brecht na performance de “*Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass*”, Nova Iorque, 1963.

Figura 26: “Three chair Events” de George Brecht, Martha Jackson Galery, Nova Iorque, 1961 (foto de Robert McElroy).

Figura 27: BRECHT, George – “Word Event”, 1961.

Figura 28: Realização de “Word Event” por George Brecht, 1962.

Figura 29: CARDIFF e MILLER - “Paradise Institute”, 2001. Bienal de Veneza - Dimensões: 5.1m x 11m x 3m de altura. Visão de fora da instalação.

Figura 30: CARDIFF e MILLER - “Paradise Institute”, 2001. Bienal de Veneza. Visão do interior da instalação.

Figura 31: Janet Cardiff em processo de gravação binaural para “*JENA WALK (MEMORY FIELD)*”, Alemanha, 2006.

Figura 32: CARDIFF e MILLER – “The City of Forking Paths” – Video Walk – Austrália, 2014.

Figura 33: GOEBBELS, Heiner – cena de “Eraritjaritjaka”, 2004 – Suíça (foto: Krzysztof Bielinski)

Figura 34: GOEBBELS, Heiner – “Stifters Dinge” – 2007.

Figura 35: John Cage e David Tudor, 1956.