

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Miguel de Ávila Duarte

Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica

Belo Horizonte
2017

Miguel de Ávila Duarte

Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Wander Melo Miranda

Belo Horizonte

2017

D812n

Duarte, Miguel de Ávila.

Nocagions [manuscrito] : relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica / Miguel de Ávila Duarte. – 2017.
262 p., enc. : il.

Orientador: Wander Melo Miranda.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 245-262.

1. Literatura – História e crítica – Teses. 2. John, Cage. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Oiticica, Hélio, 1937-1980. – Crítica e interpretação – Teses. 4. Arte e literatura – Teses. 5. Música e literatura – Teses. 6. Escrita – Teses. I. Miranda, Wander Melo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809

Aos vivos
(inclusive os que
não estão mais entre nós)

Resumo

Esta pesquisa tem por foco os escritos do artista plástico carioca Hélio Oiticica e do compositor estadunidense John Cage, em especial a relação entre tais escritos e as formas de notação que, partindo do âmbito da música, se generalizam em múltiplas práticas artísticas ao longo dos anos 1960, assim como o lugar de tais artefatos no quadro artístico e cultural da contemporaneidade. Para tanto, lançamos mão de duas concepções diferentes de interação entre as lógicas da escrita e da notação musical – *partitura-texto* e *texto-partitura* –, contextualizando-as no quadro das relações entre oralidade, escrita, visualidade e gravação de áudio. Nos escritos de Cage são examinadas as preparações textuais que os recortam e informam, especialmente por via de estratégias heterodoxas de leitura, citação e fragmentação, concretizando a concepção do autor da literatura como forma híbrida espaço-temporal, articulada na analogia biológica com os mixomicetos. Em Oiticica, buscamos a especificidade dos seus escritos do período novaiorquino, caracterizada pelo uso da escrita como instrumento e pela concepção do texto como *container*. É proposto que tais traços se relacionam com o diálogo do artista carioca com os textos de Cage e de outros artistas da linhagem cageana da vanguarda novaiorquina de então. Diálogo, por um lado, informado pela referência à música que atravessa todas as fases da obra e do pensamento de Oiticica e, por outro, tencionado pela determinação subversiva do artista em relação à assimetria geopolítica do mundo da arte. Em seguida, são elencadas indagações sobre o lugar da obra do artista e do compositor no panorama contemporâneo da arte e da cultura, enfatizando a impossibilidade de classificá-los no quadro de uma oposição entre modernismo e pós-modernismo, assim como o fato de que ambos continuam se fazendo presentes nos debates atuais tanto pela evocação quanto pelo questionamento de suas posições e, por fim, o lugar das próprias idéias de vanguarda e experimentalidade no quadro de um mundo interligado pela web.

Palavras chave: Hélio Oiticica – John Cage – texto-partitura – partitura-texto

Abstract

This research is focused on the writings of the Brazilian visual artist Hélio Oiticica and those of the American composer John Cage. It deals in particular with the relationship between such writings and the multiple forms of notation which, coming from the context of music, became widely used in different fields of the arts throughout the 1960s, as well as the place of such artifacts in the contemporary art world and culture at large. To this end we use two different conceptions of interaction between the logics of writing and musical notation – score-text and text-score – highlighting the connection between them and the practices of orality, writing, visuality and audio recording. The textual preparations that inform and deform Cage’s writings, notably through non usual strategies of reading, quotations and fragmentation, are examined, as is his peculiar concept of Literature as a space-time hybrid form, defined by his biological analogy with myxomycetes. In Oiticica, we sought the specificity of his writings from the New York period, characterized by the use of writing as a tool and the text as “container”. It is proposed that such traits are related to the dialogue of the Rio de Janeiro artist with the texts of Cage and other artists in the cagean tradition of the New York avant-garde of that time. Dialogue which is informed, on the one hand, by a interest in music that goes through all phases of Oiticica's work and thought and, on the other, by the artist subversive approach to the geopolitical asymmetry of the art world. Questions about the relevance the artist’s and the composer’s work in the contemporary field are asked, stressing the impossibility of confining them in the opposition between modernism and the postmodernism. Both have at the same time been mentioned as validation and questioned in current discussions and both take part of the recent reconfiguration of the ideas of the avant-garde and the experimental in the context of web.

Key words: Hélio Oiticica – John Cage – text-score – score-text

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Wander Melo Miranda, para quem a literatura nunca se limitou a uma defesa de fronteiras, por me guiar, apoiar e confiar nesta pesquisa.

Ao meu co-orientador durante o período no exterior, James Saunders, e à Bath Spa University por me acolherem e instigarem em uma pesquisa que parecia não se encaixar em lugar nenhum, assim como ao compositor Michael Winter que generosamente me colocou em contato com Saunders.

À minha companheira de vida toda Maria Caram, fonte de força, de alegria e parceira de produções e diálogos múltiplos, por me apoiar e inspirar durante todos esses anos.

Aos meus pais Rodrigo e Myriam, com os quais sempre posso contar, tanto nos momentos difíceis, quanto nos felizes, que me ensinaram vida a fora que pensar é ao mesmo tempo risco e prazer.

À minha irmã Nathalia, amálgama raro de leveza e determinação, por sempre acreditar nas boas possibilidades.

Aos amigos artistas Matthias Koole, Dorothe Depeauw, Preto Matheus, Marcelo Olecram, Monai de Paula, Sara Lambranh, Maria Fernanda Moreira, Ana Moravi, Dellani Lima, Vanessa de Michelis, Thelmo Cristovam, Henrique Iwao, Felipe Joseba, Thiago Miotto, Edson Fernando, Ricardo Passos, Valério Fiel da Costa, J. P. Caron, Paulo Dantas, Clarisse Lacerda, Froid Caco, Warley Desali, Luiza Ancântara, Lu da Iola, Simone Cortesão, Renato Negrão, Lucas Kröeff, Otávio Filho do Mauro, Paula Lobato, Fabiano Fonseca, Jod Moreira, Amina Jorge – assim como aos demais parceiros e parceiras queridos da música, da dança, das artes plásticas, do cinema, da literatura e da produção no *ü*, no *Não Onda*, na *Georgette Zona Muda*, no *Picnic no Front*, no *Coletivo Distante*, no *Madame Rose Sélavy*, no *Colégio Invisível*, no *4e25*, na *Editora*, no *Terra negra* e nas iniciativas dispersas da vida – por me lembrarem sempre que criação, risco, experimentalidade e coragem se conjugam também no tempo presente.

Aos grandes amigos de vida toda Ricardo Nachmanovitz, Amanda Lima, Carlão Frankiw, Mellianro Galinari, Fabi Flores, Laila Abo Ganem, Pedro Munhoz, Valdir Ramalho, Cristiane Duarte, Ale Fiorini, Cíntia Almeida, Juliana Souza, Lídia Melo, Cris Dulce, Cleber Cabral, Milene Migliano, Diogo Rodrigues, Fabinho Gabriel Martins, Maurílio Castro de Matos, Andréa Varela, Manoel Madeira e todas as outras pessoas queridas que fazem a vida neste planeta valer a pena.

Aos meus familiares do lado dos Duarte e dos Ávila, assim como à minha família emprestada, os Caram, por sempre me lembrarem o que significa me sentir em casa.

Ao meu tio Sérgio Luz que me ajudou na diagramação deste trabalho.

À FAPEMIG e ao CNPq que possibilitaram com seu apoio esta pesquisa respectivamente aqui e no exterior.

SUMÁRIO

1. Nocagions: Hélio Oiticica e John Cage na terça grátis de Inhotim e o não-lugar da literatura na contemporaneidade.....	10
A literatura e suas fronteiras.....	13
2. O registro visual dos sons: <i>partituras-texto</i> e <i>textos-partitura</i> nas fronteiras entre a escrita e a notação musical.....	20
Da palavra-voz ao paradigma da transparência.....	23
Texto, partitura, partitura-texto.....	35
Opacidade, gravação, texto-partitura.....	54
3. Como se lê em público: John Cage, o texto preparado e a literatura como mixomiceto.....	74
Piano preparado, texto preparado, retórica preparada.....	75
A poesia como modelo.....	85
Bula, layout, performance.....	101
Como ler um jornal.....	132
Eu estou aqui e não há nada a dizer.....	143
4. Já é música: Hélio Oiticica, a escrita como instrumento e o texto como <i>container</i>	149
A linguagem pura da música.....	153
Imersão no ritmo.....	159
Brasil-babel.....	163
Necessidade da antropofagia.....	167
Através da palavra.....	177
Cageanamente.....	182
A escrita como instrumento.....	194
O texto como <i>container</i>	207
Vapor barato, mero serviçal do narcotráfico?.....	219
5. De volta ao futuro?: John Cage e Hélio Oiticica hoje.....	223
Cage, silêncio, gravação.....	227
Oiticica, corpo, museu.....	233
De volta ao futuro.....	239
Bibliografia.....	246

1. Nocagions: Hélio Oiticica e John Cage na terça grátis de Inhotim e o não-lugar da literatura na contemporaneidade.

Onde se inicia uma pesquisa? De onde surgem suas inquietações? No mais das vezes, talvez, de um emaranhado indevassável de conexões, acasos, contatos. Ocasionalmente, no entanto, um momento preciso parece conter como potencialidade todo um programa de pesquisa. Trata-se necessariamente de uma conclusão retrospectiva, mas o trabalho que o leitor tem em mãos parece se vincular de maneira inescapável a um dia específico nos primeiros meses de 2013.

Era uma terça-feira. Dia da semana no qual a entrada no Instituto Inhotim, localizado na cidade de Brumadinho na região metropolitana de Belo Horizonte, costumava ser grátis. Aproveitando a possibilidade de uma carona e com a inquietação de um doutorado recém-iniciado, este pesquisador – que pede agora licença para falar, como costumam fazer os antropólogos, em primeira pessoa – sentiu a necessidade de retornar a esse curioso misto de parque e museu, de natureza privada, mas de dimensão pública, com o objetivo de rever e reexperimentar, a obra que intitula esta introdução e este trabalho, a *Cosmococa No 4: Nocagions*.

O contraste entre a pobre região mineradora – a cidade humilde e pacata – e a opulência sofisticada e pretensamente cosmopolita de Inhotim, assim como a luz e o calor escaldantes do sol a pino, no auge do verão, não surpreenderiam ninguém que já estivesse estado por lá. Mas, a começar pelo estacionamento abarrotado, algo parecia estar fora do que tinha sido, até então, a ordem. Os gramados e caminhos se encontravam cheios de gente, mais especificamente de famílias, que pareciam nunca ter estado em um museu de arte, muito menos em um espaço de arte contemporânea. Mais importante: não pareciam estar de maneira alguma constrangidos pelo ambiente, com exceção provável do preço do cachorro-quente *gourmet* – a mais barata das refeições possíveis no instituto.

No entanto, a arte contemporânea em si, frequentemente demonizada pelo senso comum, parecia não intimidar, ainda que houvessem diferenças geracionais entre as reações observadas. Ouvi uma senhora dizer que, para ela, um quarto todo vermelho não era arte, referência clara a *Desvio para o vermelho* de Cildo Meireles. Mas seus convivas mais jovens – seriam talvez seus netos, filhos, sobrinhos, primos, vizinhos? – não pareciam se importar muito com suas queixas, empolgados em interagir com tudo que ali estivesse, parecendo não se preocupar com o que era e não era arte, com qualquer distinção entre museu e parque de diversões. Enquanto atravessava o parque, em direção à galeria das *Cosmococas*, em meio à multidão, não conseguia parar de me perguntar, com a tendência à generalização endêmica entre os intelectuais, se as pessoas que eu via ali não representavam a chamada nova classe C. Estaria ali a hiperbolicamente denominada “nova

classe média”, transportada em seus carros há pouco adquiridos como forma de escapar do calamitoso transporte público brasileiro e de marcar o seu novo *status* de consumidores, advindo por sua vez da bonança econômica e relativa distribuição de renda que havia marcado os dez anos anteriores?

Lembrei-me então de que aquela era a última terça-feira antes da volta às aulas nas escolas municipais e estaduais e talvez visitar Inhotim fosse uma oportunidade para tirar crianças e adolescentes de dentro de pequenas casas e apartamentos abafados pelo verão sem brisa da região metropolitana. Para quem possuísse um carro, visto que o acesso por transporte público é praticamente impossível, Inhotim na terça grátis poderia ser mesmo um programa de férias ao mesmo tempo agradável e barato, especialmente para quem precavidamente trouxesse de casa o lanche da família. Por fim, me ocorreu que dentre as obras em exposição permanente havia duas piscinas acessíveis ao público, uma delas parte exatamente da *Cosmococa N° 4*. Número infinitas vezes maior do que aquele de piscinas públicas de acesso gratuito em toda a região metropolitana – literalmente, já que zero multiplicado por qualquer número resulta novamente em zero.

Próximo à galeria dedicada a esse e outros trabalhos de Oiticica, ouvi um trecho da conversa de um grupo de pessoas mais ou menos da minha idade – tatuados de maneira elegante e trajados com o suprasumo da moda *hipster*, parece que se sentiriam mais em casa nos dias pagos de Inhotim, assim como nos cafés descolados da Savassi: “Não entro ali nem morto, parece o Piscinão de Ramos”. Não consigo imaginar algo que agradaria mais a Hélio do que a associação da sua homenagem ao compositor John Cage ao lazer suburbano dos habitantes da zona norte carioca, sintetizada midiaticamente no referido piscinão. Entrando na galeria e trajando também meu calção de banho, a cena de fato diferia bastante dos três ou quatro visitantes que eu havia encontrado ali das outras vezes, alguns dos quais se recusando a entrar na piscina, ao som de uma peça gravada de Cage. As muitas vozes e corpos de crianças, adolescentes e adultos ocupavam o campo de visão e de audição, relegando as projeções das fotos da capa do livro *Notations* de John Cage e Alison Knowles e as luzes verdes que delimitam a piscina à posição de mero pano de fundo. Ao invés do silêncio composto por sons não-intencionais, explorado por Cage, tínhamos toda uma situação curiosamente opaca e não-intencional. É possível que ali quase ninguém tivesse ouvido falar de Oiticica, muito menos do seu conceito de *participador*. Mas realizavam com virtuosismo o seu programa, apropriando-se do espaço sem nenhuma cerimônia e esbanjando alegria. Não lhes parecia importar nenhum discurso ou teoria sobre arte, estavam ali vivendo e sendo felizes.

Fiquei me perguntando o que significaria para eles que aquele livro quadrado das fotos estivesse coberto por carreiras de pó branco: a mesma cocaína que talvez fosse vendida em bocas-

de-fumo próximas às suas casas, comprada talvez por *hipsters* oriundos da classe média tradicional, não muito diferentes daqueles que se recusavam a dividir com eles aquela piscina, e, por fim, aquela mesma substância cujo tráfico ilegal é invocado pelo discurso policial e midiático, sempre que alguém é assassinado nos bairros periféricos e favelas. Delícias e tragédias da cultura, da sociedade e da política brasileiras, capturadas na mesma cena inocente, um pouco antes das altas esperanças e realidades violentas da “revolta do vinagre” de junho de 2013. Cena, por fim, altamente contrastante com a polarização política e a raiva que marcariam o impedimento, caracterizado por muitos como um golpe parlamentar e midiático, da primeira presidenta eleita no Brasil, e a sucessiva retirada de direitos trabalhistas de três anos depois.

O ambiente que dividíamos no momento narrado, composto de duas séries (idênticas, porém em defasagem temporal) de fotos projetadas em paredes opostas, um jogo de luzes e alto-falantes nos quais se ouve uma peça de John Cage, não havia, no entanto, se materializado pelas mãos de Hélio Oiticica. As diversas montagens realizadas desde 1992 (Cf. D’ALMEIDA & OITICICA, 2005), se baseiam somente no texto de Oiticica e na orientação do co-autor Neville D’Almeida. Como mostra Frederico Coelho (2010), a produção da série de obras – ou para adiantarmos a nomenclatura proposta mais adiante, *textos-partitura* de obras possíveis – denominada *Cosmococas: programa in progress* se insere no quadro da produção fundamentalmente textual de Oiticica durante o seu período nova-iorquino dos anos 1970. O fato de uma obra de artes plásticas poder ser composta basicamente por palavras serve de gancho para o segundo capítulo, dedicado à complexa teia de relações entre fala, escrita e gravação, nos paralelos entre texto e partitura, culminando na emergência de formas híbridas como a *partitura-texto* e o *texto-partitura*, categorias usadas ao longo deste trabalho para descrever uma série de textos tanto de Cage, quanto de Oiticica.

As relações entre música e partitura no contexto da Música Nova da segunda metade do séc. XX foram melhor exploradas exatamente no livro que aparece nas fotos projetadas na *Cosmococa N° 4, Notations* de 1969. Coletânea e montagem de pequenos textos e partituras de dezenas de compositores, o livro tem sua estrutura e caráter gráfico determinados por procedimentos aleatórios análogos aos empregados nas composições de Cage do mesmo período. Como veremos no terceiro capítulo, essa é apenas uma das publicações de Cage, compositor amplamente influenciado pela poesia moderna e cujo trabalho de escrita traduz para o âmbito do texto grande parte dos seus procedimentos composicionais.

Em carta para Augusto de Campos de 1971, Oiticica (apud BRAGA, 2008, p. 329) agradece ao poeta concretista pela indicação de *Notations*. Menciona ali sua afinidade com os textos de

Cage e seu interesse pela forma como são construídos, imediatamente antes de discorrer sobre seu trabalho textual, no sentido de repor sua posição estética “sem cair em teorias discursivas”. A relação de Oiticica com a música, seu diálogo com os desenvolvimentos da vanguarda artística novaiorquina, a fusão entre a sua prática de escrita e a sua obra plástica, no período em que morou em Nova York, são exatamente os temas do quarto capítulo.

A experiência da obra de Oiticica em meio a um público não especializado – cujo interesse em estar ali passava talvez mais pela piscina capaz de refrescar um pouco o calor do verão do que pela perspectiva de “visitar um museu” – sem dúvida ia ao encontro da perspectiva utópica, defendida pelo artista carioca, de uma arte vivenciada como descoberta do corpo. Já a realidade de Inhotim como instituição, éden privado do mercado da arte, ilha de sofisticação em meio à pobreza da cidade dormitório de Brumadinho, remete a uma situação cultural muito distante das utopias artísticas e políticas dos anos 1960 e 1970, que tinham em Oiticica e Cage alguns dos seus apóstolos mais radicais. A tensão entre a obra aberta e a memória cultural será o tema do quinto e último capítulo, que coloca a questão do que significa revisitar as obras em certo sentido já canônicas, mas ainda tão provocadoras, do compositor estadunidense e do artista carioca, lembrando que toda partitura tem como horizonte um intérprete, uma performance que a atualize, faça viver.

A literatura e suas fronteiras

A opção por destilar uma experiência sensorial, social e cultural em grande sentido alheia à problemática corrente da literatura, ainda que fundada na escrita, como abertura de uma tese na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada nos leva a discutir o lugar e as fronteiras da literatura no panorama cultural contemporâneo. Trata-se mais especificamente de um não-lugar, como definido há mais de uma década por Eneida Maria de Souza (2002): um território no qual nada (limites, definições, valores, importância, estratégias, métodos de análise) se encontra a salvo de questionamentos. Sintoma interessante desse momento tem sido a emergência de textos de intervenção, em vários pontos análogos a manifestos, por parte não de escritores, mas da própria crítica literária. Não se trata, como em outros momentos, da defesa dessa ou daquela linha teórica ou metodológica, mas da defesa e/ou proposição de um caminho para a literatura no mundo de hoje, posto que ela estaria “em perigo” para Tzvetan Todorov, teria atingido um momento “pós-autônomo” para Josefina Ludmer, seria interessante na medida em que produz “objetos verbais não identificados” para Flora Süssekind.

Interessante mais como sintoma do que pela originalidade ou profundidade da análise, *A*

literatura em perigo de Tzvetan Todorov (2009) demarca uma posição que poderia ser definida como nostálgica. Partindo da evocação de uma relação encantada com a leitura como capaz de dar sentido ao mundo – o jovem Todorov tendo a leitura dos clássicos como único espaço de liberdade na Bulgária dos tempos da cortina de ferro – o crítico investe contra os males que enxerga tanto na crítica quanto na produção literária. Na crítica, o alvo são as “abordagens internas” e as “categorias da teoria literária”. São claramente denunciados o estruturalismo, movimento do qual Todorov foi um dos pioneiros, e o pós-estruturalismo. O problema seria a incapacidade de entender o “sentido” da literatura, visto como sua relação com a realidade, que estaria, no entanto, no centro da leitura do leitor comum. Nesse movimento, a variedade e mesmo o antagonismo das diversas correntes teóricas, assim como a emergência dos chamados Estudos Culturais, são solenemente ignorados. A contraposição entre senso comum e teoria da literatura lembra a revisão que Antoine Compagnon (1999) propõe da intensa pesquisa teórica das décadas de 1960 e 1970 em *O demônio da teoria*. Em Compagnon, porém, o fracasso na criação de uma teoria unificada da literatura sob moldes científicos não implicava na futilidade da empreitada, cujo fruto positivo seria exatamente o questionamento permanente da evidência das premissas do discurso corrente. Já em Todorov a teoria apenas destrói e reduz a experiência do leitor não-especializado. Seu libelo se dirige então contra a própria produção literária contemporânea, na qual distingue três perigos: o formalismo, que ilustraria as concepções da crítica através de construções engenhosas; o niilismo, que encarnaria uma concepção de mundo na qual “os homens são tolos e perversos, as destruições e as formas de violência dizem a verdade da condição humana, e a vida é o advento do desastre”; o solipsismo, a descrição “complacente e narcisista das menores e mais insignificantes experiências do próprio autor” (TODOROV, 2009, p. 42-43). Temos aí um projeto legislativo para a escrita literária, uma poética normativa com cláusulas morais (que impliquem no afastamento do niilismo e do solipsismo) e conservadorismo formal (para que as questões de ordem “construtiva” não se sobreponham às questões de “sentido”). Sofisticado demais para propor sua concepção de literatura como atemporal, Todorov propõe uma narrativa histórica de decadência que parte das revoluções literárias do segundo império francês, simbolizadas pelos nomes de Baudelaire e Flaubert, até as vanguardas das primeiras décadas do séc. XX, sintetizadas na poesia *Zaïm* e na figura do formalista-niilista-solipsista-mor, Marcel Duchamp. Se a obra dos dois nomes do oitocentos francês que tipificam a emergência da poesia e da prosa modernas não é ainda inteiramente condenada, a sua defesa da não subordinação da literatura a propósitos morais, religiosos ou políticos aparece como precursora dos males da escrita contemporânea. Curiosamente tal insubordinação aos poderes políticos e/ou econômicos, cuja intensidade é exemplificada pelos processos judiciais relativos às publicações de *Flores do mal* e *Madame*

Bovary, constitui exatamente um dos momentos definidores da autonomia relativa dos campos literário e artístico para Pierre Bourdieu (2005), ou seja, o momento no qual a anomia foi ali inscrita paradoxalmente como *nomos* da ala mais autônoma do campo. A possibilidade de qualquer espécie de definição *a priori* do que constituiria ou não arte seria negada, a partir desse momento, pelo estabelecimento de uma espécie de revolução permanente que opõe de maneira contínua a cada radicalidade reabsorvida e consagrada novos desafios.

É bastante revelador que como antípoda da concepção nostálgico-humanista de literatura endossada por Todorov sejam eleitos escritores muito próximos das artes plásticas, como os cubo-futuristas russos, ou até mesmo um artista como Duchamp. A “arte contemporânea”, que nessa forma de crítica parece se estender até a afirmação já centenária dos *ready-mades*, representa para o gosto médio a própria forma cultural do engodo e da falsidade. Aparentemente, o fato dos grandes choques de redefinição das artes plásticas nas primeiras décadas do séc. XX e, posteriormente, nos anos 1950-1970, terem sido assimilados nas últimas décadas de maneira razoavelmente tranqüila pelo relativamente pequeno número de instituições públicas e privadas que constituem o *establishment* das artes plásticas, tornou-se um ponto de desconforto considerável para certa parcela do público. Seu ódio e revolta contra a “falsa arte” parece mesmo mais intenso e visceral que o seu suposto amor à arte dos “grandes gênios do passado”. Sintomática nesse sentido a coletânea de artigos do também ex-estruturalista Affonso Romano de Sant’anna (2003) denominada *Desconstruir Duchamp*. Como não poderia deixar de ser, temos ali a já tradicional indignação com formas artísticas que não aceitam o modelo do virtuosismo artesanal e a denúncia das intenções mercenárias de tais prestidigitadores, denúncia curiosamente mais comum no caso dos artistas do que no dos grandes bancos de investimento. Mais além, temos em Sant’anna a convocação de uma intervenção em favor do “bom senso” no meio das artes plásticas, uma restauração capaz de restaurar as fronteiras da arte, destroçadas nos anos 1960 e 1970 por figuras como Cage e Oiticica.

Para além da exclusão de faixas consideráveis do que viria a constituir literatura e arte e da tentativa de impor limites e diretrizes *a priori* ao que viria a constituir tais manifestações culturais, cabe avaliar ainda a suposta “idade de ouro” da literatura pressuposta por Todorov. De uma perspectiva latino-americana, é impossível não detectar no elogio da universalidade da literatura (ou de certa literatura) um marcado eurocentrismo, a ser reproduzido internamente no eterno discurso do atraso cultural e tomado como marca de distinção e superioridade social no interior da “cidade letrada” descrita por Angel Rama (1985). Nesse ponto é curioso notar o quanto da argumentação de Todorov se baseia em uma “abordagem interna”: a responsabilidade pela

mudança do lugar da literatura no quadro da cultura é inteiramente depositada nos ombros de professores, críticos e escritores, ignorando assim a emergência de uma multiplicidade discursiva vinculada às novas mídias e à cultura de massas destacada por Eneida Maria de Souza (2002) na sua interpretação do não-lugar da literatura na contemporaneidade. O quadro mais amplo da cultura só aparece na argumentação de Todorov na medida em que se contrapõem os malefícios da televisão aos benefícios da leitura, que em sua opinião deve ser incentivada inclusive no caso de romances populares como a série *Harry Potter* (TODOROV, 2009, p.80, 82), o que distancia essa defesa das fronteiras da literatura daquela empreendida por Harold Bloom (1995), a partir dos anos 1990.

Um segundo texto de intervenção, *Literaturas pós-autônomas* de Josefina Ludmer (2010), se caracteriza exatamente pelo questionamento do lugar de certa literatura dentro do quadro da cultura de massas atual e parte de um conjunto definido de textos da literatura contemporânea argentina. No lugar de um sentimento de perda, da constatação de alguma “ameaça à literatura”, Ludmer propõe uma busca pelos territórios do presente, advertindo ao leitor de que: “ou se vê a mudança no estatuto da literatura, e então aparece uma outra episteme e outros modos de ler. Ou não se vê ou se nega, e então continua existindo literatura e não literatura, ou ruim e boa literatura” (LUDMER, 2010, p. 4). A chave para a compreensão da transformação se daria aí pelo fim da autonomia do literário, os textos em questão não admitiriam leituras literárias, posto se colocarem ao mesmo tempo como ficção e realidade. Exteriormente mantêm os atributos da obra literária, o formato livro, a autoria, a inserção em um gênero como o “romance”, mas difeririam ao operar no quadro da imaginação pública e não no interior de um campo literário. O que em Todorov aparecia como negação ou estreitamento do literário aparece aqui como a figura em negativo do especificamente literário, daquilo que o corpus definido por Ludmer superaria as fronteiras. Segundo Ludmer (2010, p. 3), “autonomia, para a literatura, foi especificidade e auto-referencialidade, e o poder de nomear-se e definir-se a si mesma”. Em suma, a mesma definição da “abordagem interna” e das “categorias da teoria literária” às quais se referia Todorov. A dimensão política de tal autonomia não escapa a Ludmer, que afirma que a perda voluntária da autonomia implicaria na perda do “poder crítico, emancipador e até subversivo” atribuído a literatura como política própria. Cabe indagar se tal perda de poder não parece contraditória com a participação pós-autônoma na imaginação pública, definida como fábrica do presente. Ser capaz de contribuir com os meios de comunicação hegemônicos na construção de um cotidiano definido como realidade-ficção não implicaria em um poder considerável do literário?

Nosso desconhecimento do mercado livreiro argentino, tradicionalmente percebido a partir

do Brasil como especialmente pujante, dificulta a compreensão de como se inserem os autores citados por Ludmer – Bruno Morales, César Aira, Daniel Link etc. – no catálogo das “empresas transnacionais do livro ou oficinas do livro nas grandes redes de jornais e rádios, televisão e outros meios”. Mas pode se suspeitar que isso se dá de maneira diferente ainda da categoria mais corriqueira dos *best-sellers* como Dan Brown, a já mencionada série *Harry Potter* e outros produtos semelhantes. Teríamos talvez dois resultados discrepantes: por um lado a literatura pós-autônoma separando-se da esfera da literatura; por outro lado a cultura enquanto economia dissolvendo a antiga autonomia literária.

A definição da cultura de massas como uma substância desdiferenciadora parece, no entanto, ultrapassada, quando hoje o que se produz são nichos e nichos de mercado. Fenômenos como os Beatles nos 1960 e as novelas televisivas brasileiras dos anos 1980, capazes de sincronizar gerações nacional ou internacionalmente, têm probabilidade cada vez menor de se repetirem na mesma escala na época da web, dos inúmeros canais de TV a cabo e da derrocada da grande indústria fonográfica pelo compartilhamento de arquivos mp3. Para as gerações que cresceram lendo letras de Caetano Veloso e Chico Buarque nos seus livros didáticos, a diferenciação entre legitimidade cultural-institucional e cultura de massas talvez não se afigure tão clara como anteriormente. Para além da oposição característica do séc. XX e sempre problemática entre vanguarda (ou autonomia) e cultura de massas, cujas contradições foram analisadas por Andréas Huyssen (1987), cabe observar como se redividiram e reagruparam as tendências dentro da arte tradicional¹ mais impactada pela emergência da indústria cultural e suas tecnologias ao longo do século passado: a música. Ao lugar central que a música chamada erudita ou de concerto ocupava na cultura europeia do séc. XIX – exemplificada pelo impacto das *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner no panorama cultural alemão e pela Lisztmania que antecipou o fenômeno pop da devoção às celebridades – correspondia já no final do séc. XX um quase total desconhecimento de compositores recentes e um pequeno nicho de mercado fonográfico dedicado basicamente a reproduzir o efeito de distinção associado ao repertório musical tradicional. A reprodução mecânica e a revenda comercial da música popular catapultaram fenômenos anteriormente marginalizados, como a música dos campos de algodão norte-americanos e dos morros cariocas, para o centro da esfera pública, transformando completamente as formas populares de produção e consumo de música. No entanto, da hibridização de tais formas com elementos eruditos e/ou vanguardistas surgiram nichos paradoxais como o jazz moderno (rítmica e caráter improvisativo radicalmente estranhos às tradições musicais europeias combinados com um hermetismo

1 Sendo o cinema por definição uma arte com características industriais é impossível separar sua ascensão e mesmo seus momentos “autônomos” e/ou “vanguardistas” mais radicais da sua posição dentro da cultura de massas.

instrumental e técnicas compositivas próximas a tais tradições), o punk rock (celebração do primitivismo tecnicizado e da anti-arte em igual medida ligada a um populismo *working class* e a um anarquismo-iconoclastismo de raiz situacionista, música *trash* voltada contra o mercado) ou o funk carioca (música de consumo e de pista, tipicamente nacional, porém de origem americana, que depois de décadas continua obscena e tosca demais, em seu batuque-colagem-concreta-eletrônica, para o “bom gosto” da classe média tradicional brasileira). O fato de que boa parte da música experimental contemporânea – em contraste agudo com o encastelamento acadêmico da música contemporânea erudita de matriz pós-serialista – opere dentro de premissas advindas da postura *faça você mesmo* (DIY), encarnada originalmente pelo punk, demonstra a possibilidade de um jogo muito mais complexo com as fronteiras culturais e artísticas do que a oposição entre a pura auto-referencialidade e a dissolução da arte na cultura de massas.

Enquanto Todorov opõem a crítica ao bom-senso do leitor comum e Ludmer, a crítica à ficção-realidade delimitada pelo mercado, o último texto de intervenção evocado aqui, *Objetos verbais não identificados* de Flora Süssekind (2013), enxerga tanto no mercado quanto na crítica o mesmo privilégio dado a formas homogêneas e estáveis. Como Ludmer, Süssekind parte de um conjunto de textos de características semelhantes e peculiares, dessa vez no panorama da literatura brasileira atual. Segundo a autora, caberia a eles a denominação de “objetos verbais não identificados”, que ela utiliza a partir de Christophe Hanna, posto serem de “difícil enquadramento, sobretudo quando o seu campo de inserção parece reforçar não a especulação, mas a classificação, e os dispositivos institucionais, as normatividades, eixos conceituais ou interpretativos que privilegiem homogeneização, estabilidade, expansão controlada” (SÜSSEKIND, 2013). Um dos traços definidores de tal produção seria sua forma coral, a multiplicação de vozes capazes de deslocar o que Süssekind considera a trajetória regressiva de certa literatura brasileira recente, assim como o diálogo com outras manifestações culturais, sejam os famigerados comentários de internet, as tetricas imagens anti-fumo das embalagens de cigarro ou a produção recente no âmbito do cinema ou das histórias em quadrinhos. Os “objetos verbais não identificados” escapariam tanto à perspectiva de moldar a literatura brasileira contemporânea à expectativa da conquista de um “lugar” no mercado livreiro internacional, postura que a autora associa a Luís Ruffato, quanto ao contraste simplificador entre literatura de entretenimento e literatura exigente, como colocado por Leyla Perrone-Moisés.

Os recortes bastante diferentes de Todorov, Ludmer e Süssekind do que é e poderia ser a literatura hoje correspondem obviamente a diferentes situações da geopolítica literária, além de expectativas completamente diferentes em relação à própria literatura e talvez ao conjunto da

cultura. Parecem convergir, no entanto, no caráter explosivo das propostas. No não-lugar atual da literatura pode-se especular que o território comum das diversas propostas críticas e literárias tenha-se tornado bastante reduzido. Daí o caráter intensamente controverso de cada uma das proposições.

Em um quadro no qual a antiga hegemonia de literatura no âmbito da cultura se torna cada vez mais questionável, a revisão da obra desses dois escritores híbridos, John Cage e Hélio Oiticica – que mantêm sempre um pé dentro e outro fora da literatura estrito senso – talvez seja relevante para pensarmos os caminhos da escrita artística para além da nostalgia paranóica por uma literatura em perigo ou da capitulação de toda forma de expressão literária frente às demandas do mercado.

2. O registro visual dos sons: *partituras-texto* e *textos-partitura* nas fronteiras entre a escrita e a notação musical.

À primeira vista, o propósito do presente trabalho poderia ser caracterizado como excessivamente disperso: investigar as relações dos escritos de John Cage e Hélio Oiticica não apenas entre si, mas com uma série de questões advindas de campos tradicionalmente separados como literatura, música e artes plásticas. Além disso, trata-se de incluir em tal leitura a perspectiva histórica do que separa e do que aproxima o pensamento e as práticas atuais – artísticas, culturais, sociais e políticas – de trabalhos como os do compositor estadunidense e os do artista carioca. Os próprios campos artísticos mencionados possuem configurações historicamente variadas e em disputa. Mesmo assim, podemos operar com definições pragmáticas e aproximativas de literatura e música. A primeira tende a ser referida a fenômenos de natureza verbal; oral, escrita ou gravada; produzindo “sentido” ou não em alguma língua natural; definição que ainda assim não abarca completamente certas produções de poesia visual ou sonora, especialmente as que abolem totalmente a palavra como princípio. Já qualquer definição de música terá de se relacionar de alguma forma a sons produzidos, escutados e/ou imaginados. Para as artes plásticas contemporâneas, no entanto, mesmo uma definição a tal ponto aproximativa seria impossível: trabalhos constituídos basicamente por palavras são concebidos, executados, expostos/publicados e lidos como arte conceitual, não literatura, e trabalhos constituídos basicamente por sons são concebidos, realizados, instalados/executados e ouvidos como arte sonora², não como música. Situação completamente oposta à daquela da virada dos séc. XIX para o XX, quando ainda se poderia falar inequivocamente de artes visuais, compostas então basicamente por duas modalidades nobres, a pintura e a escultura, associadas a atividades então consideradas menores como a gravura, o desenho, as artes aplicadas etc. A própria ênfase, por sua vez, nas diversas mídias, meios e formas pelas quais tal produção se dá pode parecer apenas um retrocesso a alguma vertente de formalismo *demodé*, incapaz de abordar a questão dos significados culturais, sociais e históricos resultantes.

O conceito de notação e performance, no entanto, serve aqui como âncora capaz de abarcar todas as dimensões do nosso objeto. Em primeiro lugar, como analogia ao próprio gesto da pesquisa. Ao investigarmos um *corpus* artístico já histórico, mas cujas propostas fazem pulsar parte da produção contemporânea, estamos necessariamente performando – ou seja, dando vida, incorporando, apresentando – o que podemos conceber como uma notação – uma série de registros, textos, imagens, documentos, enfim. Como toda notação, a documentação histórica não

2 Sobre arte sonora e *sound-art*, ver Lílían Campesato (2007) e Allan Licht (2007)

é de maneira alguma passiva ou ainda inequívoca. Toda a reflexão histórica a partir de meados do séc. XIX se volta, na verdade, para o problema do vestígio, do resto, do perdido, da distância imensurável entre o passado e o presente, da necessária projeção do presente na revisitação do passado, da inevitável retórica que envolve qualquer permanência do passado no presente, todo documento sendo necessariamente um monumento na formulação clássica de Jacques Le Goff (1992). Como em toda performance que parte de uma partitura, o ato de performar não pode aqui ser concebido como um gesto supostamente neutro de decifração, mobilizando, ao contrário, sempre uma série de escolhas, opções e acomodações. A consciência de tais escolhas, característica do bom intérprete, implica para a presente pesquisa não perder de vista o contexto cultural, social e político no qual emergiram opções construtivas, em si mesmas fascinantes, nem esquecer que o impacto global e o significado mais amplo de obras como as de Cage e Oiticica é indissociável do grau de pesquisa e invenção formal que as caracteriza.

Para a análise de tais dimensões utilizaremos dois termos híbridos que mobilizam a relação próxima ainda que contraditória entre a notação, partindo do modelo da partitura ocidental, e a escrita comum: *partitura-texto* e *texto-partitura*. O primeiro termo caracterizaria as situações em que variadas características da partitura se fundem a um texto, formando alguma espécie de diagrama temporal que inclui palavras, proponto ao leitor uma execução oral, ainda que a leitura silenciosa não seja impossível ou irrelevante. Ao cabo da longa trajetória que leva justamente à hegemonia da leitura silenciosa no Ocidente, o poema, apesar da sua relação original com a oralidade, se torna basicamente uma forma visual que presume, o mais das vezes, um leitor em silêncio. Apenas nesse momento é que surge a possibilidade de uma poesia que se distingue pela ênfase na dimensão sonora. Enquanto o verso, na sua concepção tradicional, era uma estrutura simultaneamente métrica/sonora e gráfica/visual, a exploração da visualidade no âmbito do poema possibilita um sem número de propostas de relação entre elementos gráficos e parâmetros sonoros, formando diagramas para a performance vocal – entre eles alguns já explorados há muito tempo pela notação musical, incluindo registro rítmico mais preciso, alturas e intensidades. Mas não tendo, como a notação musical tradicional, uma convenção própria, a forma como o caráter diagramático deve orientar a performance de cada *partitura-texto* precisa ser explicitada por um texto auxiliar (bula, prefácio, instrução) ou deixada totalmente em aberto, a cargo do performer. Ainda que herdeira tardia da própria concepção da escrita, no Ocidente, como representação dos sons da fala, assim como da origem da notação musical ocidental nos chamados neumas adiastrémicos (desenhados como orientações para os cantores acima de um texto litúrgico), a *partitura-texto* propriamente dita tem por modelo *Un coup de dés* de Mallarmé, sendo desenvolvida de diversas formas tanto pelas vanguardas históricas das primeiras décadas do século

XX quanto pelas neovanguardas dos anos 1950-1970. Trata-se, em suma, de uma forma que prioriza o que poderíamos chamar as dimensões musicais da escrita, lidando com o texto como sucessão de sons que compõem palavras. Literatura paradoxalmente concebida como organização de sons.

Já o *texto-partitura* substitui a partitura enquanto diagrama específico, de natureza significativamente gráfica/visual, por um texto em escrita corrente, que compreende o mais das vezes a totalidade das instruções necessárias para a execução de uma determinada peça. Trata-se de uma resposta à crise do conceito de notação musical e, em especial, do caráter supostamente universal da partitura ocidental desencadeada pela difusão dos múltiplos meios de gravação de áudio, em especial a fita magnética, a mais flexível, manipulável e acessível forma de gravação anterior ao áudio digital. Se, com a gravação, o caráter de registro da partitura se vê erodido e o caráter de prescrição razoavelmente precisa, redundante (como na música para tape do pós-guerra, na qual o compositor tem controle quase total sobre quais sons o ouvinte irá escutar), a abertura para a leitura e a interpretação se tornam elementos da composição. A inclusão cada vez mais intensa dos sons considerados até então “não-musicais” (afinações microtonais, instrumentos de percussão, ruídos instrumentais, vocais e eletrônicos, etc) somada à natureza cada vez mais especulativa da música de concerto de vanguarda do período (serial, aleatória, indeterminada etc.) significava que, em última instância, cada peça como que exigia sua própria teoria musical. Tal tendência levava, por um lado, à multiplicação de indicações de performance e bulas variadas acopladas às partituras e, por outro, um aumento considerável da produção teórica da parte dos compositores. O *texto-partitura* como que se livra da “parte principal” da partitura substituindo-a por instruções e ideias. Nada mais apropriado, portanto, que o modelo fundamental do texto-partitura seja a versão em escrita corrente de 4'33" (1952) de John Cage, ao mesmo tempo composta dos sons radicalmente “não musicais” – que povoam qualquer tentativa de produzir silêncio – e fundamentalmente especulativa. Seu extraordinário impacto no âmbito não apenas da música experimental, mas igualmente das artes plásticas, em especial nos campos então emergentes da performance e da arte conceitual, se relaciona ao fato de que muitos dos integrantes do que se tornaria a rede de artistas/movimento Fluxus nos anos 1960 chegaram a estudar com Cage, absorvendo e expandindo os usos do *texto-partitura* em múltiplas direções. Tais artistas tinham em comum com a música cageana a concepção pós-duchampiana de arte enquanto processo, por oposição a objeto. O *texto-partitura*, por fim, substitui as estratégias tipicamente denotativas do modelo codificação/decodificação implícitas na partitura tradicional pelo viés tipicamente conotativo da interpretação, fazendo da partitura o lugar do conceito e da metáfora. Música (e performance e instalação etc) concebida(s) paradoxalmente como ficção.

Não se trata, naturalmente, de um par de opostos. Existem trabalhos que podem ser enquadrados em ambas as categorias simultaneamente e tanto Cage quanto Oiticica fizeram uso de ambas. Mesmo assim, a relação entre *partitura-texto* e *texto-partitura* se assemelha respectivamente à quase-oposição complementar entre escrita e leitura, observada por Steven Roger Fischer (2006, p. 9): “A leitura sempre foi diferente da escrita. A escrita prioriza o som, uma vez que a palavra deve ser transformada ou desmembrada em sinais representativos. A leitura, no entanto, prioriza o significado”. Obviamente, a análise aprofundada de cada elemento citado na descrição de tais categorias se encontra muito além do escopo da nossa pesquisa. Mas cabe pontuar algumas das questões envolvidas na nossa categorização, ainda que correndo o risco da generalização excessiva.³

Da palavra-voz ao paradigma da transparência

No contexto de um *statement* sobre textos-partitura, o compositor e clarinetista estadunidense Daniel Goode invoca a imagem de um possível futuro do pretérito das práticas de notação musical:

Pensando em tudo isso [a trajetória do texto-partitura], subitamente me ocorre perguntar como seria se desde o princípio a notação musical tivesse tomado a forma da linguagem humana, escrita e falada, antes de assumir a forma familiar de notas e pausas? Não estaria a partitura verbal no centro da cultura e da pedagogia musicais, ao invés de nas suas margens? Imagine escritores e compositores trabalhando juntos, ensinando o uso da linguagem para expressar som, ideia, emoção, performance. Esse é um experimento mental que deveríamos todos levar em consideração. (GOODE, 2010. P. 197-198)⁴

Pode-se argumentar que se trata de mais do que um experimento mental: o diálogo entre a arte da palavra e a arte dos sons se aproximou em diversos épocas e culturas de alguma forma de simbiose. Para tal investigação é necessário, porém, não aceitar de antemão figuras como o escritor ou o compositor. Universalizá-las tacitamente significa sucumbir àquilo que Paul Zumthor (2014, p. 16) chama de *preconceito literário*, ao qual corresponderia talvez no âmbito musical um *preconceito conservatorial*⁵. Para Zumthor, o que chamamos “literatura”, tal como praticado nos meios letrados identificados com o Ocidente a partir do séc. XVII ou XVIII, corresponde a uma

3 A aparente elegância da nomenclatura espelhada aqui proposta – *partitura-texto* e *texto-partitura* – implica necessariamente em certa arbitrariedade. Posto que ambas as categorias descrevem formas híbridas de escrita/notação musical, optou-se por denominar, em tradução direta do inglês, de *texto-partitura* a categoria que vem sendo denominada *text-score* pela bibliografia relevante. Restaria a outra categoria a denominação de *partitura-texto*, não acarretando a ordem dos termos nenhuma ressonância mais profunda.

4 Todas as citações em português de livro listados na Bibliografia em Inglês são traduções nossas.

5 Valério Fiel da Costa vem utilizando o termo conservatorial para designar a concepção de música cristalizada na Europa entorno do ano 1800, reproduzida pela instituição do conservatório e caracterizada pela oposição entre compositor e intérprete e pela concepção de obras fixadas, definidas por uma partitura, a serem executadas “fielmente” por um intérprete. Tal modelo se opõe, como se vê, à ampla maioria das práticas musicais populares e/ou não ocidentais, nas quais a improvisação quase sempre assume uma função de destaque.

pequena parcela do universo do fenômeno transcultural que o autor denomina “poesia”. Transpondo tal raciocínio para a concepção conservatorial da música, notamos que as práticas que a caracterizam podem ser datadas da Europa do séc. XIX e circunscritas à música de concerto.

No sentido de delimitar sua definição antropológica ampliada de poesia, Zumthor (2014, p. 47) ressalta a ritualização da linguagem que opõe tal manifestação ao uso corriqueiro da língua no âmbito da comunicação. Tal ritualização movimentaria todos os aspectos da performance, o que no caso da oralidade incluiria dimensões gestuais e vocais – afetando ritmo, ênfase e, em certos casos, levando ao prolongamento dos sons, permitindo o estabelecimento de perfis melódicos pela entoação. A natureza indiscernivelmente verbal e sonora de algumas dessas práticas culturais evoca inevitavelmente a trajetória do conceito de lírica. Como resume Marjorie Perloff:

A palavra lírica vem do grego *lyra* [...] e originalmente designava um “poema composto para ser acompanhado por uma lira”. Um termo correlato seria a palavra chinesa para poema, *shi*: a primeira antologia de poemas chineses, o *Shi jing* (Clássicos da poesia), compilada depois do ano 600 e atribuída a Confúcio, continha canções populares, de corte e dinásticas, além de hinos cerimoniais, originalmente cantados ou entoados. Na verdade, as associações entre palavras e acompanhamento musical foi uma das marcas da lírica, desde a antiguidade (suméria, hebraica, grega) até o início da cultura impressa no Renascimento, alcançando uma espécie de apogeu em formas como o *ghazal* e a *qasida* árabes da alta Idade Média e, algum tempo depois, nos *planh*, *chanso*, *pastorela* e *alba* compostos pelos trovadores provençais (PERLOFF, 2009, p. 9)

Da série de exemplo arrolados por Perloff, sobressai o fato de que se trata, em todos os casos mencionados, de expressões fundamentalmente sonoras da arte verbal de sociedades que possuíam a escrita – é através da escrita, na verdade, que podemos ter consciência de tal produção, datada por vezes de alguns milênios antes da nossa era. Qual seria, então, a relação entre tais práticas de performance vocal e seu registro escrito? Um atalho para a questão seria talvez a consideração habitual da escrita como representação dos sons da fala. Tal perspectiva implica, porém, uma nova universalização tácita e etnocêntrica, que Roland Barthes (2004, p. 192-193) denomina *ilusão alfabética*, visto que ignora toda a experiência das múltiplas culturas nas quais a escrita tomou a forma do pictograma e do ideograma ou, no mínimo, acaba por hierarquizar tais escritas, articuladas respectivamente “no nível da frase” e no “nível da palavra”, como mais primitivas que a nossa, articulada no nível dos sons (fonemas)⁶. Anne-Marie Christin vai além, afirmando que

é equivocadamente, vale lembrar, que se diz que os alfabetos oriundos do modelo grego, como o nosso, são “fonéticos”. A fórmula “representação da fala”, habitualmente aplicada a eles, foi inventada, aliás, pelos latinos, simples herdeiros do

⁶ Reproduzimos aqui os termos utilizados por Barthes, cientes, no entanto, que a nomenclatura e a conceituação das formas de escrita utilizada por ele tem sido contestada de múltiplas formas nas últimas décadas.

sistema, não pelos gregos, que sabiam pertinentemente – e Platão antes de todos – que sua escrita era um sistema “lógico”, baseado em elementos, não em sons, que só podiam ser percebidos no nível da combinação desses elementos em sílabas. Em suma, nosso alfabeto se apóia em uma análise abstrata da língua, cujo objeto inicial era permitir ajustar um sistema de escrita semítico a uma língua indo-europeia, mas que teve como consequência segunda transformar esse acaso racional no modelo de uma pureza mimética do escrito inteiramente imaginária. Nenhuma outra tentativa histórica de rearranjo da escrita levou a esse resultado. O caso do japonês é particularmente significativo nesse sentido. Os japoneses constituíram uma escrita a partir do sistema chinês, como os próprios gregos tinham feito a partir do fenício, mas procederam de outra maneira, preservando o princípio ideográfico anterior tal qual – ele está na origem dos *kanji* – e dotando-se, por outro lado, de dois silabários próprios, os *kana*. (CHRISTIN, 2004, p. 280)

Para se pensar a ponte entre uma arte vocal da palavra e a escrita, um ponto de partida mais seguro seria então a leitura, que durante a maior parte da trajetória multimilenar da escrita implicava necessariamente performance em voz alta. Fischer (2006, p. 9) cita, por exemplo, um escriba egípcio, em torno de 1300 a.C., prometendo aos futuros escribas a eternidade na “voz daquele que o lê”. Da leitura como performance oral resulta mesmo a questão, tão distante para nós, de quem efetivamente “fala” em determinado texto. Ainda segundo Fischer:

A palavra escrita ainda não constituía uma voz com existência própria [...]. Durante milhares de anos, a leitura foi um meio; ainda não era um canal. É por essa razão que escutamos as instruções precisas de um autor ao escriba na maioria das cartas mesopotâmicas: “Ao meu Senhor, diga que: assim fala seu vil servo”. O escriba não podia separar, como fazemos atualmente, a instrução oral da mensagem oral. A tarefa do escriba, na verdade, vedava essa separação, já que ela o protegia de potencial discussão judicial. (FISCHER, 2006. P. 19-20)

No contexto da antiguidade grega, Jesper Svenbro (1998, p. 49) lembra que a “ausência de intervalos (como a de uma ortografia normalizada) faz de cada leitura uma experiência sonora”, o que implica que ler seja, antes de mais nada, “colocar sua própria voz à disposição do escrito (em última instância, do escritor)”. O escrito se apodera da voz do leitor, a coloca a seu serviço. Se, como visto acima, a carta mesopotâmica presume que a “voz do texto” seja daquele que a lê, nas inscrições gregas do séc. VII a.C. o “eu” do texto se refere curiosamente ao objeto inscrito e não àquele que o inscreveu:

Ora, o emprego da primeira pessoa para designar o objeto inscrito é tão surpreendente e ao mesmo tempo tão corrente nas inscrições gregas que exige uma reflexão mais profunda. Pois, se ele marca a submissão do leitor ao escrito, sua significação não fica assim esgotada. Ele revela na verdade um modo singular, compartilhado por toda uma cultura, de pensar a relação entre escritor, objeto escrito e leitor. Essa maneira de pensar pode resumir-se assim: o objeto escrito é designado na primeira pessoa, enquanto o escritor designa-se na terceira (na verdade, somente a partir de 550 a.c. se começa a ter objetos que são designados, explicitamente, na terceira pessoa, como que para ocultar a violência, real, marcada pelo “eu”). Uma ânfora do século VI pode ser

citada como exemplo: “Kleimachos me fez e eu sou dele, *ekeinou eimt*”: No momento da leitura, Kleimachos não estará mais lá, estará ausente, fato que o demonstrativo *ekeinos* exprime com precisão (*ekei-nos* é o demonstrativo de terceira pessoa para indicar que alguém não está mais “aqui”, mas sim “lá”, ou mesmo no “além”: *ekei*). Em compensação, a ânfora permanecerá lá: ninguém mais do que ela pode reafirmar o “eu” da inscrição. Kleimachos não pode. Ele escreve na ânfora porque prevê sua própria ausência no futuro (caso contrário, não valeria a pena escrever). Ele se designa como ausente pelo fato de ter feito a inscrição. O resto vai-se passar entre a ânfora inscrita e o leitor, colocados face a face como “eu” e “tu”. (SVENBRO. 1998. P. 51)

Ainda de acordo com Svenbro (1998, p. 58-64), é através do modelo fornecido pelo teatro que os gregos começam a atribuir à “voz da escrita” o caráter tanto de voz do autor, quanto de voz da personagem.⁷ Como se vê, as sociedades antigas que conheceram escrita/leitura geralmente fizeram uso de tais práticas articulando-as com performances orais, fundamente sonoras, em um contínuo que, como insiste Zumthor (2014, p. 65), resiste à mera oposição entre uma oralidade pura e uma prática totalmente silenciosa e visual de escrita, que coincidiria com a maior parte do que se chama hoje “literatura”.

As práticas de escrita e leitura do mundo romano exemplificam bem uma situação na qual escrita, leitura, oralidade – as artes verbais e sonoras, enfim – estavam necessariamente imbricadas. Como descreve Guglielmo Cavallo (2009, p. 80), os leitores romanos eram ensinados a buscar com os olhos, enquanto pronunciavam os vocábulos já visualizados, as palavras seguintes – prática em tudo semelhante à chamada “leitura à primeira vista” de partituras padrão, esperada atualmente de um bom músico conservatorial – e sua emissão sonora deveria ser expressiva, entoando e cadenciando cada texto de acordo com seu gênero e os efeitos de estilo pretendidos: “não por acaso, o verbo que indica a leitura da poesia é freqüentemente *cantare*, e *canora*, o termo que designa a voz do intérprete. Ler um texto literário era, em suma, quase executar uma partitura musical”. A proximidade e a distância entre o universo “literário” romano e o atual pode ser medida na presença, aparentemente tão moderna, de redes de sociabilidade literária que se materializam principalmente através de uma prática, tão secundária para nós, como a leitura pública:

O próprio “lançamento” das obras literárias se prestava a uma cerimônia social, a *recitatio* (em latim, o verbo *recitare* não significa recitar de memória, mas “a dupla operação da vista e da voz”, portanto, uma leitura do escrito feita diante de um auditório). Esta *recitatio* acontecia em locais públicos: auditórios, círculos, teatros, e a sua duração era normalmente proporcional ao conteúdo de um rolo, portanto, uma duração variável, dentro dos limites das convenções técnico-livreiras aos quais o próprio rolo era submetido, salvo casos excepcionais. Mas é mais importante insistir no caráter de vínculo social, de cumplicidade mundana e de hábito intelectual dessas

⁷ Como veremos no próximo capítulo, certas partituras-texto de John Cage colocam novamente em jogo, em um outro contexto, a ambiguidade do “eu” em um texto concebido para a performance vocal.

leituras públicas, as quais, justamente enquanto “ritos” literários e sociais, contavam com a presença não somente de indivíduos interessados e cultos ou até menos preparados e, por isso, mais atentos à audição do que à leitura, mas também de ouvintes desatentos e entediados. Graças a esses “ritos”, todavia, a participação no “lançamento” e na circulação de certas obras compreendia um público mais vasto do que o dos verdadeiros leitores.
(CAVALLO, 2009. P. 82)

O auge do Império Romano representou um primeiro ápice de letramento no Ocidente, ainda que bastante tímido para os padrões atuais – segundo estimativas citadas por Béatrice Fraenkel (2002, p. 329), alcançando um máximo de apenas cerca de 30% dos homens adultos. O período medieval europeu que se segue é marcado não apenas pelo recuo da cultura letrada, mas também pela oralidade no âmbito da poesia em vernáculo, com um amálgama notável entre o verbal e o musical na prática dos trovadores provençais da Baixa Idade Média, assim como por inovações fundamentais no âmbito da escrita e da leitura eclesiásticas.

Segundo Jacques Roubaud (2009, p. 18), é com o declínio do *trobar* em torno do séc. XIV e o consequente aumento da cisão entre palavra e som que surge a forma dupla, que, segundo o autor, se pode denominar propriamente poesia, em parte por se distinguir marcadamente da canção – ou seja, da composição verbal ou “letra” que acompanha obrigatoriamente uma melodia –, em parte por constituir um conjunto de formas simultaneamente escritas e orais. Referindo-se a um período no qual Zumthor já localiza na Europa a emergência de um modelo de “literatura” *stricto sensu*, Brain Reed (2009, p. 272), por sua vez, afirma que “desde o século XVIII, a maioria – ainda que não todos – dos críticos e poetas ocidentais tenderam a considerar, implícita ou explicitamente, que um poema, a despeito do que seja além disso, pode ser entendido como um roteiro para uma possível performance oral”. O verso se tornaria, assim, um dos últimos vestígios de oralidade no âmbito do que se chama hoje literatura. Mas nesse início de século XXI, como argumenta Perloff, nem mesmo tal posição residual se encontra garantida, embora paradoxalmente as possibilidades de utilização da palavra na sua dimensão sonora nunca tenham sido tão extensas, graças à revolução do áudio digital:

Por mais central que a dimensão sonora seja para toda e qualquer poesia, não existe nenhum elemento poético mais negligenciado atualmente. Na verdade, o discurso atual sobre poesia, altamente focado como é no que um determinado poema ou conjunto de poemas “diz” ostensivamente, relega a respectiva estrutura sonora [...] a pouco mais que uma questão secundária. Ao mesmo tempo [...] as muitas exposições de arte sonora, performances de poesia sonora e estudos sobre o som como mídia no âmbito do rádio, da televisão, da *performance art* e dos ambientes digitais sugerem que aquilo que o escritor nipo-germânico Yoko Tawada chama “a fenda entre som e linguagem” nunca foi mais estimulante para a investigação. (PERLOFF, 2009. P. 1-2)

É exatamente o surgimento e o aprofundamento de tal fenda que interessa aqui, pois sem tal

ção não se poderia nem mesmo conceber formas híbridas como a partitura-texto e o texto-partitura. Uma das articulações mais importantes no processo gradativo que acaba por opor, pelo menos nos estratos letrados identificados com o Ocidente, uma arte verbal puramente escrita a práticas fundamentalmente sonoras como a música, seja de concerto ou popular (ou ainda, mais recentemente, a arte sonora), seria naturalmente a ascensão da leitura silenciosa.

Svenbro (1998, p. 54-56) demonstra que mesmo a antiguidade grega, mais especificamente a Atenas do séc. V a.C., tinha já conhecimento da possibilidade da leitura silenciosa, ainda que como um virtuosismo de leitura que não interessava senão a uma minoria entre os leitores. É no contexto da expansão e consolidação do cristianismo que a escrita silenciosa assume um significado de interesse especial. Temos nas *Confissões* uma cena paradigmática: Santo Agostinho (2002, p. 122-123) se depara com seu mentor, Santo Ambrósio, lendo silenciosamente. O autor da *Cidade de Deus* tanto relata nesse trecho a própria surpresa com tal prática exótica, quanto insinua a sua maior espiritualidade em relação à leitura em voz alta. Não parece coincidência que encontremos, no capítulo seguinte, o relato da interpretação das sagradas escrituras por Santo Ambrósio, remetida, como era, sempre a uma passagem das Cartas aos Coríntios: a letra mata, o espírito vivifica. Passagem que sugere uma proliferação de dualismos análogos – corpo/alma, escrita/voz, significante/significado etc⁸. Em outra parte, Agostinho se refere à relação palavra-espírito da seguinte forma:

Retenho a imagem dos sons de que se compõem estas palavras, e sei que estes atravessaram o ar como ruído, e já não existem. Mas as realidades significadas por tais palavras, eu jamais as atingi por nenhum sentido do corpo, nem as vi em nenhuma parte fora de meu espírito.

(SANTO AGOSTINHO, 2002, p. 221)

Tal noção de transparência da linguagem – que concebe os significantes, sejam signos sonoros ou visuais, como portadores neutros de conteúdos destinados ao espírito – teve consequências profundas no desenvolvimento posterior da leitura silenciosa, sendo em seguida radicalizada nas práticas monásticas da Alta Idade Média. Como propõe Malcolm Parkes,

A percepção progressiva [da] escrita como uma manifestação diferente da linguagem, dotada de “substância” específica e com estatuto independente, mas equivalente ao da sua congênere oral levou algum tempo. Contudo, já podemos observar os primórdios de tal concepção nesse período. [...] Enquanto no século IV, Santo Agostinho considerava as letras sinais que representavam os sons e estes sinais das coisas sobre as quais pensamos, já no século VII, Isidoro de Sevilha considerava as letras sinais sem sons, os quais tinham o poder de nos transmitir de forma silenciosa (*sine voce*) as falas daqueles que estão ausentes. As letras em si mesmas eram sinais de coisas. E a

8 O leitor há de notar que tais dualismos são exatamente aqueles denunciados na teoria da escrita de Jacques Derrida, em trabalhos como *A farmácia de Platão* e *Gramatologia*. Infelizmente, posto que o escopo desse trabalho não permite que tal teoria seja tratada à altura, preferiu-se evitá-la de todo.

escrita passa a ser, daí em diante, uma linguagem visível capaz de transmitir algo de forma direta para a mente por intermédio do olho.
(PARKES, 1998. P. 106)

Para que prevaleça, mesmo que ainda apenas no ambiente eclesiástico, a leitura silenciosa tem a seu favor uma série de inovações no âmbito visual da escrita. Segundo Parkes (1998, p. 110) e Paul Saenger (1998, p. 147-149), inovações como a escrita em minúsculas com separação entre palavras, formas mais claras de pontuação e o uso diferencial de maiúsculas para marcar o começo das partes de um texto – todas desenvolvidas nos mosteiros irlandeses a partir do séc. VII (Fig. 1) e já plenamente difundidas nas suas contrapartes francesas e alemãs no séc. XI – possibilitavam que os textos fossem compreendidos sem a necessidade de pronunciá-los em voz alta e que, além disso, a veiculação das ideias neles contidas se desse de maneira mais precisa e desprovida de ambiguidades (condição exigida, inclusive, pelas sutilezas da filosofia escolástica daquele momento).



Fig. 1: Livro de Durrow, séc. VII, com palavras separadas.

No séc. XII, a tarefa de inserir pontuação em um texto passa também do leitor para o escriba, ampliando sua legibilidade (Fig. 2). É interessante notar que, como relata Saenger (1998, p. 150), no séc. XII “Jean [João] de Salisbury considerava que a gramática incluía a arte de escrever bem e considerava a pontuação dos sinais paratextuais de comunicação entre autor e leitor equivalente aos neumas utilizados na notação musical.”

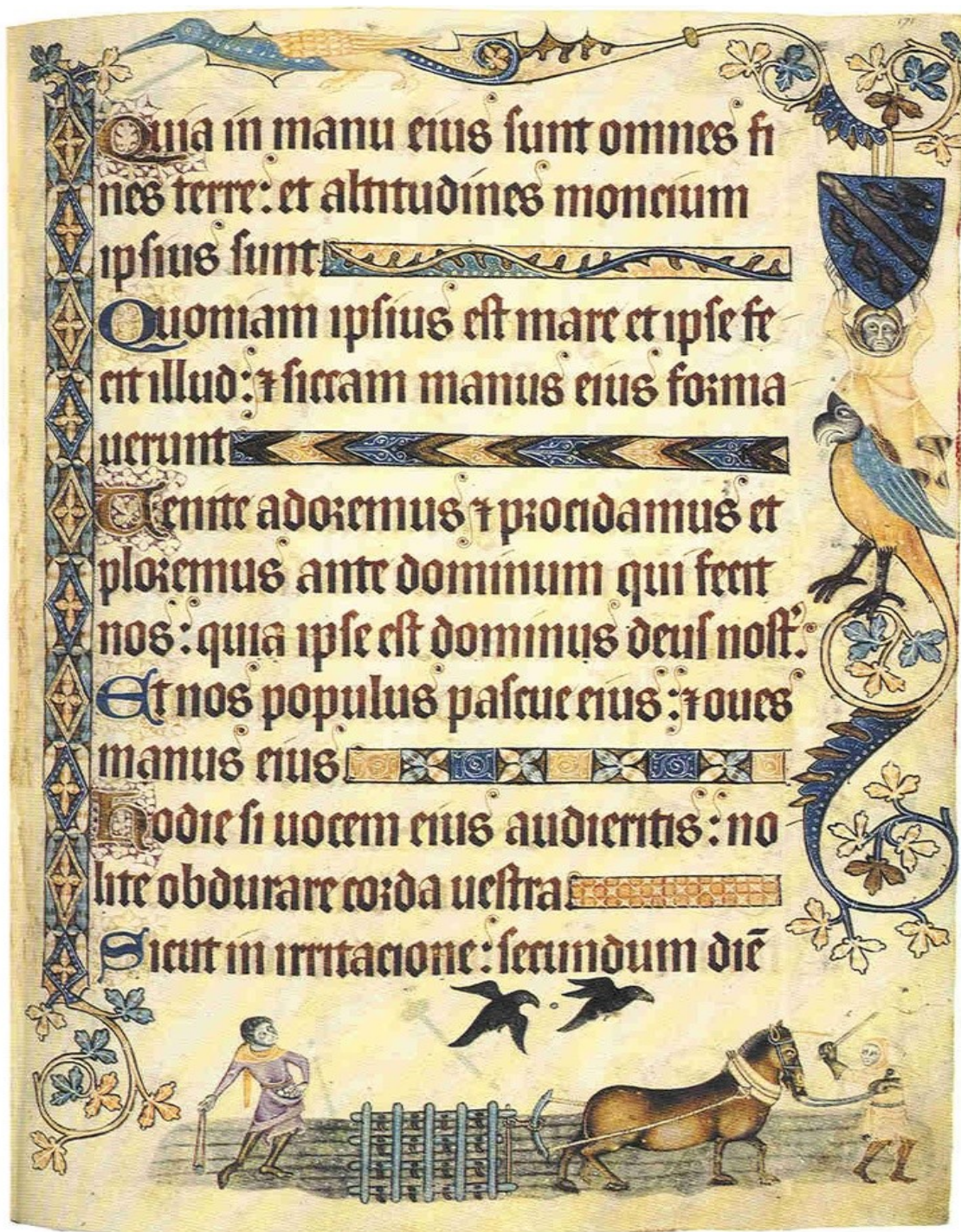


Fig. 2: Manuscrito do séc. XIV, com pontuação.

Por mais que seja curioso que transformações na notação dos sons musicais sejam invocadas como analogia às transformações equivalentes na sutil notação da pontuação que acabam por facilitar uma leitura fundamentalmente visual – e, como veremos em seguida, tais paralelos também alimentaram o próprio surgimento da notação musical ocidental –, a direção em que tais transformações levam, no âmbito da escrita, é inequivocamente não só a da leitura silenciosa, mas

também a da escrita silenciosa. Como descreve Saenger:

Quintiliano, em uma época em que as palavras eram separadas por pontos, já recomendava aos autores que escrevessem de próprio punho as suas obras. No entanto, na etapa final da Antiguidade, os autores em geral ditavam a maior parte de suas composições em virtude da dificuldade de manipular a *scriptio continua*, que se tornou norma a partir do final do século II. A adoção da escrita com palavras separadas despertou o interesse pela composição manuscrita. (SAENGER, 1998. P. 151)

De tal forma que, ainda acompanhando Saenger (1998, p. 153-161), encontramos iluminuras representando autores escrevendo de próprio punho já no séc. XI; o verbo latino *dictare* assumindo, no séc. XII, uma significação que englobava a composição por escrito e a cópia visual; copistas em um *scriptorium*, a partir também do séc. XII, trabalhando silenciosamente, auxiliados, depois do séc. XIII, por um mobiliário especializado que inclui marcadores de linha operados mecanicamente; autores como Alberto Magno, Tomás de Aquino, Roger Bacon, Duns Scotus e Guilherme de Ockham todos escrevendo “em latim escolástico simples e direto, admirável por sua clareza e precisão de sentido, algo obtido com o sacrifício dos ritmos do latim clássico e sua melódica sonoridade”. Muito antes do surgimento das salas de concerto – nas quais o silêncio passa a ser exigido enfaticamente no final do séc. XIX⁹, providenciando evidentemente a munição para uma peça subversiva como 4'33” de John Cage – as bibliotecas universitárias de fins do séc. XIII incluem entre as suas normas a obrigação de se manter e, portanto, de se ler em silêncio. Por mais dramáticas que fossem tais transformações no âmbito eclesiástico e/ou universitário,

A passagem de uma cultura monástica oral para uma leitura visual e escolástica teve, no princípio, efeito limitado sobre os hábitos de leitura da sociedade leiga, sobretudo na Europa Setentrional, onde a leitura e a composição orais em vernáculo continuaram a ser habitualmente praticadas pelo menos até o século XIII. Até meados do século XIV, os reis e nobres franceses raramente liam eles próprios, mas escutavam leituras de manuscritos preparados especialmente para esta finalidade. Os que sabiam ler, como é o caso de São Luís, com frequência liam em voz alta para pequenos grupos.

[...]

Talvez o fato de que os textos em vernáculo terem sido escritos para um auditório (e não apenas para os leitores) ajude a explicar o porquê de ter persistido, por mais tempo, para eles do que para tratados escolásticos em latim, a prática de composição ditada.

[...]

[Ainda assim] Grande parte da prosa e poesia vernáculos medievais foi composta, memorizada e reconstituída oralmente, sendo registrada por escrito somente mais tarde.

(SAENGER, 1998. P. 163-164)

De toda forma, no final do séc XIV, Saenger (1998, p. 167) nota que os “novos escritos em

9 Norman Lebrecht (2002, p. 76; 79) relata como Gustav Mahler, nos últimos anos do século XIX, ainda se preocupava em impor novos costumes, como o de não se abrir as portas da Ópera de Viena a quem chegasse atrasado ou ainda que não houvesse aplausos entre um movimento e outro nos concertos filarmônicos.

francês, compostos para os príncipes, eram quase todos em prosa, em contraste com a preferência anterior pelo verso”, e também que “A ortografia de tais edições foi sendo cada vez mais padronizada, permitindo ao leitor reconhecer as palavras por sua imagem global, em vez de decifrá-las por meio de seus fonemas que eram decorados”. O momento em que o *trobar* entra em declínio coincide, portanto, com um primeiro momento no qual a suposta representação da fala na escrita, que se propõe fonética, passa a ser lida visualmente na articulação da palavra.

Significativamente, na sua investigação sobre o lugar reservado para a escrita no âmbito das metáforas da memória, Aleida Assmann identifica um *topos* recorrente cujas raízes estariam em certo discurso da Renascença sobre a rivalidade entre imagem e escrita como mídias da memória: a idéia da escrita como “espírito puro”, cujo cerne já encontramos em Santo Agostinho, mas que se encontra amplificada pela vitória da leitura silenciosa nos meios eruditos. A pesquisadora afirma que para tal linha de pensamento:

A escrita é considerada *medium* congenial do espírito, pois nessa teoria a transparência da escrita corresponde à imaterialidade do espírito. A escrita por meio de sua transparência virtual – os caracteres como significantes materiais “caem como borra durante a leitura” – tem uma afinidade especial com o espírito. Nessa comparação ignora-se a linguagem, o *medium* verbal de codificação de pensamentos e asserções, que pode tornar-se notadamente estranho, inacessível e incompreensível com o tempo. Cala-se sobre as condições de obscurecimento, fica no centro o milagre da escrita como mensagem potencialmente ressuscitável. (ASSMANN, 2011, p. 206)

No mesmo período, a cisão, na cultura eclesiástica e cortesã europeia, entre a palavra e o som vai se aprofundando também pelo lado da prática musical. Como observa J. W. Johnson (apud PERLOFF, 2009, p. 5), “depois de 1400 a lírica e a música se tornaram cada vez mais dissociadas, como se observa pela emergência de formas essencialmente melódicas como o madrigal, o *glee*, o *catch* e a ronda, que subordinam as palavras à música”. A analogia com a escrita, por sua vez, acaba por transformar a própria concepção de música, especialmente a partir do momento – localizado, por Rob C. Wegman (apud BUTT, 2002. P. 116), como em torno do ano 1500 – em que se torna possível distinguir entre, por um lado, a composição como um objeto, por outro, a improvisação como prática. A música até então era concebida mais como um evento do que como um objeto, formulação que alguns compositores, entre eles novamente Cage, irão em certo sentido retomar e desenvolver em meados do séc. XX.

O desenvolvimento vertiginoso das formas de notação musical entre os séc. IX e XIV, dá lugar a transformações mais espaçadas e sutis nos séculos seguintes. Continua, no entanto, a tendência a um registro cada vez mais preciso das múltiplas variáveis sonoras relevantes à música, que pode ser observada durante todo o período moderno, tendo por ápice o séc. XIX. Nesse paradigma, a partitura se torna uma tecnologia de codificação/decodificação cujo objetivo último

seria a precisão tanto do registro quanto da execução de uma determinada peça. Segundo Valério Fiel da Costa:

A autonomização da obra musical pela via da sua transformação num bem de consumo, passível de reprodução e distribuição em grande escala, se dá concomitantemente ao estabelecimento da coincidência definitiva entre a obra musical e um texto que lhe seria correlato; relação que definiria o solfejo como padrão seguro de definição morfológica para uma classe consumidora específica, relativamente abastada, e cada vez mais abrangente. A partir do século XVIII a obra musical pôde, sem prejuízo algum a uma *praxis* performática, transitar em formato de partitura. A premissa dessa autonomia é que o autor poderia fixar-lhe, de direito, uma representação fiel da idéia composicional que, por sua vez, seria programada para ressurgir diante do fruidor, graças à execução disciplinada de intérpretes. A morfologia da obra musical, segundo essa tradição, seria um dado *a priori*, anterior mesmo ao texto, e a função do intérprete seria a de garantir, da forma mais íntegra possível, que esta morfologia ressurgisse na situação de concerto e diante de um público atento. (COSTA, 2016b. P. 2)

No mesmo período se desenvolve a concepção da literatura como uma arte da subjetividade e do texto literário como lugar da proliferação de sentidos, através da leitura silenciosa. Como afirma Bakhtin (1993), o romance é o gênero emblemático desse momento, tendo surgido ainda na antiguidade grega, mas já como texto escrito e dispensando rapidamente as marcas da performance oral que ainda caracterizariam por muito tempo o poema. Em ambos os casos, nota-se um apagamento da materialidade da escrita. A notação tradicional ocidental pretendia-se universal, capaz de registrar toda “música aceitável” e acessível a todos que estivessem aptos a decifrar seus símbolos. Pretensão que cai por terra exposta tanto pelo seu caráter etnocêntrico, quanto pela sua segregação dos “sons musicais” em relação aos ruídos (incluindo quase todas as formas de percussão), estes últimos matéria-prima de boa parte da música produzida a partir do século XX, seja popular, seja de concerto. Já o texto verbal, cuja dimensão sonora foi relegada a uma posição secundária pela leitura silenciosa e cuja dimensão visual foi considerada secundária em relação às possibilidades de reprodutibilidade técnica da imprensa, tende então a ser concebido em termos da transparência que possuía em relação a um “conteúdo”: ideias, sentimentos, enredo etc. A emergência do verso livre, na virada do séc. XX, que resulta na sua subsequente hegemonia na poesia moderna e contemporânea, reduz a importância da métrica e da rima, ambas fundamentais até então, segundo Jacques Roubaud (2009, p. 20), para garantir a passagem entre página e ouvido.

A concepção de signo por trás do que denominamos paradigma da transparência encontra-se, como se sabe, há muito rechaçada em termos teóricos – a *episteme* do século XX poderia ser considerada fundamentalmente um paradigma da opacidade, dedicado como foi, principalmente a problematizar todos os signos. Além disso, tal paradigma da transparência, cuja emergência

tentamos aqui esboçar, foi principalmente uma construção ideal das classes letradas europeias ou identificadas com a Europa, assim como dos seus músicos, incapaz de dar conta das múltiplas manifestações culturais populares, assim como de todo o universo de palavras, sons e (em certos casos) escrita que continuou pulsando, a despeito do triunfo global do imperialismo, fora das fronteiras daquilo que os europeus resolveram denominar Ocidente. Talvez implicasse igualmente uma descrição bastante imperfeita das próprias práticas que propunha... Por sua vez, Zumthor (2014, p. 19), entre muitos outros, fala de um retorno forçado da voz no séc. XX, pensando ainda no desenvolvimento e difusão de artefatos como o disco, o telefone, o rádio, a fita magnética, o filme, a televisão e o vídeo, antes mesmo da convergência tecnológica digital fundir todos esses dispositivos ao computador pessoal e a toda espécie de dispositivo móvel.

É curioso, no entanto, que exatamente no âmbito da poesia – durante séculos o lugar das marcas da oralidade, no interior do sistema fundamentalmente escrito da literatura – encontremos a situação descrita por Perloff (2009, p. 3), na qual permanece “tacitamente aceita a premissa de que a poesia é necessariamente lírica, culminando na constatação de que a poesia se distingue da prosa pela sua disposição em linhas e que o terreno da lírica é a subjetividade, ainda que deslocada ou ironizada”. Ou ainda que, como observa Brain Reed,

a poesia que enfatiza pronunciadamente sua execução material tende a ser rotulada como inferior, ruim ou primária. A poesia sonora vanguardista de um Hugo Ball e a poesia *slam* de um Saul Williams, se aventurando demasiadamente próximas da pura oralidade, tendem, assim, a uma recepção desconfortável da parte do *establishment* acadêmico. (REED, 2009. P. 273)¹⁰

Texto, partitura, partitura-texto

O percurso através do qual o Ocidente medieval começa a registrar os perfis melódicos e, posteriormente, quantifica a dimensão temporal de seus cantos se encontra, na verdade, nos antípodas da transparência que seria posteriormente atribuída à notação relativamente estável resultante de tal processo. Isso porque sua construção implicava exatamente na investigação da natureza sonora e visual do sistema de escrita do qual a notação necessariamente deriva. Antes de mais nada, cabe registrar o que se entende por notação no dicionário de música Grove:

O conceito de notação pode ser concebido de forma a incluir sistemas formalizados de

¹⁰ Cabe talvez matizar tais conclusões no caso da cultura brasileira. Em primeiro lugar, porque muitos dos poetas brasileiros mais reconhecidos (e das mais variadas correntes literárias) da segunda metade do séc. XX desenvolveram em maior ou menor grau algum trabalho de composição vinculada à música popular. Entre eles, Vinícius de Moraes, Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Torquato Neto, Waly Salomão, Paulo Leminski e Antonio Cícero. Além disso, a canção brasileira, especialmente aquela do período clássico da MPB, tem sido objeto de inúmeros estudos, ainda que com frequência a dimensão propriamente sonora e performativa das gravações seja abstraída em nome de uma análise basicamente textual das respectivas letras. Por fim, pelo impacto da poesia concreta, assim como das suas dissidências, a partir dos anos 1950, enfatizando a materialidade “verbo-voco-visual” da poesia, ainda que gerando, no mínimo, tanta rejeição quanto entusiasmo no campo literário brasileiro, mesmo seis décadas depois.

sinalização entre músicos e sistemas de memorização e ensino musicais envolvendo sílabas, palavras ou frases faladas; tais últimos sendo chamados por vezes “notações orais”. É delas que costumam surgir as notações escritas; são, além disso, naturalmente os sistemas de comunicação musical das sociedades sem escrita e das classes analfabetas. A notação escrita é um fenômeno ligado às classes letradas de uma sociedade. Em todas as sociedades, ela só se desenvolveu após a formação de uma escrita para a linguagem e geralmente se apropriou de elementos de tal escrita. Algumas culturas são particularmente afeitas à notação: China, Coreia, Japão e Europa acumularam um grande número de sistemas notacionais com diversos objetivos. Outras, até o fim do séc. XIX, desenvolveram muito pouco a notação, como os países do Oriente Médio (exceto a Turquia), do sul e do sudeste asiático. É socialmente significativo que, enquanto na Europa ocidental a notação escrita tenha se iniciado através da música vocal, na Grécia, na Mesopotâmia e no Egito faraônico a música instrumental tenha tido precedência. Nessas últimas culturas, assim como nas notações instrumentais do Extremo Oriente, a escrita corrente era usada como parte da notação; na primeira, assim como na notação de cânticos bizantinos e da Europa oriental, do Tibet, da Mongólia e do Japão, foram empregados signos não usados para a língua, sendo a escrita corrente utilizada apenas para o texto a ser cantado. (BENT et al, 2016)

Chama a atenção, assim, que a notação musical da Europa Ocidental tenha se desenvolvido não utilizando a palavra escrita – o que seria pouco prático, devido inclusive ao fato da escrita alfabética ocupar muito espaço –, mas em torno da palavra, como uma notação adicional a um texto litúrgico. Na verdade, a palavra (enquanto parte propriamente dita do sistema de notação sonora e não texto a ser proferido) faz a sua entrada na partitura ocidental apenas nos últimos três ou quatro séculos, incidentalmente um período no qual a música instrumental começa a ser notada e, mesmo assim, em posição auxiliar, acima ou abaixo do diagrama principal, indicando caráter, tempo, formas de ataque, entre outras dimensões sonoras. Na sua origem, trata-se de uma forma de notação profundamente imbricada com toda uma cultura de performance oral da palavra escrita, ou seja, antes de se “ler” música, já se lia cantando. Sobre o contexto em que aparecem os neumas adiaستمáticos, Leo Treitler afirma que

A tradição oral foi traduzida, a partir do séc. IX, para a escrita. Mas a evolução de uma prática de performance representada sob a forma escrita para uma tradição de composição, transmissão e leitura, se deu ao longo de séculos. As fontes escritas originadas nesse período registram vários sinais da contínua atividade de processos de transmissão musical orais paralelamente aos escritos, confirmação de que, durante um longo tempo, a escrita se dava em função, não em competição, de uma tradição oral de performance. O ato de escrever era, portanto, uma espécie de performance análoga ao canto, a partitura servindo como uma exemplificação da canção, mais como um modelo para a performance do que um registro fiel. (TREITLER, 1982. P. 237)

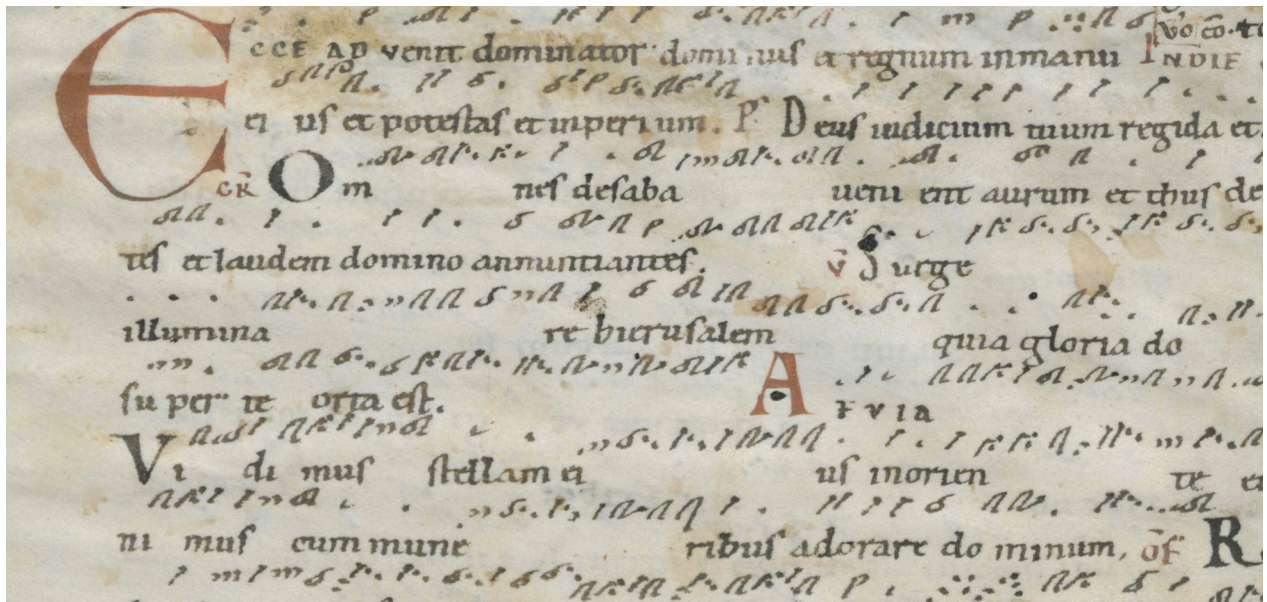


Fig. 3: Breviário alemão do séc. XII, com neumas adiaستمáticos.

Os neumas eram sinais inscritos normalmente acima do texto a ser cantado. Os mais antigos registrados – do séc. IX ao XI – são denominados adiaستمáticos (Fig. 3) devido ao fato de não representarem uma sequência fixa de frequências, mas antes, nas palavras de Treitler (1982, p. 244) “uma sucessão de movimentos vocais ou melódicos acompanhando a declamação das sílabas do texto”. Não possibilitavam assim uma decodificação não mediada de alguma maneira pela tradição oral, embora fossem bastante úteis como recursos mnemônicos e para o ensino. O registro gráfico então utilizado derivava dos sinais de pontuação carolíngios, os neumas básicos *punctum* e *virga* (a partir dos quais todos os outros eram construídos) remontando aos precursores do ponto final e da vírgula atuais¹¹. A inovação consistia na representação de uma dimensão sonora não contemplada na escrita alfabética até então: às consoantes e vogais (acusticamente qualificáveis como ataques e ressonâncias) se somava ali um registro de entonação (frequências). Tal registro indicava inicialmente apenas a direção melódica – para o grave, logo para baixo; para o agudo, logo para cima – vindo depois a contemplar intervalos específicos, ou seja, “notas”. Ainda seguindo Treitler, tal analogia entre a posição do símbolo na página e frequências mais graves ou agudas implica em uma relação, que no quadro das espécies de signos propostas por Charles Peirce, pode ser considerada simbólica.

O sistema como um todo consiste, ainda nesse momento, em uma espécie de notação suplementar a um texto. Treitler (1989, p. 209) nota, a partir da análise de manuscritos do séc. XI,

¹¹ A hipótese alternativa, duramente criticada por Treitler (1984, p. 195-196), seria que tais sinais teriam se originado dos acentos prosódicos utilizados na antiguidade – agudo e grave –, tendo recebidos seus nomes só posteriormente. Para o nosso argumento, ambas teorias implicam em uma relação próxima entre o início da notação musical com a marcação de um texto com vista à performance vocal.

que a fronteira entre as palavras – que, como vimos, já eram sistematicamente separadas na escrita daquele momento – do texto a ser cantado coincide com a fronteira entre os seus respectivos neumas compostos. De maneira mais profunda, a notação segue aquilo que Barthes chama *fita gráfica*, ou seja, a direcionalidade básica da escrita – no caso da escrita ocidental, da esquerda para a direita. Segundo ele,

Essa fita exprime o status fundamentalmente narrativo da escrita. O que é a narrativa? Da forma mais simples do mundo, é a sequência de um *antes* e de um *depois*, um misto indecível de temporalidade e causalidade; a escrita, em virtude até de sua inscrição no espaço do suporte (pedra ou folha), acaba assumindo essa sequência: ler é aceitar de imediato a narrativa.¹² (BARTHES, 2004. P. 203-204)

Assim, é a própria orientação horizontal da escrita verbal do Ocidente que possibilita um jogo vertical entre alto e baixo que se tornará a analogia fundadora da notação no ocidental: alto-agudo, baixo-grave, produzindo um gráfico que possui certa iconicidade. Tal propriedade irá permitir talvez a mais importante inovação em direção à partitura padrão utilizada até hoje: a introdução no séc. XI, atribuída a Guido de Arezzo, de uma (Fig. 4) ou mais linhas, representando notas específicas, cortando os neumas horizontalmente e permitindo, assim, a representação de frequências específicas e seus respectivos intervalos. A pauta resultante consiste não apenas na introdução definitiva da lógica visual do diagrama na notação musical (representando, no eixo vertical, frequências e, no horizontal, a passagem do tempo), mas também, segundo a observação surpreendente do historiador da ciência Alfred W. Crosby (1997, p. 144), o primeiro gráfico propriamente dito a ser utilizado pela civilização ocidental.

Outra dimensão representada na escrita musical seria a propriamente rítmica. Nas formais iniciais da escrita musical ocidental as durações não eram representadas de maneira explícita, sua performance seguindo a tradição de entoar os respectivos textos. Uma primeira forma, registrada já no séc. XI (cf. GROUT; PALISCA, 1997. P. 103), de notação rítmica era composta de modos rítmicos convencionados que incidentalmente correspondiam aos pés métricos da poesia francesa e latina: troqueu, jâmbico, dáctilo, anapesto etc. Para Richard Taruskin, tal fato

mostra a conexão entre a prática musical na catedral de Notre Dame [onde tal método foi desenvolvido e praticado] e o currículo da Universidade de Paris. Na altura do séc. XII, a métrica quantitativa [usada na antiguidade] – definida pela duração das sílabas por oposição à acentuação tônica – não era mais usada pelos poetas, mesmo quando escreviam em Latim. Mas era estudada academicamente como parte do *quadrivium*, frequentemente a partir do famoso tratado de Santo Agostinho intitulado sugestivamente *De musica* (“Sobre música” – isto é, a “música” ou organização sonora do verso). A prática rítmica de Notre Dame era baseada em princípios semelhantes de

¹² Coerentemente, o dicionário Grove (BENT et al, 2016) nos informa que a direcionalidade da notação musical escrita de uma região tende a seguir aquela da escrita corrente ali utilizada.

versificação. (TARUSKIN, 2016)¹³



Fig. 4: Breviário italiano do séc. XIII, com neuma diastemáticos, sobre pauta de uma linha.

Tais modos rítmicos, que precisavam ser deduzidos a partir de combinações convencionadas de neumas diastemáticos, tinham um caráter fundamentalmente simbólico. A partir de cerca de 1250, foram sendo gradualmente substituídos pela notação diagramática (logo icônica¹⁴) do ritmo musical quase tal como a conhecemos (Fig. 5). Comparando o sistema de notação ocidental com as escritas que se desenvolveram a partir de pictogramas, Treitler afirma

No que diz respeito aos componentes simbólicos e icônicos dos sistemas de representação da linguagem e da música, a história dos dois *media* aparenta seguir direções opostas: a escrita da linguagem se torna mais simbólica, a escrita da música mais icônica. Mas o resultado é, no entanto, similar em relação a dois pontos essenciais. (1) Os dois sistemas se tornam cada vez mais analíticos. (2) eles se tornaram sistemas baseados, não na associação entre um sinal específico e cada referente, mas em um princípio que permite que um número limitado de signos indique um número infinito de referentes, através de combinações que o leitor nunca viu antes, posto que tenha compreendido seu princípio. (TREITLER, 1984. P. 208)

13 O musicólogo Willi Apel (1949, p. 222) rechaça de forma viemente tal conexão entre os modos rítmicos e a métrica clássica, considerando apenas uma teorização *a posteriori*. Para os nossos fins, não interessa se os modos rítmicos efetivamente tem por origem a métrica clássica, mas sim que em certas teorizações da Baixa Idade Média tal relação tenha sido estabelecida, comprovando, assim, o vínculo ainda forte entre arte verbal, arte sonora e escrita.

14 Segundo Frederik Stjernfelt (2013, p. 46), no quadro teórico peirceano “o diagrama é um ícone. (...) Como um ícone, o diagrama é caracterizado por sua similaridade com o objeto. Mas enquanto a imagem representa seu objeto através de qualidades simples, e a metáfora através de uma similaridade encontrada em alguma outra coisa, o diagrama o representa através de um esqueleto de relações.”

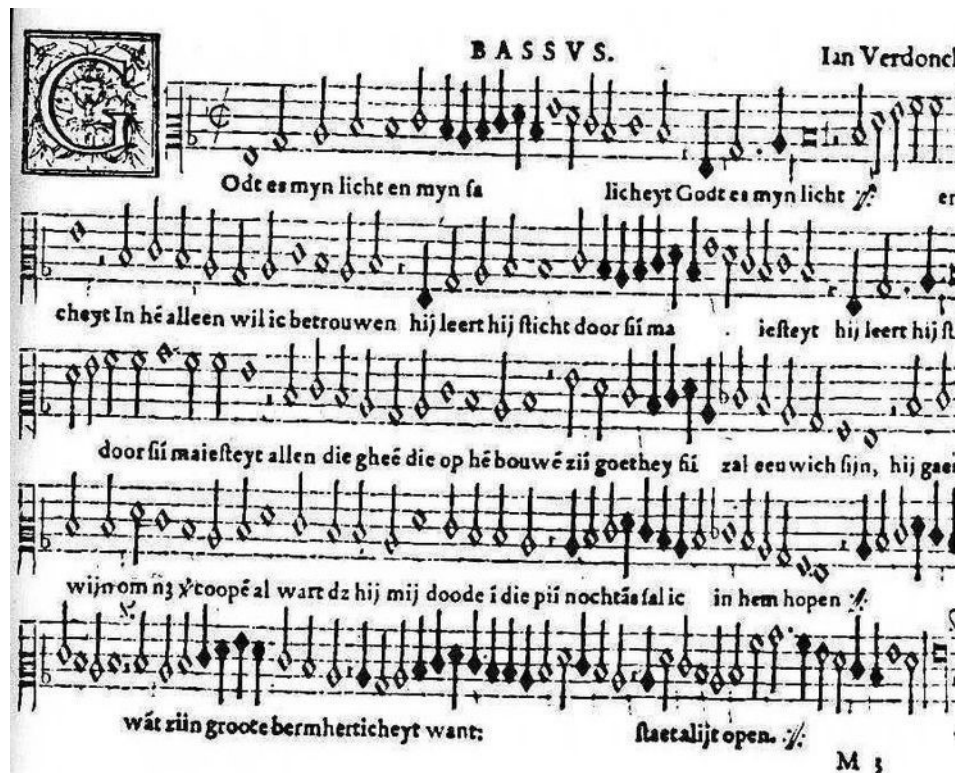


Fig. 5: Notação renascentista séc. XVI

Dessa breve incursão no que podemos descrever como uma segunda história da escrita no Ocidente, cabe reter, junto com Treitler (1982, p. 238-240), que a notação musical ocidental funciona simultaneamente nas três categorias de signos descritas por Peirce: não apenas esse sistema possui dimensões simbólicas e icônicas, como também indiciais no sentido imperativo. A partitura diz “faça isso” e cabe ao músico obedecer. Segundo o dicionário Grove (BENT et al, 2016), trata-se da notação musical mais híbrida surgida antes do séc. XX.

Toda essa interessante arquitetura permaneceu, entretanto, limitada ao uso musical até a aparição de *Un coup de dés* (Um lance de dados) (Fig. 6). Publicado originalmente em 1897, esse trabalho de Stéphane Mallarmé desafia a separação paradigmática no ocidente, descrita por Simon Morley (2003), entre palavra e imagem ao incluir a tipografia e a diagramação no âmbito do que constitui um texto. O que nos interessa em especial é o fato de que o jogo entre palavra e imagem seja pensado em referência à música e, em especial, à partitura. O prefácio do poema afirma, além da influência da “Música ouvida em concerto”, que do

emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral, e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir e o descer da entonação.
(MALLARMÉ, 1985, p. 151).

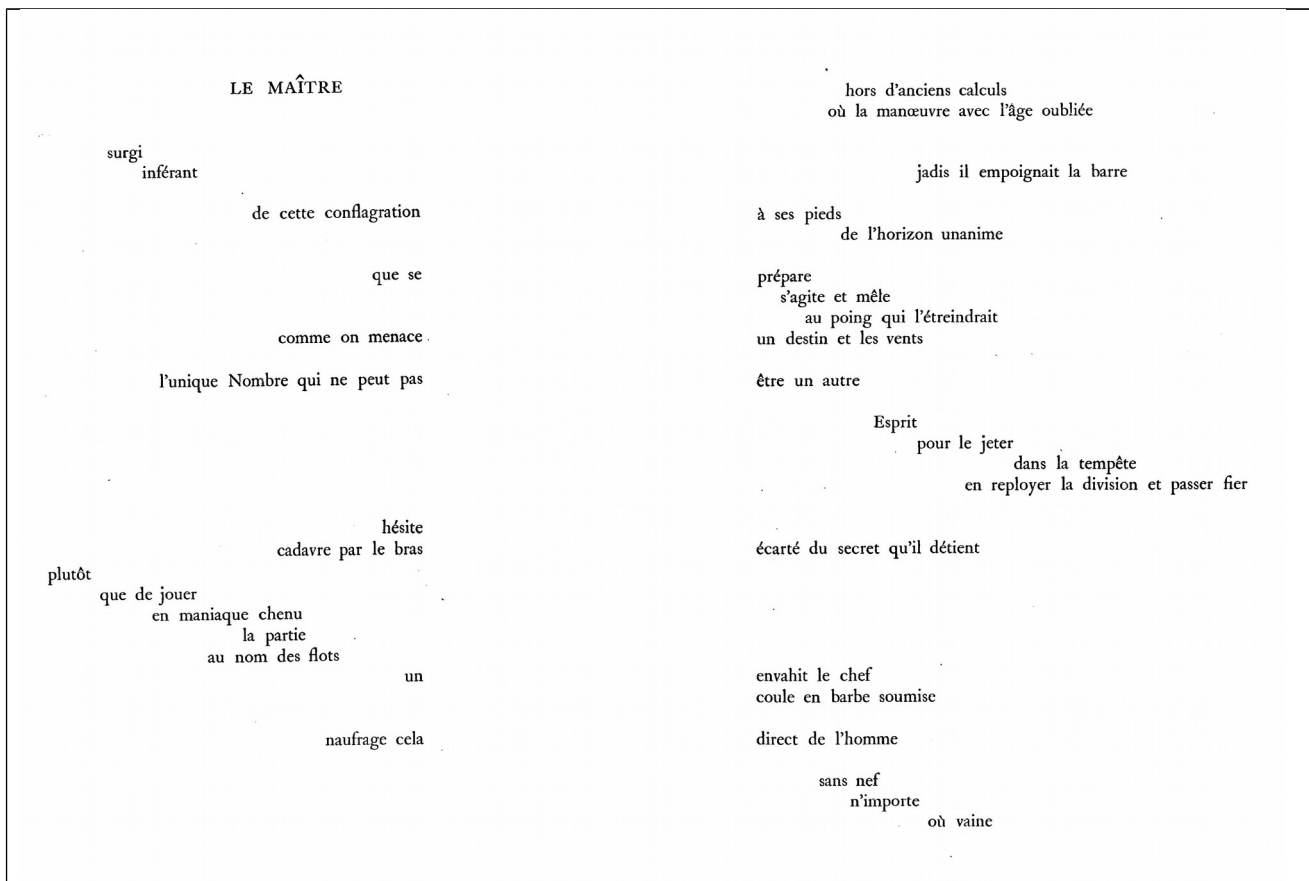


Fig. 6: P. 6-7 de *Un Coup de dés*, de Stéphane Mallarmé (1897)

Juntamente com a equivalência, também proposta no prefácio citado, entre o branco da página e o “silêncio em derredor”, tais propostas levavam não só ao que veio a ser chamado posteriormente de poesia visual, mas também a uma forma de partitura inaudita naquele momento mesmo no âmbito estrito da música. A princípio podemos identificar tal proposta como o que Irina Rajewsky (2012) chama “referência intermediática”, uma apropriação de características de uma mídia por outra à maneira do “como se”, ainda que se possa questionar a definição da notação musical como uma mídia. A proposta de efetivamente executar sonoramente o poema, de forma a seguir a sua notação gráfica, leva a vinculação com a música escrita um pouco adiante, inaugurando o que denominamos *partitura-texto*.

Talvez algumas das características de correlação propostas pelo poeta simbolista no prefácio deixassem transparecer pouca prática musical. A relação entre a localização da palavra na página e o subir/descer da entonação da leitura poderia resultar monótona, cada página sendo uma seqüência de palavras agudas seguidas de palavras mais graves. A lógica do significado das posições verticais na página fica ambígua, pois, se na lógica do texto tal eixo supõe claramente sucessão, na da partitura pode significar também simultaneidade entre sons. E, por outro lado, qualquer opção por ler primeiro de cima para baixo ou da esquerda para a direita, uma necessidade

da performance oral, implica na eliminação de certa ambigüidade de leitura tipicamente espacial-visual que tanto contribui ao poema.

Por outro lado, as definições da página em branco como silêncio (representado tradicionalmente no interior da pauta como pausas escritas), do caráter icônico-tipográfico como indicador de importância (intensidade?) e a própria abertura para múltiplas direções de leitura antecipam características fundamentais de uma série de pesquisas de notação musical gráfica que marcaram profundamente a história da composição musical de concerto na segunda metade do séc. XX. Como os neumas adastemáticos vários séculos antes e as composições cageanas várias décadas depois, trata-se de uma notação na qual vários fatores fundamentais para a performance não são propostos pela estratégia notacional. Ao contrário dos neumas, no entanto, ao invés de acrescentar ao texto sinais que indiquem a execução sonora, Mallarmé radicaliza o gesto que na Baixa Idade Média separou visualmente as palavras, espaçando-as de forma a conseguir uma mancha gráfica quase diáfana. Tal gesto torna a pontuação inútil e redundante em relação ao branco da página.

Assim como os neumas derivam e expandem a aparência e a função da pontuação, *Un coup de dés* tem por inspiração elementos fundamentais da cultura visual do escrito de sua própria época. Paul Valéry (apud CHRISTIN, 2002. P. 379) afirma que Mallarmé tinha “estudado muito cuidadosamente (mesmo em cartazes e jornais) a proporção de áreas brancas e pretas criadas pelo posicionamento dos caracteres – a intensidade comparativa dos tipos”. Segundo Johanna Drucker, o resultado é

uma obra que foi concebida como uma forma visual no espaço, se desenvolvendo no tempo. Quaisquer que sejam os valores ou elementos sonoros que designemos para a estrutura sonora da obra, somos forçados a reconhecer que suas características têm um efeito próprio. A espacialização organiza o campo semântico – *Un coup de dés* se faz na página e atravessando a medianiz, a característica mais material do *codex*. No design de Mallarmé, a medianiz é a espinha dorsal ostensiva e virtual em torno da qual as linhas de texto se encontram suspensas. (DRUCKER, 2009. P. 239-240)

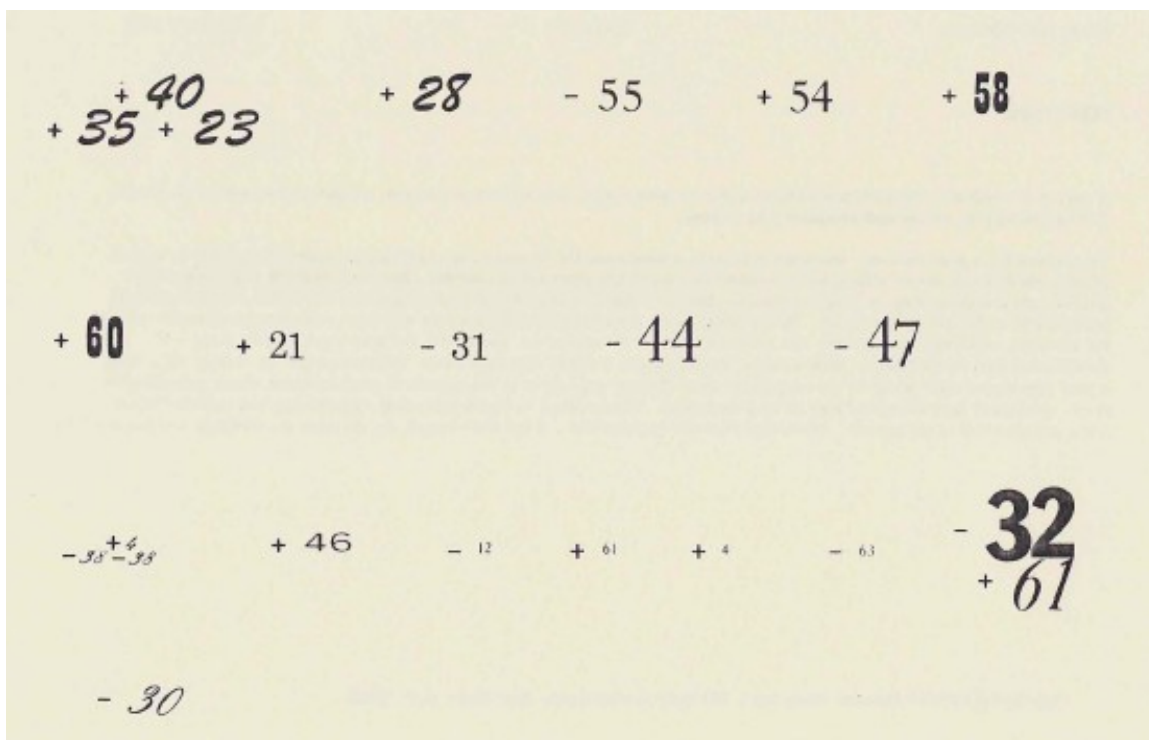


Fig. 7: Partitura do Solo para voz 6 de John Cage, dos Song books (1970)

Ainda que Michael Butor (1974, p. 237), por exemplo, tenha considerado o trabalho de Mallarmé como uma forma de “a literatura retomar à música o que lhe pertence” – vinculando-o ao projeto de um livro-partitura – e que Cage (Fig. 7) tenha utilizado, como Mallarmé, diferentes tipografias indicando diferenças de interpretação, em peças do seu ciclo de composições *Song Books* (1970)¹⁵, a recepção de *Un coup de dés* foi geralmente muito mais focada nos aspectos visuais da obra do que na sua tradução em termos de performance vocal. Mais que qualquer trabalho anterior, o poema construiu o espaço da página como um puro *container*, concepção que, como veremos nos próximos capítulos, ressoa fortemente nos escritos de Cage e de Oiticica. Como argumenta Liz Kotz:

A página é um *container* visual, físico – um [...] retângulo branco análogo ao cubo branco da galeria – e também uma lugar para agir e um contexto de publicação. Esse lugar é implicitamente relacional e dinâmico: palavras em uma página operam em relação com outros textos e *statements*, posto que a linguagem é um sistema em perpétua circulação. Desse ponto de vista as formas poéticas convencionais, e especialmente o enunciado lírico individual, são apenas parte de um campo muito mais amplo. Entendida em um sentido mais amplo, como “arte da linguagem”, a poesia é a forma que explora a estética, as estruturas e as operações da linguagem tanto quanto qualquer conteúdo específico. (KOTZ, 2010. P. 138)

¹⁵ Cf. James Saunders (2010, p. 142-147) para uma análise da peça *Solo for voice 6*, representativa desse tipo de procedimento no quadro de *Song Books*.

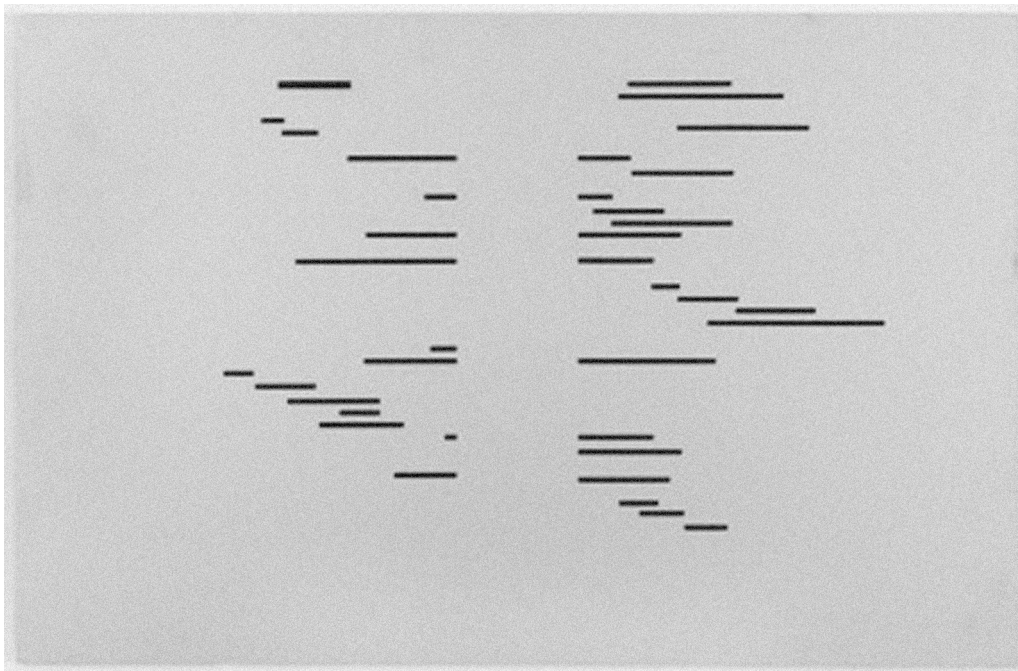


Fig. 8: P. 6-7 de *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*.
IMAGE, de Marcel Broodthaers (1969)

A recepção fundamentalmente visual do poema de Mallarmé acabou por tornar seu *layout* um ícone, fato explorado pelo artista e poeta Marcel Broodthaers. No seu trabalho *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard. IMAGE* de 1969 (Fig. 8), a mancha gráfica de Mallarmé é apropriada, substituindo, no entanto, o espaço ocupado originalmente pelo prefácio, pelo próprio texto do poema, subdividido por barras, enquanto tarjas pretas ocupam o lugar das palavras no famoso arranjo visual concebido pelo poeta simbolista (cf. PANEK, 2006. P. 107-108). O “silêncio em derredor” do branco da página envolve outro silêncio, aquele das tarjas pretas, visualmente próximas às palavras rasuradas por alguma forma de censura. Curiosamente, é tal versão duplamente silenciosa que acaba tendo um tratamento sonoro à altura na peça *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard. MUSIQUE* (2009) (Fig. 9) do artista e poeta conceitual de Michalis Pichler¹⁶. Substituindo as tarjas pretas de Broodthaers por furos precisamente cortados, a mancha gráfica, rotacionada 90 graus, se transforma em um rolo de pianola. A continuidade do rolo elimina o jogo de Mallarmé com a medianiz e a página dupla, mas o espaço em branco segue sendo interpretado como silêncio e as próprias indicações de frequência propostas por Mallarmé são referenciadas ainda que de maneira invertida: o alto da página, ao invés de polo agudo, torna-se o lado esquerdo do teclado, logo o polo grave. Ao fazer soar a mancha gráfica de *Un coup de dés* como uma peça instrumental, no entanto, Pichler silencia sua dimensão verbal, de maneira análoga, aliás, à forma como as propostas de performance sonora, explicitadas por Mallarmé no

16 A peça se encontra disponível no Youtube: www.youtube.com/watch?v=JkG_qAk7zxQ

prefácio, costumam ser solenemente ignoradas nas leituras em voz alta do poema, em geral bastante convencionais. Ainda assim, o poema-constelação de Mallarmé define várias das características do que chamamos *partitura-texto*, ou seja, um escrito que incorpora dimensões gráficas/diagramáticas análogas às da notação musical em um texto que possibilita tanto a leitura silenciosa quanto, idealmente, uma determinada performance sonora.



Fig. 9: Pianola com *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*.
MUSIQUE de Michalis Pichler (2009)

A partitura-texto começou a ser explorada sistematicamente no quadro das vanguardas européias das primeiras décadas do século XX. Como lembra Nancy Perloff (2009, p. 106), os futuristas italianos desenvolveram “usos elaborados da onomatopeia e tratavam a tipografia como equivalente gráfico da fala”. Para a musicóloga, o design de *Après la Marne, Joffre visita le front en auto* (Fig. 10), poema de Filippo Tomaso Marinetti de 1915, consiste, por exemplo, em um espécime precoce de notação visual no âmbito da poesia, visto que

É mobilizada ali uma impressionante variedade de letras, palavras, números, sinais de mais e menos, múltiplos vetores de grafismos usados como meio para o que Marinetti chama a “verbalização dinâmica da jornada”. Ele também usa a tipografia como inscrição expressiva, de forma que mudanças no tamanho do tipo indiquem um aumento ou redução em volume, os sons da guerra sejam dramatizados por repetições onomatopéicas e letras mais ou menos visualmente carregadas indiquem ênfase verbal. (PERLOFF, 2009. P. 107)



Fig. 10: *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*, de Filippo Tomaso Marinetti (1915)

O fato de as palavra, frases e onomatopéias de *Après la Marne...* estarem alinhadas em

Ursonate

einleitung:		
Fümms bö wö tää zää Uu,	pögiff,	1
	kwii Ee.	
Oooooooooooooooooooooooooooooo,		6
dll rrrrrr beeeee bö,		(A) 5
dll rrrrrr beeeee bö fümms bö,		
rrrrrr beeeee bö fümms bö wö,		
beeeee bö fümms bö wö tää,		
bö fümms bö wö tää zää,		
fümms bö wö tää zää Uu:		
erster teil:		
thema 1:		
Fümms bö wö tää zää Uu,	pögiff,	1
	kwii Ee.	
thema 2:		
Dedesnn nn rrrrrr,	li Ee,	2
	mpiff tillff too,	
	tillll,	
	Jüü Kaa?	
	(gesungen)	
thema 3:		
Rinnzekete bee bee nnz krr müü?	ziuu ennze, ziiuu rinnzkrmmü,	3
	rakete bee bee.	3a
thema 4:		
Rrumppff tillff toooo?		4

Fig. 12: Primeira página da *Ursonate*, de Kurt Schwitters (1922-1932)

Como se sabe, no mesmo contexto Hugo Ball, também em 1916, inicia a tradição Dada do poema sem palavras, puramente sonoro, com poemas como *Gadja Beri Bimba*¹⁸. No âmbito dos trabalhos que seguiram essa linha, cabe ressaltar a produção do dadaísta alemão Kurt Schwitters, em especial sua *Ursonate*, que em vários sentidos se encontra na fronteira entre poesia e música. Composta entre 1922-1932, a partir de “temas” originados de poemas-cartazes tipográficos do também dadaísta Raoul Hausmann, *Ursonate* segue a estrutura de uma sonata clássica – pelo menos tão fielmente quanto uma série de fonemas recortada em pseudo-palavras, entoadas fora de qualquer escala, pode ser organizada como uma forma instrumental de música tonal... Schwitters publicou uma partitura (Fig. 12) para sua peça utilizando uma escrita fonética adaptada a partir do alfabeto latino, tal como utilizado então na Alemanha. Segundo Nancy Perloff,

A notação serve tanto para documentar a peça quanto para possibilitar a poetas, artistas

¹⁸ Curiosamente, esse poema se tornará mais de sessenta anos mais tarde, a letra da canção *I zimbra* que abre o disco *Fear of music*, de 1979, da banda *New Wave* novaiorquina *Talking Heads*.

e músicos que a executem. Schwitters, por exemplo, fez uso intermitente, porém abundante, de tremas com o objetivo de acentuar a importância da pronúncia alemã. Como ele explica nas notas de programa, “as letras utilizadas devem ser pronunciadas como no alemão. Uma vogal não repetida é curta”. A notação de Schwitters identifica seções do poema (Einleitung [introdução]) e os temas (Thema 1) e ocasionalmente também tempo, metro, marcações expressivas e dinâmicas. Ele também insere instruções de performance, como no *largo*, onde são especificadas mudanças de frequências: “cada linha sucessiva é falada um quarto de tom mais baixo que a anterior, de modo que se deve começar em uma frequência razoavelmente aguda”. A notação fonética de Schwitters e sua performance gravada impressionam pela destreza vocal. Além disso, os aglomerados de letras de difícil pronúncia de Schwitters borram as distinções entre a fala, a fala entoada ou o canto, e o puro som vocalizado. Se a fala transmite sentido, então a *Ursonate* de Schwitters ocupa um âmbito diferente. Suas notas de programa concluem: “Escutar a sonata é melhor que lê-la. É por isso que gosto de executá-la em público”. (PERLOFF, 2009. P. 110)

Ao contrário da maior parte das partituras-textos discutidos até aqui, a *Ursonate* tem sido performada e gravada com alguma frequência – inclusive no Brasil, pelo poeta, pesquisador e professor Lúcio Agra. Na página dedicada à peça/poema no arquivo digital Ubuweb¹⁹, encontramos, além da gravação de 1932 da performance atribuída ao próprio autor, gravações de mais oito performers e grupos: Jaap Blonk (duas versões, 1986 e 2003), Adachi Tomomi, Sébastien Lespinasse, Ensemble Ordinaire, Christian Bök, Linnunlaulu, Christopher Butterfield e Anat Pick. Seria possível descrever a *Ursonate* como um clássico do repertório da poesia sonora, por mais estranha que uma formulação como essa possa soar. Ou ainda – substituindo um termo caro ao mundo da música de concerto por um do universo do Jazz –, um *standard* continuamente reconstruído pelos artistas que o interpretam, visto que o universo de diferenças aqui é mais próximo daquele entre as versões de Sidney Bechet, Ella Fitzgerald, Miles Davis, Caetano Veloso e Cecil Taylor de *Love for sale*, de Cole Porter, do que entre as interpretações das *Seis bagatelas Opus 9*, de Anton Webern, pelos quartetos de cordas Arditti e Kronos. Impossível confundir a versão “speed metal” de Bök, que executa a peça em metade do tempo costumeiro, com os sotaques robóticos da versão com vozes digitais do Ensemble Ordinaire, ou com as texturas corais da gravação de Linnunlaulu, ou ainda com o virtuosismo vocal de Jaap Blonk.

Cabe notar, assim, que a maneira como a dimensão gráfica da partitura-texto deve ser interpretada enquanto performance implica, nos casos em que certa estabilidade do resultado sonoro é desejável, quase sempre em alguma informação suplementar, paratextual: seja um prefácio, como o de *Un coup de dés*; instruções e notas de programa, como na *Ursonate*; seja uma “bula” ou conjunto de instruções, como nas conferências de Cage. Isso se dá pelo fato de que, na

19 <http://www.ubu.com/sound/ursonate.html>

ausência total de convenções estáveis como aquelas da partitura padrão, o gesto base da notação precisa ser reconstruído do zero. Como lembra Johanna Drucker,

O som não está na página, mesmo que o registro gráfico permita que suas propriedades sejam percebidas quando reproduzida mentalmente ou veiculada verbalmente. O argumento proposto não consiste em as dimensões sonora e visual serem completamente redundantes ou serem, pelo contrário, mutuamente excludentes. O que se propõe é uma descrição das propriedades materiais dos códigos gráficos que instruem e provocam a leitura, sejam notações para a execução sonora ou não.

[...]

Todas essas variáveis [visuais] podem ser colocadas a serviço da criação de uma partitura, buscando produzir uma imagem visual de efeitos sonoros, ou de alguma maneira trabalhando com analogias que conectem suas dimensões visual e sonoras. Mas os próprios códigos são gráficos; o que significa dizer simplesmente que o modo de representação pelo qual os percebemos é visual.

(DRUCKER, 2009. P. 239;244)

É tal ambiguidade visual que afasta a partitura-texto continuamente da partitura padrão e a aproxima da música experimental e de vanguarda do pós-segunda guerra, na qual, por um lado, as bulas e instruções se tornam cada vez mais necessárias e, por outro – e mais especificamente na linhagem cageana – a indeterminação em relação à performance se torna um conceito composicional. A musicóloga Nancy Perloff (2009, p. 114) considera inclusive que a vanguarda poética foi um precedente importante para a sua correlata musical, no que concerne não apenas à notação, mas também na incorporação de uma gama maior de sons vocais. As mesmas tendências citadas acima para a música acabaram também por estruturar o desenvolvimento da partitura-texto no mesmo período – por um lado, a tendência a suplementar a partitura-texto em direção a uma maior especificidade e, por oposição, a indeterminação em relação à performance. Como exemplo do primeiro caso, Brain Reed menciona que

Em meados do século XX, a chamada Black Mountain School estadunidense se aproveitou de certos avanços no design das máquinas de escrever – em especial, a invenção da barra de espaço – para desenvolver uma série de sinais visuais facilmente reproduzíveis com a intenção de controlar a transmidiação entre as versões orais e escritas de um poema. Ensaios como “Projective verse” (1950) de Charles Olson e “Some notes on organic form” de Denise Levertov procuravam codificar os equivalentes sonoros de quebras de linha, indentações, pontuações e espaçamento de palavras.

(REED, 2009. P. 278-279)



Fig. 13: Páginas não numeradas de *Jade Sound-poems* de Bob Cobbing (1984)

Já como exemplo da segunda tendência, Reed (2009, p. 279-280) cita os *Jade-Sound Poems* (1984) do poeta britânico Bob Cobbing (Fig. 13), nos quais não encontramos nada que indique como fazer soar suas estruturas de caracteres fundamentalmente visuais. Como veremos no próximo capítulo, Cage produziu textos nas duas linhas, exemplificadas respectivamente pela notação meticulosa, auxiliada por instruções precisas, da *Lecture on nothing* e pela incógnita visual dos *62 mesostics re Merce Cunningham*. Vale também ressaltar que, enquanto nas primeiras décadas do séc. XX a partitura-texto foi explorada principalmente por artistas plásticos e poetas – cujos conhecimentos de música nem sempre eram exatamente aprofundados – em meados do séc. XX a forma se vê apropriada por compositores como Cage ou ainda por alguém como seu amigo Jackson Mac Low, que, segundo Hélène Aji (2009, p. 149), “encara seu trabalho tanto como um poeta quanto como um compositor” – produzindo trabalhos como seu texto a quatro vozes *Is that wool hat my hat?* (Fig. 14), indiscernivelmente texto verbal e partitura musical.

"Is That Wool Hat My Hat?"

for two, three, or four voices

Four voices is optimum, but two or three can perform this. All four words in each column (or the top two or three), are to be spoken simultaneously, following an even beat. One performer (or a separate conductor) should beat time throughout. Do *not* use a metronome.

1.	Is	that	wool	hat	my	hat?	Is	that	wool	hat
2.	Is	that	wool	hat	my	Is	that	wool	hat	my
3.	Is	that	wool	hat	my	hat?	Is	that	wool	hat
4.	Is	that	wool	hat	my	hat?	Is	that	wool	hat
1.	my	hat?	Is	that	wool	hat	my	hat?	Is	that
2.	Is	that	wool	hat	my	Is	that	Is	that	Is
3.	my	hat?	Is	that	wool	hat	my	hat?	my	hat?
4.	my	hat?	Is	that	wool	hat	my	hat?	Is	that
1.	wool	hat	my	hat?	Is	that	wool	hat	my	hat?
2.	that	Is	that	Is	that	Is	that	wool	hat	my
3.	is	that	my	hat?	Is	that	my	hat?	Is	that
4.	wool	hat	my	hat?	Is	that	wool	hat	my	hat?
1.	Is	that	wool	hat	my	hat?	wool	wool	wool	hat
2.	hat?	Is	hat	hat	hat	wool	hat	my	hat?	wool
3.	my	hat?	Is	that	my	hat?	Is	that	my	hat?
4.	wool	hat	wool	hat	wool	hat	wool	hat	wool	hat
1.	hat	hat	hat	hat	Is	that	wool	hat	my	Is
2.	hat	my	wool	hat	my	wool	hat	my	wool	hat
3.	Is	that	that	wool	hat	my	hat?	Is	that	wool
4.	my	hat?	Is	wool	hat	my	hat?	Is	wool	hat

Fig. 14: *Is that wool hat my hat?* de Jackson Mac Low (1980)

Retomando a ideia de que as partituras possuem uma dimensão indicial no sentido imperativo, podemos argumentar que a noção de partitura-texto também é aplicável a formas de escrita que têm como horizonte a analogia com o registro técnico (logo, indicial) de uma performance, no mais das vezes improvisada, ou seja, que concebem a escrita como instrumento análogo à gravação de áudio, caso de alguns textos cageanos, mas também de parte importante dos escritos de Hélio Oiticica, analisados no quarto capítulo. Como propõe Liz Kotz:

Sob a inevitável pressão de tecnologias de gravação, reprodução e transmissão (mecânicas, eletrônicas e, posteriormente, digitais), as *condições sensoriais de mídias explicitamente temporais e repetíveis* (fonógrafo, filme e, posteriormente, *audiotape* e *videotape*) começam, no pós-guerra, a cada vez mais impactar materiais aparentemente estáticos (objetos, imagens e texto impresso), ao mesmo tempo em que transformam o que era anteriormente efêmero em uma espécie de objeto (por exemplo,

um LP). Dada a sua fundamentação estrutural em um gesto contínuo de retomada e suas implicações históricas profundas nos sistemas de inscrição, a linguagem é um caso especial, uma espécie de modelo. (KOTZ, 2010. P. 65)

Cabe lembrar que os próprios arquivos digitais, os *media* mais característicos da nossa época, constituem uma forma de escrita (binária) – ou ainda, uma escrita ao quadrado visto que, como lembra Aleida Assmann (2011, p. 229), “o que se escreveu por via elétrica só pode ser lido por via elétrica” necessitando, assim, de alguma forma de decodificação que reconduza imagem, escrita e som para a dimensão antropocêntrica. O que implica, por sua vez, em uma curiosa analogia com o procedimento de notação. Boris Groys afirma a respeito da imagem digital algo que poderia ser expandido também para o áudio e a escrita digitais:

Ao olharmos para imagens digitais, [...] somos, a toda hora, confrontados com um novo evento de visualização de dados invisíveis. Portanto, podemos dizer que a imagem digital é uma cópia – mas o evento de sua visualização é original, porque a cópia digital é uma cópia que não possui um original visível. Isso significa, mais ainda, que uma imagem digital, para ser vista, não deveria ser meramente exibida, mas encenada, representada. Aqui, a imagem começa a funcionar de forma análoga a uma música cuja partitura, como geralmente é sabido, não é idêntica à peça musical – a partitura mesmo é silenciosa. Para a música ressoar, ela precisa ser executada. Assim, pode-se dizer que a digitalização transforma a arte visual em performática. Entretanto, executar algo é interpretá-lo, traí-lo, destruí-lo. Toda performance é uma interpretação, e toda interpretação é traição, uso indevido. (GROYS, 2015, p. 110)

Como relata Brain Reed (2009, p. 281), tal analogia é utilizada de maneira brutalmente literal em *Musica Iconologos* (1993) do compositor japonês, ligado ao Fluxus, Yasunao Tone. Enquanto em *Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard. MUSIQUE*, Pichler traduz mecanicamente em som a mancha gráfica de Mallarmé/Broodthaers, por intermédio do rolo de pianola, Tone por sua vez escaneia poemas clássicos chineses – escritos, portanto, em ideogramas – e força o computador a executá-los como se fossem arquivos de som. Trata-se de um peculiar *détournement* termo-a-termo da noção de leitura sonora a partir da escrita visual, resultando em uma peça “instrumental” – ou melhor, não-vocal – que não soa nenhum um pouco deslocada no quadro do *noise* japonês dos anos 1990.

Em suma, a *partitura-texto* articula a relação entre visualidade e performance sonora (no mais das vezes, vocal). Contra a noção, formulada pelo escultor minimalista e poeta Carl Andre (apud KOTZ, 2010. P. 147), de que, sendo a poesia “linguagem mapeada por via de outra arte”, “antigamente era linguagem mapeada pela música, [...] agora linguagem mapeada por alguns aspectos das artes visuais”, a *partitura-texto* pretende o mapeamento musical (sonoro) da dimensão visual da escrita.

Opacidade, gravação, texto-partitura

A trajetória da teoria da literatura no século XX pode ser descrita como a progressiva desmontagem da idéia da transparência da escrita. Ao desmonte realizado pelo *new criticism* e pelo estruturalismo da figura ingênua da “intenção do autor”, seguiu-se a desmontagem da própria noção de texto fixo e de leitura interna que sustentava tais correntes teóricas. Dentre os responsáveis por tal deslocamento, talvez seja mais usual atualmente citar a estética do efeito e da recepção de matriz alemã ou o pós-estruturalismo francês, mas um outro marco nessa trajetória nos interessa aqui por seus vínculos diretos com nosso objeto.

A teorização de Umberto Eco acerca do que ele denominou “obra de arte aberta”, na virada dos anos 1950 para os 1960, ocupa hoje uma posição curiosa: algumas de suas proposições tornaram-se tão aceitas que chega a ser difícil entender seu impacto inicial, tornando o trabalho ao mesmo tempo atual e datado, ou talvez, datado porque atual. Esse momento de introdução da figura do receptor no cerne das obras culturais traz marcas que o vinculam a outros projetos intelectuais daquele momento. Quando Umberto Eco (1991, p. 37-38) introduz em 1958 seu conceito de obra aberta, alude no início da argumentação ao exemplo de algumas composições da música contemporânea pós-serialista – nominalmente o *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, a *Sequenza per flauto* de Luciano Berio, *Trocas* de Henri Pousseur e a *Terceira sonata para piano* de Pierre Boulez – que concedem um grau de autonomia particularmente grande²⁰ ao intérprete musical, chamado agora a interferir na própria estrutura da obra. Tal convite, na forma como aparece no texto de Eco, parece detonar a reflexão a respeito da abertura inerente às múltiplas formas artísticas. Temos, assim, que um dos momentos chave para a instalação do paradigma da opacidade do texto, no quadro da teoria da literatura, reivindica como inspiração um conjunto de obras musicais programaticamente opacas, ou seja, intencionalmente abertas. Como lembra Liz Kotz, abordar, portanto, as transformações no conceito de notação musical em meados dos séc. XX – e, em especial, o aparecimento do texto-partitura – através dos modelos que emergem então, no âmbito da teoria da literatura,

de uma nova textualidade ativada arrisca certa circularidade, posto que as próprias composições pós-serialistas citadas como precedente estético eram em parte produtos históricos da recepção europeia dos procedimentos aleatórios e as estratégias de indeterminação cageanas, práticas que apontam para uma relação peculiar com a escrita. (KOTZ, 2010. P. 62)

De fato, as peças musicais citadas por Eco têm, além da mencionada abertura que leva o autor a denominá-las “obras em movimento”, outro ponto em comum: a influência direta (como

20 Em relação ao padrão vigente na música de concerto de feição conservatorial, em cujo contexto foram compostas e executadas, é claro.

mostra David Nicholls (2002, p. 47-49), no caso da *Terceira sonata* de Boulez e *Klavierstück XI* de Stockhausen) ou indireta, da chamada escola nova-iorquina de composição musical – designação com a qual se costuma referir ao grupo formado pelos compositores John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff. Trabalhando muito próximos uns aos outros nos primeiros anos da década de 1950, tais compositores transformaram conceitualmente a música dita erudita ou de concerto atuando sobre um dos seus fundamentos, a notação. Em oposição à direção principal do desenvolvimento da escrita musical ocidental desde a Idade Média no sentido de uma maior definição de cada um dos parâmetros musicais (instrumentação, andamento, dinâmica etc.), os compositores da escola nova-iorquina desenvolveram métodos de notação, incluindo partituras gráficas, que colocavam cada vez mais escolhas que seriam anteriormente concebidas como composicionais na mão dos intérpretes, avançando assim o programa cageano de “deixar os sons serem sons” e abrir a música a situações de indeterminação. A partitura, que até então visava necessariamente à transparência em relação à performance musical, torna-se programaticamente opaca, sua natureza necessariamente simbólica e gráfica exposta como radicalmente distinta dos sons que a página almejaria representar. Como propôs Walter Moser (2006) a respeito da relação entre artes distintas, o caráter intermediário de tais composições (ao mesmo tempo uma série de inscrições em papel e vários conjuntos possíveis de sons em seqüência) torna seu suporte midiático visível, rompe com a sua suposta transparência.

Trata-se, em certa medida, de um atentado contra uma das principais formas de transmissão da tradição musical ocidental, a outra sendo o conhecimento de oficina de base oral e prática que unia e ainda une mestres e aprendizes da arte do som. A idéia de usar o mecanismo da partitura não como um recurso de codificação/decodificação, capaz de garantir certa estabilidade para uma peça musical para além das variações de cada performance, mas como mecanismo de proliferação de resultados sonoros – não necessariamente previstos pelo próprio compositor – tem como pressuposto a existência de um novo e poderoso mecanismo de registro/memória: a gravação.

Possibilitando pela primeira vez a escuta de música sem a presença de músicos, pode-se afirmar que a gravação acústica – cujos principais trunfos aparecem na década de 1870, impactando hábitos principalmente a partir da virada do séc. XX – se distanciava mais radicalmente da escrita musical do que a fotografia do desenho, da pintura e da gravura. Ambas as técnicas dividem – além de uma cronologia próxima, com a fotografia adiantando-se algumas décadas à gravação de áudio – o caráter indiciário, enquanto registros físicos de ondas: mecânicas, no caso do som; eletromagnéticas, no caso da imagem. Mas os antecessores da foto já eram imagens, signos icônicos, enquanto a escrita musical mantinha uma relação essencialmente

simbólica²¹ com os sons que pretendia representar. Ecoando a hipótese de Susan Sontag (2004, p. 170) de que, se pudéssemos ter uma das duas, preferiríamos a pior foto de Shakespeare ao mais esplêndido quadro que o representasse, poderíamos acrescentar que uma possibilidade remota de alguma gravação, por pior que fosse, de Mozart nos diria coisas que todos os seus manuscritos conhecidos não podem revelar. Friedrich Kittler explica a relação entre escrita, notação musical e gravação, no momento de aparecimento do fonógrafo, da seguinte forma:

Para registrar as sequências sonoras da fala, a literatura precisa confiná-las em um sistema de 26 letras, excluindo, assim, todas as sequências de ruído. Não é coincidência que tal sistema possua um subsistema de sete notas, a diatonia – de A [nota Lá] a G [nota Sol] – que forma a base da música ocidental. Seguindo uma sugestão do musicologista von Hornbostel [1877-1935], é possível enquadrar o caos da música exótica, que invade os ouvidos europeus, por intermédio de um fonógrafo, que é capaz de registrar tal caos em tempo real e reproduzi-lo mais lentamente. Quando os ritmos se tornam mais marcados e “compassos individuais e mesmo notas específicas soam mais distintos”, o alfabetismo ocidental com suas pautas pode produzir uma “notação exata”.

Textos e partituras – a Europa não possuía outras formas de armazenar a temporalidade. Ambos têm por base um sistema de escrita cujo tempo é (em termos lacanianos) simbólico. Usando projeções e recuperações, tal tempo memoriza a si mesmo – como em uma cadeia de cadeias. No entanto, o que quer que acontecesse no plano físico ou (de novo seguindo o termo de Lacan) real, cega e imprevisivelmente, não poderia ser codificado de forma alguma. Logo, todo o fluxo de dados, desde que fossem efetivamente dados, precisava passar pelo gargalo do significante. Monopólio alfabético, gramatologia.
(KITLER, 1999. P. 3-4)

Tanto no caso da fotografia quanto da gravação de áudio, o paradigma da opacidade nos coloca contra a aparente transparência de tais suportes tecnológicos da memória – ainda que, como lembra Kittler (1999, p. 11-12), tais *media* alcancem um grau de semelhança na reprodução derivado do seu caráter de registro físico, óptico ou acústico, do fenômeno que representam. Sontag (2004), Roland Barthes (1984), Peter Burke (2004), Joan Fontcuberta (2010), entre outros, atentaram para o caráter enganador de tal pretensa transparência no caso da fotografia, insistindo que suas imagens são sempre também retóricas e dependentes de contextualização. No caso da gravação de áudio é interessante o posicionamento de John Cage. Como argumenta Yasunao Tone (2003), sua oposição à gravação dificilmente é sem precedentes no âmbito da música erudita: basta pensar no regente Sergiu Celibidache. Mas, ao contrário do maestro romeno que acreditava que as gravações não eram capazes de recriar a “experiência transcendental” da sala de concerto, Cage era completamente aberto a tal tecnologia, compondo peças nas quais eram utilizados toca-

21 Tal afirmação pode soar contraditória em relação ao processo, descrito anteriormente, de crescente iconicidade no âmbito da notação musical ocidental. Mas o que podemos descrever como iconicidade, quando falamos de partitura, depende sempre de analogias simbólicas de base, como aquela entre alto/agudo e baixo/grave, ou ainda, aquela entre a sucessão temporal e a fita gráfica.

discos e, posteriormente, fitas magnéticas. Para Cage, o que não desejava é que gravações fixassem as variáveis que sua forma de composição tão explicitamente colocava como indeterminadas, que certa performance de uma peça se tornasse referência a performances posteriores, que se estabelecesse uma tradição em torno de como uma certa peça deveria soar, que a suposta transparência da gravação fechasse as aberturas intencionalmente inscritas em seu trabalho de composição. Em um mundo no qual ouvir gravações (então discos de vinil ou *tapes*; hoje mp3, *streaming* ou, para os nostálgicos, CDs) é uma das formas mais cotidianas de se interagir com a música, tal postura resultou, naturalmente, em uma série de contradições, finamente exploradas por David Grubbs (2014) e às quais retornaremos no capítulo final deste trabalho. Naturalmente, a opção cageana pela abertura das peças por oposição às possibilidades cada vez mais concretas de registro preciso via gravação foi apenas uma das posturas adotadas no âmbito da música vanguardista de concerto de então. A maior parte dos pós-serialistas europeus optou por reagir de maneira bastante diferente. Como propõe John Butt:

a precisão crescente da notação talvez seja um dos meios que as instituições musicais e os compositores desenvolveram como reação à crescente abertura do significado artístico; o que não pode ser fixado no abstrato – que parece, na verdade, estar cada vez mais fora do controle – pode talvez ser mais expressamente definido, nos detalhes da notação. Afinal, a concepção de um indivíduo genial produzindo obras musicais únicas traz consigo as noções contraditórias de uma sofisticada especificidade e de um potencial infinito de significados. Podemos considerar, assim, a especificidade extrema de boa parte da notação do século XX como uma última tentativa de preservar a identidade de uma obra musical da ameaça – de fato, da inevitabilidade – da indeterminação. (BUTT, 2002. P. 105)

Se, segundo a leitura cageana, o caráter de registro da partitura torna-se, com a gravação, obsoleto e o caráter de prescrição precisa se torna redundante (o exemplo, novamente, é o das peças para *tape*), a abertura para a leitura e a interpretação se tornam elementos da composição. O *texto-partitura* nasce exatamente desse processo. Segundo Liz Kotz (2010), sua origem seria a versão textual da partitura de *4'33"*, peça de John Cage composta inteiramente de “silêncio” (mais precisamente de pausas, no sentido musical do termo), para a qual o compositor construiu três versões: uma em notação musical tradicional (pentagramas vazios) (Fig. 15), uma gráfica (uma linha indicando a duração do que de resto é uma página em branco) (Fig. 16) e uma textual (os numerais romanos de I a III, indicando os movimentos, sobre a palavra “tacet”, latim para silencioso, seguida de uma nota que descreve a estreia da peça) (Fig. 17). A possibilidade, ou talvez a necessidade, de três notações para a mesma obra demonstra como essa curiosa composição se relacionava com o projeto mais amplo da estética cageana. Trata-se, para Kotz, de um espécie de grau zero da notação, consistindo praticamente em um título, um autor e uma

estrutura temporal, sendo a própria opção por efetivamente escrever partituras para a peça justificada apenas pelo desejo de inseri-la em uma certa tradição. É interessante que, no momento em que palavras se tornam a notação básica de uma peça, a própria peça será incidentalmente composta de silêncio: calando, por fim, o que restasse de voz na escrita corrente ocidental, levando a leitura silenciosa da palavra para dentro da própria música. O fato é que a ideia de que uma partitura – a princípio musical, mas logo também para o tipo de atividade que hoje seria denominado performance – poderia ser inteiramente escrita em linguagem comum se mostrou produtiva. Kotz propõe que

Ao tornar aberta a relação regulatória entre signo e execução, a indeterminação cageana reposiciona a escrita como uma espécie de mecanismo produtivo, atribuindo, assim, à notação uma autonomia tanto estética quanto funcional – autonomia que abre as portas para que partituras, instruções, ou fragmentos de linguagem *constituam* a própria obra, enquanto realizações específicas apareçam como “casos”, “amostras” ou “exemplos” dela. (KOTZ, 2010. P. 48)

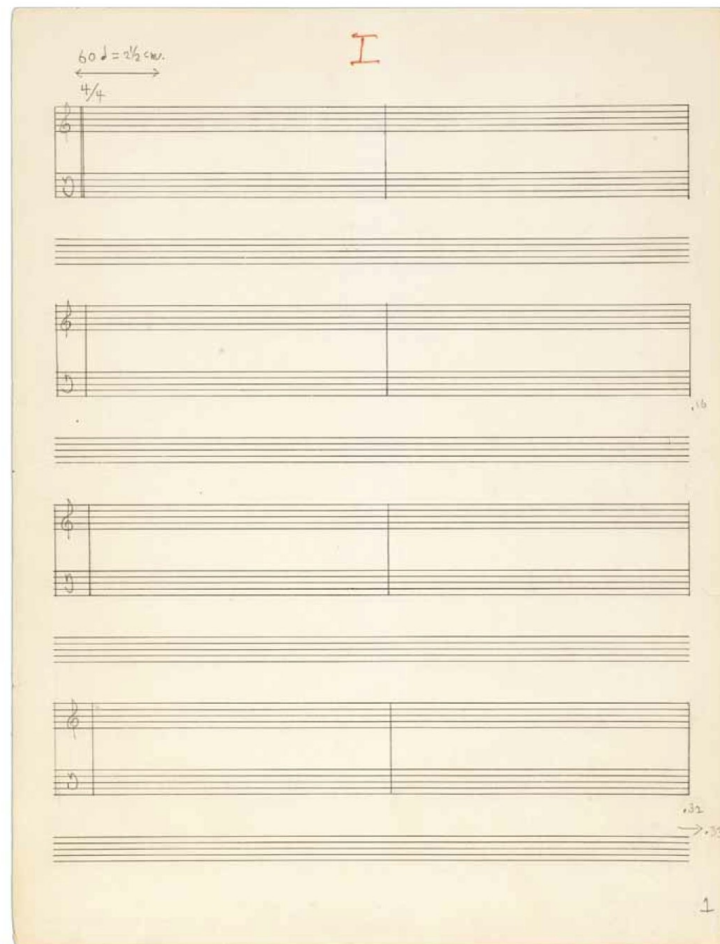


Fig. 15: Versão em pauta ou partitura padrão de 4'33" de John Cage (1952)

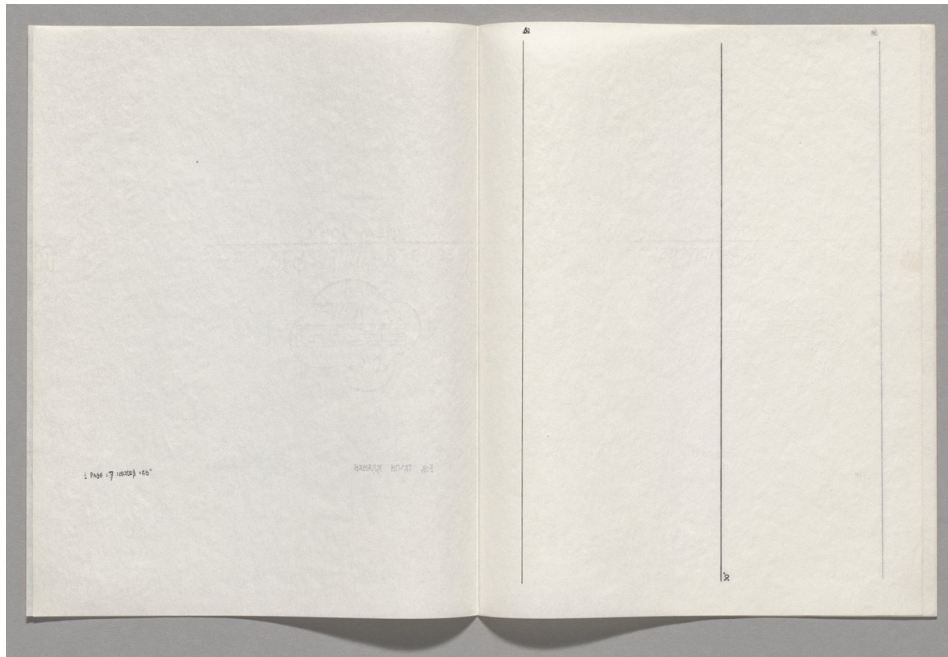


Fig. 16: Versão em partitura gráfica de 4'33" de John Cage (1952)

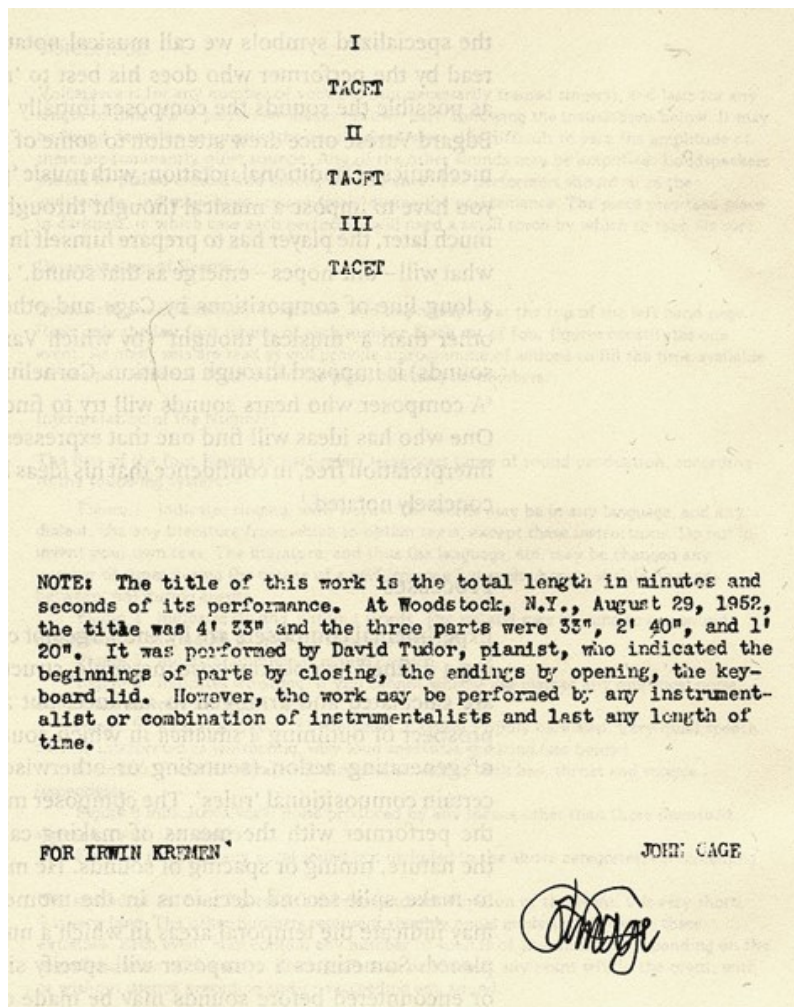


Fig. 17: Versão texto-partitura de 4'33" de John Cage (1952)

Um dos desenvolvimentos mais importantes da lógica do *texto-partitura* foi o tipo de trabalho que começa aparecer no âmbito da *avant-garde* nova-iorquina por volta do ano de 1960, denominado muitas vezes como *event scores* (partituras de evento) ou *word pieces* (peças de palavras). Kotz (2010, p. 59) os descreve como “textos curtos, aparentando instruções, que propõem um ou mais atos”. Ainda que Bruce Altshulerp (2013, p. 29-30) busque antecedentes para a emergência da instrução como meio artístico em propostas de Marcel Duchamp, como o *Unhappy Ready-Made* (1919) e a segunda versão de *50cc Air de Paris* (1949), sua adoção regular se deu em um meio profundamente influenciado por Cage.



Fig. 18: Edição de 1963 de *Water Yam* de George Brecht

Exemplo significativo seria o trabalho de George Brecht – artista fundador do Fluxus²² e aluno do curso de composição experimental de Cage de 1958-1959. Junto com Yoko Ono e La

²² Fluxus foi um movimento/rede internacional de artistas composto por membros de diversas nacionalidades, especialmente estadunidenses, alemães e japoneses, articulado pelo artista lituano sediado nos EUA, George Maciunas. Foi um dos primeiros movimentos focados fundamentalmente no que veio a ser chamado *Performance Art*. Ver Andreas Huyssen (1997, p. 132-139).

Monte Young, ele foi um dos pioneiros, além de um dos exploradores mais sistemáticos, desses “textos pequenos e enigmáticos que ele chamava de partituras de eventos (*event scores*), inicialmente escritos como instruções para performances, e que começou a enviar por correio para amigos e conhecidos” (KOTZ, 2010. P. 61). Tendo exposto algumas vezes esses textos em galerias, Brecht publica, em 1963, cinquenta e cinco desses textos no livro-de-artista *Water Yam*²³ (Fig. 18) , composto de uma caixa com plaquetas soltas. O artista explica essa série de trabalhos da seguinte forma: “Eu queria fazer música que não fosse apenas para os ouvidos. Música não é apenas o que se ouve ou o que se escuta intencionalmente, mas tudo o que acontece... Os eventos são uma extensão da música” (apud KOTZ, 2010. P. 76).

Ainda que o foco de George Brecht fosse o processo como um todo e não apenas o texto que o propunha, é interessante notar como a escrita desses evoluiu. O texto de uma das mais conhecidas peças de Brecht exemplifica tal evolução, incluindo duas versões para o mesmo trabalho

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance

A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water fall into the vessel.

Second version: Dripping. (apud KOTZ, 2010. P. 78)

Vemos aí a redução de um texto curto e objetivo que descreve a performance proposta mantendo algo das convenções da partitura musical (a designação de qual formação pode executar a peça), a uma segunda versão que consiste apenas em uma palavra, “*dripping*”, ambigualmente traduzível pelo gerúndio “gotejando”, pelo adjetivo “gotejante” ou pelo substantivo “gotejamento”. O caráter ambíguo e elíptico da segunda versão novamente nos coloca em um terreno textual bastante similar àquele da poesia moderna, proximidade ampliada em textos nos quais nenhuma ação parece ser proposta. Em *Three gap events* (“Três eventos de intervalo”), por exemplo, uma analogia que poderia ser considerada poética é construída pela justaposição de três fatos/situações onde ocorre um intervalo – uma placa na qual faltam letras, o silêncio entre dois sons e um reencontro:

THREE GAP EVENTS

- missing-letter sign
- between two sounds
- meeting again

23 Sobre livros-de-artista, ver Paulo Silveira (2008).

(apud KOTZ, 2010. P. 97)

Apesar de surgido no âmbito da música, o *texto-partitura* se tornou um ponto central de práticas como a performance e certa modalidade de arte conceitual. Tal processo encontra-se amplamente documentado no livro *Word events* de James Saunders e John Lely (2012), que reúne tanto trabalhos históricos, dos anos 1960 e 1970, quanto mais recentes. Com base na amostra proposta pelos autores, podemos observar inclusive o ressurgimento do texto-partitura neste início de séc. XXI, depois de um período de baixa nos anos 1980-1990. Saunders e Lely (2012, p. XIX) destacam o fato de o texto-partitura possuir relações com “outros gêneros de escrita, como o poema, livros de regras, instruções, receitas e *koans*, (...) poder expressar ideias e conceitos, além de fornecer prescrições para a ação”. Como lembra, no entanto, o compositor estadunidense Daniel James Wolf (2012, p. 401), a diferença entre uma partitura padrão e uma composta apenas de texto é mais de grau do que de natureza, visto que a primeira inclui – na sua versão mais acabada, como vimos – também uma série de palavras e abreviações de palavras. Dentro da tradição do texto-partitura, o compositor e contrabaixista inglês Gavin Bryars observa que existem

dois tipos de notação textual. Em primeiro lugar, aquelas cuja forma textual é um bocado misteriosa, enigmática e algumas vezes bastante condensada. Eu colocaria *Water yam* de George Brecht nessa categoria – penso que se trata de uma obra prima –, provavelmente a mais notável coleção de peças textuais, uma grande inspiração para os músicos ingleses dos anos 60 e imensamente importante para nós. [...] George era um artista plástico e assim ele se envolveu com esse tipo de trabalho através do Fluxus e do território pós-*happenings* da arte e da performance. [...] Com eles [os artistas ligados ao Fluxus] havia esse amor pelo enigma e várias dessas pessoas eram muito interessadas, provavelmente via Cage, Alan Watts, Zen, na ideia do *koan*, a charada inexplicável para qual você precisa ter um súbito *insight*, com o objetivo de alcançar um certo patamar de iluminação. Havia esse aspecto e alguns deles [dos textos-partitura] eram deliberadamente atordoantes – e eu sempre os considerei incrivelmente ricos e gratificantes por isso.

O segundo tipo se aproxima, como forma, da instrução, como é o caso com um compositor como Christian Wolff. Aqui uma situação é articulada para que mesmo com as habilidades mais rudimentares você consiga fazer alguma coisa, e daí se dirija a uma certa esfera de improvisação. Penso em peças como *Stones* ou *Sticks*, aquelas peças nas quais você tem os recursos e a maneira como você molda a peça se resume ao que acontece com o material. O próprio texto não diz quase nada no sentido de ordenar a música, o contorno da performance. Ele estabelece uma situação e então depende daquele tipo de interação entre os músicos [...].

Eles são, portanto, bem diferentes e isso é uma das coisas boas da composição textual: a variedade. Não apenas uma gama de complexidades, mas também de diferenças conceituais, se encaixando em diversas categorias que às vezes se sobrepõem. (BRYARS, 2012. P. 125)

Em certo sentido, tais polos do texto-partitura podem ser associados a gêneros literários tradicionais: a coletânea dos trabalhos do gênero de autoria de Wolff chama-se exatamente *Prose*

collection (Fig. 19), distinta, portanto, do caráter mais poético que caracteriza os textos ligados ao Fluxus. Ono (2012, p. 303) fala da conexão entre essa vertente do seu trabalho e a tradição poética: “Inicialmente, eu era uma poeta que escrevia *haiku*. Esses poemas poderiam facilmente se tornar instruções. Esse é o lado formal da coisa – de onde isso veio para mim.” O compositor, ligado à rede internacional de música experimental *Wandelwaiser*, Michael Pisaro (2012, p. 318) comenta sobre o texto-partitura de seu colega Antoine Beuger – *L'horizon unanime* – que, mostrando sinais da influência de Friedrich Hölderlin e Stéphane Mallarmé, consiste em “poesia pura (ainda que com um função mecânica)”. Já na série de composições *Harmony* (Fig. 20), o próprio Pisaro incorpora poemas de terceiros que servem de epígrafe para as suas próprias instruções, escritas igualmente em versos e em diálogo com o texto do poema. O músico e poeta Arthur Bull argumenta que para ele o

impulso por trás dessa escrita [de textos-partitura] se relaciona com o meu trabalho de poeta. Eu estava enfrentando a questão da voz e do tempo, isto é, a relação retórica entre escritor e leitor. Isso era problemático e, depois de ruminar a questão por um tempo, comecei a pensar na voz dos livros de receitas – uma maneira tão simples e clara de conectar autor e leitor: faça isso, faça aquilo, e então você pode tentar aquilo outro, etc. Parecia uma solução simples para um problema intratável. Logo comecei a ler toda espécie de poema, incluindo *haiku* e formas clássicas chinesas, como pequenas partituras, a serem executadas no coração/mente do ouvinte. (BULL, 2012, p. 138)

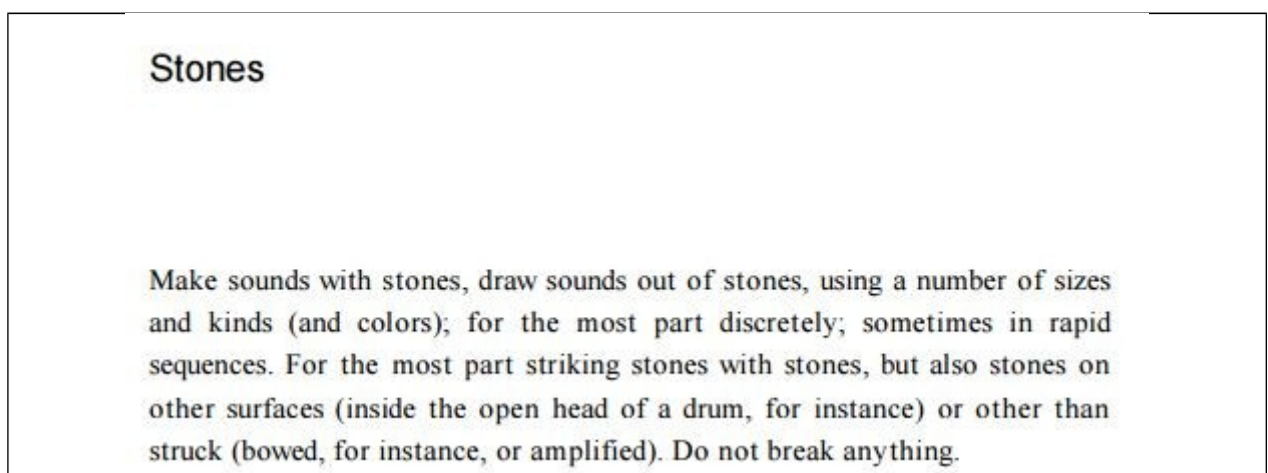


Fig. 19: Texto-partitura de *Stones*, peça da *Prose Collection* de Christian Wolff (1968-1971)

Only [harmony series no. 17]
for one musician

to Manfred

Void Only

Time like glass
Space like glass
I sit quiet
Anywhere Anything
Happens
Quiet loud still turbulent
The serpent coils
On itself
All things are translucent
Then transparent
Then gone
Only emptiness
No limits
Only the infinitely faint
Song
Of the coiling mind
Only.

—Kenneth Rexroth

In a large, open space (possibly outdoors).
For a long time.
Sitting quietly.
Listening.
A few times, playing an extremely long, very quiet tone.

June, 2005/May, 2006

Fig. 20: *Only* (2005-2006) da série *Harmony* de Michael Pisaro

É interessante notar que, escrito de maneira corrente, o texto-partitura acaba por explicitar o que na partitura padrão se apresenta apenas de maneira implícita: o imperativo. Christian Wolff (2012, p. 412) lembra que toda a partitura, independente de ser verbal, padrão ou visual-simbólica, consiste apenas em instruções sobre o que e como tocar, o uso de diagramas levando somente a

uma especificidade maior. Como propõe John Lely (2012, p. 29-32) o “você” implicado no uso do imperativo na maior parte dos textos-partitura (assim como, implicitamente, em toda notação) é uma espécie de lugar vazio, uma posição aberta a quem se dispuser a assumi-la. O registro do texto resultante, ainda segundo Lely, tem o caráter paradoxal de certa informalidade, posto que o imperativo é usado fundamentalmente na conversa cotidiana e em gêneros textuais despretensiosos (receitas, manuais etc.), ao mesmo tempo que, associado à voz de comando, possui sobretons quase ditatoriais. Lawrence Steiner, descrito por Lely (2012, p. 42-43) como um “artista plástico que escreve textos que podem, ainda que não necessariamente, ser considerados partituras”, rejeita explicitamente o uso do imperativo como “tirânico” e “fascista”. Já para Lawrence Halprin (2012, p. 200-201), as partituras são “não-hierárquicas, isto é, elas tratam todas as pessoas, grupos ou elementos envolvidos na atividade como tendo a mesma importância”, ainda que reconheça que os participantes precisam estar comprometidos com cada partitura para que a performance seja bem sucedida.

Halprin, paisagista e *designer*, tinha estudado com Walter Gropius em Harvard e era casado com Ann Halprin, coreógrafa cujo interesse em instruções influenciou La Monte Young, Simone Forti e Robert Morris. Seu livro de 1969, *RSVP Cycles* inclui a notação (*Score*) entre os quatro elementos que, segundo ele, podem compor os mais diversos tipos de processos criativos: “partituras são simbolizações de processos que se prolongam no tempo. O tipo mais comum de ‘partitura’ é a musical, mas alargou seu sentido a ponto de incluir ‘partituras’ em todos os campos da ação humana. Mesmo uma lista de compras ou um calendário [...] são partituras.” (apud KOTZ, 2010, p. 49). Ou seja, no mesmo momento em que para os músicos, nas palavras do compositor americano Robert Ashley (apud SAUNDERS, 2012, p. 89), “instruções se tornaram importantes porque não era mais possível simbolizar o que você deveria fazer”, praticantes das mais diversas atividades passam a se interessar pelo processo de notação. Para Kotz:

Se, como argumenta Rosalind Krauss, o colapso das práticas baseadas em um meio específico fornece um modelo histórico da mudança de formas artísticas “específicas” para formas “gerais”, outra lógica se desenrola de maneira paralela, na qual um *modelo geral ou sistemas de notação* – seja uma partitura musical, instruções de fabricação, plantas ou diagramas arquitetônicos ou representações esquemáticas – *geram realizações “específicas” em diferentes contextos.*[...]

Diferentemente da lógica fotográfica de original e cópia, a relação entre um sistema de notação e sua realização não se dá sob a forma de representação ou reprodução, mas sim de *especificação*: o modelo, esquema ou partitura não é considerado normalmente o *locus* do trabalho, mas simplesmente uma ferramenta para produzi-lo; e, ainda que o trabalho deve se enquadrar em certas especificações ou configurações, sua produção difere necessariamente de execução em execução. (KOTZ, 2010. P. 193-194)

Os *Wall Drawings* (Fig. 21), série iniciada em 1970, de Sol LeWitt (2012, p. 247) são um exemplo interessante de tal generalização do princípio da partitura. Ao invés do desenho ser ali o resultado do “traço” pessoal do artista, ele apenas “concebe e planeja o desenho de parede” que é realizado por terceiros, seguindo apenas suas instruções, que serão necessariamente compreendidas de formas diferentes a cada execução. É interessante notar que nesse caso as instruções servem também com um certificado de autenticidade: se a obra não pode mais ser concebida em termos de objeto único, ela se torna uma ficção legal capaz de ser validada como “original” por alguma documentação suplementar.

C E R T I F I C A T E
This is to certify that the Sol LeWitt wall drawing number <u>960</u> evidenced by this certificate is authentic.
Wall Drawing #960 A straight line about 18" (45.7 cm) long is drawn; from its midpoint, another line about 18" (45.7 cm) long; from the midpoint of each subsequent line, another line 18" (45.7 cm) long, uniformly dispersed covering the entire surface of the wall. Black marker First Drawn By: William T. Clattenburg, Justin Detwiler, Alexander K. Drinker, Kyle Ferguson, Daniel C. Gargan, Daniel Kucer, Jeffrey A. Larentowicz, Jeffrey S. Miller, Michael C. Schantz First Installation: Chestnut Hill Academy, Philadelphia, PA February, 2001
This certification is the signature for the wall drawing and must accompany the wall drawing if it is sold or otherwise transferred.
Certified by <u><i>Sol LeWitt</i></u> Sol LeWitt <small>© Copyright Sol LeWitt _____ Date</small>

Fig. 21: Texto-partitura/certificado de Wall Drawing #960 de Sol LeWitt (2001)

Certa dimensão ficcional é, na verdade, inerente à forma do texto-partitura. De maneira análoga às narrativas de ficção, temos ali uma descrição, em escrita corrente, de situações concebidas através da modalidade do *como se*. A relação dos textos-partitura com os eventos concretos que prescrevem – ou seja, sua performance – também não os separa da narrativa literária que, como se sabe, pode trabalhar inclusive com ficcionalizações de acontecimentos verídicos. Tal conexão se torna mais intensa pelo fato de que, como lembra o artista dinamarquês Eric Andersen (2012, p. 80), no caso do Fluxus “a maioria das partituras era escrita depois das performances. Como um registro de uma ocorrência sensível a ser distribuída entre os amigos pelo correio”.

Um passo adiante na dimensão ficcional é dado por aqueles textos-partitura que, como descreve John Lely (2012, p. 17), “se aproveitam do fato de que, ao ler uma partitura, o leitor está necessariamente executando um processo mental”. Um exemplo seria *Mandatory Happening* (1966) (Fig. 22), do artista estadunidense Ken Friedman, na qual se exige do performer apenas que decida se lerá ou não as instruções, o que resulta sempre em uma execução, independente da vontade do insuspeito *performer*. A série de composições de 1961 (Fig. 23) do músico e cineasta estadunidense Tony Conrad também se baseia em uma lógica auto-referencial próxima à tautologia ou ao paradoxo. Segundo ele:

me parecia na época que as tendências dissociativas que as partituras de palavras traziam para o processo de composição, e conseqüentemente para o papel social e cultural do próprio compositor, implicavam em uma abertura para que a partitura se separasse totalmente do processo de performance musical ou escuta. Na minha *This piece is its name* [Esta peça é o próprio título], por exemplo, não existe mais nenhuma estrutura de comando ou paradoxo para o ouvinte.

As peças curtas de palavras que escrevi em 1961, desviando as capacidades referenciais da partitura de palavras para o título ou o próprio texto da peça, antecipam o poema-palavra de [Vito] Acconci, *here*, que se referia ao seu próprio lugar na página. As minhas eram, no entanto, “música”, porque devem ser compreendidas como partituras – elas ocupam o lugar cultural da escrita que propõe ações. O texto de Acconci, por outro lado, é “poesia”, já que ocupa o lugar cultural que propõe leituras. De todo jeito, minhas peças curtas, que demonstram certo fechamento hermético, fundamentalmente eliminam a sua possibilidade de performance e, naturalmente, de escuta. (CONRAD, 2012. P. 164)

Já para o compositor e artista sonoro Amnon Wolman (2012, p. 420) o fato de uma peça não soar – ou seja, não implicar na produção ou escuta de sons físicos, vibrações mecânicas em um espaço específico – não quer dizer que ela não seja performada. Em um trabalho como *February 26, 2000* (Fig. 24) os sons descritos devem soar na imaginação do leitor, que se torna, assim, o intérprete (ou talvez o criador) totalmente privado da composição. Em outras palavras, ele escreve microcontos que giram em torno de sons hipotéticos, ocupando o lugar do compositor através de

uma prática indiferenciável – enquanto narrativa ficcional escrita – daquela de um escritor.

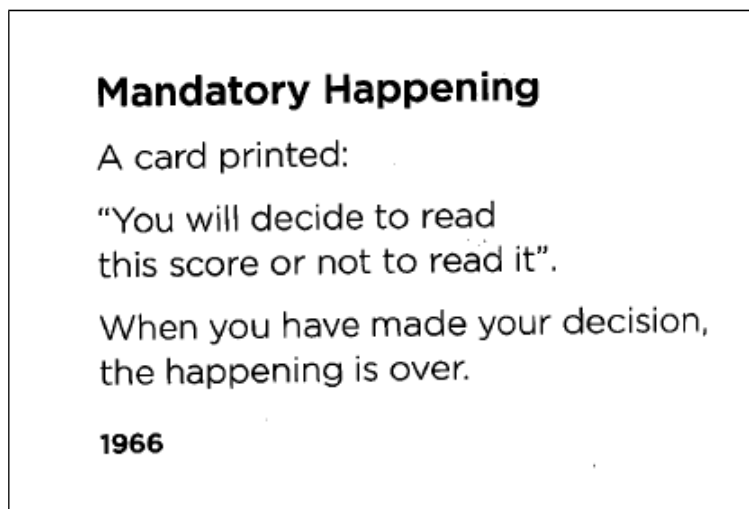


Fig. 22: Mandatory happenig de Ken Friedman (1966)

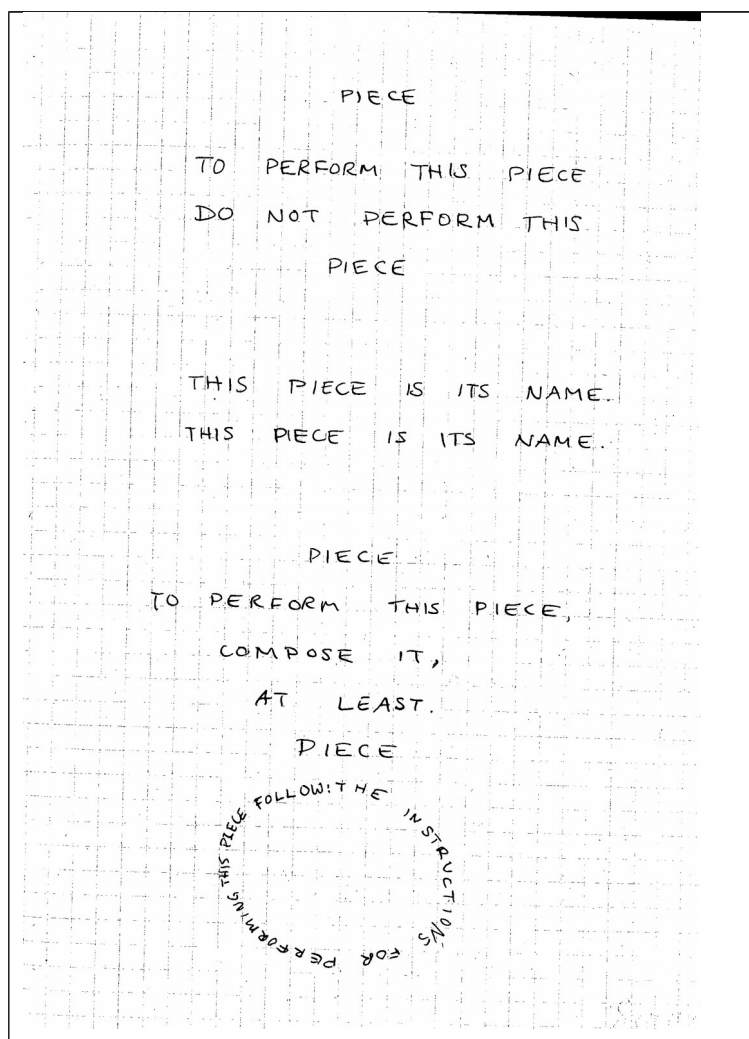


Fig. 23: Trecho das Composições de 1961 de Tony Conrad

A new sound, a very nervous, taut and nerve-racking sound. You hear it and almost want to put your finger in your ear to dampen it, but you hold back, reasoning that it will mutate, it will turn into something else, but it doesn't. It is an annoying piercing shrill, similarly to a difference tone it is seemingly placed inside your ear. It persists and perseveres. It is not quite electronic, or not what we think of when we say an electronic sound. It clearly has a source, possibly it originates from a machine, a drill that someone controls with their finger and soon they will stop, but they don't. It just keeps on going. Every once in a while the volume seems to have a bearing and it is possible that perhaps it will disappear, but it doesn't. It just keeps on going. It continues and continues - intended on and on. When you (and I) spin our heads it seems to alter only slightly, but then you recognize that it didn't really change. It is not clear if that change was in my head, wishful-thinking or an actual transition. But it is very conspicuous that it is not a variation at all, it's the same. It may go down now, it may even end, but it doesn't. It just keeps on going. Suddenly we are aware that we have no power over it, we can not turn it off, we can not leave, it will stay until someone else will turn it off, until the composer (shall we call her/him that?) will decide to move to something else, another musical gesture. Thinking about such a notion, the prospect brings us some relief, but our focus is brought back to this annoying constant buzz. The thing about it, is that maybe it is not always the same. It is automated like a boring tool but it is not repeating, so when we succeed in thinking of something else it suddenly make these minute small changes and our attention is drawn back to it. It is still there all the time.

February 26, 2000

Fig. 24: February 26, 2000 de Amnon Wolman

A Few Silence (location, date, time of performance)

for any number of performers

Preparation

Each performer provides a battery of instruments/objects with a range of sound-producing abilities including but not limited to: sustained noises, sustained tones, pitched or non-pitched percussive sounds, metallic sounds, wood sounds, plant sounds, brief tones or noises. A stopwatch is required for each performer.

I

The piece starts with a duration of five minutes in which the performers listen to the “silence” of the performance space while creating written scores based on their observations of sounds that occur within this time span. A list of timings should be created, each timing to correspond to a textual description of a sound occurring at the given moment. Included in each description should be features such as the overall shape or contour of the sound, dynamic level, duration, etc. An occasional reference to a sound’s source is ok but should not predominate. Examples: “low sustaining tone”; “soft sustaining noise”; “quick percussive sound”; “noisy descending glissando”. [See also the included example score.]

II

At the end of the five minutes the performers reset their stopwatches and perform their respective scores, creating the indicated sounds to the best of their ability using the instruments at hand. The piece ends at the end of this, the second five-minute duration.

G. Douglas Barrett, 2008

Fig. 25: Texto-partitura de *A few silence* de G. Douglas Barrett (2008)

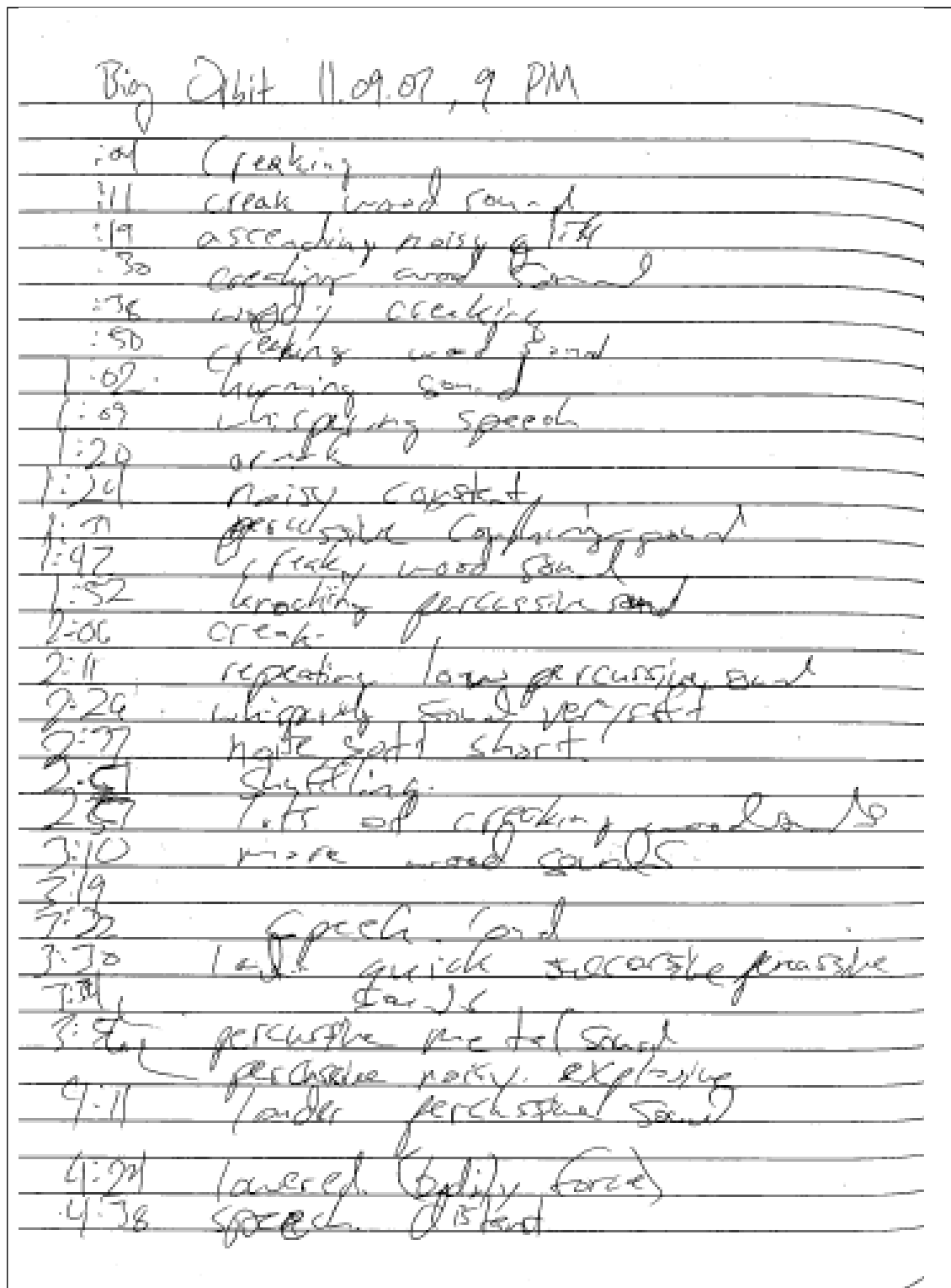


Fig. 26: Exemplo de partitura produzida durante a performance de *A few silence*

Partitura-texto e texto-partitura possuem, em suma, trajetórias e funcionamentos díspares. Liz Kotz compara as estratégias de ambos, associando-as respectivamente com as vanguardas europeias das primeiras décadas do séc. XX e com as neovanguardas internacionais de meados do

mesmo século. Para a autora,

Ao invés de pulverizar a linguagem em fragmentos sonoros, tais partituras de evento focam-se nas próprias instruções como material poético. Essa poética alternativa, de afirmações cotidianas fundamentalmente prosaicas, compostas por vernáculos simples, sob a forma de listas e instruções, emerge no pós-guerra como um contramodelo às práticas anteriores da vanguarda, assintaticalidade, musicalidade e ruptura semiótica. (KOTZ, 2010. P. 64)

Como veremos nos próximos capítulos, porém, a partitura-texto se mantém e se expande ao lado do texto-partitura nos anos 1960 e 1970. Encontramos alguns casos inclusive de trabalhos em que ambas se encontram lado-a-lado ou mesmo hibridizadas. Em *A few silence* [sic] (Fig. 25), composição de 2008 de G. Douglas Barrett, um texto-partitura instrui os músicos a produzirem, durante cinco minutos, uma segunda partitura (Fig. 26) na qual os eventos sonoros do “silêncio” do espaço de performance são anotados textualmente ao lado do respectivo tempo de cronômetro. Nos cinco minutos seguintes eles deverão executar instrumentalmente esses sons da melhor maneira possível. Trata-se, como se vê, de uma espécie de “gravação textual” na qual o sons ouvidos são filtrados pela percepção e pela rapidez de escrita de cada executante, assim como pela natureza simbólica da escrita utilizada para o registro.

Já em *How to write a text about how to write a text score* (Fig. 27), trabalho de Seth Kim-Cohen de 2009, o texto aparece como uma instrução para a escrita de um texto. Os trechos do texto resultante já se encontram, porém, escritos no próprio texto, sendo as informações adicionais, indicações de performances como as que observamos em algumas partituras-texto. A ironia do texto, no entanto, não se restringe, como em Friedman e Conrad, ao seu caráter tautológico, posto que o executante que deverá escrever/performar torna-se uma personagem: alguém que tenta ansiosamente defender o fato de não dominar a notação musical padrão ressaltando as qualidades únicas da notação em escrita corrente. Por mais que as barreiras entre escrita, artes plásticas e som encontrem-se superadas conceitualmente e praticamente em inúmeros trabalhos, os seus lugares sociais – assim, como as angústias a eles associadas – permanecem, não apenas atuantes, como reforçados no contexto pragmático e pós-utópico da cultura contemporânea.

How To Write A Text About How To Write A Text Score (And Why)

Seth Kim-Cohen, March 2009

Legato

1. Write the words, 'I don't speak "music"'. (In which the interior quotation marks cradle the delicate word 'music', so as to prevent it from breaking.)
2. Ask the question, 'Why can't I read or write musical notation?'
3. Answer (defensively, yet with a certain pride), 'I have been playing music for thirty years. At times, I have made a living solely writing, recording and playing music. I have written something like three hundred songs, a few dozen experimental musical compositions, and released eight albums. I have taken and taught classes about music, written books about music, hosted radio shows about music. But I can't read or write musical notation.'
4. Ask (hoping it will be taken rhetorically), 'What kind of ignoramus am I?'

A brief interlude on cognitive style (to the tune of the ocarina part in the second movement of Ligeti's *Concerto for Violin and Orchestra*):

My mind doesn't function mathematically, hierarchically, systematically. I process information as magnetic particles, some attract, some repel. I process information as liquid, a little in this container, a little in that, a little spilled on the floor, a little evaporated. I process information as signs. It's not important to me that I'm hearing a 1-4-5 chord progression, it's important that what I'm hearing is relating itself to the blues: what, then, is the nature of that relation? Respectful? Antagonistic? Ironic? I group. I slurp. I engage. Derrida is never far from my thoughts: 'Il n'y a pas de hors-texte' ('There is no outside-the-text.') Conversely, and equally true: everything is (in the) text.

5. Justify this musico-logos-ical incompetence by arguing, 'Music isn't a set of numerical values, it's a set of ethical/ontological/epistemological values. That is to say, it's part of life and life's part of it. So, why should I feel compelled to adopt this invented, artificial, specialist language to produce, receive, and talk about music? The language I use every day, for everything else, ought to suffice. And, what do you know? For me, it does.'
6. Continue, beginning to feel like a dead horse is being beaten, yet wanting to persuade: 'I use text notation the same way I use everyday language:

Fig. 27: P. 1 de *How to write a text about how to write a text score* de Seth Kim-Cohen (2009)

3. Como se lê em público: John Cage, o texto preparado e a literatura como mixomiceto.

Em um artigo dedicado aos escritos de John Cage, o poeta Jack Mac Low afirma que

Escrever sobre John enquanto escritor, escrever sobre a escrita de John, escrever sobre John escrevendo, exige inevitavelmente escrever sobre suas ações e seus interesses enquanto compositor, pensador social, micologista, budista não-ortodoxo (MAC LOW, 1999. P. 283)

Podemos, no entanto, também inverter a afirmação de Mac Low – autor cuja obra deve imensamente à sua relação com Cage²⁴– e postular que falar das atividades do compositor americano nos âmbitos da música, do pensamento social, das artes visuais – dos inúmeros interesses, em suma, desse criador extraordinariamente multifacetado – implica quase sempre falar também da sua escrita. David Patterson lembra que

Seus primeiros vinte anos de ensaios e conferências se tornaram acessíveis ao público em geral somente a partir do início dos anos 1960, concomitantemente ou mesmo antes da publicação da maior parte das suas composições. Historicamente, portanto, seus trabalhos em prosa não foram lidos pelos interessados na sua obra como curiosidades secundárias, tendo, na verdade, servido como porta de entrada para o universo do compositor, algumas vezes muito antes da oportunidade concreta de ouvir alguma das suas composições. (PATTERSON, 2002b. P. 85)

É também através das suas palavras, como propõe novamente Patterson (2002b, p. 99), que “Cage torna-se um foco para as artes como um todo [creative arts in general], a partir da sua ascensão ao posto de guru das vanguardas [avant-garde guru-hood] no início dos anos 1960, devido em larga medida à publicação de *Silence* e *A year from monday*”. Mas ao contrário, por exemplo, dos Futuristas da *belle époque* – que alcançaram notoriedade internacional através dos seus famigerados manifestos antes de produzir qualquer obra capaz de satisfazer as exigências ali contidas²⁵ –, os textos reunidos em *Silence* (1961) e *A year from monday* (1967), assim como nas coletâneas posteriores que seguiram o modelo destas²⁶, fazem parte da própria obra cageana. Na introdução de *Silence*, Cage nos conta que

Por vinte anos tenho escrito artigos e apresentado conferências. Muitos desses trabalhos são formalmente inusitados – especialmente as conferências – posto que

24 Cf. KOTZ, 2010, P. 118-134 e AJI, 2009, P. 149-165

25 Cf. PERLOFF, 1993a, P. 151-169.

26 Nosso corpus aqui se restringe basicamente a *Silence* (1961), *A year from monday* (1967), *M* (1973) e *Empty words* (1979), em primeiro lugar por corresponder ao recorte da pesquisa como um todo, ou seja, até a morte de Hélio Oiticica em 1980. Por outro lado, ainda que nos 12 anos seguintes Cage tenha continuado a produzir obras relevantes, muitas das quais envolvendo o uso de textos, a sua produção textual se tornou mais estável, não se alterando fundamentalmente no período que vai das peças reunidas em *Empty words* até o ano da sua morte, 1992.

neles empreguei métodos de composição análogos àqueles empregados nas minhas composições musicais. Frequentemente minha intenção foi a de dizer o que tinha a dizer de forma a exemplificá-lo; isto permitiria ao ouvinte experimentar o que eu tinha a dizer ao invés de apenas ouvir algo a respeito. O que significa que, estando envolvido em uma variedade de atividades, tento introduzir em cada uma delas elementos convencionalmente limitados a uma ou mais de outras. (CAGE, 2011. P. ix)

Ainda que na maioria das suas publicações textos informativos de caráter convencional também se façam presentes, a integração das idéias musicais do compositor americano na sua escrita tem sido claramente um dos principais focos da sua recepção. Em resenha de *Silence* datada de 1962, John Hollander já atentava para o fato que

Nos últimos quinze anos o Sr. Cage tem tendido mais e mais à confusão sistemática entre o musical e o meta-musical; eles [seus textos] são tão cuidadosamente arranjados no que tange ao tempo absoluto de percepção auditiva, simultaneidade de mensagens distintas, e tédio frequente quanto a sua música mais recente. É tentador descartar a barreira convencional entre composição musical e escrita crítica ou teórica e, nesse caso, se referir ao conjunto do corpus de suas obras como as *produções* do Sr. Cage. (HOLLANDER, 1999. P. 264-265)

Curiosamente, Marjorie Perloff (1993b, p. 305) observando as mesmas características do texto cageano, as descreve como de certa forma inessenciais: “O arranjo não-convencional (tanto no sentido de instruções para performance quanto disposição na página) não constitui [...] sua característica mais interessante”. Em certo sentido, não há como discordar que para a leitura silenciosa – isto é, literária – desse corpus alguns dos diferentes enquadramentos composicionais dos textos são de duvidosa utilidade prática. Mas o que interessa aqui é o fato de ser exatamente através da sua articulação como aquilo que definimos no capítulo anterior como partitura-texto (e, mais raramente, texto-partitura) que esses trabalhos resistem através da sua própria textualidade a certa forma de teoria linear à qual se contrapõem também enquanto pensamento.

Piano preparado, texto preparado, retórica preparada

A espécie de corrosão interna da teoria musical – ou, talvez, mesmo da teoria *lato sensu* – enquanto gênero textual que encontramos em Cage pode ser pensada como análoga a uma das suas invenções mais importantes: o piano preparado. Mais do que um (quase) novo instrumento ou um conjunto de novas sonoridades, trata-se do gesto que inaugura uma nova relação entre escrita musical e som resultante, marcada pela indeterminação. Em artigo retrospectivo de 1972, um dos poucos textos convencionais publicado no livro *Empty Words* (1979), Cage descreve como as peculiaridades do piano preparado impactaram a sua concepção de identidade dos sons

Quando comecei a colocar objetos em meio às cordas do piano, foi com o desejo de possuir sons (ser capaz de repeti-los). Mas, quando a música saiu da minha casa e passou de piano a piano e de pianista a pianista, tornou-se evidente não apenas que

dois pianistas serão essencialmente diferentes um do outro, mas igualmente que dois pianos nunca serão idênticos. Ao invés da possibilidade de repetição, nos confrontamos na vida com as qualidades e característica únicas de cada situação. (CAGE, 2009b. P. 8)

O que poderia ser visto como um pormenor anedótico, será desenvolvido por Cage de maneira extremamente radical resultando em trabalhos que, como vimos, desembocaram na concepção de obra aberta. Yasunao Tone desenvolve a ruptura representada pelo piano preparado em chave incidentalmente linguística:

A “invenção” cageana do piano preparado, que à primeira vista aparece como uma mera inovação técnica, gerou a ruptura entre as notas (o conceito de frequência sonora no âmbito da partitura) e as imagens auditivas concretas (o que a frequência representa), o que implica a ruptura entre significante (nota) e significado (a vibração sonora executada). Assim, uma nota escrita enquanto escrita (*écriture*) e enquanto conceito de nota – significado (*signifie*) – através dessa série de eventos coloca em questão o sistema tonal como um todo.

Saussure escreveu que “Língua (*langue*) e escrita (*écriture*) são dois sistemas de signos distintos; o segundo existindo com o único propósito de representar o primeiro”. O que é garantidamente verdadeiro quando um pianista executa uma partitura convencional, que pressupõe que uma nota escrita, enquanto escrita (*Écriture*), seja transformada em som, um passo a cada vez, até que a cadeia de significantes inteira seja transformada na idealidade da música. Tal sistema representativo não pode ser aplicado ao piano preparado. O piano preparado cageano se apresenta como um problema de significação [a problem of signs], e esse era um problema característico dos anos 1960 [a 1960s problem par excellence]. Um forte laço entre o sistema tonal e o teclado do piano se quebrou; e, por fim, a partitura cageana para piano preparado se transformou em indicações para a ação. Em outras palavras, embora uma nota na partitura indicasse uma certa frequência, o som executado estava longe da representação da nota, o que significava que na realidade não se pedia ao pianista para executar um som mas que agisse acionando uma certa tecla do teclado. Disso resulta que o som é apenas *ex post facto*, estando sua performance apenas a alguns passos de distância da “música de eventos” ou do happening. (TONE, 2003. P. 13-14)

É a partir do piano preparado, portanto, que a relação entre a partitura convencional e a realização sonora de uma determinada peça deixaria de ser passível de ser pensada de maneira não-problemática através da relação saussuriana entre significante e significado²⁷. A preparação exporia, dessa forma, o caráter ficcional da relação entre notação e sonoridade. Traria à tona a “suspension of disbelief” implícita na equação entre sons e notas. Explicitaria, por fim, a arbitrariedade da exclusão do âmbito da música de sons que não se enquadram no formato eleito como princípio notacional da música do Ocidente: a nota, simultaneamente marca individualizável

27 É necessário lembrar que as descrições de Cage e Tone são reconstruções *a posteriori* do aparecimento do piano preparado e das suas consequências. No momento em que o compositor estadunidense se debruçou com maior empenho sobre as suas possibilidades, ele buscava ainda, no entanto, o controle e a precisão nas preparações. Ou seja, nos textos citados acima, Cage e Tone tomam parte exatamente no que adiante será descrito como *retórica preparada*. Sobre as composições cageanas para piano preparado, ver Valério Fiel da Costa (2004).

na partitura e subcategoria dos fenômenos sonoros caracterizado por uma determinada frequência e estrutura espectral (cujo modelo é a série harmônica), via de regra estável entre seu ataque inicial e seu decaimento definitivo. Se nas composições cageanas para piano preparado dos anos 1940 a notação das peças continua a se dar no âmbito gráfico da partitura tradicional, tal notação já não funcionaria como registro de um conjunto de sons repetíveis. Tendo reintroduzido a questão da escrita no cerne das preocupações composicionais, a preparação do piano indicaria o caminho para a investigação da natureza operacional e gráfica da notação musical, empreendida por Cage e demais compositores da escola novaiorquina dos anos 1950. Parte desses novos construtos gráficos de notação musical serão apreciados inclusive a partir de certo interesse visual autônomo, como no caso da partitura do *Concerto para Piano e Orquestra* que chegou a ser exibida no ano de 1958 na Stable Gallery de Nova York²⁸. Alastair Williams interpreta tal transformação no status da notação novamente em termos linguísticos:

Usando a terminologia da semiótica, poderia se dizer que a partir do momento em que partituras são apreciadas como artefatos visuais, significantes [signifiers] começam a tomar vida própria de maneira destacada da sua função normal no processo de significação: o que vale dizer, eles são valorizados pela sua aparência ao invés de pelo fato de representarem algo ausente. E quando tais partituras recebem atenção, para além da sua função enquanto artefatos visuais, também como instruções para performance, elas demandam formas ativas de interpretação, introduzindo, portanto, os executantes no processo criativo. Tal processo contrasta com algumas das noções de fixidez incrustadas nas ideias ocidentais de notação (...). (WILLIAMS, 2002. P. 235)

Posto que a questão central da obra composicional madura de Cage seja a desnaturalização da relação entre significante e significado no âmbito da escrita musical, não surpreende que a mesma questão seja levantada no que tange à linguagem comum e à escrita que se propõe a representá-la. Na terceira das conferências que constituem *Composition as process – intitulada III. Communication –*, dentre as literalmente centenas de perguntas que, justapostas a alguns blocos de citações, formam a totalidade do texto, encontramos questões como:

Would I ask why if questions were not words but sounds?
If words are sounds, are they musical or are they just noises?
If sounds are noises but not words, are they meaningful?
Are they musical?" (CAGE, 2011. P. 42)

Is music – the word, I mean – is that a sound?
If it is, is music music?
Is the word 'music' music?" (CAGE, 2011. p. 50)

No primeiro trecho citado, uma sequência de jogos de palavras interroga a relação entre

28 Cf. BROWN, 2002. P. 111

palavras, “sons musicais”, ruídos (*noises*) e significados. Caso as palavras sejam, não apenas significados, mas também sons (significantes), caberia descobrir que espécie de som elas seriam, “musicais” (notas) ou ruídos. Como se sabe de antemão que a dimensão sonora que define a nota (frequência) está excluída do sistema de significação das línguas ocidentais, nos resta definir as palavras, enquanto sonoridade, na categoria ruído. Mas então o que dizer dos ruídos que não são palavras, teriam eles significado? Seriam eles musicais? Definido, assim, na exclusão de ambas as linguagens do som – a língua e a música – o ruído, ao reunir a ausência de sentido com a ausência de frequência definida (por oposição à nota), parece ao mesmo tempo igualar tais linguagens. Já no segundo trecho citado, temos uma interrogação sobre a palavra “música” que, caso se aceite que todos os sons são por natureza musicais, constituiria uma exceção à arbitrariedade do signo linguístico saussuriano, sendo ao mesmo tempo significante e significado.

Dado o interesse reiterado pela subversão do modelo saussuriano da linguagem, poderia-se supor que – tendo o projeto musical de Cage desde os anos 1930 como um dos seus objetivos a inclusão dos sons “não-musicais” na música – seu projeto textual fosse marcado pela introdução do não-sentido no universo das palavras. Como veremos, no entanto, não se trata de algo que possa ser postulado de maneira unívoca, ainda que essa seja uma possibilidade tanto descrita como executada em determinados textos. Em um fragmento, cuja conexão com o resto do texto *Seriously Comma* (Fig. 28) é tornada ambígua pelo layout que isola os *statements* em retângulos de dimensões e tipografia variada, lemos:

Lidando com linguagem (à
espera de algo diferente da
sintaxe) como uma fonte
sonora a ser transformada
em algaravia.
(CAGE, 2009a. P. 29)

A frase acima descreve com alguma precisão textos/peças musicais como *Mureau* e *Empty Words*; as séries de mesósticos *62 Mesostics re Merce Cunningham* e *Writing for the Second Time through Finnegans Wake*; além de certas composições baseadas em texto, como _____, _____ *circus on* _____ e algumas peças dos *Songbooks*. Em todas as obras mencionadas, textos base são submetidos a procedimentos que desarticulam sintaticamente as palavras ali recolhidas, em alguns casos desarticulando-as em sílabas e/ou letras atomizadas, tendo como objetivo final, via de regra, uma performance sonora. *Mureau*, publicado no livro *M* (1973); *Empty Words*, publicado no livro de mesmo nome (1979); e *Solo for voice 5*, publicado como parte do ciclo de composições *Songbooks* (1970), canibalizam até a desfiguração um dos livros prediletos de Cage, os diários do

pensador estadunidense do séc. XIX Henry David Thoreau. Os *62 Mesostics re Merce Cunningham*, também em *M* (1973), são construídos de maneira semelhante a partir de *Changes: notes on choreography*, livro do companheiro de Cage, homenageado no título. Em *Writing for the Second Time through Finnegans Wake* é a notoriamente pouco legível obra-prima de James Joyce que é submetida a um tratamento que retira das suas construções as articulações sintáticas que ainda prometiam alguma legibilidade no texto original. Já _____, _____ *circus on* _____ (Fig. 29) é um texto-partitura com instruções para transformar qualquer livro em uma peça/performance musical, cuja primeira realização se deu em 1979 sobre a forma de *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake*, baseado novamente na obra final do escritor irlandês.

(Fish) Species, separated and labeled, isn't what an aquarium is now. It's a large glass water-house with unidentified fish freely swimming. Observation—Discovery.

At present, it appears to be a series of components—a sound-system—but it is a series of *components*, not a *series* of components. Soon 'twill be done wirelessly; then it won't appear to be different than what it already essentially is: *not* a series of components.

It's no longer a question of people led by someone who assumes responsibility. It's as McLuhan says: a tribal situation. We need one another's help doing (food-gathering, art) what is to be done.

Dealing with language (while waiting for something else than syntax) as though it's a sound-source that can be transformed into gibberish.

IT MUST BE DONE IN A WAY
IT CANNOT BE TAUGHT (HE
SIMPLY HANDED ME A SPEC-
IMEN AND WAS GENEROUS
ENOUGH TO SAY: IT IS EASY
TO IDENTIFY. HE SAID
NOTHING ELSE. I THEN
NOTICED THE OPPOSITE
LEAVES ARRANGED ALTER-
NATELY ON THE STEM (AT
RIGHT ANGLES). IT REMAINS
TO BE SEEN WHETHER
I'LL REMEMBER, HAVE TIME
TO DIG.

Fig. 28: Quarta página de *Seriously Comma*

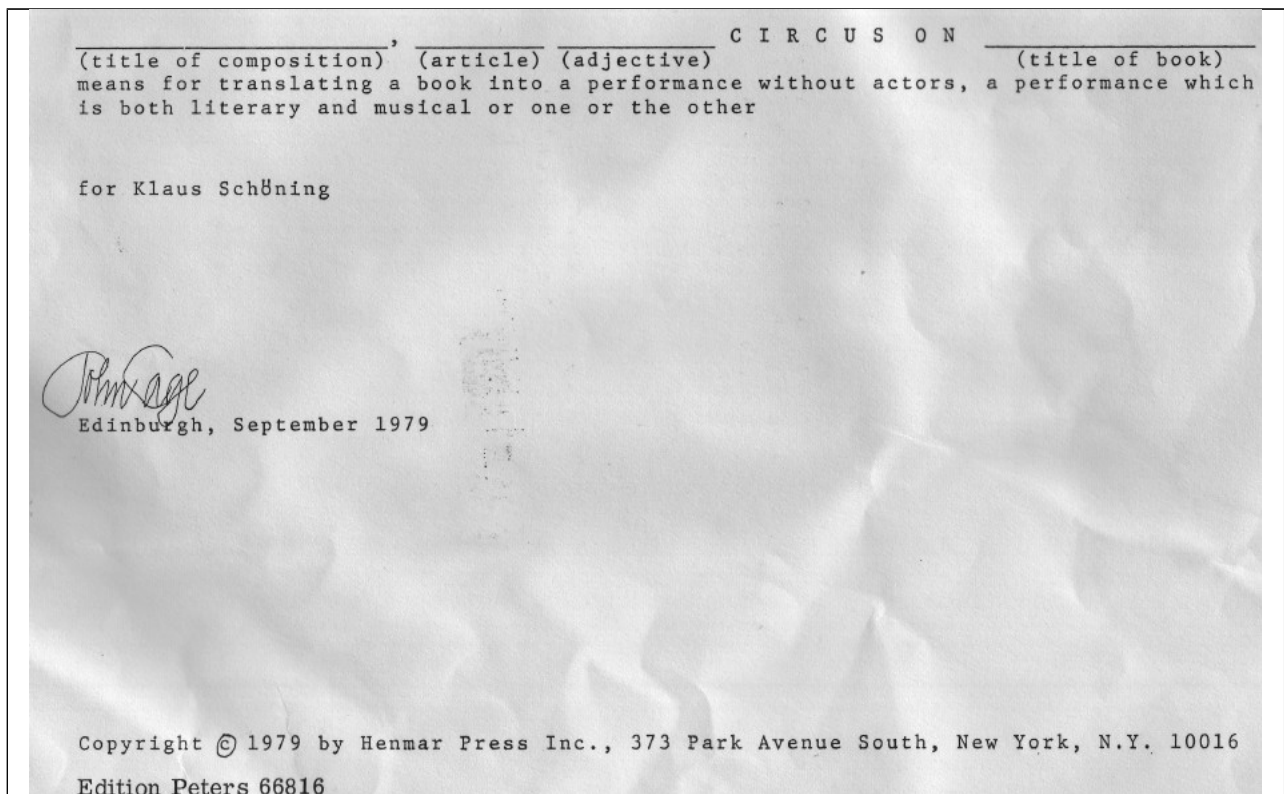


Fig. 29: Folha de rosto de _____, _____ circus on _____

Cabe notar, no entanto, que os exemplos citados acima são situações limite da escrita cageana, todos eles relativamente tardios (1970 em diante, portanto posteriores aos livros cageanos de maior impacto, *Silence* e *A year from monday*). A leitura proposta aqui toma como modelo o piano preparado – e não, digamos, as plantas amplificadas que Cage utilizou igualmente nos anos 1970 –, exatamente pelo caráter limítrofe do primeiro. Apesar de não funcionarem mais como linguagem fechada, as notas continuam presentes no teclado do piano preparado. E, de maneira semelhante, significados, ideias, narrativa e sintaxe permanecem ao menos de maneira residual na ampla maioria dos textos que Cage compôs a partir de procedimentos musicais. A diferença – como entre “as pessoas que são pessoas” e “as montanhas que são montanhas” tanto antes quanto depois de ter-se estudado Zen, na anedota do mestre Suzuki, citada por Cage (2011a. P. 95-96) – talvez seja apenas que de alguma maneira nos encontremos ali “com os pés um pouco fora do chão”.

É nesse sentido que David Patterson retoma a metáfora do piano preparado na sua análise da forma como Cage utiliza ideias, conceitos e concepções de inúmeras fontes:

seus empréstimos não eram exatamente transcrições fiéis de ideias, mas subversões intelectuais cuidadosamente construídas. O que não significa atribuir um caráter insidioso à postura de Cage para com seus materiais, mas sim se referir mais

objetivamente ao tipo específico de apropriação no qual elementos básicos e a estrutura geral de uma ideia são mantidos, ainda que o efeito proposto seja primeiramente erodido e posteriormente invertido (subvertido) por motivações contrárias à intenção original de determinada idéia. [...] Na verdade, poder-se-ia afirmar que Cage transformou suas fontes retóricas da mesma maneira que o piano padrão por meio de suas preparações – se deleitando com o peso histórico que tais fontes tinham nas suas tradições, por outro lado alienando-as radicalmente do seu contexto original, manipulando seus argumentos internos para que soassem de acordo com suas preferências e seus propósitos. (PATTERSON, 2002a. P. 43)

Patterson nesse trecho parece pressupor a possibilidade de releituras absolutamente fieis, através da noção de transcrição como procedimento neutro, o que é no mínimo questionável. No entanto, cabe reter a ideia de que a forma como Cage se apropria de suas fontes é particularmente radical. Mais que a subversão de algum sentido original (o que, em todo caso, seria “sentido original”?), o procedimento cageano da apropriação arranca as ideias pela raiz, as separa das próprias raízes (contextos originais). Garante assim que as ideias apareçam na sua escrita “com os pés um pouco fora do chão”, ainda que nem sempre “sem pé nem cabeça”.

Podemos pensar a articulação entre a textualidade preparada, com a qual vínhamos nos ocupando, com a retórica preparada, a que se refere Patterson, através da descrição que Cage propõe do seu mais importante ciclo de peças para piano preparado dos anos 1940: as *Sonatas e Interlúdios* (1946-48). Na primeira conferência de *Composition as process, I.Changes*, o compositor descreve como organizou de maneira rigidamente matemática a estrutura da peça, escolhendo, porém, seu material – as preparações das quais resultará a sonoridade geral – , “como quem escolhe conchas à beira da praia” (CAGE, 2011. P. 19). Da mesma forma, na preparação do texto encontramos dispositivos metódicos, sejam eles estruturas fixas ou operações de acaso (*chance operations*), que organizam, encadeiam e fragmentam de maneira não causal (as ideias, temas e narrativas não aparecem umas em consequência das outras), uma peculiar coleção de assuntos, ideias e narrativas cujo único ponto comum é constituírem interesses do compositor, o repertório de sua retórica preparada – cogumelos, Zen Budismo, anedotas do cotidiano, comentário social, além naturalmente de música, sons, arte em geral. A preparação textual também contribui para a preparação retórica, posto que a fragmentação textual – assim como a contínua mistura entre relevância e irrelevância dela resultante – tende a desarmar a leitura analítica, o pensamento lógico que busque corroborar ou refutar as idéias ali expostas. As conferências continuam conferências, assim como o piano continua um piano; a preparação garante, porém, que

tudo se passe “com os pés um pouco fora do chão”.

Podemos supor que ao buscar imergir o leitor no universo cageano ao invés de convencê-lo através de argumentos organizados de maneira convencional, a escrita do compositor estadunidense visava fundamentalmente superar a resistência de um meio musical hostil a suas propostas ou, até mesmo, como discutiremos mais adiante, de uma sociedade hostil à sua pessoa. É de fato tal característica que torna seus textos, que a princípio poderiam interessar apenas a músicos, tão atraentes. Sua potência, no entanto, resulta igualmente em uma memória monumental particularmente opaca: a forma como são construídos reforça a tentação contínua de ler Cage como alguém desvinculado de contextos específicos, ou mesmo de ignorar que sua extraordinária releitura de variadíssimas fontes se assemelha, em parte, à natureza colecionista etnocêntrica dos riquíssimos museus que a era do Imperialismo legou à Europa e também aos EUA.

Para encerrar, portanto, esta seção dedicada à metáfora do piano preparado vale revisitar, com Caroline Jones, o contexto em relação ao qual se dá a sua invenção:

Emergindo da busca frankensteiniana por um sublime tecnológico – “Imaginando radiantemente um objetivo comum” como os tecnologistas – o piano preparado também estava inserido em outros contextos. O instrumento alterado havia sido inventado especificamente para acompanhar uma coreografia de Syvilla Fort, uma dançarina afro-americana da Cornish School em Seattle onde Cage trabalhava então. O balé, intitulado *Bacchanale*, seria apresentado em março de 1940, e Cage se recordaria dele como “bastante primitivo, quase bárbaro”. Em busca de um efeito igualmente “primitivo”, ele queria utilizar a orquestra inteiramente percussiva que ele havia reunido a partir de latas, calotas, tambores de freio e outras sucatas mecânicas (bugingangas da engenharia apressada norte-americana por oposição ao artesanato erudito europeu [rattletrap American good-enough engineering versus cultured European craftsmanship]). Mas tais restos alimentícios e automotivos exigiam vários executantes e mais espaço do que Fort dispunha no palco. A solução cageana, o piano preparado, era simples e tecnológica. Produzia a perturbação desejada, através de um dispositivo fixo, porém portátil, capaz de repetição e controle [até certo ponto, como discutimos acima]. O primeiro ato maduro de independência artística de Cage em relação à música européia (representada de maneira rarefeita e de vanguarda pela música dodecafônica de Schoenberg) seria assim alcançado através do primitivismo, através da gambiarra tecnológica de fios, porcas e parafusos. Apesar do título mitológico da dança de Fort, com seus ecos do escandaloso alto modernismo europeu do *L'Après-Midi d'un faune* de Nijinsky, o “primitivismo” e o “tecnologicismo” da música poderiam ser identificados pelos participantes como autenticamente nativos das terras norte-americanas. O primitivismo tinha sido frequentemente o primeiro recurso das vanguardas para o problema da tradição cultural, naturalmente, um “primitivismo” inscrito na arte de culturas colonizadas, conquistadas, ou meramente Outras. Em contraste, porém, com a estranheza exótica buscada pelos Europeus nas

suas pinturas – por exemplo, as máscaras africanas Grebo encontradas por Picasso no *Musée du Trocadéro* e estampadas “como um forma de exorcismo” no seu *Les Femmes d'Alger (O.J. 1911)* – Cage e pintores seus contemporâneos como Jackson Pollock encontraram “barbarismo” no passado de seu próprio país. Naquele momento eles não eram tão sensíveis à barbárie dos invasores brancos (embora posteriormente Cage se mostraria sensível a essa questão). Seus trabalhos ecoam por sua vez a notável tradição percussiva da música dos escravos afro-americanos (remanescente no Jazz estadunidense) e na poderosa geometria da arte dos povos nativos da América do Norte. (JONES, 1993. P. 634-635)

Impossível não notar nessa descrição da – para utilizarmos um termo oswaldiano – “descoberta” do piano preparado certa semelhança com a transformação da obra de Hélio Oiticica que o próprio artista vinculava com as vivências proporcionadas pelo Morro da Mangueira. Cage relata, no texto retrospectivo já mencionado, o acontecimento da seguinte forma:

Gastei algo como um dia tentando encontrar uma série dodecafônica africana [an African twelve-tone row]. Não encontrei [I had no luck]. Decidi que o erro não era meu, mas do piano. Decidi transformá-lo. (CAGE, 2009b. P. 7)

Como no caso de Oiticica – que enfrenta, através do *Parangolé* e da *Tropicália*, o descompasso entre as vivências da Mangueira e o não-objeto Neoconcretista –, é da negociação, entre o “estado-da-arte” das vanguardas de matriz europeia e um contexto cultural outro, que emerge o “primeiro ato maduro de independência artística” do compositor estadunidense. O encontro com o que podemos descrever como um Cage “antropofágico” nos remete a um contexto no qual os EUA ainda não tinham alcançado a posição hegemônica no mundo das artes que desfrutaram talvez desde dos anos 1960²⁹. Cage, personagem relevante do processo que coloca Nova York no centro do mundo da arte, continuará durante o resto da vida afirmando a vocação vanguardista da sua terra natal, ainda que condene de maneira enfática o imperialismo americano, cujo epítome seria, nos anos 1960 e 1970, a Guerra do Vietnã.

Por outro lado, observa-se que, ao associar uma dança “bárbara” cujo título remete ao paganismo romano com uma sonoridade supostamente “africana”, provavelmente pelo fato da dançarina/coreógrafa ser afro-americana, Cage segue naquele momento à risca o *script* de um essencialismo culturalista com sobretons raciais³⁰, o que acontece igualmente nas suas referências às múltiplas formas de pensamento e aos povos do “Oriente”. Por mais aberta e generosa que sua

29 A descrição clássica do processo através do qual Nova York suplanta Paris como capital mundial das artes encontra-se em Guilbaut (1985)

30 Para uma desconstrução da simbiose homogeneizante entre negritude e africanidade ver Appiah (1997).

postura frente à diversidade cultural fosse em relação ao seu contexto, ela trazia também as marcas de um determinado tempo e de um determinado lugar.

A poesia como modelo

Sendo a escrita cageana fundamentalmente avessa a classificações, sua afinidade com a poesia é, porém, igualmente incontestável. Nas coletâneas tardias, a partir de *M* (1973), a possibilidade dos escritos cageanos serem poemas aparece de maneira clara, em especial no caso dos mesósticos. Jackson Mac Low considera que certas conferências suas, a partir do final dos anos 1940, já podem ser abordadas dessa forma:

tais “conferências” – nas quais a descontinuidade sob a forma de silêncios maiores do que as pausas da pontuação e bruscas mudanças de assunto, velocidade de leitura e demais aspectos aparecem fundamentalmente através de operações de acaso [chance operations] e materiais voltados à criação de composições musicais de performance indeterminada – são na realidade os primeiros poemas publicados por Cage. (MAC LOW, 1999. P. 286)

A posição de Cage a respeito da relação dos seus escritos com o campo da literatura é, no entanto, mais ambivalente. Perguntado em 1970 sobre a sua relação com escritores americanos contemporâneos, Cage responde:

Para escrever meus textos “literários” eu uso essencialmente os mesmos meios [means] de composição que na minha música. Portanto, não existe muita conexão entre escritores e eu. (...) De fato, trabalhei com os pintores [Robert] Rauschenberg e Jasper Johns, e posteriormente [Marcel] Duchamp, mas nunca com poetas – nem mesmo [Allen] Ginsberg, que conheço, ainda que não muito bem. (CAGE; CHARLES, 1981. P. 55).

Quando da publicação do diálogo citado, Cage adiciona, no entanto, uma nota que informa: “Tenho uma admiração verdadeira pelo trabalho de Jackson Mac Low e Clark Coolidge, assim como por qualquer poeta que se propõe a libertar a linguagem da sintaxe” (CAGE; CHARLES, 1981. P. 55). Os mesmos poetas, ambos significativamente mais jovens que Cage, também serão mencionados como precursores do trabalho do compositor no âmbito da “desmilitarização da linguagem” no prefácio de *M* (CAGE, 1998. P. x). A mesma ambivalência para com a literatura aparece em anedota incluída em um dos fragmentos de *Diary: How to improve the world (You will only make matters worse)*, igualmente publicado em *M*:

Formulário [blank] enviado por editor de Londres (“preencha”) para que eu seja incluído em um levantamento sobre poetas contemporâneos de língua inglesa. Joguei fora. Na semana seguinte recebo um pedido urgente mais duplicata do formulário. “Favor retornar

com uma foto” Consinto. Julho, agosto,
setembro. O editor me envia então
uma carta dizendo que havia-se decidido que eu
não era um poeta significativo no final das contas: se eu
fosse, todos seriam. (CAGE, 1998. P. 65)

A anedota remete não apenas à dificuldade de classificação da escrita cageana, como a uma ideia frequentemente repetida pelo compositor tanto em textos como em entrevistas: a poesia seria a constatação de que não possuímos nada. Trata-se naturalmente de um lema ajustado a uma estética apropriativa como a de Cage e que, de uma perspectiva brasileira, ressoa necessariamente “a posse contra a propriedade” invocada pelo igualmente escritor-apropriador Oswald de Andrade. Encontramos variações dessa afirmação da mais antiga das conferências “preparadas” de Cage, a *Lecture on nothing* de 1949/1950 (Our poetry now/ is the reali-zation [pausa] that we possess nothing”, CAGE, 2011. P. 110), até a mencionada entrevista realizada em 1970 (“There's poetry as soon as we realize that we possess nothing”, CAGE; CHARLES, 1981. P. 116). De maneira semelhante, a ideia de uma necessidade de poesia (*need of poetry*) aparece tanto na introdução de *Silence*, como resposta à provocação que nada seria mais chocante que Cage apresentar uma conferência convencional (“eu não apresento essas conferências para surpreender as pessoas, mas por uma necessidade de poesia”, CAGE, 2011. P. x), quanto na *Lecture on nothing* (“I have nothing to say / and I'm saying it [pausa] and that is / poetry [pausa] as I need it”, CAGE, 2011. P. 109) e na *Juilliard Lecture* (“neither / significant nor insignificant nor good nor bad but simply / poetry [pausa] as I need it”, CAGE, 2009a. P. 107).

Tal interesse pela poesia antecede cronologicamente a própria definição de Cage enquanto músico e compositor. Em entrevista a Irving Sandler de 1966, ele fala sobre os seus interesses artísticos de juventude nos seguintes termos:

Já não estava na universidade antes dos anos trinta; abandonei o curso. E eu tinha a intenção, primeiramente, de me tornar um escritor, e então fui para a Europa. O que me impressionava em arte era a arte dos anos vinte; em literatura, a revista *transition*, [James] Joyce e [Gertrude] Stein, [Ezra] Pound e [T. S.] Eliot, e [e. e.] Cummings. (apud KOSTALANETZ, 2003. P. 139)

No panteão (ou *paideuma*, para utilizarmos o termo popularizado por Pound) do jovem aspirante a escritor John Cage, um nome pairava acima de todos os outros: Gertrude Stein. Christopher Shultis (2002, p. 21) associa seu interesse precoce na autora, assim como a sua fluência

em francês, com a própria decisão de ir para a França, país no qual o futuro compositor entra em contato com o modernismo musical. Ainda em 1970, Stein encabeça a lista dos dez livros mais importantes para Cage, não com uma obra específica, mas com qualquer uma delas (apud CAGE; CHARLES, 1981. P. 225). Em texto focado na relação entre Stein, Cage e Andy Warhol, Edward D. Power compila uma série de vínculos entre a poeta e o compositor:

No início da sua carreira, Cage compôs *Three Songs* (1933) e *Living Room Music* (1940) musicando textos de Stein; e como Cage, Stein era também uma “entusiasta de [o compositor francês Erik] Satie”, embora ela fosse ainda mais proximamente identificada com o compositor Virgil Thomson, que musicou vários de seus textos, e sobre o qual Cage co-escreveu um estudo monográfico. Na sua coletânea de escritos de 1961, *Silence*, que se inicia com uma anedota sobre como, nos tempos de faculdade, ele escrevia “à maneira de Gertrude Stein”, Cage desfila uma verdadeira litania dos temas característicos de Stein. Notavelmente na sua conferência-performance, *45' for Speaker* na qual, ao propor “Ser & ser o presente. Seria isso uma repetição?”, ele parafraseia o par de estratégias vanguardistas pelas quais Stein é mais conhecida. Ou seja, “ser & ser o presente” resume o conceito steiniano clássico de “presente contínuo”, o que associa “seria isso uma repetição?” com seu modo de expressá-lo, que ela caracteriza como “insistência”, e diferencia de maneira enfática da mera repetição. Como Stein observa em *Portraits and Repetition*, uma das suas *Lectures in America* apresentadas em 1934-1935, “a repetição não é algo que existe [there is no such thing as repetition];”; pois “a essência da [...] expressão é a insistência, e se você insiste você deve a cada vez enfatizar e se você enfatizar não é possível enquanto alguém estiver vivo que se use exatamente a mesma ênfase. Dessa forma, no presente contínuo steiniano a mediação da memória remete ao caráter imediato do presente, assim como a impossibilidade da repetição à diferença da insistência; visto que no presente contínuo digno de ser assim denominado, a autoconsciência da repetição encontra-se, por definição, excluída. Em outra parte de *45' for Speaker*, quando Cage declara “O silêncio não é algo que existe [There is no such thing as silence]. Sempre acontece algo que produz algum som”, ele efetivamente traduz sonoramente a prática textual steiniana; da mesma forma, portanto, que para Cage não pode haver silêncio visto que sons sempre intervêm – paradigmaticamente, em *4'33"* (1952) – não pode haver repetição para Stein devido ao fato da ênfase estar continuamente se deslocando, de qualquer forma, na plenitude e imediação do presente. (POWER, 2014. P. 6-7)

Em chave semelhante, Ellsworth Snyder compara projetos de escrita (como ele sublinha, “supostamente”) informativa de Stein e Cage

ambos escreveram ensaios (supostamente informativos) nos quais a própria escrita ilustra uma forma de criar, Stein chamou seu ensaio de *Composition as Explanation* e, embora seja difícil saber se é um caso de similaridade ou consequência, Cage chamou o seu de *Composition as process*. Seus estilos de escrita (e composição) variam do simples e informativo até o verdadeiramente hermético. É no trabalho hermético de Stein que as palavras são apenas palavras, ou seja, as palavras são fato e não símbolo.

Stein, portanto, antecipa o pensamento [antedates the concept] de muitas mentes criativas de meados do século vinte, incluindo Cage. Ademais, particularmente no início da sua carreira, Cage demonstrou interesse pelo tempo-de-relógio [clock-time], na repetição e no uso artístico de materiais do dia-a-dia, todas ideias com as quais Stein se ocupou em determinados momentos” (SNYDER, 1999. P. 315-316)

Podemos observar que tanto Power quando Snyder traçam um paralelo entre a escrita de Stein e tanto a música quando a escrita de Cage. Ou seja, Cage ao mesmo tempo participa do projeto da escrita steiniana de deixar que as palavras sejam palavras e o traduz sonoramente no seu projeto composicional de deixar os sons serem sons. Mais ainda, ele se propõe, como vimos, a confundir palavras e sons, tratar palavras como sons e vice-versa. Em uma das suas composições mais antigas, as *Three Songs* de 1933, incidentalmente sobre poemas de Stein, temos um exemplo precoce de tal indistinção entre formas poéticas e musicais. Como demonstra David Bernstein, a música segue ali fundamentalmente o formato do texto:

A primeira canção, *Twenty Years After*, consiste quase que inteiramente de dois motivos [...] repetidos com quase os mesmos ritmos tanto no piano quanto na parte vocal. Tais repetições refletem o estilo poético de Stein; elas são, como explicou posteriormente o compositor, “transcrições de linguagem repetitiva para música repetitiva”. (BERNSTEIN, 2002. P. 63)

Na ponta oposta do nosso recorte temporal encontramos um caso semelhante de indiferenciação entre formas poéticas e musicais em uma entrevista de Cage a Richard Kostelanetz datada de 1979, na qual o compositor fala sobre a seu texto/peça *Empty words*:

Empty Words é uma conferência. Na verdade, tudo ali está colocado, de acordo com operações de acaso [chance operations], na forma de estrofes [form of stanzas].

Estrofes poéticas ou musicais?

Bem, apenas estrofes. O que vale dizer que uma parte se encontra separada da outra (KOSTALANETZ, 2003. P. 149)

A maneira como o compositor compreendia o paralelo entre forma poética e forma musical, por oposição à prosa, é explicitada na introdução de *Silence*, onde lemos:

Da forma como a concebo, a poesia se distingue da prosa simplesmente pelo fato de ser de uma maneira ou outra formalizada. Ela não se torna poesia devido ao seu conteúdo ou ambiguidade, mas por permitir que elementos musicais (tempo, som) sejam introduzidos no mundo das palavras. É por isso que, tradicionalmente, informação mesmo a mais hermética (p. ex. os Sutras e Shastras indianos) era transmitida em versos. Era mais fácil compreendê-la dessa forma. (CAGE, 2011. P. ix)

A idéia de que a poesia se distingue da prosa devido à presença de elementos formais derivados da música não é particularmente original. Basta pensar na *Ars poétique* de Paul Verlaine, na etimologia das palavras “lírica” e “soneto”, nos trovadores medievais, enfim, uma série

interminável de conexões esboçadas no capítulo anterior. O que distingue o trabalho de Cage é a literalidade radical da tradução de procedimentos musicais no texto e a ideia de que, ao ser lido em voz alta, um texto é de certa maneira também uma peça musical. Por mais que o texto poético fosse trabalhado na sua dimensão “musical” – seja pela via timbrística das aliterações e assonâncias³¹, seja pela via rítmica da invenção métrica ou ainda pela fusão de ambas vias na articulação entre rimas e versificação – ou que a música instrumental se propusesse “poética” – principalmente na série de “poemas sinfônicos” e outras formas de música programática que a concepção romântica de música fomentou a partir do séc. XIX – a fronteira entre as artes estava garantida enquanto o poema necessitasse comunicar verbalmente (“fazer sentido”) e enquanto a música se restringisse aos sons considerados musicais (notas). Para Cage nenhuma das duas restrições era necessária ou particularmente desejável, resultando não apenas na aplicação ao texto de técnicas composicionais surgidas no âmbito da música – de forma bem mais específica do que na *Ursonate* de Schwitters – mas também, de maneira talvez mais surpreendente, de técnicas características da tradição poética na composição musical.

David Bernstein (2002, p. 69-70) associa a coordenação entre macro e micro estruturas rítmicas em peças como *First Construction (in Metal)* de 1939 com as propostas de Charles Seeger – que havia sido professor do mentor de Cage, Henry Cowell – expostas em *Tradition and experiment in (the New) Music*. Bernstein descreve esse trabalho como

um tratado que incluía investigações sobre a relação entre prosa e música. Sua “forma-verso” dividia a obra em um número fixo de pulsos [beats] dentro de uma frase, de frases dentro de uma seção, e de seções dentro da obra.
(BERNSTEIN, 2002. P. 69)

Parece plausível que ideias como essas pudessem interessar particularmente a um compositor que alguns anos antes tinha a intenção de se dedicar à literatura. Em um texto de 1944, *Grace and clarity*, Cage ecoa Seeger, expandindo o argumento para incluir, além da poesia e da música, a dança:

uma coreografia, um poema, uma peça musical (qualquer uma das artes temporais) ocupa uma extensão de tempo, e a maneira através da qual essa duração é dividida primeiramente em partes maiores e posteriormente em frases (ou construída a partir de frases até formar partes maiores) é a própria estrutura vital da obra.
(CAGE, 2011. P. 90)

31 É interessante notar que a pesquisa timbrística no âmbito das sonoridades instrumentais – do pizzicato Bartók, passando pelas sirenes e *Ondes Martenot* de Edgard Varèse, pelo piano preparado de Cage, pelas manipulações de tape de Pierre Schaeffer e Karlheinz Stockhausen, pelo wah-wah de Jimi Hendrix, até as sonoridades *glitch* do Dubstep – normalmente se relaciona com a ampliação do repertório timbrístico disponível. A direção da pesquisa timbrística na poesia, por outro lado, costuma se concentrar na reiteração de sonoridades iguais ou semelhantes, reduzindo, assim, a desconcertante variedade timbrística da língua e aproximando-a do timbre razoavelmente consistente dos instrumentos tradicionais.

A classificação tradicional da poesia como uma arte temporal, proposta por Lessing e expandida para a música por Hegel, mencionada nesse trecho será reformulada por Cage em texto de 1963. Usando uma curiosa metáfora biológica, após descrever as artes espaciais (arquitetura, pintura, escultura) como semelhantes às plantas e as temporais (*performing arts*, música, teatro) aos animais, Cage compara a literatura aos

Mixomicetos [myxomicetes] e organismos similares que são classificados às vezes como plantas e às vezes como animais [...]. Essa arte, se entendida como material impresso, tem as características de objetos no espaço; mas, se entendida como performance, toma o aspecto de processos no tempo.
(CAGE, 2011a. P. 30-31)

Segundo a Wikipedia, os mixomicetos ou micetozoários “são protistas peculiares que normalmente possuem a forma de uma ameba, mas nas condições certas podem desenvolver corpos e produzir esporos, advindos de um esporângio similar aos organismos do reino Fungi”. Como, apesar de não serem fungos, esses seres são normalmente estudados por micologistas, não estranha tanto que Cage os invoque na sua analogia – ele havia se tornado um micologista amador devido ao seu interesse por cogumelos selvagens. Mais relevante é o fato de a literatura ser concebida por Cage como possuindo uma dupla natureza, ao mesmo tempo oral e visual, aspecto muitas vezes obscurecido no contexto da hegemonia da leitura silenciosa e da ideia da transparência da linguagem na cultura ocidental.

Ainda em *Grace and clarity*, discutindo a tensão entre esses dois elementos na dança – clareza, compreendida como explicitação de estruturas temporais, e graça – Cage lança mão mais uma vez da analogia com o poema, através de uma extensa citação do tratado de métrica de Coventry Patmore, *Prefatory study on English metrical law*, de 1879. Lemos ali que

“Nos melhores espécimes de versificação, parece haver um conflito perpétuo entre a lei do verso e a liberdade da linguagem, as quais são incessantemente, ainda que de maneira significativa, reciprocamente violadas com o objetivo de adicionar ao efeito da outra .”
(apud CAGE, 2011. P. 92)

Além da atenção dispensada pelo compositor a uma das poucas marcas da oralidade remanescentes no pensamento ocidental sobre a literatura, a métrica, podemos observar a semelhança entre as oposições complementares entre clareza e graça, lei métrica e liberdade da linguagem, com aquela entre a estruturação rigidamente matemática das durações e os sons “escolhidos como pedras na praia” nas *Sonatas e Interlúdios* para piano preparado, composta alguns anos depois da publicação do texto.

O fato da discussão das relações entre música, dança e poesia girar em torno de questões de métrica e versificação ecoa o pensamento tradicional indiano sobre tais questões. Nessa tradição,

como explica o mestre tablista Swapan Chaudhuri

Todos os ritmos vêm de padrões da fala [speech patterns], que foram transformados em métrica poética, e em seguida classificados em tipos. Esses então começaram a ser pronunciados como sílabas abstratas, agrupados em tipos compostos por sílabas curtas (às quais se atribui o valor 1) e longas (com o valor 2), e foram nomeados com denominações específicas, como *magana* (2+2+2), *jagana* (1+2+1), *yagana* (1+2+2), e assim por diante. Tais tipos se tornaram as seções do sistema de *tala* [sections of the *tāl* system]. Como se pode ver, tais metros poéticos eram a combinação sistemática de vogais longas e curtas, que por sua vez foram traduzidas em linguagem rítmica. (apud RUCKERT, 2004. P. 40)

A similaridade de tal concepção com a notação rítmica modal do medievo europeu, discutida no capítulo anterior, é notável, ainda que o fenômeno em si da escrita musical seja uma inovação tardia no quadro da música indiana, datando do séc. XIX. Podemos especular que o fato de que, como relata George Ruckert (2004, p. 8), na tradição indiana não apenas poetas, mas também músicos e dançarinos organizarem sua atuação rítmica em torno da sílaba métrica, interessasse Cage nos anos 1940, período em que sua principal atividade profissional era acompanhar dançarinos. Como demonstra Patterson (2002a), naquela década o pensamento cageano andava às voltas com a filosofia, a estética e possivelmente a música indiana, através do seu contato com a musicista indiana Geeta Sarabhai e a leitura da obra de Ananda Coomaraswamy e do *Evangelho de Sri Ramakrishna*, embora Patterson minimize a presença da concepção rítmica da *tala* nas composições cageanas do período, inclusive quando comparada a outros compositores seus contemporâneos. Tal reivindicação da semelhança entre a prática indiana e os procedimentos cageanos é, no entanto, feita explicitamente pelo compositor, não apenas no artigo de 1951 citado por Patterson (2002a, p. 41), mas também duas décadas depois no *Mushroom book*, republicado em *M*: “essa estrutura se assemelha / a uma tala indiana apesar / de depender de um fim” (CAGE 1998. P. 164).

Um segundo texto articula de maneira ainda mais enfática a conexão entre a obra cageana pré-1950, a métrica poética e a tradição indiana, *Series Re Morris Graves* (1973-1974), incluído em *Empty Words*. Construído de maneira semelhante às seções de *Diary: How to improve the world ...*, a colcha de retalhos textuais inclui ali, além de anedotas sobre o pintor Morris Graves³², clássicos do misticismo, exotismo e anti-cientificismo de meados do séc. XX, como o já citado *Evangelho de Sri Ramakrishna*, o *I ching* e *O símbolo da transformação na missa* de Carl Gustav Jung³³. Chama a atenção, no entanto, a presença de seções não-semânticas distribuídas ao longo do texto, como a seguinte: “garVIDyasaVIDyasaVIDyaVIDVIDyaVIDyagar /

32 A amizade de Cage com o pintor data da época em que ambos moravam em Seattle no final dos anos 1930 cf. Nicholls, 2002, p. 11.

33 Com exceção de Jung, refere-se aqui obviamente à difusão dessas obras no Ocidente e não à data da sua escrita.

VIDVIDyaVIDyaVIDyasa VIDVIDyagarVIDyaVIDVID / ya” (CAGE, 2011b. P. 100) Na introdução ao texto, o compositor afirma sobre tais seções:

Quando tentei imaginar como seria ser [Morris] Graves durante o ato de pintar, me pareceu que seria natural vocalizar e, em certos momentos, dançar. Perguntei então se isso de fato ocorria. Ele disse que sim. Para as danças-cantos não-sintáticas [nonsyntactical dance-chants], usei as sílabas de nomes e palavras de páginas do *Evangelho de Sri Ramakrishna* determinadas pelo *I Ching*. O arranjo de tais sílabas segue padrões métricos do quarto movimento do meu *Quarteto* para percussão (1935). (CAGE, 2011b. P. 99)

Tal procedimento se assemelha sobremaneira ao processo de reorganização silábica ao qual os *bramins* (sacerdotes) submetem no seu canto os textos sagrados dos Vedas, conhecido como *Vikriti*. Como explica George Ruckert (2004, p. 21), “os padrões *vikriti* reordenam as sílabas de um cântico de tal forma que seu sentido se perde completamente em meio ao processo de permutação matemática”.

“O que denomino poesia costuma ser chamado de conteúdo / eu mesmo a chamei de forma ” afirma Cage (2011. P. 111) na *Lecture on nothing* e, como podemos observar, seu projeto de indiferenciação da música em relação à poesia implica em extrema atenção aos aspectos formais da tradição poética. Ecoando mais uma vez a oposição complementar entre uma estrutura rígida e a liberdade de “escolher pedras na praia”, lemos na segunda parte de *Composition as process*,

não importa quão rigorosamente controlado ou convencional o método de estruturação de uma composição possa ser, ela se tornará viva se a forma não é controlada, mas livre e original. Basta citar como exemplos os sonetos de Shakespeare e os haikus de Bashô.³⁴ (CAGE, 2011. P. 35)

Esse texto não apenas se refere a formas poéticas fixas, como também incorpora um longo refrão repetido três vezes, apesar de se tratar de um texto formatado tanto visual quanto sintaticamente como prosa. No refrão encontramos listada uma série de possibilidades pelas quais o intérprete pode dispor da liberdade que lhe é ofertada por certas composições:

de maneira não conscientemente organizada (e portanto não sujeita a análise) – seja arbitrariamente, intuitivamente, seguindo os ditames do seu ego; ou mais ou menos inadvertidamente, se dirigindo para dentro de si mesmo com referência à estrutura da sua mente como nos sonhos, seguindo, como na escrita automática, os ditames do seu subconsciente; ou até um ponto no inconsciente coletivo da psicanálise jungiana, seguindo as inclinações da espécie e fazendo algo de interesse mais ou menos universal para os seres humanos; ou no “sono profundo” da prática mental indiana – o *Ground* de Meister Eckhart – identificando-se com qualquer eventualidade. Ou ele

34 Utilizamos “forma” de maneira ampla, como o conjunto das características tradicionalmente consideradas não-semânticas ou menos explicitamente semânticas do poema, o que contrasta com a maneira mais específica de Cage usa o termo como sendo a “morfologia de uma continuidade”, por oposição a estrutura e método. É exatamente ao se referir ao que ele chama de “forma” que ele descreve os sons do piano preparados como “pedras na praia”. Cf. CAGE, 2011. P. 18-19

pode executar sua função de [em cada uma das aparições do refrão Cage identifica uma função diferente em cada peça] arbitrariamente, se dirigindo ao exterior com relação à estrutura da sua mente até o ponto da percepção dos sentidos, seguindo seu gosto; ou mais ou menos inadvertidamente usando alguma operação exterior a sua mente: tabelas de números randômicos, seguindo o interesse científico na probabilidade; ou operações de acaso [chance operations], identificando-se com qualquer eventualidade (CAGE, 2011. P. 35-36)

A repetição desse refrão enorme, espelhada pelos seus ecos internos, poderia ser visto como uma sátira ao caráter convencional de uma série de psicologias e anti-psicologias da arte em voga nos anos 1950, signos máximos das múltiplas profundidades esotéricas e/ou seriedades científicas invocadas para legitimar a música e a arte de vanguarda nesse período. O interesse na banalidade da repetição e a sua articulação com formas poéticas fixas se repete no texto *Jasper Johns: stories and ideias*, sobre o amigo de Cage e pintor proto-pop:

Os papéis são invertidos: começando com a bandeira, uma pintura foi feita. Começando, portanto, com a estrutura, a divisão de um todo em partes correspondentes às partes de uma bandeira, a pintura foi feita de modo a tornar simultaneamente obscura e clara a estrutura subjacente. Encontramos um precedente na poesia, o soneto: através de linguagem, cesura, pentâmetro iambico [o metro padrão do soneto em inglês], licença e rimas se torna obscura e clara a divisão geral das catorze linhas em oito e seis. O soneto e a bandeira dos Estados Unidos durante o período histórico no qual existiam quarenta e oito estados? Essas são casas, Shakespeare em uma, Johns em outra, cada um gastando parte do seu tempo vivendo (CAGE, 2009a. P. 74)

O que mais surpreende nesse trecho é a comparação entre uma forma-fixa extremamente tradicional, o soneto tal como praticado pelo autor elisabetano que constitui o centro do cânone literário de língua inglesa, e outra considerada naquele momento altamente provocativa, o trabalho pictórico apropriativo de Johns. O interesse de Cage por formas poéticas fixas é tal que, a partir de *M*, parte considerável dos escritos do compositor se dará sob signo de uma forma fixa de sua própria invenção, o mesóstico. Na introdução de *M*, Cage narra sua origem e explica suas regras:

Meu primeiro mesóstico foi escrito em prosa para celebrar um dos aniversários de Dewin Denby. Nos seguintes, cada letra do nome em uma linha, foram escritos como poesia. *Uma letra específica capitalizada não aparece entre ela mesma e a letra capitalizada anterior.* Achava estar escrevendo acrósticos, mas Norman O. Brown assinalou que eles deveriam ser apropriadamente chamados “mesósticos” (a linha [row] desce não pela extremidade, mas pelo meio). (CAGE, 1998. P. ix)

Dentre as formas poéticas mencionadas até aqui, o mesóstico é eleito como forma de escrita singular e o soneto shakespeariano aparece como a referência mais óbvia de forma fixa no quadro da literatura de língua inglesa. Já a terceira referência – o haiku de Bashô – nos remete aos interesses estéticos e filosóficos mais amplos do compositor. Como mostra Patterson (2002a, p.

52), dois livros de Reginal Horace Blyth (que Cage às vezes cita como Blythe) *Haiku* (1949) e *Zen in English Literature* (1942) estiveram entre as portas de entrada de Cage para o Zen Budismo, com o qual ele se identificará, ainda que de maneira não ortodoxa, por toda a vida. Uma das características mais salientes do livro de Blyth (1981) é sua insistência na relação entre haiku e Zen budismo, dedicando dois terços do seu primeiro volume³⁵, *Eastern culture*, às origens espirituais do haiku. Esse trabalho costuma inclusive ser criticado atualmente exatamente por conceber o haiku quase como uma ilustração da vertente Zen do Budismo. Na citação mais antiga de Blyth por Cage, em um texto sobre Satie de 1950, encontramos incidentalmente o haiku citado novamente ao lado de Shakespeare:

Se folhearmos o livro de R. H. Blyth, *Haiku* (a estrutura poética japonesa de cinco, sete e cinco sílabas), leremos: “Dessa forma o Haiku exige de maneira formidável nossa pobreza interior. Shakespeare (cf. Beethoven) faz jorrar a sua alma universal, e nos rebaixamos [we abased] frente a sua onisciência e potência exuberante. O haiku exige que nossa alma encontre a sua própria infinitude dentro dos limites de alguma coisa finita. (apud PATTERSON, 2002a. P. 52)

Podemos especular que, ao introduzir na citação o paralelo entre Shakespeare e seu grande antagonista musical – Beethoven –, Cage traça a analogia implícita entre sua obra e o haiku. Também em outros escritos Cage cita Blyth tanto nominalmente³⁶, quanto por meio de paráfrase³⁷. Espalhado pelas coletâneas *Silence*, *A year from monday* e *M*, encontramos uma espécie de constelação textual vinculando Zen, o haiku de Bashô e a estrutura das línguas e da escrita do Extremo Oriente. Em uma das anedotas que constituem o texto *Indeterminacy* de *Silence* lemos

Em um concurso de poesia na China, através do qual o Sexto Patriarca do Zen Budismo seria escolhido, havia dois poemas. Um dizia: “A mente é como um espelho. Ela acumula poeira. O problema é remover a poeira”. O outro, ganhador, era na verdade uma resposta ao primeiro. Dizia: “Onde está o espelho e onde está a poeira?” (CAGE, 2011. P. 272)

Na primeira parte do *Diary: How to improve the world...*, publicado em *A year from monday*, temos o comentário, aparentemente não relacionado, sobre a tradução de um haiku de Bashô, cujo tema é incidentalmente um cogumelo:

*Medidas, ele disse, medem
meios de medir. Basho: Matsutake ya
shiranu ko no ha no hebaritsuku.*

35 Os demais volumes são compostos por uma antologia de traduções, divididos de acordo com as estações do ano.

36 Encontramos a seguinte frase de *Haiku* “the highest responsibility of the artist is to hide beauty” tanto na *Juilliard Lecture* (CAGE, 2009a. P. 98) quanto na *Lecture on something*, na qual é também mencionado o livro *Zen in English Literature* (CAGE, 2011. P. 234;243)

37 Encontramos a alegoria da confusão entre a lua e o dedo que para ela aponta tanto em Blyth (1981, p. 8) quanto nos textos de Cage (2011a, p. 94; 124) *Where do we go from here?* e *Rhythm etc.* Já a passagem de Soshi sobre ser uma borboleta, citada por Blyth (1981, p. 46) reaparece como uma anedota em *How to pass, kick, fall and run* (CAGE, 2011a, p. 137).

The leaf of some unknown tree sticking
on the mushroom (Blythe). Mushroom does
not know that leaf is sticking on it
(Takemitsu). Projeto: Descobrir maneira de
traduzir textos do Extremo Oriente de forma que ocidentais
leiam de maneira oriental.
Comunicação? Bakarashi!³⁸ Palavras
sem sintaxe, cada palavra
polimórfica (CAGE, 2009a. P. 7)

A ideia de palavras polimórficas se vincula ao que os linguistas por vezes denominam a “imprecisão” da escrita chinesa clássica, mantida nos *kanji* japoneses (cf. FISCHERa, 2005, p. 166-210). Pensada pela medida etnocêntrica como uma “deficiência” no seu poder comunicativo, tal ambiguidade possui um rendimento próprio no âmbito da poesia, produzindo – como uma partitura cageana – leituras e traduções extremamente variadas. Já a ideia de palavras sem sintaxe, à qual Cage retorna frequentemente, é em certo sentido falsa, em termos linguísticos não existem línguas sem sintaxe. Mas o que interessa a Cage nas línguas e na escrita do Extremo Oriente é a ideia de uma sintaxe completamente distinta das línguas indo-europeias. As mesmas ideias serão discutidas de maneira mais extensa na introdução de *M*:

[...] Syntaxe implica [...] em uma rigidez da qual o japonês e o chinês clássicos estão livres. Um poema de Bashô, por exemplo, flutua no espaço: qualquer tradução em inglês apenas registra um instantâneo seu; uma segunda tradução joga sobre ele uma outra luz. Apenas a imaginação do leitor limita o número dos possíveis sentidos do poema.

Sintaxe, segundo Norman O. Brown, é a organização do exército. Distanciando-nos dela, desmilitarizamos a linguagem. Tal desmilitarização da linguagem acontece de diversas formas: uma única linguagem é pulverizada; as fronteiras entre duas ou mais linguagens são cruzadas; elementos não estritamente linguísticos (gráficos, musicais) são introduzidos; etc. A tradução se torna, se não impossível, desnecessária. Não-sentido [nonsense] e silêncio resultam, familiares aos apaixonados. Começamos a efetivamente viver juntos, e a ideia de nos separarmos não passa pela nossa cabeça. (CAGE, 1998. p. x)

Temos aí vinculados o haiku, a suposta ausência de sintaxe e a utopia de uma linguagem desmilitarizada – composta, como a música cageana, por silêncio e ruído. Adiante no mesmo texto, encontramos o Zen, pensado na mesma chave linguística do haiku de Basho:

Daisetz Suzuki assinalou frequentemente que o não-dualismo Zen apareceu na China como resultado dos problemas encontrados na tradução de textos budistas indianos. O pali [antiga língua do subcontinente indiano] tinha sintaxe; o chinês não. Palavras indianas para conceitos em oposição um ao outro não existiam em chinês. *Fixidez virou montanha-montanha, flexibilidade virou primavera-primavera* [springweather-springweather]. Budismo virou zen budismo. Buscando um precedente indiano, os patriarcas chineses escolheram o Sermão da Flor de Buddha, um sermão no qual

38 Bakarashii em japonês significa algo como bobo ou estúpido.

nenhuma palavra foi proferida. (CAGE, 1998. P. xiii)

A nossa constelação se completa com a resolução da questão colocada em *A year from monday* pela via da anedota narrada em *Silence*, em um trecho do *Mushroom book*, incluído em *M*:

matsutake ya cogumelo
shiranu ko no ha no ignorância folha de árvore
hebaritsuku aderência [adhesiveness]
(Bashô)
Depois de talvez oito anos fiz minha
tradução: Qual cogumelo?
Qual folha?
(CAGE, 1998. P. 160)

Cabe, por fim, assinalar a semelhança de alguns escritos de Cage com a justaposição condensada de imagens poéticas característica do haiku. O início da colagem de fragmentos de Thoreau que compõe o texto do *Solo para voz 30* – composição incluída nos *Songbooks* que também aparece, sem a parte gráfica da partitura, em *M* como *Song* – constitui um exemplo interessante:

Wasps are building
summer squashes
saw a fish hawk
when I hear this
(CAGE, 1998. p. 160)

Ainda mais condensado, um dos oito *statements* de *Miró in the third person*, de *A year from monday*, se resume às seguintes palavras: “Space. Even when close, there is distance.” (CAGE, 2011a. P. 87)

O interesse pela poesia oriental pode ser visto no quadro do *paideuma* já mencionado de Cage nos seus tempos de jovem aspirante a escritor. O mesóstico dedicado a McNaughton, seu professor de chinês, tem por título *For William McN. who studied with Ezra Pound* (CAGE, 2011b. P. 78). Pound, como se sabe, foi um dos mais importantes divulgadores da poesia clássica chinesa e japonesa no ocidente, comparando seu poema imagista *In a station of the metro* com um haiku já em um artigo de 1914 (apud SMITH, 1965. P. 522). Sua obra final, *Cantos*, é simultaneamente citada textualmente (o famoso *Canto XLV*, que tem por tema a usura) e referenciado enquanto procedimento de escrita (colagem de citações curtas versificadas) na segunda parte de *Diary: How to improve the world...*:

[...] *What traitor
thinks makes clear what nation's mind's
become. Pound's refrain: down with
usury. Lincoln: Unless next President
outlaws private banking, America in*

*hundred years'll be in worse situation
than it (Civil War) is. [...]*
(CAGE, 2011b. P. 57)

Augusto de Campos (1986, p. 213-214) compara exatamente *Diary: How to improve the world...* – partes do qual foram publicados em todas as coletâneas cageanas a partir de *A year from monday*, com a notável exceção de *Empty words* – com os *Cantos*, afirmando ser esse o “único poema longo consistente” posterior ao épico de Pound que conseguiu “ler e amar”. Para o poeta brasileiro, Cage foi capaz tanto de absorver o escritor americano sem imitá-lo quanto de reconciliar sua poética com a de Gertrude Stein. Cabe notar, no entanto, a dicção mais prosaica de Cage, marca de um texto cujo estatuto de poema é menos garantido do que no caso do épico poundiano.

Além da influência estilística, os *Cantos* foram utilizados por Cage (1983, p. 109-115) como matéria-prima para o que talvez possa ser denominado um “mesóstico em prosa”³⁹ apropriativo publicado na coletânea *X* de 1983. Cage descrevia esse tipo de trabalho como uma “escrita através [writing through]” de determinado texto: aplicando as regras do mesóstico ou operações de acaso (*chance operations*) o compositor produzia um novo texto a partir de palavras, às vezes apenas sílabas e letras, de um texto fonte, no qual o sentido e a sintaxe do original comparecem apenas residualmente. Junto aos diários de Thoreau, o texto mais utilizado por Cage para tal “escrita através” é *Finnegans Wake* de James Joyce, autor que também comparece no *paideuma* dos tempos de aspirante a escritor. Ao todo, foram cinco trabalhos usando a obra final de Joyce como matéria-prima: a primeira, um mesóstico descartado por ser excessivamente longo (cento e cinquenta páginas); o mesóstico com regras adicionais *Writing for the second time through Finnegans Wake* publicado em *Empty Words* e que serviu de base para a execução da composição já mencionada _____, _____ *circus on* _____ como *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake*; o mesóstico com novas regras adicionais *Writing for the third time through Finnegans Wake*, nunca publicado; o mesóstico *Writing for the fourth time through Finnegans Wake*, que acumula as novas regras dos textos anteriores, publicado em *X*; e, por fim, *Muoyce (Writing for the fifth time through Finnegans Wake)*, igualmente publicado em *X*, que abandona a forma mesóstico e submete o texto de Joyce a procedimentos semelhantes aos de *Mureau* e *Empty words*, baseados em Thoreau (cf. MAC LOW, 1999. P. 290-291). Podemos observar, no entanto, a discrepância entre o furor joyciano de Cage no período dos trabalhos mencionados (circa 1977-1982) e a quase-ausência do autor irlandês nas suas coletâneas dos anos 1960 até meados dos

39 Ao invés de estar escrito na vertical, o nome de Ezra Pound aparece distribuído em letras capitalizadas em meio ao texto.

1970⁴⁰. A introdução a *Writing for the second time through Finnegans Wake*, ajuda a compreender a presença/ausência de Joyce nos trabalhos anteriores de Cage:

Em 1939 comprei um exemplar de *Finnegans Wake* em uma loja de departamentos de Seattle, Washington. Tinha lido as partes de *Work in Progress* à medida que apareciam na [revista literária modernista] *transition*. Costumava [ler] em voz alta para entreter amigos *The Ondt and the Gracehoper* [fragmento de *Finnegans Wake*]. Mas, apesar de possuir um exemplar, independente de onde vivesse, o *Wake* simplesmente continuava sobre a mesa ou na estante, sem ser lido. Estava “muito ocupado” escrevendo música para lê-lo. (CAGE, 2009b. P. 133)

Temos aí um Cage cujas prioridades tinham se transferido quase que totalmente da literatura para a música. Segundo o mesmo texto, Cage (2009b. P. 133) havia escolhido o trecho de *Wake* por ele musicado em 1942, a canção intitulada *The wonderful widow of eighteen springs*, folheando o volume e que a decisão de, por fim, enfrentá-lo do começo ao fim se deu em meados dos anos 1970, devido ao seu interesse por uma linguagem sem sintaxe. Descobriu, porém, que apesar das palavras compostas de Joyce possuírem um significado aberto, estavam articuladas por meio de sintaxe convencional, a qual Cage se dispôs a remover na sua reescrita. Mas mesmo sem ter lido por completo a obra final do escritor irlandês, o compositor estadunidense poderia ter se apropriado, por exemplo, das suas palavras compostas, o que não aconteceu⁴¹. Talvez tal procedimento pudesse ser compreendido como excessivamente “literário” para a natureza híbrida de boa parte de seus textos até *M*.

Um quarto autor entre os mencionados acima como parte do *paideuma* de Cage nos tempos de jovem escritor – T. S. Eliot – se distingue pela ausência nos seus escritos. Em entrevista de 1977, Cage afirma que “desses cinco [escritores], o primeiro pelo qual perdi o interesse foi T. S. Eliot” (apud KOSTALANETZ, 2003. P. 48). Podemos especular que o Eliot poundiano de *The Waste Land* (1922), poema construído através de um processo de colagem de citações (cf. PERLOFF, 2013. P. 23-26), interessasse Cage muito mais que o neo-classicismo dos *Four Quartets* (1941-43). A menção a Eliot é interessante, no entanto, por indicar o interesse de Cage no Modernismo literário de língua inglesa como um todo, expresso igualmente na sua referência a poetas do séc. XIX reabilitados postumamente pela crítica modernista, como Gerald Manley

40 Na *Juilliard Lecture*, publicada em *A year from monday* mas datando de 1952, encontramos uma única menção não-contextualizada a H. C. E., “Here comes everybody”, um dos personagens principais de *Finnegans wake*. (CAGE, 2009a. P. 109) A mesma menção se faz presente de maneira quase idêntica em dois pontos da *Lecture on something*, também do começo dos anos 1950 (CAGE, 2011. P. 129; 134)

41 As exceções são alguns títulos de obras como *Mureau (music + Thoreau)* e, como veremos adiante, *62 Mesostics re Merce Cunningham*, ambos publicados em *M*.

Hopkins⁴², de cuja revisão crítica Eliot participou, e Emily Dickinson⁴³.

Resta, no quadro do *paideuma* do modernismo de língua inglesa de Cage, mencionar e. e. cummings, sobre o qual o compositor afirma, na já mencionada entrevista de 1977: “Cummings era fascinante devido à tipografia. Hoje acho que podemos relacioná-lo a Apollinaire. Mas eu amava *The enormous room* e *Eimi* e outras coisas, e colecionava seus livros” (apud KOSTELANETZ, 2003. P. 48). Em 1938, Cage usou cinco poemas do escritor americano como texto para as *Cinco canções para contralto* (cf. BERNSTEIN, 2002. P. 68) e o menciona na sua *Lecture on something*, como um exemplo no âmbito da poesia da relevância do Zen para a cultura ocidental (CAGE, 2011. P. 143-144). Mais relevante talvez seja o grau de invenção tipográfica presente em parte expressiva dos escritos de Cage, posto que apenas e. e. cummings entre os escritores modernos mencionados até aqui possui uma poética essencialmente visual. Em *2 Pages, 122 words on music and dance* (1957)(Fig. 30), de *Silence* (CAGE, 2011. P. 96-97), em especial, temos não apenas frases curtas e até palavras soltas distribuídas pela página em branco, como em um poema de cummings, mas também um “bird” cujas aparições isoladas do discurso principal do texto remetem à lírica da natureza característica do poeta estadunidense.

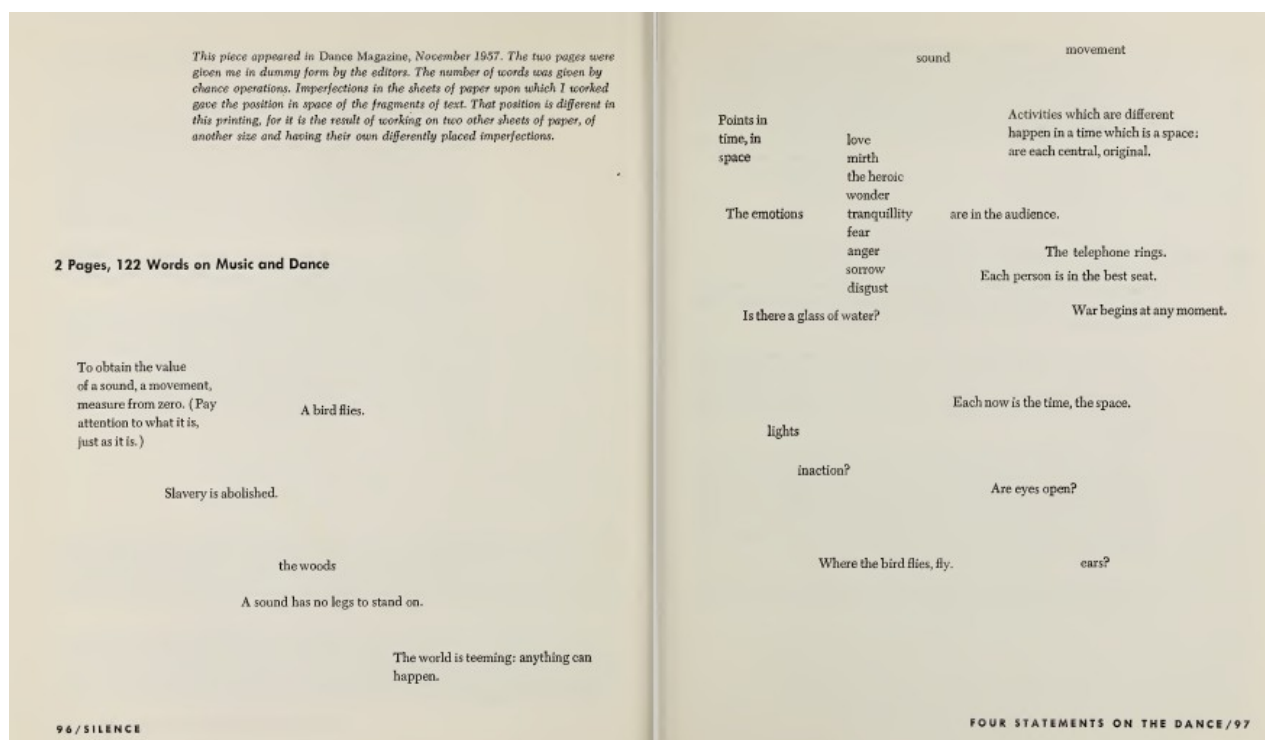


Fig. 30: 2 Pages 122 Words on Music and Dance

42 Dado o interesse de Cage em meados dos anos 1940 pela métrica poética como forma de se estruturar também a música e a dança, não é de se estranhar que, no texto já citado *Grace and Clarity*, o grande experimentador da métrica em língua inglesa apareça da seguinte forma: “Os poemas de Gerard Manley Hopkins, com todo o seu desvio em relação à tradição, permitem que o leitor respire com eles”. (CAGE, 2011. P. 91)

43 Em um trecho sobre o compositor Morton Feldman, Cage cita na *Juilliard lecture* os versos finais do poema *Go not too near a House of Rose*: “His work re-minds me / of a poem by Emily Dickinson: In insecurity / to lie Is joy's in-suring quality”. (CAGE, 2009a. P. 100)

Apesar de em alguns dos seus textos, particularmente nas conferências, Cage fragmentar certas palavras no espaço da página, remetendo a um procedimento mais claramente cummingsiano, o uso do branco da página em si nos remete igualmente ao Mallarmé de *Un coup de dés*. Nos escritos cageanos encontramos apenas duas menções bastante enigmáticas ao poeta francês⁴⁴. Mais promissora, embora igualmente vaga, é a semelhança de *layout* entre *Un coup de dés* e um dos textos mais antigos incluídos em *Silence, The future of music: credo* de 1937 (Fig, 31). David Nicholls (apud PATTERSON, 2002b. P. 87) argumenta que não apenas parte das idéias, mas também o design gráfico de *L'arte dei rumori* do futurista italiano Luigi Russolo constituem a base do texto de Cage. No entanto, a adoção em *The future of music* da oposição entre uma camada de texto inteiramente em maiúsculas alternada com um corpo de texto convencional e o fato de que tal camada possa ser lida sintaticamente de maneira independente, aproximam mais a dimensão gráfica do texto cageano ao poema visual de Mallarmé – no qual encontramos “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” espalhado pelo poema como uma camada tipograficamente identificada – do que com *L'arte dei rumori*, no qual os trechos de texto destacado em negrito não chegam a constituir uma segunda camada de sentido. Quando Cage menciona o poeta francês em uma entrevista ele não o faz, como se poderia esperar, em relação a seus textos, mas em relação a suas partituras:

D.[aniel] C. [harles]: *A primeira vez que você abre uma partitura desse tipo [Concerto para piano e orquestra, Variations], você não consegue evitar ser afetado não apenas pelo caráter inusitado de muitos dos grafismos, mas também pela proliferação de procedimentos de acaso [chance operations], e as possibilidades de usar o acaso “legíveis” nesses grafismos.*

J. C: E você pode afirmar em especial que se olhar uma página de papel em branco – os brancos da página de Mallarmé – você pode compará-la ao silêncio. Da mais leve mancha ou marca ao menor defeito, ou do menor borrão, você constata que não existe silêncio. A “vertigem de Mallarmé” é inútil! (CAGE; CHARLES, 1981. P. 44-45)

Se tal trecho estabelece a familiaridade de Cage com o jogo dos espaços em branco que recortam a mancha tipográfica de *Un coup de dés*, assim como com a equivalência que o poeta francês propõe no seu prefácio entre a página em branco e o silêncio, por outro lado parecer clivar certa discordância entre a concepção de silêncio de um e outro. Jonathan Scott Lee (1999, p. 191) afirma, porém, que Cage “aceita a identificação de Mallarmé como um precursor das suas próprias ideias sobre a importância do acaso ou da interminação na arte (...)”. Para Lee:

44 Em uma das quatro camadas de texto sobrepostas de *Where are we going ? and what are we doing?*, incluído em *Silence*, lemos: “He [pessoa indeterminada] came / in warned; and then / another and thanked me for / Mallarmé and job; and then / I sneezed” (CAGE, 2011. P. 241). Em *26 statements re Duchamp*, publicado em *A year from monday*, um dos *statements* se resume uma pergunta que conecta o artista ao poeta: “Duchamp Mallarmé?” (CAGE, 2011a. P. 70)

A oposição entre [o compositor serialista francês Pierre] Boulez e Cage sobre o papel dos métodos aleatórios na composição pode ser vista como expressão de uma divisão crítica fundamental entre duas interpretações da obra de Stéphane Mallarmé (e particularmente seu trabalho tardio). (...) Cage pode ser visto como representante de uma leitura de Mallarmé que enfatiza a noção de *acaso* ou *indeterminação*, considerando o foco temático de *Un Coup de Dés* (“todo pensamento emite um lance de dados”) determinante no âmbito das preocupações criativas de Mallarmé (...)” (LEE, 1999. P. 181)

Não apenas a valorização do acaso e da indeterminação aproximam a poética do compositor estadunidense daquela de poeta francês, mas também certa concepção anti-psicológica, anti-expressiva – em suma, anti-romântica – da relação entre criador-obra-interpretação. Na *Juilliard Lecture* lemos que

Se alguém quiser ter uma idéia de quão emotivo um compositor demons-trou ser, ele tem de se confundir tão completamente quanto o compositor o fez e imaginar que sons não são sons mas são Beethoven e que homens não são homens, mas sons .
Qualquer criança nos dirá : simplesmente esse não é o caso.

(CAGE, 2013. P. 97.)

Como em relação ao trabalho de Gertrude Stein, podemos observar também em relação a Mallarmé uma simetria entre os sons que são apenas sons e as palavras que são apenas palavras. No seu texto *Crise de vers*, o poeta francês afirma que

A obra pura implica a desapareção elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo embate de sua desigualdade mobilizadas; elas se acendem de reflexos recíprocos como um virtual rasto de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase (apud ABES, 2010. P. 171)

Mas cabe discordar de Lee (1999, p. 200) quando o autor assimila o trabalho virtuosístico de “syntaxier” que caracteriza a escrita mallarmaica ao interesse de Cage por uma escrita “sem sintaxe”. Pois se, em Mallarmé, encontramos uma língua tornada artificial pela via de elipses e ambiguidades mil, em Cage o registro nunca se distancia muito do coloquial, ainda que a continuidade do texto seja rasgada brutalmente pelas suas preparações. Além disso, como lembra Perloff (1993b, p. 308), a respeito de *Diary: How to improve the world (You will only make matters worse)*, ao contrário da obra final de Mallarmé, a variação de tipografia na escrita cageana encontra-se frequentemente desconectada do sentido do texto veiculado.

Bula, layout, performance

Tal desconexão entre estrutura e sentido, a recusa, enfim, em usar as preparações textuais de maneira expressiva análoga aos arabescos tipográficos de cummings e Mallarmé ou mesmo da

poesia concreta, nos leva à dificuldade de analisar tais preparações – desconcertantes não por estarem por ser descobertas no texto, mas pelo fato de serem previamente descritas. Das quatro coletâneas cageanas consideradas aqui, apenas *M* não arma cada um dos textos principais com um paratexto introdutório. Como visto acima, *M* é incidentalmente a coletânea na qual o pertencimento da escrita cageana ao universo da poesia e da literatura é mais explicitamente tematizado. Ali as informações que antecedem os textos principais nas outras coletâneas – descrições pormenorizadas dos procedimentos utilizados para a sua escrita, circunstâncias nas quais certa conferência foi originalmente apresentada ou certo texto publicado, anedotas de todo tipo relacionadas à sua gênese ou à sua recepção – encontram-se reunidos em um prefácio, aproximando essa coletânea da forma consagrada do livro de poemas. Na coletânea seguinte, *Empty words*, a fórmula paratextual de *Silence* e *A year from monday* retorna, no entanto, o que confirma sua posição fundamental na escrita cageana.

Podemos conceber tais paratextos novamente a partir da analogia com o piano preparado. Pensando nas transformações que o piano preparado traz ao processo de notação musical, Liz Kotz afirma:

Embora a partitura de Cage para as *Sonatas e Interlúdios* ainda tenha uma aparência convencional, a função da notação já começa a se distanciar da representação de sons em direção a um modelo operacional, indicando ações. As “preparações” da obra implicam em uma notação suplementar extraordinariamente detalhada que desloca significativamente tais signos [recasts theses figures], tomando a forma de uma “tabela de preparações” cuidadosamente medida e diagramada. Não surpreende que essa segunda “partitura”, o gráfico em forma de *grid* da tabela de preparações, seja frequentemente reproduzida como ilustração da obra, visto que as funções explicativas das anotações – historicamente, a província parentética das instruções linguísticas e matemáticas sobre como a obra deve ser executada – gradualmente assumem as funções representativas da notação musical propriamente dita. (KOTZ, 2010, p. 38)

As instruções adicionais da partitura, denominadas “bula” na prática musical brasileira, complementam aquilo que a notação convencional não tem como informar, suplementando uma escrita desenvolvida para registrar uma outra linguagem musical e que subitamente deixou de ser evidente. A inflação das bulas nas partituras da música de vanguarda e experimental nas três décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, se radicaliza com a emergência dos textos-partitura, que, como visto, podem ser considerados bulas que dispensam uma notação “principal” de natureza convencional ou gráfica.

Pensar os paratextos cageanos como bulas, molduras necessárias para que a dimensão gráfica do texto seja interpretável enquanto som, não esgota, porém, seu interesse. Para além das instruções adicionais, encontramos ali estampadas também com frequência as estratégias que presidiram a sua construção, referências às fontes utilizadas, anedotas e comentários mil em torno

de um texto que, explicado em seus mínimos detalhes, mantém quase sempre o seu mistério. Como diria Compagnon (1996, p. 70) a respeito da perigrafia em geral, temos aqui uma “zona intermediária entre o fora do texto e o texto”, “uma cenografia que coloca o texto em perspectiva, cujo centro é o autor”. Ao invés de encerrar e localizar um texto, restringir sua abertura, as bulas parecem multiplicá-lo. Um caso extremo dessa tendência seria *Preface to “Lecture on the Weather”* (CAGE, 2009b, p. 3-5), publicado em *Empty words*. Ao contrário das suas “conferências” anteriores, encontramos na coletânea não o texto e/ou a partitura do que parece ser fundamentalmente uma composição musical/poema sonoro, mas o prefácio que deve ser lido aos presentes antes da sua performance, o qual é, por sua vez, introduzido por uma bula...

Mais paradigmático, no entanto, é o caso da *Lecture on nothing* (Fig. 31). Na sua bula lemos que:

Esta conferência foi impressa na [revista] *Incontri Musicali*, Agosto 1959. Em cada linha temos quatro compassos e doze linhas em cada unidade da estrutura rítmica. Existem quarenta e oito dessas unidades, cada uma contendo quarenta e oito compassos. O todo é dividido em cinco grandes partes, na proporção 7, 6, 14, 14, 7. Os quarenta e oito compassos de cada unidade são divididos da mesma forma. O texto foi impresso em quatro colunas para facilitar a leitura rítmica. Cada linha deve ser lida atravessando a página da esquerda para a direita, não descendo pelas colunas em seqüência. Isso não deve ser feito de maneira artificial (o que poderia resultar da tentativa de ser excessivamente fiel à posição das palavras na página), mas com o *rubato* que se usa na fala cotidiana. (CAGE, 2011. P. 109)

This lecture was printed in Incontri Musicali, August 1959. There are four measures in each line and twelve lines in each unit of the rhythmic structure. There are forty-eight such units, each having forty-eight measures. The whole is divided into five large parts, in the proportion 7, 6, 14, 14, 7. The forty-eight measures of each unit are likewise so divided. The text is printed in four columns to facilitate a rhythmic reading. Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner (which might result from an attempt to be too strictly faithful to the position of the words on the page), but with the rubato which one uses in everyday speech.

LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .
 . If among you are
 those who wish to get somewhere , let them leave at
 any moment . What we re-quire is
 silence ; but what silence requires
 is that I go on talking . Give any one thought
 a push ; it falls down easily
 ; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
 tainment called a dis-cussion .
 Shall we have one later ?
 ¶
 Or , we could simply de-cide not to have a dis-
 cussion . What ever you like . But
 now there are silences and the
 words make help make the
 silences .
 I have nothing to say
 and I am saying it and that is
 poetry as I need it .
 This space of time is organized
 . We need not fear these silences, —
 ¶
 LECTURE ON NOTHING / 109

Fig. 31 Primeira página de *Lecture on Nothing*

Apesar da presença de alguma informação contextual, o que sobressai na bula são, por um lado, as instruções de performance, que como vimos cumprem exatamente a função da bula em uma partitura de música contemporânea, por outro, uma análise estrutural da organização do texto. Mas o que tal análise significa? O layout da página explicita que cada uma das quatro colunas remete a um dos quatro compassos em cada linha. No entanto, tais compassos não são divididos por uma linha ou outro sinal gráfico equivalente. Já as “unidades de estrutura rítmica”, compostas de doze linhas de texto, são separadas por uma marca⁴⁵. Uma marca dupla separa cada uma das “cinco grandes partes”, delineando a estrutura macro do texto, cuja proporção, conforme a bula, se

⁴⁵ Trata-se, incidentalmente, do símbolo astrológico associado a Virgem, signo de Cage.

repetirá no nível micro dos quarenta e oito compassos, de maneira em tudo semelhante, por exemplo, à já citada peça para percussão *First Construction (in Metal)* de 1939.

Mas o que seriam tais “compassos”? Na teoria musical tradicional, compassos são unidades métricas, compostas por um número definido de pulsos ou *beats*, sendo os pulsos definíveis em termos de uma duração notacional, semínima ou colcheia, por exemplo. Em um texto sem notação musical, a métrica poética, baseada no número e na acentuação das sílabas em cada linha/verso, talvez fosse a medida mais próxima, hipótese que o já citado interesse de Cage pela “forma-verso” de Seeger e pela métrica silábica do sistema indiano de *talas* talvez autorizasse.

O que encontramos na *Lecture on nothing* é, no entanto, bastante diferente. Não apenas cada compasso não é ocupado por um número fixo de sílabas, como o “silêncio em derredor” mallarmaico está sempre por perto, ocupando talvez mais espaço na composição do que a palavra escrita. Como em uma canção – na qual um certo número de sílabas não necessariamente corresponde ao mesmo número de notas ou pulsos – nota-se certo preciosismo de Cage ao iniciar um compasso sempre com a sílaba a ser acentuada, separada por hífen das sílabas anteriores da mesma palavra. Mais ainda, a opção interpretativa pelo *rubato* da fala, ou seja, de certa liberdade rítmica entre a métrica das frases e a sua distribuição dentre os compassos/colunas, demonstra que se “Esse espaço de tempo [pausa] é organizado” (CAGE, 2011. P. 109), como lemos na penúltima linha da segunda estrutura rítmica, não se trata de uma organização propriamente métrica.

O que, na verdade, organiza os compassos no nível microestrutural, seria o que Cage denomina *time brackets* (blocos de duração ou parênteses de tempo). Falando sobre o seu uso nas composições cageanas, Liz Kotz afirma:

Embora geradas através de contagem métrica e não tempo de relógio até o início dos anos 1950, a natureza arbitrária, externa, dos blocos de duração [time brackets] gerados matematicamente de Cage paradoxalmente permitia a mais ampla autonomia aos materiais sonoros, posto que nenhuma relação intrínseca, orgânica, vinculava a estrutura composicional ao material sonoro. (KOTZ, 2010. P. 34)

Se todo e qualquer som, ruído, nota ou silêncio poderia ser distribuído em tais blocos de duração, porque não organizar a partir deles os ruídos da linguagem comum, as palavras? Não como receptáculo dos “sons musicais” (notas), como no grosso do repertório da música vocal ocidental, nem mesmo organizados mais pelo ritmo do que pela melodia nos recitativos de óperas e cantatas, mas enquanto os sons pouco mensuráveis através dos quais nos comunicamos no cotidiano. Uma conferência – evento ritualizado fundamentalmente sonoro (oral) no qual um texto é, por assim dizer, executado para uma platéia – sob tal ponto de vista teria semelhanças inegáveis com um concerto, resultando na possibilidade do uso de estratégias composicionais análogas. Como se pode ver, temos na *Lecture on nothing*, um exemplo particularmente poderoso da idéia

de partitura-texto.

Kotz (2010, p. 39) ressalta a importância do encontro de Cage com a fita magnética, o então recente meio de gravação sonora no qual espaço era literalmente equivalente a tempo, para a transição do compositor para além da composição métrica no sentido musical, o que talvez caiba expandir para a métrica no sentido da versificação. Ainda que em 1949/1950, datas da *Lecture on nothing*, Cage ainda não houvesse trabalhado ele mesmo com a fita magnética (suas primeiras composições para o meio datam do começo do início dos anos 1950), o meio de gravação é mencionado no texto, o que pode implicar certa familiaridade com o mesmo. Como descreve novamente Kotz:

Abandonando esforços anteriores de relações formais complexas, por volta de 1949 Cage anuncia a completa independência entre “evento” e “estrutura”: eventos são agora entidades inteiramente singulares, que não dependem de uma posição no interior de uma estrutura ou de relações entre si. Podemos ver tal concepção de evento sonoro em si mesmo como emergindo de tal uso da estrutura como uma matriz preexistente [preexisting matrix] que funciona apenas como um receptáculo [container], um enquadramento temporal capaz de englobar todos os sons, incluindo o silêncio. Ao invés de ativamente impor uma estrutura, organização, ou hierarquia em tais elementos, o tempo se apresenta como um receptáculo neutro no interior do qual tudo pode acontecer – como Cage demonstra na sua *Lecture on nothing* de 1950, apresentada como performance formalizada dentro de estruturas rítmicas preestabelecidas: “Como se pode ver, posso dizer qualquer coisa”. (KOTZ, 2010. P. 37)

A forma como o recorte de 7, 6, 14, 14 e 7 compassos no interior de cada “unidade de estrutura rítmica” da *Lecture on nothing* interage com as palavras dispostas no seu interior ilustra bem esse ponto. Na unidade que abre o texto encontramos cinco frases distribuídas no interior de cada um dos cinco grupos de compassos, sendo que os grupos maiores possibilitam frases maiores, mantendo um grau razoável de compassos inteira ou parcialmente em branco. Mas a partir da terceira unidade, a coincidência entre os grupos de compassos e as frases encontra cada vez mais exceções, análogas talvez ao *enjambements* da versificação. De maneira análoga à observada por Cage nos sonetos de Shakespeare e nas bandeiras de Jasper Johns, a subdivisão do texto em frases torna por vezes clara, por vezes obscura, a estrutura subjacente.

Uma aderência estrita à correspondência entre os grupos de compassos e a subdivisão do texto em frases retorna na terceira unidade da segunda grande parte. Mas aqui cada uma das frases nos informa exatamente onde ela mesma se encontra no âmbito da estrutura geral:

Começa agora a terceira unidade da segunda parte

Agora a

segunda parte da terceira unidade .

Agora sua terceira .
parte

Agora sua quarta

parte (que, por sinal, tem o mesmo
tamanho da terceira parte) .

Agora a quinta e última parte .

(CAGE, 2011. P. 112)

Se, como visto, um dos temas da *Lecture on nothing* é a possibilidade de “dizer qualquer coisa dentro de uma estrutura rítmica preestabelecida”, dentre tais coisas quaisquer existe uma forte ênfase em diversas formas de tautologia, autoreferencialidade e metalinguagem. A similaridade com Gertrude Stein salta aos olhos, especialmente em relação ao verso steiniano “cinco palavras em uma linha” que, como a unidade rítmica citada acima, é composto dos mesmos elementos que descreve. A própria abertura da conferência, que mereceu uma tradução poética de Augusto de Campos (1986, p. 229), descreve de maneira quase inocente, ou melhor, *matter of factly*, a própria situação da conferência:

Eu estou aqui , e não há nada a dizer .
Se algum de vocês
quiser ir a algum lugar , pode sair a
qualquer momento . O que nós re-queremos é
silêncio ; mas o que o silêncio requer
é q eu continue falando.

(Apud CAMPOS, 1986. P 229)

A ênfase na literalidade da presença do conferencista frente a seu público gera uma situação paradoxal. A princípio temos aí um eu-lírico que, na contramão do subjetivismo poético habitual, se define enquanto exterioridade, presença física em um lugar, um “eu” talvez tão intercambiável quanto o intérprete de uma composição musical. No entanto, ao lermos silenciosamente um texto cuja referência é uma situação de performance é impossível não imaginar a cena da conferência, a

fala desafiadoramente pausada de Cage (ou de um outro *performer* assumindo o seu papel), assim como a perplexidade da platéia. A possibilidade de um outro *performer* se choca, no entanto, com a aparição na terceira grande seção do texto de uma narrativa autobiográfica da relação de Cage (2011. P. 114-117) com os sons – do seu fascínio infantil com todas as sonoridades, passando pela racionalização imposta pela aprendizagem musical até a sua aceitação definitiva de todos os sons.

A própria separação entre a bula e o texto principal é transgredida quando o texto nos informa que a segunda grande seção trata de estrutura e que a terceira – apesar de se iniciar tratando ainda de estrutura, em uma espécie de *enjambement* macro estrutural – se refere a materiais. A quarta parte, que lembra novamente Gertrude Stein, é inteiramente composta pela repetição de um longo refrão, que ocupa duas unidades rítmicas de 12 linhas, e se refere ao prazer de chegar lentamente a lugar nenhum, pontuando que “Não é irritante estar onde se está [pausa]. [pausa] Só / é irritante pensar que se preferiria estar em outro lugar.” (CAGE, 2011. P. 118-119). Embora Cage afirme, no trecho inicial acima, que para que haja silêncio é preciso que se continue falando, a primeira unidade rítmica de 12 linhas da última grande seção, é composta inteiramente pela página em branco, antecipando assim 4’33” de 1952. Que os 48 compassos em silêncio da *Lecture on nothing* estejam presumivelmente estruturados na mesma proporção de 7, 6, 14, 14 e 7 das suas partes não inteiramente silenciosas, antecipa novamente a forma como 4’33” foi composta. Nas palavras do compositor:

(...) construí o silêncio de cada movimento e os três movimentos resultaram em 4’33” construí cada movimento agregando silêncios curtos parece idiota [idiotic] mas foi o que fiz não tive de me preocupar com tabular frequências ou dinâmica apenas tive de trabalhar com durações... levei vários dias para escrever e levei vários anos até decidir fazer a peça. (Apud KOTZ, 2010. P. 22)

O espetáculo metodicamente absurdo da *Lecture on nothing* é complementado ainda por um pequeno posfácio (*afternote*) que nos informa que na discussão que se seguia às performances da conferência, prometida inclusive em diversos momentos do texto, todas as perguntas eram respondidas por seis respostas predeterminadas incluindo “isto é uma ótima questão, não quero estragá-la com uma resposta”, “não tenho mais respostas” e “de acordo com o Almanaque dos Fazendeiros esta é uma falsa primavera”. Ou seja, a possibilidade do diálogo é substituída por um dispositivo que é quase uma escrita, no sentido mesmo em que Platão (2007, p. 120) condena os discursos escritos por falarem “das coisas como se as conhecessem, mas quando alguém quer se informar sobre qualquer ponto do assunto exposto, eles se limitam a repetir sempre a mesma coisa”.

A *Lecture on nothing* – parte tão fundamental da obra de Cage quanto o piano preparado, a *Music of changes* (1952) ou 4’33”(1952) – serviu de modelo para as conferências posteriores

Lecture on something, (1951), *Juilliard Lecture* (1952) e a primeira parte de *Composition as process* (1958), *I. Changes* (Fig. 32). Em todas elas o texto se encontra disposto em quatro colunas, com a diferença que na última a ordem de leitura se dá descendo as colunas verticalmente, passando posteriormente à próxima da esquerda para a direita. Nas bulas da *Juilliard Lecture* (CAGE, 2009a. P. 95) e *Changes* (CAGE, 2011. P. 18) temos a descrição de como elas foram apresentadas conjuntamente com peças de piano. No caso da primeira foram executadas simultaneamente o texto e composições de Cage, de Morton Feldman, Christian Wolf. O programa executado por David Tudor foi construído de maneira independente do texto, ambos organizados de maneira a possuírem a mesma duração. Já a segunda foi composta de forma a durar exatamente a mesma quantidade de tempo que *Music of Chances*, peça nesse caso tocada de maneira alternada com a conferência, ou seja, os espaços em branco do texto sendo ocupados pela parte equivalente da peça musical, com o piano em silêncio durante as partes faladas. A bula da primeira parte de *Composition as process* ainda explicita a equivalência entre o *layout* do texto e o “tempo-de-relógio”, convertendo cada linha de cada coluna em um segundo de execução.

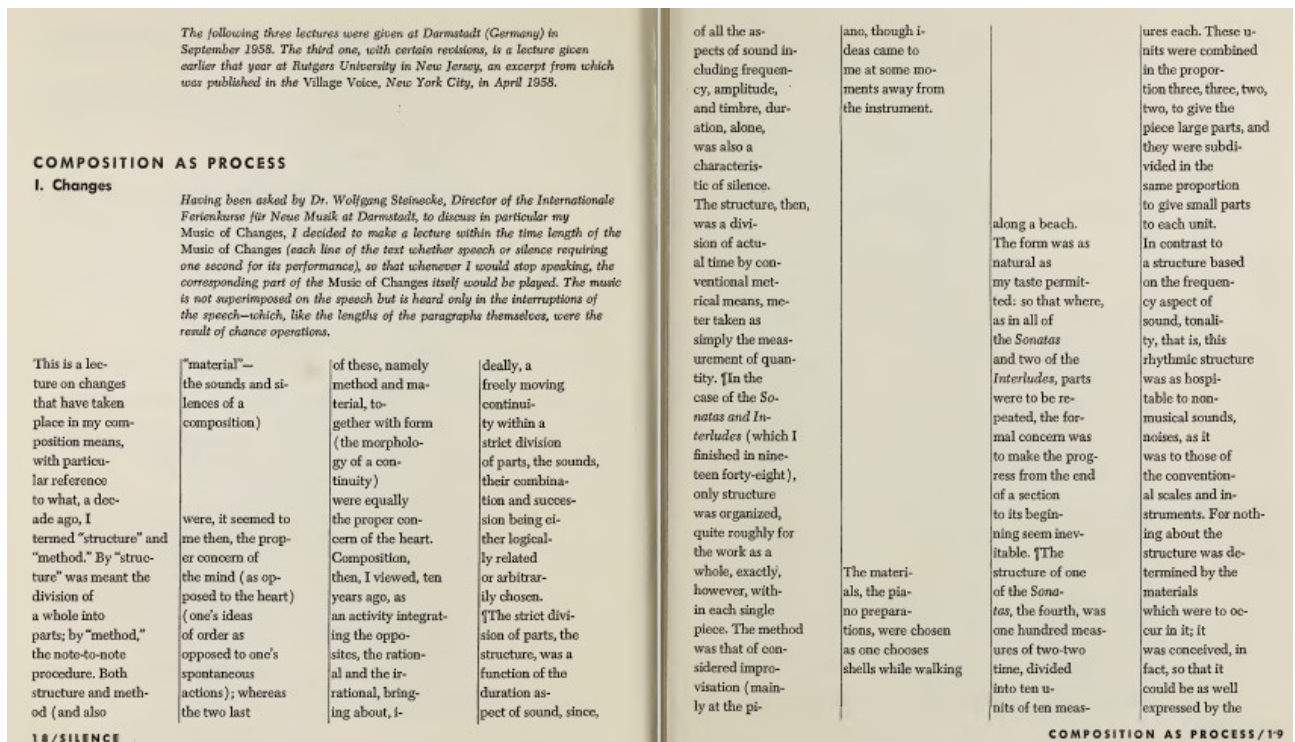


Fig. 32: Primeiras páginas de *Composition as process I. Changes*

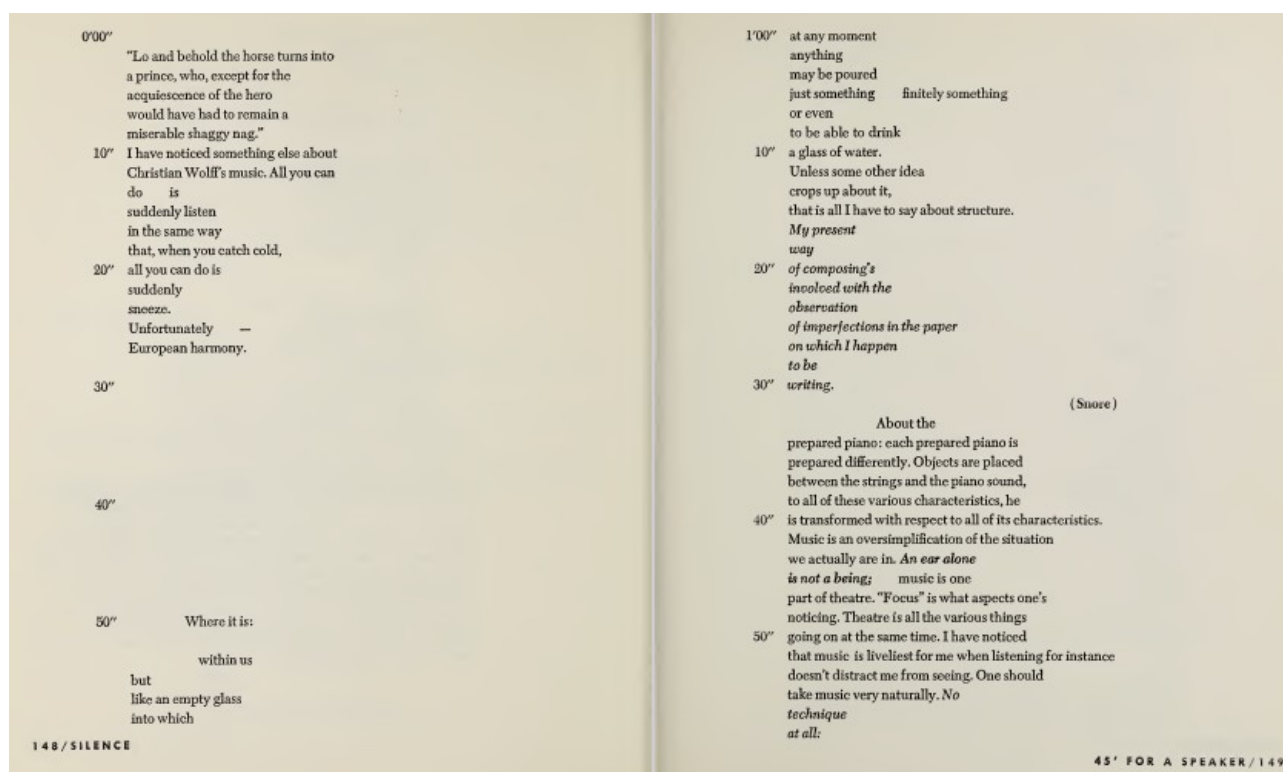


Fig. 33: Páginas iniciais de 45' for a speaker

O “tempo-de-relógio”, utilizado de maneira extensa na obra musical cageana de meados dos anos 1950, é igualmente central para *45' for a speaker* de 1954 (Fig. 33). Em mais uma convergência com as composições do período, o texto tem por título certa quantidade de tempo e o instrumento a ser utilizado, no caso um orador (*speaker*). A ambiguidade do eu-lírico observada em *Lecture on nothing* encontra-se aí resolvida no sentido de colocar aquele que fala como uma espécie de “instrumentista” do texto. O deslocamento daquele que fala em relação ao lugar da fala se amplia pelo fato de boa parte do texto ser composta de fragmentos de textos anteriores incluindo a própria *Lecture on nothing*, assim como a *Juilliard Lecture*. Segundo a bula (CAGE, 2011. P. 146-147), procedimentos de acaso (*chance operations*) determinaram se a cada ponto haveria palavras ou silêncio; com qual duração; se o material seria novo ou velho; caso velho, de qual conferência (*lecture*); se novo, sobre qual dos 32 assuntos predefinidos – “conchas na praia” que abrangem os interesses de Cage no período. A última das questões a serem determinadas é se o material, que a essa altura já possui uma quantidade de tempo a ocupar, deve ser medido em número de sílabas, remetendo à métrica poética, ou de palavras, remetendo à prática jornalística. O texto havia sido pensado originalmente para ser executado de maneira simultânea com uma das partes de piano da composição *34'46.776" for two pianists*. Mas como explica novamente a bula:

quando o texto estava completo, descobri que era incapaz de executá-lo dentro daquele espaço de tempo. Precisava de mais tempo. Fiz experimentos, lendo linhas longas tão rapidamente quanto podia. O resultado foi dois segundos por linha, 45 minutos para a

peça inteira. Mesmo nessa velocidade, partes do texto não podem ser lidas de maneira confortável, mas sempre se pode tentar.

As partes de piano incluíam ruídos e apitos, além dos timbres de piano e piano preparado. Para o orador, fiz uma lista de ruídos e gestos. Através de procedimentos aleatórios, determinando qual ruído ou gesto e quando deveriam ser feitos, os incluí no texto.

De maneira semelhante, a intensidade relativa da execução foi variada: suave, normal e forte. (Tais volumes são indicados no texto abaixo por meios tipográficos: itálicos para suave, romanos para normal e itálicos em negrito para forte).

(CAGE, 2011. P. 146)

A opção pela tipografia como marcador de diferenças sonoras antecipa, por exemplo, certas composições já citadas dos *Songbooks*, nas quais se pede ao intérprete que mudanças de qualidade e tamanho de tipo sejam traduzidas na alteração de algum parâmetro sonoro na execução. O resultado no layout do texto é, no entanto, menos interessante visualmente que as conferências construídas a partir de blocos de duração (*time-brackets*): cada página representa um minuto, com marcações temporais na margem esquerda a cada dez segundos, no centro temos o texto dividido em linhas/versos alinhados à esquerda e, ocasionalmente, à direita temos indicados entre parênteses ruídos e gestos, complementados por vezes por setas verticais indicando o seu período de permanência. Trata-se de um layout utilitário, que enfatiza a dimensão operacional da partitura no binômio partitura-texto. A inclusão de gestos e sons não lingüísticos, tanto vocais (bocejo, tossida) quanto “instrumentais” (batida na mesa, palma), traz a performance para perto do campo do teatro. Seguindo a direção metalingüística geral dos textos de Cage, em *45' for a speaker* lemos que

30” *agora, meu foco envolve muito pouco: uma conferência*
sobre música: minha música. Mas isto não é uma
conferência, nem é música; é, necessá-
riamente, teatro: O que mais? Se eu escolho,
como faço,
música,
atinjo o teatro [I get theatre], *isto*, isto é, atinjo isto [*that*, that is, I
get that]
40” também. Não apenas isto [this], os dois.
(CAGE, 2011. P. 166)

Para além da paráfrase de Magritte e do intraduzível jogo de palavras steiniano em torno do pronome demonstrativo *that*, observamos no trecho a consciência aguda de que as fronteiras preestabelecidas entre as “artes” eram muito mais frágeis do que se poderia imaginar. Se desde a *Lecture on nothing* as partituras-textos de Cage nunca estiveram longe do território do teatro do

absurdo, a sua dimensão espetacular a partir do começo dos anos 1960 começa a solapar o que ainda havia de “conferência” nas suas apresentações.

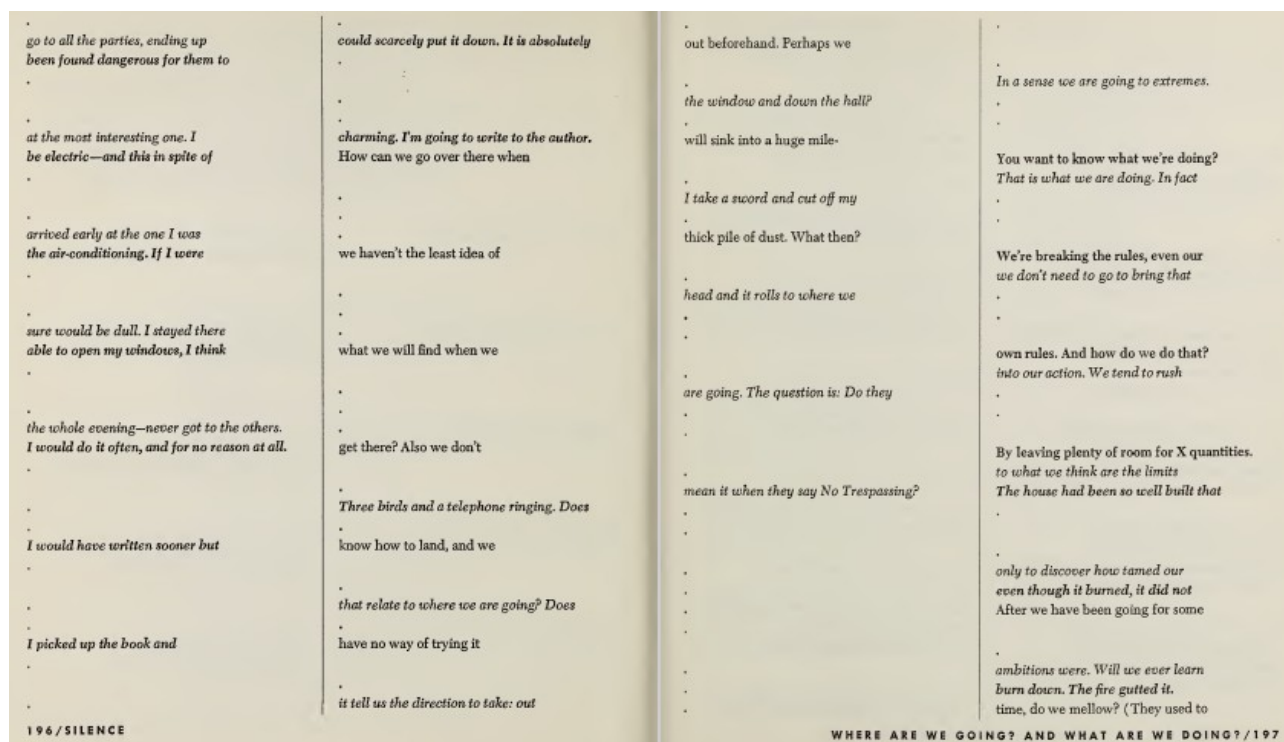


Fig. 34: Segunda e terceira páginas de *Where are we going? And what are we doing?*

Where are we going? And what are we doing? (Fig. 34), cuja estréia se deu em 1961, é um exemplo pertinente. Trata-se de uma conferência a quatro vozes, com um orador ao vivo e três outras partes pré-gravadas sobrepostas, havendo ainda a opção de substituir a presença do intérprete por uma quarta gravação. Naturalmente, em música é frequente a utilização de sons sobrepostos. Sendo notas, estabelecem necessariamente uma relação, denominada intervalo. É da organização desses intervalos que resulta o que em música chamamos harmonia, a dimensão vertical ou simultânea da música segundo a tradição ocidental. Mas no âmbito da língua a sobreposição de vozes costuma resultar em ininteligibilidade, falar por cima de alguém significa comprometer a inteligibilidade do diálogo. Ao tempo do Concílio de Trento (séc. XVI) houve quem criticasse a música sacra de então pelo fato de que sua “complexa polifonia (...) impossibilitava a compreensão das palavras da liturgia” (GROUT & PALISCA, 1997. P. 284). A resposta para tal situação seria a chamada música coral homofônica, na qual as diferentes vozes executam notas diversas, mantendo, no entanto, o mesmo texto e o mesmo ritmo. Com já vimos, para Cage a necessidade de comunicar verbalmente não se impõe como fim único de um texto. Mais que isso, na bula dessa conferência quádrupla o compositor estadunidense argumenta que o

fato das falas só serem parcialmente compreensíveis as aproxima da “natureza das coisas”, dos múltiplos acontecimentos simultâneos que compõem o cotidiano, apenas parcialmente observável de maneira racional (CAGE, 2011. p. 194-195). A simultaneidade das vozes apresenta, porém, um desafio singular para que este “mixomiceto” cageano possua uma dimensão espacial, se apresente como partitura-texto. Tal dificuldade aparece na bula da seguinte forma:

imprimir quatro linhas de tipos simultaneamente – isto é, sobrepostos uns aos outros – era um projeto pouco atraente no presente caso. A apresentação usada aqui tem o efeito de tornar as palavras legíveis – uma vantagem dúbia, posto que eu queria dizer era que nossas experiências, acontecidas como são, todas de uma vez, estão além do nosso entendimento. (CAGE, 2011. P. 194)

Se a tradução mais direta da idéia sonora em uma idéia visual representaria, a princípio, uma ilegibilidade total, a solução de layout encontrada pecaria por excesso de legibilidade. Como em um sistema de partitura a quatro vozes, as linhas próximas – formando o equivalente visual de uma estrofe poética – representariam a simultaneidade. Pontos representam as vozes/canais em silêncio. De um desses blocos se passa ao logo abaixo dele, até que se passe à próxima coluna da esquerda para a direita. Cabe discordar da bula no sentido que, se não há exatamente incompreensibilidade visual das palavras, o texto permanece um labirinto dada a impossibilidade de ler mais de uma palavra ou frase por vez e, portanto, nos resta tentar seguir, uma depois da outra, as vozes dentro do texto. Assim, são os limites das materialidades próprias da música, da língua, da escrita e da leitura que se vêem confrontados nessa composição.

Na trajetória das partituras-texto de Cage observa-se a transição da metáfora da gravação de áudio para a utilização cada vez mais intensa dos seus recursos. Em direção oposta à cuidadosamente montada cacofonia de vozes gravadas de *Where are we going? And what are we doing?*, temos o segundo dos *Two statements on Ives* (Fig. 35). Nesse texto encontramos a transcrição da fala de Cage, gravada para um documentário da televisão canadense de 1965 sobre o compositor Charles Ives. Mas não se trata de uma transcrição padrão – como as comuns nos âmbitos jornalístico, judiciário etc –, ou seja, a redução de um documento sonoro a um texto onde apenas as palavras, devidamente ornadas pela notação sutil da pontuação, são registradas e cuja oralidade anterior se vê apagada ou reduzida a alguns poucos traços. Na bula lemos que, interessado em publicar sua declaração gravada, Cage (2009a.P. 36) pediu à Canadian Broadcasting Corporation uma transcrição, mas

quando recebi, não fiquei nem um pouco satisfeito: minhas afirmações pareciam desajeitadas, indignas de permanecerem. Lembrei então de um texto em *Explorations in Communication*, um livro editado por E. S. Carpenter e H. Marshall McLuhan. Esse texto omitia a pontuação, introduzindo, ao invés, espaçamento, dando a impressão de fala e não escrita. Em dezembro de ‘66 passei uma hora com a turma de poesia de

performance musical (ornamentos etc), os eventos sonoros que Cage opta por representar a partir da fala capturada em áudio são indissociáveis da tecnologia de gravação. Amplificados por um microfone e registrados pela fita magnética, toda uma gama de sons residuais da fala vem à tona, indícios de um corpo que produz ruídos irredutíveis à mente que produz discurso ou ao alfabeto que produz escrita. Ao contrário da ampla maioria dos textos de Cage, nos deparamos nos *statements* sobre Ives com a reprodução de um manuscrito em letra cursiva que por vezes se desmancha, como nos antecipa a bula, em rabiscos. O ocasional apagamento resultante da fronteira entre o legível e o puramente visual – que no texto transpõe a relação entre o inteligível e o audível – ecoa, de maneira novamente metalingüística, o interesse relatado ali pelo que Cage denomina a lama (*mud*) das composições de Charles Ives, ou seja, suas superposições complexas de sons tornados indefinidos pela saturação do ambiente. A inversão da direção da partitura-texto – ao invés de um texto escrito/composto para ser executado por meio de uma performance sonora, um texto construído de maneira a traduzir uma performance anterior – possui igualmente um eco temático na proposição da inversão da direção da influência, seguindo o modelo proposto por T. S. Eliot (1989) em *Tradição e talento individual*:

(...) a música que estamos escrevendo agora influencia a maneira [triângulo de respiração] pela qual a gente [triângulo de respiração] ouve e aprecia a música de Ives [triângulo de respiração] mais do que [pausa] a música de Ives nos influencia a fazer o que fazemos (...). (CAGE, 2013)

Se a gravação revela os sons da fala que a escrita oculta, ambas se assemelham na medida em que constituem “objetos” sensoriais definidos, nos quais eventos possuem uma ordem definida que, excluída uma intervenção a contrapelo, será idêntica a cada vez que se escute ou leia um determinado registro. Cage (2013. P. 134), no entanto, estava interessado em obras que fugissem da lógica do objeto, que não possuíssem margens definidas, começo, meio e fim, mas que se apresentassem como processo, logo indeterminadas em relação à performance, sendo “cada execução (...) única, tão interessante para os compositores e executantes como para o público”. Seguindo a linha de tradução de procedimentos musicais característica dos textos preparados, Cage constrói sua *Lecture on commitment* (1961) (Fig. 36) a partir de 56 cartões, 28 com texto e 28 com números. Embaralhadas ambas as pilhas, para cada texto sorteado corresponderá um número relativo à duração em segundos reservada para a sua leitura. Dessa forma, a abertura do texto em relação à sua execução implode a lógica serial do livro, optando pela lógica probabilística do baralho. Nada impediria a princípio, ainda que os custos aumentem, que tal trabalho fosse publicado como um livro-objeto, talvez uma caixa de cartões soltos, semelhante à edição que George Maciunas fez de *Water Yam* de George Brecht. Mas com vistas à inclusão na

coletânea cageana *A year from Monday* – de cujo formato de códice não se poderia escapar, pelo menos no âmbito de uma edição comercial nos moldes da *Wesleyan University Press* – o texto precisava ter um formato mais fechado que a proposta original. A solução: blocos de textos seguidos de linhas marcadas apenas por pontos alinhados à esquerda, que a bula informa serem uma “tentativa de proporcionar ao olho mudanças semelhantes àquelas que os tempos variáveis ocorrentes na emissão oral dão ao ouvido” (CAGE, 2013. P 112), a última das quais traz à direita um número, presumivelmente sorteado para aquela posição. Ao invés do texto composto, temos apenas uma das suas realizações possíveis, análoga talvez às “realizações” em notação musical convencional que David Tudor preparava para suas performances de música indefinida quanto à sua execução (Cf. KOTZ, 2001).

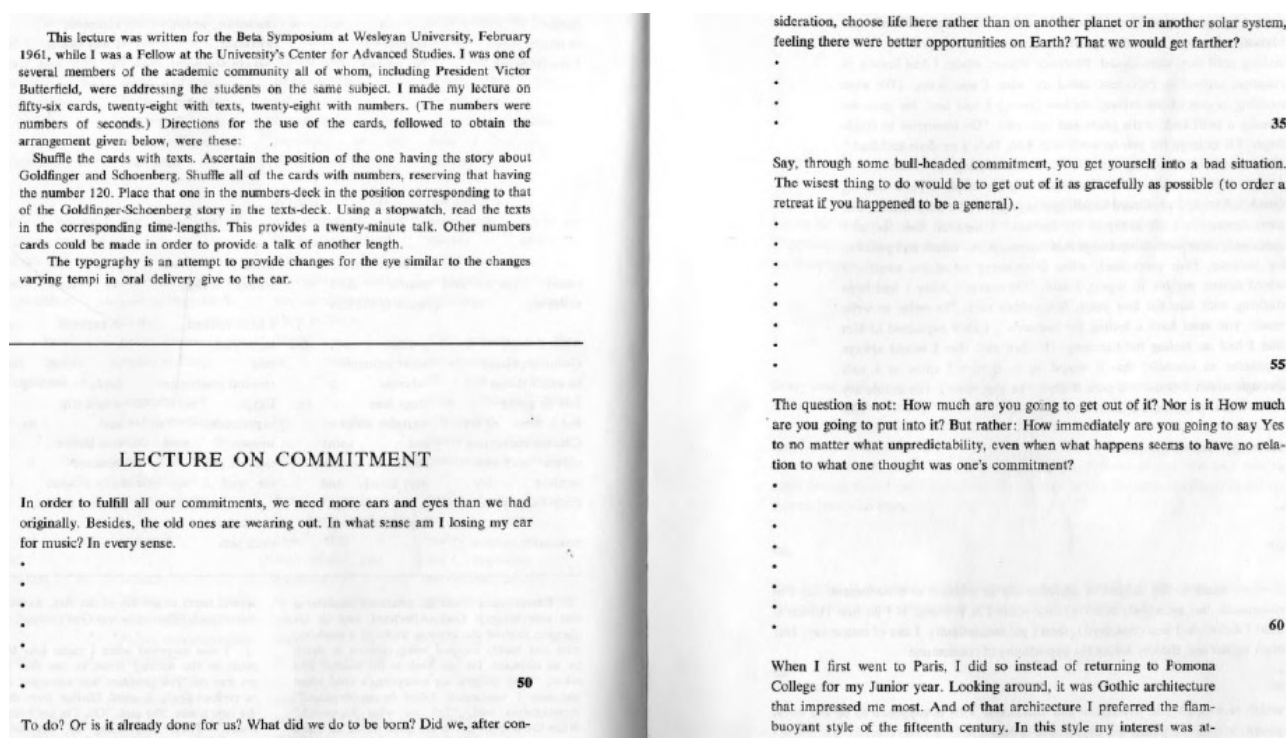


Fig. 36 Páginas iniciais de *Lecture on commitment*

Partindo novamente da definição de Cage da literatura como um mixomiceto, podemos propor que a ênfase dada em alguns dos seus trabalhos, a partir dos anos 1960, no “aspecto de processos no tempo” limita as possibilidades do seu desenvolvimento enquanto “objetos no espaço”. De maneira mais radical que em *Lecture on commitment*, em *Talk I* (1965) (Fig. 37) encontramos no texto publicado apenas a sombra do que seria sua performance. Na bula (CAGE, 2013. P. 141), lemos que tal palestra seria, na verdade, improvisada; o que lemos no texto publicado são apenas os tópicos a respeito dos quais Cage falaria, dispostos na página de maneira espalhada e irregular, análoga à posição das cadeiras durante a sua apresentação. Mais ainda, a fala

de Cage tem por função ser a fonte sonora a ser manipulada a partir da captura por múltiplos microfones, cuja saída será manipulada eletronicamente e reproduzida através de um sistema de som de seis canais. Como somos informados novamente pela bula, “muito pouco daquilo que foi dito, devido às manipulações do sistema de som de David Tudor e Gordon Mumma, foi entendido pela plateia” (CAGE, 2013. P. 141). Não podemos acessar pela leitura, em suma, um trabalho como *Talk I*, posto que o que dele se encontra impresso é mais uma lista de materiais a serem utilizados como ponto de partida do que aquilo que seria a fala, do que um texto propriamente dito.

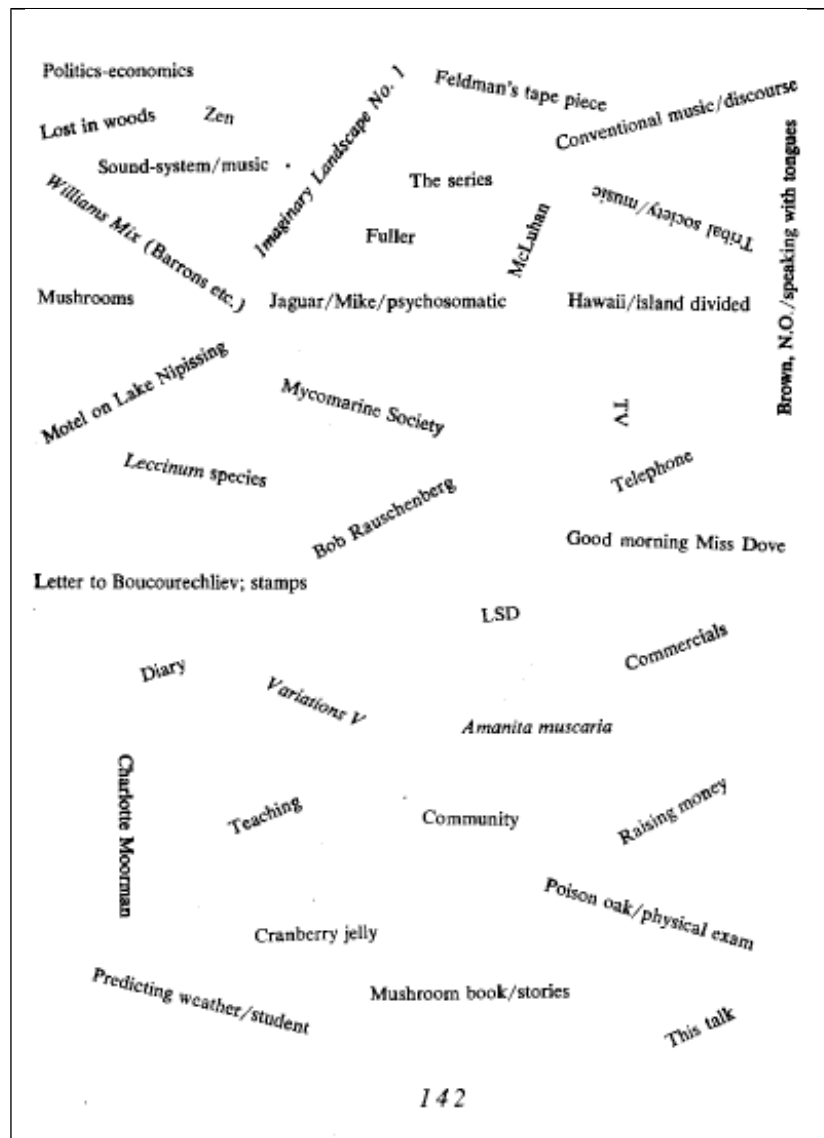


Fig. 37 Página inicial de *Talk I*

Mais acessíveis, para a leitura e para a audição, são as inúmeras anedotas que povoam *Silence* e *A year from Monday*, tanto espalhadas entre os textos principais e suas respectivas bulas quanto aglutinados em textos maiores, *Indeterminacy* na primeira coletânea e *How to pass, kick,*

fall, and run na segunda. Marjorie Perloff (1993b, p. 309-310) argumenta que tais histórias – autobiográficas, ouvidas de amigos, extraídas da literatura Zen – servem como o meio no qual conferências, bulas e demais textos se encontram imersos nas coletâneas cageanas, ilustrando os conceitos, caros ao compositor, de não-obstrução (*unimpededness*) e interpenetração. Ainda segundo a autora, tais narrativas curtas e despreziosas, distinguíveis das piadas propriamente ditas pela ausência de um arremate (*punch line*), teriam como modelo o *koan* zen budista:

O *koan* consiste em um tema ou afirmação dado a um estudante do Zen para que o solucione, conduzindo-o à iluminação espiritual. Na sua forma budista clássica, a um monge iniciante seria apresentada uma questão ou problema ilógico pelo dirigente do mosteiro, que avaliaria então a resposta dada. Se o noviço batalhasse para construir uma resposta usando o pensamento lógico, ele falharia; se absorvesse a verdade contida no *koan* de maneira intuitiva e não-discursiva, ele passaria. A irracionalidade intrínseca ao *koan* seria assim “resolvida” pela iluminação do *satori*. Na versão cageana, porém, a ênfase se dá menos no *satori* do que na irracionalidade ou absurdo em si. (PERLOFF, 1993b, p. 309)

Apesar do caráter *nonsense* de tais narrativas, há algo de profundamente cotidiano na forma como são contadas, mais próxima dos casos que povoam a conversa despreziosa entre amigos do que da astúcia textual do conto literário propriamente dito. Mesmo o layout reforça tal caráter mundano, posto que aqui, ao invés da invenção gráfica de matriz mallarmáica, temos apenas os textos justificados em bloco, um por história, distribuídos em colunas de maneira próxima à diagramação clássica dos jornais impressos. A analogia com a imprensa diária é explicitada na bula de *Indeterminacy* (Fig. 38), referindo-se às anedotas que se encontram espalhadas pelo livro como “cumprindo a função que fragmentos avulsos de informação cumprem no fim das colunas dos jornais do interior [small-town newspaper]” (CAGE, 2011. P. 261).

Apesar de todos esses marcadores cotidianos, tais narrativas também participam do projeto cageano da literatura enquanto mixomiceto, indiscernivelmente objeto no espaço e processo no tempo. A bula de *Indeterminacy* informa que tais histórias foram escritas como material para uma conferência, a ser executada oralmente à frequência de uma por minuto. Já na bula do texto homólogo de *A year from Monday, How to pass, kick, fall, and run*, somos informados que o acompanhamento musical da coreografia de mesmo nome de Merce Cunningham consiste numa seleção de dezoito ou dezenove anedotas, lidas da maneira descrita – palavras faladas usadas no lugar de um acompanhamento musical.

I can't play it." Schoenberg said, "You're a pianist, aren't you?" She said, "Yes." He said, "Then go to the piano." She did. She had no sooner begun playing than he stopped her to say that she was not playing at the proper tempo. She said that if she played at the proper tempo, she would make mistakes. He said, "Play at the proper tempo and do not make mistakes." She began again, and he stopped her immediately to say that she was making mistakes. She then burst into tears and between sobs explained that she had gone to the dentist earlier that day and that she'd had a tooth pulled out. He said, "Do you have to have a tooth pulled out in order to make mistakes?"

There was a lady in Suzuki's class who said once, "I have great difficulty reading the sermons of Meister Eckhart, because of all the Christian imagery." Dr. Suzuki said, "That difficulty will disappear."

Betty Isaacs went shopping at Altman's. She spent all her money except her last dime, which she kept in her hand so that she'd have it ready when she got on the bus to go home and wouldn't have to fumble around in her purse since her arms were full of parcels and she was also carrying a shopping bag. Waiting for the bus, she decided to make sure she still had the coin. When she opened her hand, there was nothing there. She mentally retraced her steps trying to figure out where she'd lost the dime. Her mind made up, she went straight to the glove department, and sure enough there it was on the floor where she'd been standing. As she stooped to pick it up, another shopper said, "I wish I knew where to go to pick money up off the floor." Relieved, Betty Isaacs took the bus home to the Village. Unpacking her parcels, she discovered the dime in the bottom of the shopping bag.

When David Tudor, Merce Cunningham, Carolyn and Earle Brown, and I arrived in Brus-

sels a year or so ago for programs at the World's Fair, we found out that Earle Brown's *Indices* was not going to be played since the orchestra found it too difficult. So, putting two and two together, we proposed that Merce Cunningham and Carolyn Brown dance solos and duets from Merce Cunningham's *Springweather and People* (which is his title for Earle Brown's *Indices*) and that David Tudor play the piano transcription as accompaniment. With great difficulty, arrangements were made to realize this proposal. At the last minute the authorities agreed. However, just before the performance, the Pope died and everything was canceled.

One day down at Black Mountain College, David Tudor was eating his lunch. A student came over to his table and began asking him questions. David Tudor went on eating his lunch. The student kept on asking questions. Finally David Tudor looked at him and said, "If you don't know, why do you ask?"

When David Tudor and I walked into the hotel where we were invited to stay in Brussels, there were large envelopes for each of us at the desk; they were full of programs, tickets, invitations, special passes to the Fair, and general information. One of the invitations I had was to a luncheon at the royal palace adjacent to the Fair Grounds. I was to reply, but I didn't because I was busy with rehearsals, performances, and the writing of thirty of these stories, which I was to deliver as a lecture in the course of the week devoted to experimental music. So one day when I was coming into the hotel, the desk attendant asked me whether I expected to go to the palace for lunch the following day. I said, "Yes." Over the phone, he said, "He's coming." And then he checked my name off a list in front of him. He asked whether I knew the plans of others on the list, which by that time I was reading upside

266 / SILENCE

Fig. 38 Sexta página de *Indeterminacy*

O sucesso de *Silence* e *A year from Monday* parece ter contribuído para a definição de um status mais autônomo e estável para a escrita cageana, a partir de *M*. Nessa coletânea, assim como nas posteriores, não encontramos mais as anedotas espalhadas ou aglutinadas da maneira que tanto contribui para a estrutura das primeiras. O que não significa, porém, que não reencontramos em *M* e coletâneas posteriores Cage na posição de contador de histórias. Algo dessas narrativas sempre se imiscuiu nas conferências – o *koan* dos três homens que especulam o que um quarto faz parado sobre uma elevação, por exemplo, aparece na *Lecture on nothing*, na *Juilliard Lecture* e em *Composition as process, I. Changes*. Mas é *Diary: How to improve the world (You will only make*

matters worse) que suprirá a função narrativa das anedotas nas coletâneas cageanas posteriores a *A year from Monday* (Fig. 39).

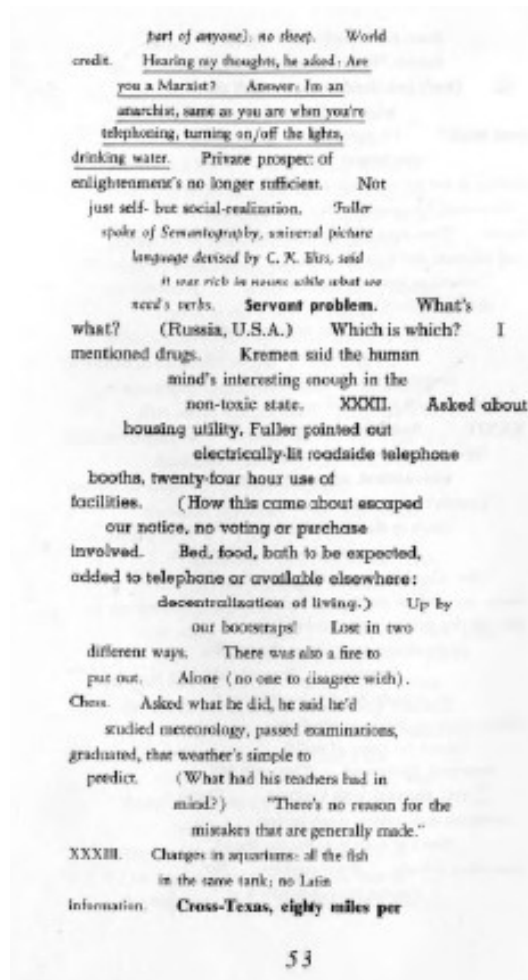


Fig. 39: Segunda página do segundo fragmento de *How to improve the world...*

Os três primeiros fragmentos desse texto se encontram ainda nessa coletânea, ao lado de outros três “diários”, *Diary: Emma Lake music workshop 1965*, *Diary: Audience* e *Nam June Paik: a diary*. Não surpreende o fato que tais textos possuam tanto em comum com a prática convencional de manter um diário quanto as conferências cageanas possuem com a prática corrente dos conferencistas. Como no caso das conferências, um gênero textual corrente, não necessariamente literário, sofre um certo número de preparações que garantem que nos encontremos ali “com os pés um pouco fora do chão”. Em primeiro lugar, se na tradição do diário a subjetividade, a intimidade e a espontaneidade encontram-se pressupostos, nos “diários” cageanos tais características serão cuidadosamente evitadas. Com maior proximidade do formato convencional, em *Diary: Emma Lake music workshop 1965* (Fig. 40) cada entrada é precedida por uma data e se relaciona com as atividades diárias da oficina de música que intitula o texto. Mas

por oposição à motivação íntima convencionalmente associada ao diário, a bula desse texto (CAGE, 2009a. P. 21) nos informa que ele foi escrito atendendo à solicitação de um artigo de mil e quinhentas palavras para a revista *Canadian Art*. Posto que a oficina de música, que impossibilitaria a princípio sua escrita, durava exatamente quinze dias, Cage afirma ter concluído que escrever cem palavras por dia não seria um peso adicional insustentável na sua rotina. Cada entrada possui, dessa forma, exatamente cem palavras, restrição formal que seria absurda dentro da lógica confessional do diário íntimo e que imprime ao trecho que seria necessariamente o clímax em uma narrativa mais convencional – a noite e a manhã na qual Cage encontra-se perdido após um passeio solitário – um estilo telegráfico que contrasta fortemente com seu *pathos* potencial.

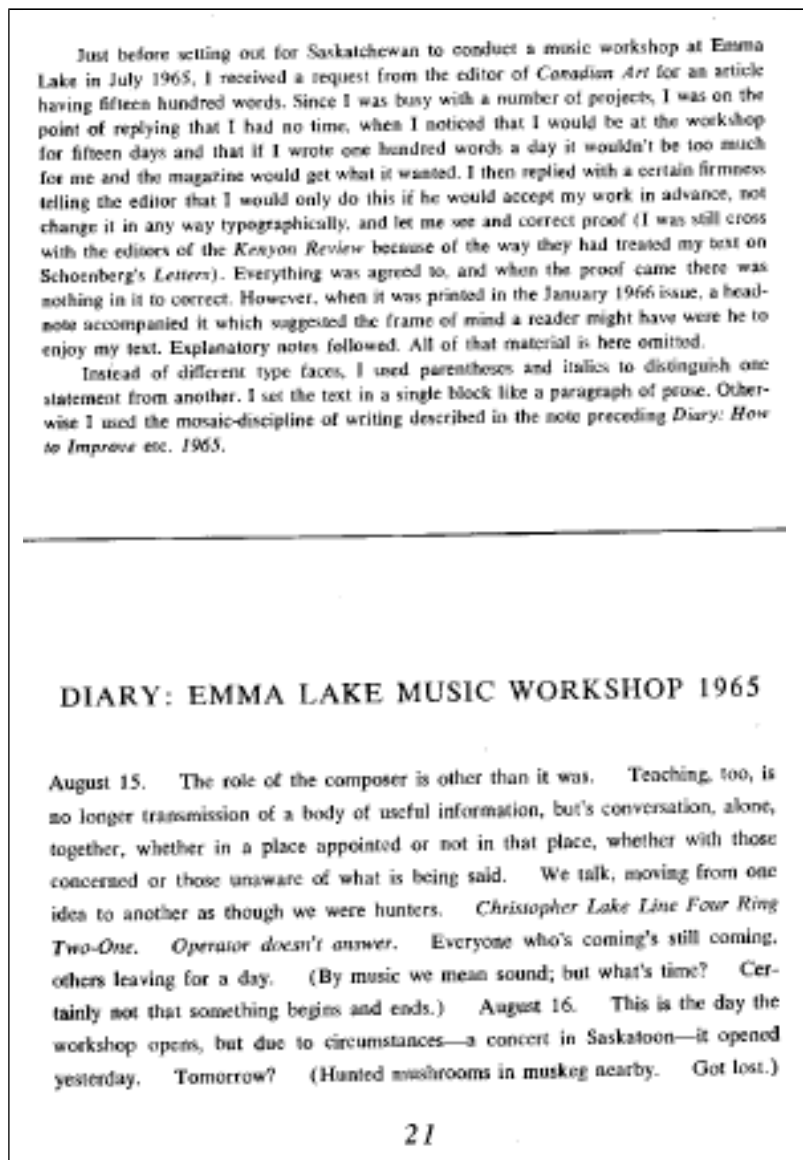


Fig. 40: Primeira página de *Diary: Emma Lake music workshop 1965*

Diary: Audience e *Nam June Paik: a diary* mantêm a lógica de seções com determinado número de palavras⁴⁶, mas as datas que articulavam tais seções são aí substituídas por numerais romanos. A bula desse último texto não nos informa sobre a relação entre as seções e os dias e a do primeiro afirma que ele foi escrito durante uma viagem de carro, sendo que, quando cada seção “tomava forma e eu era capaz de repeti-la, encostava em um lugar qualquer da estrada, escrevia-a, depois ia em frente” (CAGE, 2013. P. 50). Da concepção corrente de diário sobra muito pouco nesses textos, talvez nem mesmo o mínimo: a ideia de uma escrita que se pretende registro pessoal de certa passagem de tempo. O que parece se conservar é fundamentalmente o método: tantas palavras serão escritas para cada seção, correspondendo tal escrita a um exercício diário ou não.

Ainda que o primeiro fragmento de *Diary: How to improve...* date do mesmo ano do mais antigo dos outros diários incluídos em *A year from Monday*, podemos pensar tal série como o desenvolvimento das preparações que aparecem nesses últimos. Encontramos na série um elemento a mais do gênero diário, uma extensão temporal continuada. Cage produziu oito fragmentos entre 1965 e 1982, três deles incluídos em *A year from Monday*, quatro em *M* e um em *X*. No prefácio de *Empty words*, Cage explica a ausência de fragmentos naquela coletânea:

Sou um otimista. Esta é a minha razão de ser. Mas dadas as notícias diárias me tornei em certo sentido bobo [dumb]. Em 1973 comecei um outro fragmento do meu *Diary: How to improve the world (You will only make matters worse)*: ele continua incompleto. (CAGE, 2009b)

Os textos da série, de maneira análoga a *Nam June Paik: a diary*, são uma espécie de mosaico de “ideias, proposições, palavras e histórias” (CAGE, 2013, p. 3) em torno de um eixo temático, no caso “o melhoramento do mundo” concebido através de um peculiar reformismo anarquista, inspirado em grande parte por Buckminster Fuller. Trata-se em grande sentido de um artefato extremamente interessante do otimismo utópico dos anos 1960, da sensação que das transformações tecnológicas, comportamentais, artísticas e da conquista dos direitos civis haveria de surgir uma nova sociedade. Mas mesmo o otimismo programático de Cage não conseguiu manter o ímpeto utópico necessário para a empreitada após o acúmulo de tragédias que marcaram os EUA na passagem dos anos 1960 para os anos 1970: a primeira crise do petróleo, a cada vez mais absurda guerra no Vietnã, o assassinato de Martin Luther King e o escândalo de Watergate – as últimas três tragédias mencionadas respectivamente em trechos do *Diary: How to improve the world ...* publicados em *A year from Monday*, *M* e *X*.

Visualmente a série possui uma aparência particularmente distintiva dada a alternância entre 12 tipos diferentes e da indentação variável da margem esquerda, ambas resultado de operações de

46 Em *Diary: Audience*, encontramos mais de cem palavras por seção, sendo que a forma como se contam as contrações verbais comuns no inglês e também as palavras compostas pode variar.

acaso (*chance operations*)⁴⁷. Novamente, trata-se de trabalhos para serem tanto vistos como ouvidos: no último ano da sua vida, Cage chegou a gravar a série decodificando sonoramente cada uma das transformações tipográficas como alterações de volume e alterações na distribuição espacial estéreo da gravação.

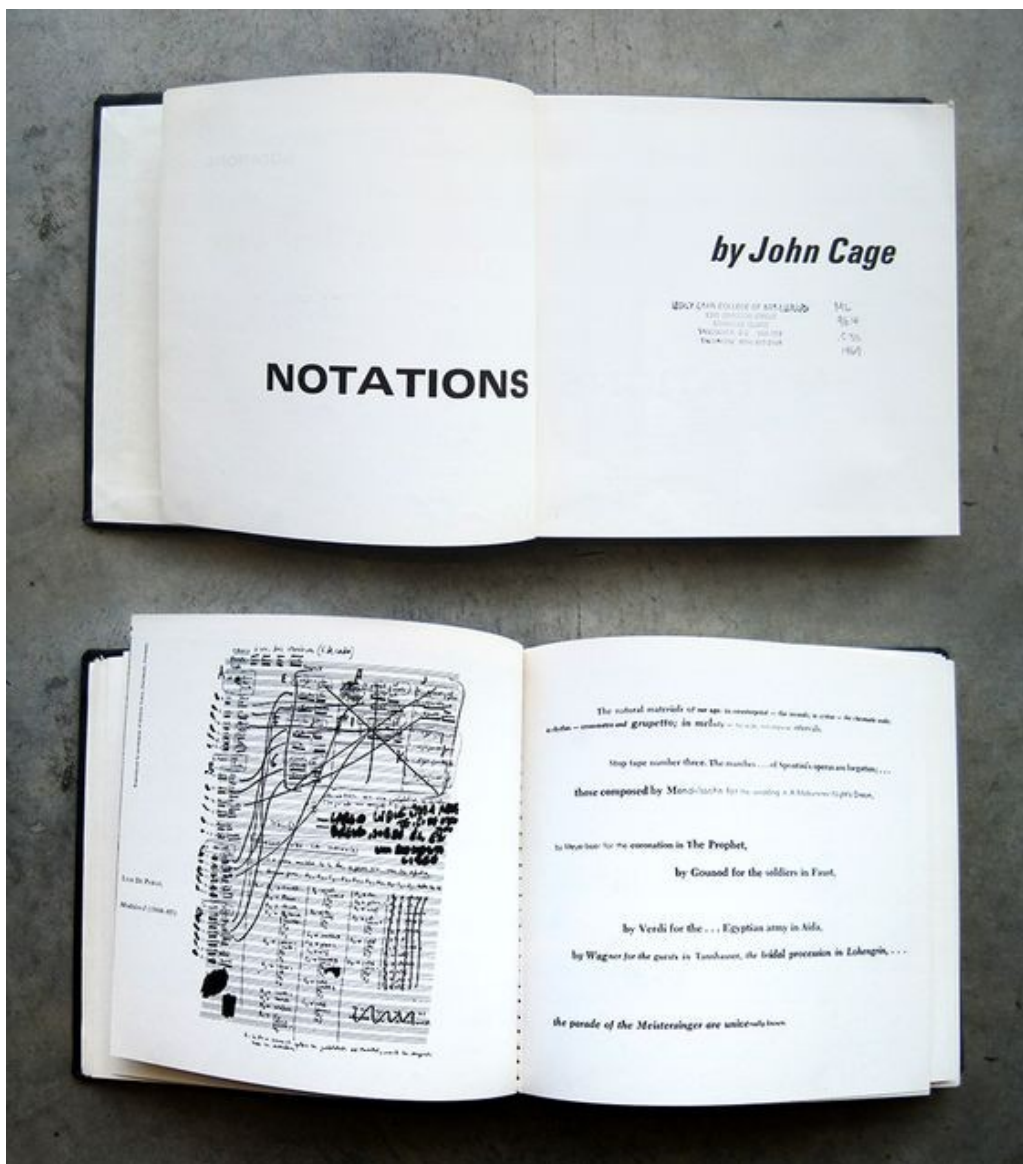


Fig. 41: Livro *Notations*

No quadro da investigação cageana do sentido e do interesse de se obedecer ou não a limites preestabelecidos, encontramos também trabalhos que extrapolam a medida do texto para a medida do livro. Em *Notations* (Fig. 41), publicado em 1969 em parceria com a artista ligada ao Fluxus,

47 Em 1967, a terceira parte do *Diary: How to improve the world ...* foi publicado também como um panfleto impresso em offset de duas cores (vermelho e azul) como parte da série *Great Bear pamphlets* publicada pela editora *Something Else Press* de Dick Higgins, artista ligado ao Fluxus. Ali à invenção tipográfica se une a invenção cromática resultando na impressão do texto em 8 tonalidades diferentes, distribuídas novamente segundo procedimentos aleatórios.

Alison Knowles, o texto preparado assume a dimensão de livro preparado. Sua concepção básica emerge novamente de um gênero textual alheio à literatura *stricto sensu*: trata-se de um catálogo que ilustra a coleção de manuscritos musicais contemporâneos que Cage reuniu como maneira de levantar fundos para a Foundation for Contemporary Performance Arts. Excertos das partituras reunidas de duzentos e sessenta e nove compositores encontram-se distribuídas por ordem alfabética de maneira alternada com um texto fragmentado que distribui de forma mallarmaica na página palavras grafadas nos mais diversos tipos, sendo o *layout* determinado novamente por operações de acaso (*chance operations*). A cada um dos compositores contatados foi atribuído um determinado número de palavras, entre uma e sessenta e quatro, com a qual deveriam compor um *statement* a respeito do processo de notação. Apesar da atribuição do nome do compositor ao fim de cada trecho, o resultado é novamente um mosaico, talvez mesmo um quebra-cabeça, já que por vezes os textos encontram-se fracionados e sua ordenação não segue a das partituras correlatas. Em contraste com a prática corrente no gênero editorial do catálogo, próximo do livro de referência, a navegação não linear do códice é ali dificultada pela ausência de índices de qualquer espécie, assim como pela ausência de numeração de página. Como era de se esperar na expansão do texto preparado para o livro preparado, a seção principal é antecedida por uma bula onde lemos:

Um precedente para este texto é a enquete [questionnaire]. (Aos compositores foi pedido que escrevessem sobre notação musical ou algo relacionado). Um precedente para a ausência de informação que caracteriza este livro é o aquário contemporâneo (não mais um corredor escuro com cada uma das espécies no seu próprio tanque iluminado, separada das outras e nomeada em Latim): uma grande casa de vidro na qual todos os peixes nadam, como no oceano. (CAGE & KNOWLES, 1968. P. não numerada)

Como se vê, *Notations* encontra-se no polo oposto da dualidade do mixomiceto cageano em relação a peças feitas fundamentalmente para serem executadas sonoramente, como a *Talk I* discutida acima. O que vemos aqui é o texto concebido puramente como espaço. Mais ainda: como espaço não cartografado, substituindo a navegação precisa dos livros de referência pelo mergulho em um “aquário contemporâneo” no qual ideias muitas vezes contraditórias de variadíssimos “compositores” (vários deles são hoje definidos mais comumente como praticantes da *performance art*, da poesia sonora ou das artes plásticas) se misturam e se interpenetram. O livro e o texto se tornam um puro *container*, um espaço que pode abarcar tanto a escrita, como a imagem (reprodução de um conjunto variadíssimo de partituras incluindo notação convencional, gráfica e textos-partituras, além de muitos híbridos dessas categorias), ambas em diálogo constante com a página em branco, suporte vazio que, como defende Anne-Marie Christin (2004),

é a condição de possibilidade comum à imagem pictórica e à escritura. *Notations* se enquadra, portanto, no âmbito dos textos que, segundo Compagnon (1996, p. 39), ao não marcarem a separação entre as palavras próprias e as emprestadas, assumem a “integridade de sua enunciação”, revelando “sujeitos indiferenciados” e um “polimorfismo não ordenado”. Em suma, ao invés de um *survey* das práticas então contemporâneas de notação no âmbito da música e áreas conexas, *Notations* oferece um mergulho desorientador em um espaço de possibilidades, mais propenso a instigar a pesquisa artística do que a saciar a fúria classificadora do discurso acadêmico.



Fig. 42: Páginas avulsas da versão livro-de-artista de *Mushroom book*

Na mesma linha do livro como *container*, temos o *Mushroom Book* (1972) publicado tanto como um livro de artista avulso (Fig. 42), em parceria com a desenhista Lois Long, quanto como um dos textos de *M* (Fig. 43). A natureza dupla da obra remete novamente às múltiplas realizações de uma partitura. Mais particularmente de uma partitura cageana, visto que composta para um instrumental variável. A edição artesanal é composta de dez folios, no exterior dos quais se encontra o texto manuscrito de Cage, disposto em linhas que seguem múltiplas direções, se cruzam e se sobrepõem, materializando a simultaneidade por vezes ilegível aludida apenas como possibilidade na bula de *Where are we going ? and what are we doing?*. No interior de cada um dos folios, o texto principal é impresso sobre papel transparente, revelando ao fundo as elegantes ilustrações científicas de Lois Long para diversas espécies de cogumelos, acompanhadas por legendas descritivas do grande micologista Alexander H. Smith. Como em *Notations*, temos um

tema amplo que serve como eixo de todos os fragmentos textuais, mas a gama de variedade dos fragmentos é bem maior: ali se encontram receitas culinárias, descrições de obras musicais cageanas; anedotas relacionadas à busca de cogumelos silvestres, por vezes tomando a forma de mesósticos que têm por eixo o nome científico de determinado cogumelo; citações de livros sobre cogumelos comestíveis e de Buckminster Fuller; considerações sobre política, ecologia, mas também sobre *talas* indianas; trechos não-sintáticos, asemânticos; entre outros. Entre os materiais chama atenção a inclusão do próprio projeto do livro, descritível igualmente como texto-partitura ou receita:

Terminar para Lois o programado
manuscrito livro
de cogumelos [mushroom book]
incluindo histórias sobre cogumelos [mushroom stories],
excertos de livros (de cogumelos)
observações sobre a busca (de cogumelos)
excertos dos *Diários* de Thoreau
(fungi)
excertos dos *Diários* de Thoreau
(completo),
observações sobre:
Vida/Arte,
Arte/Vida,
Vida/Vida,
Arte/Arte,
Zen,
Leituras recentes [current reading],
Culinária (compras, receitas)
Jogos, Música, Mapas,
Amigos,
Invenção,
Projetos,
+
Escrita sem sintaxe
Mesósticos (sobre nomes de cogumelos)
(CAGE, 1998. P. 134)

MUSHROOM BOOK

I

Bake *Polyporus frondosus* (battered,
seasoned, covered)
until tender. Chop.
Steep wild rice 5 x 20'
in boiling water (last water salted).
Combine.

Voices singing Joyce's Ten Thunderclaps
transformed
electronically to fill actual
thunder envelopes; strings playing star
maps transformed likewise to fill
actual raindrop envelopes (rain
falling on materials representing history of
technology).
(McLuhan.) Last rain not falling
(wind instruments), i.e. present moment.
Music becomes nature (Johns).

Man/Earth: a problem to be
solved.

highway system (Ivan Illich): a false utility.

no water unless necessary.

Hunting for *hygrophoroides*, found
abortivus instead.

Returning to get more *abortivus*, found
ostreatus in fair condition. South to
see the birds, spotted *mellea*.

Hunting is starting from
zero, not looking for.

Fig. 43 Primeira página da versão de Mushroom book publicada em M

A variação de instrumentação nas execuções de tal projeto/partitura/receita – como projeto gráfico avulso em uma edição de luxo (incluindo litografias coloridas) de tiragem limitada a 75 cópias e também como texto de layout mallarmaico, mas de tipografia convencional, em uma publicação de caráter industrial – remete à oposição estabelecida, segundo Paulo Silveira (2008), entre o *livre d'artiste* como edição especial ilustrada por um artista, cuja prática remonta ao Modernismo francês da virada do séc. XX, e o livro de artista como artefato das poéticas pop, conceitual e minimalista dos anos 1960, referido à teoria benjaminiana da reprodutibilidade técnica – do qual *Silence* possivelmente seja um antecedente importante⁴⁸. Tal dupla filiação pode ser pensada como análoga à interseção complexa entre traços modernistas e pós-modernistas no projeto artístico cageano, observada por Alastair Williams (2002).

Temos discutido nesta seção o caráter híbrido de grande parte da produção textual cageana: concebidos como mixomicetos, na fronteira entre o processo sonoro no tempo e o objeto visual no espaço; negociando a rigidez das preparações com a coloquialidade da anedota; exibindo a referência a algumas das vertentes mais radicais da poesia vanguardista da primeira metade do séc. XX aplicada a gêneros textuais cotidianos, no mais das vezes concebidos fora da literatura *scripto sensu*, como a conferência, o diário, o catálogo, a receita culinária; referenciando o alto modernismo no momento mesmo em que ajudam a fundar a pós-modernidade artística. Como pano de fundo de todos esses hibridismos, a ideia da escrita comum relida pelo viés da música, da inserção da segunda escrita ocidental – a notação musical – no âmbito do texto cotidiano; da partitura-texto, enfim.

A aparição do mesóstico em *M* tem, no entanto, o efeito paradoxal de estabilizar a escrita cageana, enquadrá-la definitivamente na categoria “poema”, por menos ortodoxa que seja tal

48 Uma das muitas conexões entre Cage e a gênese do modelo estadunidense/conceitual do livro de artista seria Dick Higgins, aluno do compositor no final dos anos 1950 e artista ligado ao Fluxus. O trabalho de Higgins incluía pintura, performance e poesia; happenings, intermídia e filme; tipografia, livros de artista e edição. Dentre os livros de artista de Higgins, Paulo Silveira (2008, p. 167) menciona *Foew&ombwnw: a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom* de 1969 que inclui seu ensaio clássico *Intermedia* publicado originalmente em 1966. Sua editora, *Something Else Press*, ativa entre 1964 e 1974, foi um elo importante na trajetória do livro de artista enquanto produto barato de tiragem ilimitada, incluindo *Notations*, trabalho que contou com a colaboração da então esposa de Higgins, Alison Knowles. De acordo com Steve Clay (2009), a ideia de fundar uma editora voltada para a produção da vanguarda artística, porém capaz de editar e distribuir seus livros dentro dos circuitos livreiros tradicionais, surgiu a partir da impossibilidade de George Maciunas editar seu trabalho *Jefferson's Birthday/Postface* (1964) com as mesmas técnicas com as quais produzia as caixas e múltiplos do *Fluxus*. Em oposição à produção semi-artesanal de Maciunas, Higgins se propunha a “publicar fontes primárias [source materials] em um formato que encorajasse sua distribuição por vias convencionais, por mais não-tradicionais que fossem seu conteúdo ou implicações & introduzir produções européias, sempre mantendo o equilíbrio entre Europeus/Americanos, famosos, não-famosos e infames, passado e presente.” (apud CLAY, 2009). Além de livros, a *Something Else Press* publicava informativos e também panfletos, incluindo a série *Great Bear Pamphlets*. Essa série, publicada entre 1965 e 1967, inclui, além do trabalho já citado de John Cage, publicações de Higgins, Dieter Rot, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, George Brecht, Luigi Russolo, entre outros.

qualificação. Apesar de utilizado por alguns poetas importantes na tradição poética ocidental – François Villon, por exemplo – o acróstico, do qual o mesóstico cageano naturalmente deriva, tende a ser na modernidade fundamentalmente uma forma sublitéria, mais presente nos exercícios escolares e mesmo na publicidade do que na obra de poetas de renome – talvez por ser considerado um artifício demasiado óbvio ou, como se diria em inglês, um *gimmick*. Quase no mesmo registro se apresentam os poemas de ocasião, gênero em que se inscrevem os *Six Mesostics*, que incluem o primeiro deles, em *M* e os setes avulsos espalhados por *Empty Words*, todos tendo como eixo o nome de alguém do círculo artístico e/ou pessoal de Cage. Uma segunda variedade de mesósticos pode ser vista como uma expansão dessa. Em *36 Mesostics re and not Marcel Duchamp*, *23 Mesostics re and not Mark Tobey*, de *M*, e *Sixty-one Mesostics re and not re Norman O. Brown*, de *Empty Words*, o nome dos artistas e do *scholar* mencionados nos respectivos títulos servem de eixo para séries de mesósticos cujos temas são por vezes relacionados, por vezes não relacionados com os homenageados⁴⁹. Compostos de uma série de fragmentos líricos escritos por Cage e tendo por única preparação a forma mesóstico, trata-se do material mais facilmente classificável em uma definição minimamente convencional de poema dentre toda a obra escrita do compositor.

Ainda nos anos 1970 e posteriormente até a sua morte, Cage usará o mesóstico também de formas mais radicais, especialmente, como já discutido, de modo a escrever através de outros textos. Em textos anteriores ao surgimento do mesóstico a escrita cageana já se utiliza da possibilidade de tal “escrita-atraves”, utilizando tanto textos da autoria do próprio compositor, como em *45' for a Speaker*, como de terceiros, como em *Erik Satie (1958)*, diálogo imaginário composto de citações do músico francês respondidas por Cage, e em *Mosaic*, composto a partir de trechos da edição das cartas de Arnold Schoenberg escolhidos por meio de procedimentos de acaso (*chance operations*) intercalados por comentários de Cage baseados na sua experiência como aluno do compositor austríaco. Mas nesses três casos o estatuto do texto se encontra ainda distante da estabilidade proporcionada pelo mesóstico, se referindo o primeiro à idéia de execução sonora e os outros não muito distantes do artigo crítico. A escrita através dos *Cantos* e de *Finnegans Wake*, já conformada em mesósticos, se apresenta, porém, tendencialmente como tão literária quanto seus textos base. No também já mencionado *62 Mesostics re Merce Cunningham* (Fig. 44), palavras e sílabas retiradas do livro do bailarino e coreógrafo são transformados pela substituição de letras e dispostos visualmente, segundo o prefácio de *M*, através de setecentos tipos e tamanhos diferentes de Letraset. O resultado são obras mais próximas da pintura de

49 Os *re and not re* dos títulos se referem à abreviatura de *regarding*, usada comumente na correspondência de negócios.

palavras futurista do que da legibilidade pressuposta por um poema, ainda que com certo esforço seja possível tatear uma leitura análoga àquela exigida pelas palavras compostas de *Finnegans Wake*. Paradoxalmente a radicalização dos recursos visuais e discursivos parece encerrar essa série mais rigidamente na categoria “arte”, contrastando com a imprevisibilidade da mistura entre o estético e o mundano que caracteriza, por exemplo, as conferências mais antigas.



Fig. 44 Um dos 62 Mesostics re Merce Cunningham

No prefácio de *M*, Cage informa que frequentemente tinha executado os *62 Mesostics re Merce Cunningham* como performance sonora, ainda que não informe exatamente como esses textos, desprovidos de bula, devessem ser performados⁵⁰. Outros textos de Cage daquele momento haviam sido compostos primariamente para serem executados sonoramente, abdicando de maneira quase total à sua compreensibilidade verbal, caso tanto de *Mureau* quanto de *Empty Words*. Cage sabia que, novamente, tal radicalidade acabava por encerrá-los em uma tradição artística específica, o poema sonoro de matriz dadaísta, tal como praticado por Tristan Tzara, Kurt

⁵⁰ O vocalista experimental Demetrio Stratos também realizou performances e uma gravação do trabalho.

Schwitters, os *lettristes* franceses do pós-guerra, entre outros⁵¹. No prefácio a *M*, ele se refere ao que considera o caráter tardio do seu trabalho com o que denominava linguagem sem sintaxe, ao mesmo tempo diferenciando-o de propostas similares:

Meu trabalho nesse campo [da linguagem não-sintática, desmilitarizada] é tardio. [...] Poetas sonoros e concretos também têm há muitos anos trabalhado nesse campo, embora muitos, me parece, substituíram estruturas sintáticas por equivalente gráficos ou musicais, ignorando que as estruturas feitas pelo homem elas próprias (incluindo estruturas em outros âmbitos além da linguagem: os governos no seu aspecto não-utilitário e os zoológicos, por exemplo) devem dar lugar aos seres que elas visavam controlar, caso se deseje que pessoas, animais, plantas sons ou palavras continuem respirando e sendo na Terra. (CAGE, 1998. P. x)

Por mais sedutora que tal analogia eco-anarquista seja, a diferenciação dessa faceta da escrita cageana em relação a trabalhos análogos nos âmbitos da poesia sonora e concreta é frágil. Por mais que a organização de natureza musical e/ou gráfica dos trabalhos cageanos se submeta a operações de acaso (*chance operations*), tais procedimentos resultam, assim como na música ou no trabalho de artes plásticas de Cage⁵², em estruturas – por vezes, mais ou menos abertas, de certo menos intencionais, mas sempre capazes de formatar o trabalho final.

Respondendo à comparação de certos trabalhos seus com as propostas dos *lettristes*, Cage rejeita a ideia de que a produção desses pudesse não ser música, sendo som (cf. CAGE; CHARLES, 1981. P. 114-115). Talvez mais que qualquer outro trabalho cageano *Mureau* e *Empty Words* abolem a distinção entre a escrita convencional e a partitura, registrando por meio da primeira obras que normalmente empregariam a segunda. Partituras-texto que abdicam quase que completamente da dimensão verbal da escrita comum, servem como registro de uma composição na qual apenas a dimensão timbrística veiculável pelo alfabeto se encontra definida de maneira absoluta, abdicando da pretensão fundadora da notação ocidental de registrar também frequências sonoras (notas) e, posteriormente, ritmos precisos.

No prefácio a *M*, Cage (1998, p. xiv) relata a experiência de executar *Mureau* com duzentos voluntários em Kalamazoo, enfatizando o fato da composição não exigir intérpretes com formação musical, quebrando a hierarquia técnica entre músicos e não músicos, *performers* e público (ainda que mantendo o compositor como referência). Nesse caso, a acessibilidade característica da escrita comum serve como o elemento mundano, cotidiano, capaz de flexibilizar a fronteira arte/vida. No caso de *Empty words*, as indicações das bulas – uma para cada seção, sendo que as indicações de performance mais importantes se encontram na que antecede a terceira parte (CAGE, 2009b, p. 62) – inviabilizam uma performance não preparada da peça. Insiste, porém, na ruptura de

51 Sobre poesia sonora ver Philadelpho Menezes Neto (1992).

52 Sobre os trabalhos de arte visual de Cage, a maior parte posterior ao recorte aqui definido, ver Kathan Brown, 2002.

fronteiras, como nos informa a bula que antecede a quarta parte: “línguas tornando-se músicas [musics], músicas tornando-se teatros [theatres]; performances; metamorfoses (*stills* do que são, na verdade, filmes)” (CAGE, 2009b, p. 76).

Ouvindo as gravações realizadas do compositor executando ambas as peças, cabe destacar o quão diferente soam. Em *Mureau*, a dicção de Cage se aproxima mais de uma leitura padrão em voz alta, com a sua estudada pronúncia de aglomerados de letras e sílabas evocando, novamente em registros próximo ao *Finnegans Wake*, uma coerência verbal que se encontra naturalmente ausente do texto. Já na versão que conseguimos encontrar de um trecho de *Empty words* sobreposto à *Music for piano*, a voz delicada e sussurante de Cage entoa sílabas e letras de maneira que remete à técnica schoenbergiana do *Sprechgesang* (canto-falado). Se *Empty words* puder, por fim, ser considerada mais do que qualquer coisa uma composição musical cageana⁵³, trata-se de uma composição editada na íntegra, não ao modo de uma partitura musical propriamente dita – as partituras de Cage, inclusive algumas de realização gráfica-editorial extremamente desafiadoras, eram editadas com exclusividade pelas edições Peters –, mas como texto em livro.

Como ler um jornal

Como visto, a revolução musical cageana, inaugurada pelo piano preparado, se baseia em uma transformação da relação entre a escrita musical, sua performance (leitura musical) e o resultado sonoro desse processo. De maneira análoga, a escrita cageana se volta justamente sobre o processo de leitura. O ato mesmo de ler é arrancado do consenso que define a leitura silenciosa como padrão para a obra literária e que coloca uma leitura supostamente expressiva de matriz dramática/teatral como padrão único de performance literária oral. O orador, conferencista, contador de casos – já que parece impróprio descrever tal figura como bardo ou aedo – torna-se ao mesmo tempo instrumentista e instrumento, executando uma composição por vezes indissociavelmente verbal e sonora (musical). Afetada a leitura enquanto mecânica de decodificação, desloca-se igualmente a leitura enquanto produção de sentido: na maior parte das conferências, posições e proposições – musicais, artísticas, literárias, políticas etc – são apresentadas, mas não à maneira do tratado ou mesmo do manifesto. O que se parece buscar é a lógica da imersão, algo próximo do ritual, do encantamento. E para tanto o compositor lança mão continuamente de toda espécie de repetição – ao mesmo tempo “inexistente” e matéria-prima da

⁵³ A peça, cuja duração total é de dez horas, foi executada recentemente por ocasião do centenário de nascimento de Cage, em 2012. Apesar de compreender uma noite inteira de performance, cujo final deve coincidir com o nascer do sol, não se trata da peça mais longa do compositor. *Organ²/ASLSP (As SLOW as Possible)* está sendo executada na igreja St. Burchardi na cidade alemã de Halberstadt desde 2001 e tem a previsão de durar ao todo 639 anos.

escrita tanto para Gertrude Stein quanto para Cage e análoga ao silêncio na música desse.

Dentre as múltiplas formas de repetição que encontramos na escrita cageana cabe destacar primeiramente a presença constante de recortes de textos anteriores, tanto de própria lavra como de terceiros, inclusive porque, como coloca Compagnon (1996, p.17), “Toda citação é primeiro uma leitura”. Mas mesmo a citação em Cage é preparada, subvertida. Podemos tomar como modelo a descrição que Compagnon propõe do ato de citar:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso da minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. (COMPAGNON, 1996. P. 13)

Como previsto pelo teórico francês, a citação cageana extrai, mutila, desenraiza; desliga o fragmento do que lhe é anterior e posterior, transformando-o em texto autônomo; explode, desmonta, dispersa um texto outro. Mas a leitura cageana, recorrendo a procedimentos de acaso (*chance operations*), não é atraída – ou melhor, solicitada, para usarmos a terminologia de Compagnon – por uma frase, uma combinação de palavras ou uma ideia. Delegando a leitura a um método, no mais das vezes o *I ching*, totalmente alheio ao desejo e ao gosto do autor, não se pode falar exatamente de “trecho escolhido”. Baseada no acaso, a citação sem solicitação se torna, como prevê novamente Compagnon (1996, p. 22), maquinal e gratuita. Bugiganga da engenharia apressada norte-americana, a citação cageana desconhece “a alegria do artesão consciencioso ao se separar de um produto acabado que não traz o traço de seu trabalho”, a qual se refere o teórico francês (p. 28), ao falar da acomodação de uma citação em seu texto de destino.

Mantendo a marca do corte maquinal no texto de origem – que se revela em frases truncadas, pensamentos incompletos, mudanças súbitas de assunto e até mesmo palavras fragmentadas em sílabas ou letras – a escrita cageana opta por um modelo visual de citação: a colagem modernista. Segundo Marjorie Perloff (1993a, p.102), o procedimento iniciado por Braque e Picasso e rapidamente difundido pela rede europeia de artistas de vanguarda às portas da primeira guerra mundial se diferencia das “colações” realizadas em outros contextos “pelo fato de que sempre implica a transferência de materiais de um contexto para outro, ainda que o contexto original não possa ser apagado”. Como afirma um manifesto do Grupo Mu, citado pela autora, o “estratagema da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária” (apud PERLOFF, 1993. P. 102-103).

Desde seus primórdios a colagem propriamente dita se apropriou dos materiais –

especialmente dos papéis impressos – à mão, o que durante todo o século XX incluiu a figura onipresente do jornal diário. Cage via de regra não utiliza o jornal como material para sua escrita, voltada antes para textos – conchas na praia – que o solicitam enquanto totalidade, se não enquanto fragmento. Ele elege, porém, o jornal como modelo de leitura. Na bula de *Indeterminacy*, o compositor sugere que os casos espalhados entre os textos principais de *Silence* sejam lidos

da maneira e nas situações em que alguém lê jornais [...] quando o faz sem um objetivo: isto é, saltando aqui e ali e respondendo ao mesmo tempo aos acontecimentos e sons do ambiente. (CAGE, 2011. P. 261)

Ideia que se repete – atribuída agora ao guru estético-tecnológico dos anos 1960, Marshall McLuhan – como um dos fragmentos retangulares que compõem *Seriously comma* (1966), incluído em *A year from Monday*:

McLuhan insiste na capa do jornal como o tipo de existência atual. Lendo, não lemos mais sistematicamente (concluindo cada coluna, ou mesmo passando a página para concluir um artigo): saltamos. (CAGE, 2009a. P. 26)

Ideia repetida novamente, dessa vez em termos de paralelo entre a escrita verbal e a escrita musical, como em um dos casos de *How to pass, kick, fall, and run*, também em *A year from Monday*:

Você já reparou como se lê um jornal? Saltando, deixando artigos não lidos, ou apenas parcialmente lidos, desviando aqui e ali. De forma alguma o modo como se lê Bach em público, mas precisamente o modo como se lê em público *Duo II for pianists* de Christian Wolff. (CAGE, 2009a. P. 136)

Antes de passarmos da leitura que salta para a reescrita que fragmenta, cabe insistir no ponto da repetição na escrita cageana. Séries de fragmentos conectados dispersos por diversos textos – como essa da leitura que salta ou ainda a comentada acima, sobre a tradução do haiku de Bashô – se encontram dispersos por toda sua obra. Como observa Patterson (2002b, p. 96), tais séries às vezes repetem não ideias, mas construções textuais: o caso do banho do monge incluído em *Indeterminacy* se encerra com duas frases nominais (“Just a dip. No why”), semelhantes ao fim do caso sobre o club de infância da ex-mulher de Cage, Xenia, parte do mesmo texto (“only one rule: no silliness”), trechos que ecoam igualmente uma das respostas do “diálogo” que constitui a parte final do ensaio *Experimental music: Doctrine*, incluído em *Silence* (“No purpose. Sounds.”). Tais repetições, passíveis de se tornar um jogo de colecionar⁵⁴, não se restringem aos textos preparados,

54 Encontramos, além das já citadas, várias outras repetições/variações confrontando os textos de Cage – sem mencionar os textos cuja reutilização de textos anteriores se encontra descrita em sua bula –, não esgotando sem dúvida suas ocorrências: o primeiro parágrafo de *Experimental music* de 1958 repete na primeira pessoa o primeiro parágrafo de *Experimental music: doctrine* de 1955, ambos incluídos em *Silence* (CAGE, 2011. P. 7;13); a anedota sobre homens serem homens e montanhas serem montanhas antes e depois de zen aparece tanto na

pois – como demonstra Patterson (2002b, p. 94) – “frequentemente é uma tarefa relativamente simples referenciar mutuamente [cross-reference] trechos de entrevistas com passagens de *A year from monday*, por exemplo”.

Se para Cage o procedimento composicional clássico da variação encontrava-se superado no âmbito da música, a variação textual, a citação variada, é central para a sua escrita. Com Schoenberg, Cage (2011, p. 48) havia aprendido que “Tudo [...] é repetição. Variação, portanto, é repetição, algumas coisas alteradas, outras não”. Mas ao invés de adotar o procedimento schoenberguiano da variação contínua, que dispensa a reexposição de materiais musicais visto que a variação já cumpriria seu papel, Cage optou por se desfazer, na sua música, ainda que não na sua escrita, da variação. Partindo de Schoenberg e Gertrude Stein, Cage leva o seu pensamento sobre a repetição a uma reflexão social mais ampla da seguinte maneira, em entrevista de 1967:

na nossa era de objetos produzidos em massa e imagens midiáticas massificadas [mass-mediated images], a diferença que a insistência arranca [wrests] da repetição é ainda mais importante; pois as coisas que achávamos serem as mesmas não são exatamente as mesmas. E isso é muito útil nas nossas vidas, que cada vez mais comportarão o que aparenta ser repetição. Penso que é mesmo inevitável [...] [que] a percepção da diferença nos itens repetidos, produzidos em massa, será uma das nossas grandes preocupações. (apud POWER, 2014. P. 21)

Podemos nos perguntar hoje se tal constatação, de sabor claramente *pop art*, se filiará mais à diretriz utópica do estranhamento enquanto desautomatização, ligada ao formalismo russo de sabor cubofuturista de Chklovsky, ou à aplicação de técnicas de *marketing* como o *branding* e a *franchise* na arte dos anos 1980, na obra de artistas como Jeff Koons (cf. FOSTER, 2014).

Deixando, no entanto, tal questionamento para a próxima seção, saltemos de volta para a leitura que, como aquela dos jornais, se dá por meio de saltos. A grande questão é: como reproduzir na escrita o movimento errático da leitura que salta? Como obrigar o leitor – paradoxo da obra aberta – a não ler linearmente? A construção de um texto a partir de outro navegado por procedimentos de acaso (*chance operations*) é uma das respostas encontradas por Cage. Resposta em parte antecipada pelas leituras divinatórias – abrindo um livro ao acaso –, praticadas desde a antiguidade tardia em textos de Virgílio e na Bíblia (FISCHER, 2006, p. 79) e vinculadas à possibilidade de acessar inteiramente uma obra de maneira não linear proporcionada pelo códice, por oposição ao livro em forma de rolo.

Outra estratégia utilizada por Cage é fragmentar um fio discursivo e/ou narrativo ao longo de todo um texto, interpolando-o com vários outros, como talvez o faça o leitor de jornais. O caso

Lecture on something (CAGE, 2011. P. 143) quanto na *Juilliard Lecture* (CAGE, 2009a. P. 95); o caso de Morris Graves descendo do seu carro para comprar um hambúrguer aparece tanto como uma das histórias de *How to pass, kick, fall, and run* (CAGE, 2009a. P. 138), quando fragmentado em *Series re Morris Graves* (CAGE, 2009b. P. 102-103).

da condessa que tem uma crise súbita de diarreia, por exemplo, encontra-se disperso ao longo de sete páginas em meio a um fragmento de *Diary: How to improve the world ...*, incluído em *M* (CAGE, 1998. P. 103-110). Devido às características peculiares do *koan* cageano, ao final de cada fragmento poderíamos encontrar o final da história – visto que não se espera ali nem por um fim convencional nem por um arremate (*punch line*) –, mas algumas linhas adiante, talvez na página seguinte, reencontramos a narrativa que se torna a cada volta mais inconclusa e mais absurda. Todos os outros pensamentos e histórias que compõem o texto, relevantes e/ou irrelevantes para o tema central do “melhoramento do mundo”, aparecem então como o meio no qual o caso da condessa se encontra suspenso, demonstrando novamente a não-obstrução (*unimpededness*) e interpenetração reinvidicadas por Cage.

Retornando à leitura divinatória ao acaso, cabe observar que, se ali o fragmento é encontrado sem a solicitação prevista pela teoria da citação de Compagnon, as obras utilizadas, no entanto, não são obras quaisquer. Igualmente, os procedimentos cageanos eliminam a solicitação no nível micro, mas ao escolher o texto que será devassado como um *container* por suas operações de acaso, Cage estará novamente recolhendo conchas na praia. Os textos através dos quais Cage lê/escreve – do radicalismo protoanarquista de Thoreau, ao espiritualismo indiano compilado para olhos ocidentais (ou ocidentalizados) do *Evangelho de Sri Ramakrishna* à literatura modernista de vanguarda de Pound e Joyce – correspondem a um recorte nada “ao acaso” dentre a diversidade de leituras possíveis em meados dos século XX. Mesmos os casos trazidos “diretamente da vida” contemplam o cotidiano de um grupo bastante peculiar formado basicamente de artistas plásticos, músicos, dançarinos e micologistas amadores, o círculo social frequentado de maneira nem um pouco aleatória pelo compositor estadunidense. Nesse sentido cabe talvez pensar *Diary: How to improve the world ...* menos como um diário íntimo e mais como um jornal diário, como a crônica contínua do universo e das preocupações do círculo cageano.

Quando Marshall McLuhan reinvidica a capa do jornal como paradigma da contemporaneidade, ele repete (ou melhor, varia) a famosa afirmação de Hegel (apud ANDERSON, 2008. P. 68) de que o jornal seria para o homem moderno o substituto das preces matinais. Benedict Anderson (2008, p. 65-69) argumenta que o jornal diário seria um dos modelos fundamentais do tempo homogêneo e vazio e a sensação de uma simultaneidade anônima que funda as comunidades imaginárias contemporâneas, a começar pelas nações. Adepto, como vimos, do tempo homogêneo e vazio do relógio, onde tudo pode acontecer – por oposição tanto ao ritmo orgânico do pé que bate no chão quanto do tempo métrico do metrônomo –, Cage não enfatiza, no entanto, a ideia de nação como tal (e nisso ele está em desacordo com uma fração importante dos compositores modernos americanos da sua geração – como, por exemplo, Aaron

Copland). Em direta oposição ao nacionalismo, *A year from monday* e *M* abrem com a seguinte dedicatória:

Para nós e todos os que nos odeiam,
que os E.U.A possa se tornar apenas mais uma
parte do mundo, nada mais, nada menos.
(CAGE, 2009a. P. vii; CAGE, 1998. P. v)

Seu internacionalismo, porém, é a expansão ao nível global do tempo homogêneo e vazio: um dos temas recorrentes dos dois primeiros fragmentos de *Diary: How to improve the world ...* é a busca por descobrir quantos serviços globais (*global services*) estavam então em funcionamento. Cage via a existência de tais serviços com um indício de uma integração global capaz de extinguir os estados nacionais e, conseqüentemente, as guerras por eles produzidas. Sem dúvida Cage (2009b, p. 184), que em um texto de 1974 escreveu que “em breve todos, músicos ou não, terão um computador no seu bolso”, seria um entusiasta da Web, caso tivesse vivido o suficiente para vê-la em ação. Em um momento anterior da acessibilidade à informação, ele já comemorava no primeiro fragmento de *Diary: How to improve the world ...*: “livros dos quais se precisava antes eram difíceis de se encontrar. Agora eles saem em edições baratas [paperback]” (CAGE, 2009a. P. 8).

Se o jornal torna a existência simultânea de inúmeros lugares, senão palpável, pelo menos inteligível por meio da ficção que submete todos os acontecimentos a um “agora”, representado pela data da edição, como propõe novamente Anderson (2008, p. 65), tal simultaneidade para Cage seria expandida pelos novos meios de comunicação eletrônicos e globais. O universalismo cageano rejeita enfaticamente uma segregação entre os conhecimentos do Ocidente e do Oriente, aproximando por exemplo o Zen Budismo do misticismo gnóstico dos princípios do Cristianismo (cf. CAGE, 2009a. P. 136). Por outro lado, por mais que concebido nos termos mais benévolos, implica também certo expansionismo de uma simultaneidade temporal de raízes claramente ocidentais, como quando Cage (2009b, p. 187) encerra seu artigo de 1974, intitulado *The future of music* da seguinte forma: “É tempo de apresentar um concerto de música moderna na África. A mudança não é disruptiva. É alegre.”

Nesse sentido podemos observar que nem mesmo o acaso é inocente, que o repertório a ser recortado pelas operações de acaso reproduz de diversas formas hierarquias e estruturas de poder, para além de toda a boa vontade utópica que Cage injeta em sua poética. Como propõe Alastair Williams (2002, p. 239), se por um lado Cage “antecipa a ideia do museu sem paredes, no qual culturas de diversos tempos e lugares se encontram disponíveis para o presente histórico”, por outro “a neutralidade de Cage frente a diversas, às vezes incomensuráveis, visões de mundo oferece pouco subsídio para habitar tal ambiente”. Cabe acrescentar que Cage realiza sua operação

de leitura global a partir do espaço que se tornava naquele momento hegemônico no campo artístico mundial – Nova York, apelidada por Hélio Oiticica, em uma fórmula assonante encontrada em verso do *Inferno de Wall Street* de Sousândrade, de Roma-Manhattan, associando o império paradigmático da história ocidental à principal cidade da maior potência imperialista do séc. XX.

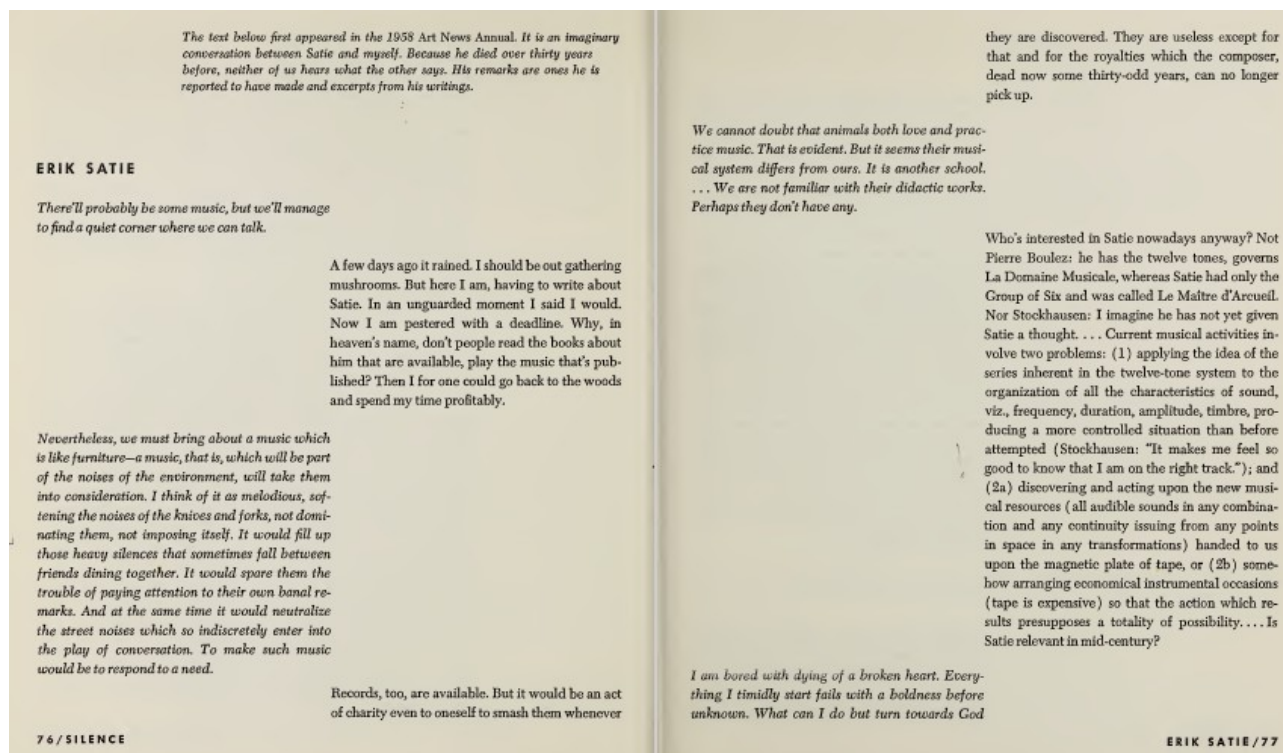


Fig. 45: Primeiras páginas de texto Erik Satie

De novo nos encontramos na encruzilhada entre o texto preparado e a retórica preparada: apagando o nome e o contexto que localizariam suas matérias-primas discursivas, a lógica apropriativa do texto cageano subverte a lógica da propriedade intelectual ocidental, mas na sua neutralidade programática corre também o risco de emular o gesto anômico do saque colonialista. O fato é que preparando de múltiplas maneiras seus textos, Cage limita os procedimentos do que Compagnon chama enxerto, ou seja, a acomodação de uma citação no texto de destino. Com exceção de alguns artigos – como *Erik Satie* (Fig. 45), no qual as citações do compositor francês se encontram diagramadas em retângulos alinhados à esquerda, enquanto as “respostas” de Cage em retângulos alinhados à direita e *Mosaic* (Fig. 46), no qual as citações de Schoenberg estão impressas em itálicos –, não é usual que a escrita do compositor apresente formas de diferenciar o que é e o que não é citação, ou seja, aspas ou recursos semelhantes. Aspas que normalmente, mais uma vez nos informa Compagnon (1996, p. 39), operariam “uma sutil divisão entre sujeitos e assinala[ria]m o lugar em que a silhueta do sujeito da citação se mostra em retirada, como uma

sombra chinesa”. No caso do compositor estadunidense – que rejeita as noções de começo, meio e fim exatamente por derivarem de “uma noção de sujeito [a sense of self] que separa a si mesmo do que considera ser o resto da existência” (CAGE, 2011. P. 134) – tal divisão talvez estivesse por demais ligada à ideia de propriedade. Em um trecho de *Lecture on nothing*, repetido integralmente na *Juiliard lecture* (2009a. P. 106), Cage propõe a seguinte reflexão steiniana sobre passado e repetição:

				Nossa poesia agora é
a constata-	ção	de que não	possuímos	nada
.	Tudo	por-	tanto	é um deleite
(posto que não possu-	ímos)	e,	sendo assim,	não precisamos temer perdas
.	Nós	não precisamos destruir o	passado:	ele se foi;
a qualquer momento	ele pode reaparecer e	parecer ser	e	ser o presente
.	Seria isso uma	repetição?		Só se pensássemos
que era nosso , mas	como não é,	está livre		assim como nós

(CAGE, 2011. P. 110)

Se o passado não pertence a ninguém e não pode ser repetido, a referência a uma autoria não se coloca como obrigatória para a citação, o sujeito que cita se mistura ao sujeito cujo texto é citado. Um fragmento de *Diary: How to improve...* de 1968, publicado em *M*, cita o poeta Robert Duncan, colega de Cage no Black Mountain College, falando incidentalmente sobre aspas e autoria:

Duncan me disse que sua poesia vinha [was picked up]
de outras pessoas. A única ocasião em que ele
tinha, disse, vontade de usar aspas
era quando as palavras que ele escrevia
eram suas. (CAGE, 1998. P. 13)

Answers his pupils gave didn't tally with his. Schoenberg needed to be sure of himself, so that, when leading others, he might be ahead. "You'll devote your life to music?" He thought of letters as improvisations. They were not compositions. Though he complained of the time his letters consumed, when he was *forced to rest* he wrote them. We're chucking this idea too (even though Schoenberg had it): that music enables one to live in a dream world removed from the situation one is actually in (and so the eyes of the music lovers, closed or reading scores—fortunate for them they're not crossing city streets). I explained to Stravinsky that studying with Schoenberg I had become a partisan: pro-Schoenberg, pro-chromaticism. Stravinsky: But I write chromatic music; my objection to Schoenberg's music: it isn't modern (it's like Brahms). Schoenberg pointed out others' mistakes; aware of his own, he corrected them. Criticism is unnecessary. *I disagree with almost everything.* Books he remembered were written by *opponents*. Musical conventions, complexity, yes—but let no objects and settings for operas puzzle his audiences. . . . *it is much more interesting to have one's portrait done by or to own a painting by a musician of my reputation than to be painted by some mere practitioner of painting whose name will be forgotten in 20 years, whereas even now (he was thirty-five) my name belongs to history. Our values.* Composition using twelve tones was in the Viennese air. Hauer and Schoenberg both picked it up. But differently. Simultaneously? *I empower you to publish this letter . . . ; but if . . . so, . . . in its entirety; not excerpted.* What with his wretched financial situation, asthma, anti-Semitic attacks from political quarters, lack of public recognition, etc., one's led (if not to agree) to listen when he says: *This earth is a vale of tears and not a place of entertainment.* Experiencing music not composers' names: at the Private Concerts Schoenberg organized, members listened, not told what they were hearing or who'd composed it. Believing that truth existed, he was interested in knowing what it was. Analyzing a single measure of Beethoven, Schoenberg became a magician (not rabbits out of a hat, but one musical idea after another: revelation). *Arnold Schoenberg.* What becomes evident (and we knew it anyway) is that unless one is a comedian (and Schoenberg wasn't, though he played tennis at least once with the Marx brothers) all's lost. One's intentions make life nearly unendurable. *A glass of brandy and . . . enjoyed it. Righteous indignation. It would be possible to*

Fig. 46: Segunda página de Mosaic

Nada mais relevante para a presente discussão do que a forma como Compagnon (1996, p. 39) compara as aspas, que tentam “circunscrever a enunciação e seus níveis em territórios ou em paradas indicadoras”, com “as indicações de ritmo, os vetores de interpretação que o compositor propõe ao executante” em uma partitura musical. Tais são exatamente os elementos da notação musical que o projeto cageano da música indeterminada em relação à sua execução pretende eliminar.

O passado, as palavras e as ideias não pertenceriam, dessa forma, a ninguém. Cage (1998, p. 15): “Gastei várias horas / folheando um livro, tentando / encontrar a ideia que tinha tirado dele. / Não consegui. Ainda tenho a ideia”. Mesmo pensando estritamente na lógica da escrita cageana, trata-se de uma simplificação ou talvez um horizonte utópico. Boa parte das vezes, Cage cita literalmente, palavra por palavra, o que supõe a presença – ainda que recopiada, fragmentada etc – do texto original. Em certos textos, a bula assume a função das aspas subtraídas do corpo do texto, informando autores, fontes e até mesmo os detentores do respectivo *copyright*. Em uma fórmula paralela ao “Como melhorar o mundo (você só vai piorar as coisas)” que qualifica ironicamente a série *Diary*, Cage (2009a. P. 17) chega a escrever em um dos fragmentos da própria: “livre-se do *copyright* (esse texto tem *copyright*)”. Optando por escancarar algumas das contradições resultantes da sua posição, nas palavras de Williams:

Cage parece ter tido uma noção intuitiva de como trabalhar com tais discursos em um nível institucional. Nesse aspecto, ele tem muito em comum, e possivelmente inspirou, artistas contemporâneos, como Cindy Sherman, que trabalham com códigos [codes] ao invés de materiais tradicionais. E é certamente verdade que Cage sempre foi mais amplamente aceito por artistas plásticos do que por músicos. No nível institucional, práticas culturais se tornam reflexivas porque, ao invés de operarem dentro de limites, questionam tudo aquilo que define tais fronteiras e limitações. Como muitos artistas [practitioners] e teóricos contemporâneos, Cage também possuía uma noção acurada para o fato de que suas atividades eram performativas: que fazendo as coisas de determinada maneira, elas redefiniam os [...] discursos. (Williams, 2002. P. 239-240)

Observamos na escrita cageana, portanto, um jogo duplo no âmbito da citação. No corpo do texto, a propriedade intelectual e textual é questionada tanto tematicamente quanto enquanto procedimento de escrita (por meio da ausência de referência a autoria, omissão das aspas e recorte maquinal de textos anteriores), seguindo a proposta cageana de “de dizer o que tinha a dizer de forma a exemplificá-lo”. Por outro lado, toda a perigrafia das coletâneas, a começar por suas bulas, escancara tais procedimentos, cancelando em parte o anonimato da citação e chamando a atenção às responsabilidades legais e as restrições jurídicas e culturais de uma sociedade no qual as ideias, as palavras e os sons são sim considerados propriedade. Como *A fonte* de Marcel Duchamp, mentor e amigo de Cage, os textos do compositor tornam visível o contexto que os

possibilita e, portanto, delimita a sua liberdade aparentemente total. Ou seja, se por um lado, como descreve Williams (2002, p. 231), os “procedimentos automatizados dissolvem a intenção autoral e a significação cultural sedimentada [encultured meaning]”, por outro, só reconhecemos o texto cageano como um emaranhado de citações primeiramente pelo fato de assim sermos informados a respeito de como são construídos pela sua perigrafia.

A citação, em um regime de textualidade totalmente destituído de propriedade, seria anônima, sem nada que a marcasse como repetição; indistinguível, de fato, do que chamamos plágio. Seria invisível⁵⁵. Cage parece parar sempre um pouco antes, indicando na maior parte das vezes que algo veio de algum lugar, ao mesmo tempo que obstrui a recuperação de tal trajetória. Em *Rhythm etc.* lemos o seguinte trecho:

(Ele trabalhou por vários anos e enquanto trabalhava sua técnica melhorou, mas ele preferiu manter suas inaptidões, para revelar, assim, não algo perfeito, mas algo que mostrasse que ele estava vivo enquanto produzia aquilo.) E, no entanto, eu sei quando vejo algo que ao menos faz os signos da simetria que estou em um lugar onde medidas não tem mais significância real. (Como suas bandeiras e alvos, alfabetos e latas de cerveja.) (CAGE, 2009a. P. 123)

Bandeiras, alvos, alfabetos, latas de cerveja: trata-se de Jasper Johns, artista plástico amigo de Cage, ao qual o compositor dedica um dos textos de *A year from monday*. Mas no texto que inclui o trecho citado acima, não encontramos seu nome, nem mesmo na bula. É apenas através do recurso metonímico a algumas das suas obras emblemáticas que podemos reconhecê-lo. Recurso indisponível para um trecho como “Ele veio / avisado; e então / outro e me agradeceu pelo / Mallarmé e o trabalho; e então / eu espirrei” que lemos em uma das quatro camadas de texto sobrepostas de *Where are we going ? and what are we doing?* (CAGE, 2011. P. 241). O efeito, no entanto, dada a lógica do texto cageano, é de que nesse trecho enigmático ele se refira a algum acontecimento real, de que de alguma forma não se trata de uma narrativa estritamente ficcional.

Como propõe Patterson, cabe menos seguir cada uma dessas pistas em busca de fontes ou origens do que compreender o papel que tais “objetos achados” – ideias, narrativas, frases e palavras *readymade* – cumprem no âmbito da escrita cageana:

a compreensão das palavras de Cage, seja em prosa, poema ou entrevista, é uma “arte para iniciados” [‘insider art’], e o maior desafio à sua compreensão reside em traduzir ou decodificar a pletora de empréstimos retóricos que aparecem ali. Em essência, tais empréstimos constituem os “objetos achados” da prosa cageana, e são esteticamente provocadores na sua habilidade de disparar uma abundância de associações conceituais. Por conta da conexão intencionalmente frágil que tais empréstimos retóricos mantêm com suas funções e/ou contextos originais. Em última instância, as

55 Podemos nos perguntar se, em um mundo cuja produção textual encontra-se cada vez mais digitalizada, seria possível uma citação/plágio totalmente invisível: multidões de falsos expertos tem sido desmascarados com uma facilidade que seria inimaginável antes da existência da web...

perspectivas idiossincráticas de Cage, e as formas em que seu uso de tais empréstimos diverge do contexto original, são muito mais interessantes e informativas que a aderência ao espírito ou o sentido original de tais apropriações. (PATTERSON, 2002b, p. 95)

Uma das apropriações mais reiteradas de Cage consiste na seguinte afirmação encontrada em Ananda Coomaraswamy: “A arte é a imitação da natureza em sua maneira de operação”, a qual voltaremos no capítulo final. Alusões, variações, assim como citações literais dessa frase, aparecem aos montes nos escritos cageanos, cinco vezes ao longo de *Silence* (CAGE, 2011. P. 9;100;155;173; 194), três em *A year from monday* (CAGE, 2009a. P. 18; 51; 75). Trata-se de uma pedra de toque da retórica de Cage e em apenas duas das ocorrências citadas, uma em cada coletânea, sua autoria é creditada a Coomaraswamy. A potência da afirmação se encontra na forma como a ideia profundamente tradicional da arte como imitação da natureza, cuja lógica nunca se ajustou muito bem à música, é transformada em uma defesa da arte de vanguarda do séc. XX. Segundo Cage (2009a, p. 51), devido aos avanços da ciência é a própria compreensão da maneira de operação da natureza que muda, obrigando a transformações no fazer artístico.

Como demonstra Patterson (2002a, p.44-48), Ananda Coomaraswamy (1877-1947) dificilmente se reconheceria nas referências de Cage. Erudito ceilonês de nacionalidade Tâmil, Coomaraswamy foi um dos pioneiros da divulgação das múltiplas formas artísticas do subcontinente indiano na Europa e nos EUA. Seu livro *The transformation of nature in art* de 1934, do qual Cage extraiu o fragmento citado, consiste, na verdade, em uma defesa da concepção tradicional indiana de arte. Novamente segundo Patterson, além da ideia da imitação da maneira de operar da natureza, Cage parece ter se reconhecido também na valorização defendida por Coomaraswamy da impessoalidade na arte por oposição à ideia de expressão individual. Mas o argumento central do erudito ceilonês – a ideia de arte como comunicação baseada em uma língua comum, portanto em tradição avessa a mudanças – se encontra nos antípodas do pensamento estético de Cage. O compositor estadunidense se apropria, portanto, da formulação de Coomaraswamy de maneira *ad hoc*, não muito distante de “empréstimos” coloniais como o tabaco andino, as redes dos indígenas brasileiros e o *xocolatl* asteca. O corte da citação em relação à origem aqui desindividualiza o trabalho de um pesquisador nacionalista capaz de hibridizar concepções indianas e ocidentais, relegando-o a rubrica indistinta de um suposto “pensamento oriental”.

Eu estou aqui e não há nada a dizer

John Cage, Cage, o compositor estadunidense, o compositor: ao longo desse capítulo, a ele

dedicado, seu nome já foi citado centenas de vezes, às quais se somam referências metonímicas e pronominais. Falamos dos seus textos nos referindo necessariamente às suas ideias sobre os mesmos, assim como sobre a composição tanto no âmbito da música quanto da literatura: trata-se de alguns dos seus temas mais recorrentes. A ampla maioria dos textos das coletâneas cageanas se apresenta na primeira pessoa do singular e boa parte dos casos se refere a acontecimentos da sua própria vida ou da vida de pessoas próximas a ele. Mas ao mesmo tempo ele parece de alguma forma não estar lá, posto que nunca se apresenta como o narrador característico da autobiografia, aquele pronto a revelar seus sentimentos íntimos ao leitor cúmplice (ou mesmo simular tal revelação). Mais um paradoxo dessa escrita: saturada do “eu” do compositor, ela é, no entanto, ostensivamente não confessional.

Trata-se, em vários momentos, de uma escrita a partir de um “eu” construído não como lembrança e interioridade – como no paradigma agostiniano examinado por Paul Ricoeur (2007, p. 117-123) – mas por uma pura presença, um agora textual vinculado a um aqui textual que encena o corpo e não a alma, como em uma relação de exterioridade para consigo mesmo.

No interior da literatura, a ideia de subjetividade e interioridade ocupa um espaço fundamental no quadro tanto da autobiografia quanto de certa interpretação da lírica de raiz romântica. Como mostra Verena Alberti (1991), a própria ideia de indivíduo moderno se vincula à emergência da autobiografia e também à noção romântica de sinceridade. Momento fundamental desse paradigma, *As confissões* de Jean-Jacques Rousseau iniciam com o que pode ser visto como um manifesto da subjetividade:

Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem.

(...)

Mostrei-me tal qual era: desprezível e vil quando o fui; bom, generoso e sublime, quando o fui; desnudei meu íntimo, tal como tu próprio o viste, Ente Eterno. (ROUSSEAU, 1959, P. 11-12)

Em contraste, cabe citar mais uma vez a abertura da *Lecture on nothing*, cuja estréia se deu no Artist’s Club em 1949: “Eu estou aqui, e não há nada a dizer” (CAGE, 2011). Apesar de abrirem os respectivos textos com uma apresentação de um certo *eu*, os trechos citados não poderiam ser mais díspares. A autobiografia fundadora de Rousseau sugere uma situação íntima, o interior verdadeiro de um homem será desnudado a um leitor íntimo. Ainda que o pensador do século das luzes tenha realizado leituras de sua obra em alguns salões parisienses, o texto parece sugerir uma leitura silenciosa, solitária, de caráter póstumo, um diálogo sincero entre a interioridade do autor e a do leitor. Se, como afirma Ricoeur (2007, p. 108), Santo Agostinho, nas

suas *Confissões*, “inventou a interioridade sobre o fundo da experiência cristã da conversão”, uma nova versão da interioridade, agora informada por uma noção moderna de indivíduo e organizada textualmente em relação ao romance, se encontra ilustrada pela obra autobiográfica rousseuniana. Em comum a ambas, o “fundo da experiência cristã da conversão”.

Já em Cage temos um *eu* público e intercambiável. O eu é pensado de forma relacional – é apenas quem está ali e fala –, assim como os interlocutores são pensados na sua dimensão corporal: estão ali, mas talvez queiram se retirar. Relação invertida com a situação da leitura descrita acima para as *Confissões*: lendo silenciosamente o texto de Cage e percorrendo com os olhos os espaços em branco que representam suas pausas, somos levados a imaginar sua performance, o desconforto da platéia em relação a um conferencista ora calado, ora afirmando que não tem nada a dizer, ora afirmando o seu prazer em não chegar a lugar nenhum.

Mas por que não “fazer as coisas direito” e falar de si mesmo, dos seus sentimentos, das suas memórias?

Silêncio.

Matéria prima de Cage já na *Lecture on nothing*, usada de maneira ainda mais radical em 4’33”. Mas o compositor americano não acreditava em silêncio. Segundo ele,

Não existe algo como um espaço vazio ou tempo vazio. Sempre há algo para ver, algo para ouvir. De fato, mesmo tentando ao máximo fazer silêncio, não conseguimos. (CAGE, 2011 p. 8)

Caroline A. Jones (1993) reúne uma série de negações presentes na obra multifacetada de Cage em torno da crítica ao que ela denomina “ego abstrato expressionista”, ou seja, “a construção cultural do artista como um solitário másculo, suas obras de arte expressões puras do seu gênio individual e da sua vontade autônoma” (p. 630). Partindo da gradual emergência a partir de precursores como Rousseau e passando pela consolidação romântica, a idéia da arte como expressão da individualidade – *locus* desse indivíduo moderno subjetivo – tinha se tornado a norma, mesmo para os pretensamente iconoclastas pintores abstratos da jovem vanguarda americana da chamada *New York school*. Eram eles que estavam ali reunidos no *Artist’s Club* para ouvir a *Conferência sobre nada* de Cage ou ir para algum outro lugar. Como Jones argumenta, a normatividade expressiva era também uma heteronormatividade e se havia alguém que entendia de silêncio na sociedade americana do período macartista eram homossexuais como Cage e seu companheiro de toda a vida, o dançarino e coreógrafo Merce Cunningham. Na própria *Lecture on nothing*, Cage fala de sua opção pelos ruídos, até então “discriminados” no âmbito da música, como uma opção “tipicamente americana” pelo “underdog”, adotando de forma irônica um *topos* hollywoodiano em um contexto em que ser comunista era virtualmente proibido nos Estado

Unidos, os negros do sul eram impedidos de votar e a própria orientação afetivo-sexual do compositor era caso de polícia. Em relação à tradição cristã que só enxergaria nele o pecado – e, como vimos, é na confissão que se molda a interioridade – o compositor opta pelo silêncio e pela libertação do sentido advogada pelo zen budismo (embora, sem dúvida, reinterpretado, como mostra Umberto Eco (1991, p. 214), por um viés neodadaísta).

Difícil discordar, portanto, de Jones (1993, p. 656) quanto ao fato do silêncio agressivo de Cage – simétrico à posição do homossexual masculino “empoderado para falar” (“Eu estou aqui”), mas “incapaz de dizer” (“e não há nada a dizer”) – funcionar como uma máquina de subversão artística, cultural e comportamental. Mas não se trata ainda do “We're here, we're queer, get used to it” do movimento LGBT pós-Stonewall. Ainda que o “pessoal se torne político” a partir da revolução feminista dos anos 1970, Cage durante toda sua vida insiste em manter sua intimidade preservada, construindo uma persona ao mesmo tempo acessível e distante.

A partir dos 1960 e do sucesso de *Silence* e *A year from monday*, as oportunidades de fala de Cage se multiplicam: as entrevistas com Cage se tornam quase que um gênero textual, reforçando a aura do simpático e acessível guru da música experimental, da indeterminação e da fusão entre o Zen e o neo-Dada. Como no caso do cinema tal qual descrito por Walter Benjamin (1985, p.180) – no qual à destruição da aura pela reprodutibilidade técnica corresponde, dentro de uma lógica capitalista, o “culto ao estrelato” – ao cuidadoso desmonte da obra enquanto objeto de limites pré-estabelecidos e sempre iguais a si mesmo corresponde a figura do artista como guru, profeta e inventor.

Existe algo de formulaico na torrente de entrevistas do compositor. Como uma celebridade contemporânea assessorada por um bom profissional de relações públicas, Cage permanece sempre fiel à mensagem, reciclando continuamente ideias e casos previamente elaborados na sua escrita. Como afirma Patterson,

Estudando tais entrevistas, encontram-se perguntas respondidas da mesma maneira repetidas à exaustão, reiteraões quase literais não são incomuns. Os limites entre entrevistas e a prosa do próprio Cage também chegam a se confundir. (PATTERSON, 2002b. P. 94)

Patterson (2002b, p. 92) se refere também à existência de um “cagelore”, ou seja, um folclore em torno da figura de Cage, em grande parte construído em torno da sua escrita paradoxalmente autobiográfica e anti-confessional. Tratando as coletâneas a partir de *Silence* como a “construção proposital de uma persona”, Patterson (2002b, p. 86) enfatiza o trabalho dos pesquisadores atuais no sentido de fazer, em relação aos relatos autobiográficos de Cage, a “distinção complexa entre fato e ficção, romance e realidade”. No mesmo sentido, Williams

defende que

Cage, até certo ponto, inventou a si mesmo e à história da sua recepção por meio de uma sensibilidade aguda para a maneira em que tais perfis [de artistas] são construídos. Seus comentários autobiográficos enfatizam aqueles aspectos da sua vida que se encaixavam na forma na qual ele escolheu ser compreendido [perceived]. A frequência com que escutamos o comentário, atribuído a Schoenberg, de que ele era não um compositor, mas inventor de gênio [inventor of genius] mostra quão bem sucedido foi nesse processo. Posto que não existe nenhum registro de que Schoenberg tenha dito isso – além daquele do próprio Cage – temos que considerar Cage um agente ativo na permanência de tal comentário. Não se trata de sugerir que Cage tenha sido desonesto; apenas de indicar que ao providenciar a história da sua própria recepção, como é o caso, ele demonstrou um vivo conhecimento de como tais narrativas afetam a interpretação. (WILLIAMS, 2002. P. 240) ⁵⁶

Mas também nessa posição, em vários sentidos tão convencional, Cage parece optar por um *eu* intercambiável. Em 1966, apareceu, na revista *Mother* de número sete, *An interview with John Cage* assinada pelo poeta Ted Berrigan (apud DWORKIN & GOLDSMITH, 2012. P. 105-109). Mas, ao invés de refundida a partir de gravações de conversas com o compositor em “festas, apartamentos e táxis”, durante uma “visita recente de Cage a Nova York”, como afirma o começo do texto, trata-se não de mais uma entrevista, mas sim de uma colagem de afirmações de Andy Warhol, William S. Burroughs, Fernando Arabel, entre outros. Para o pesquisador familiar com textos e entrevistas de Cage, é fácil constatar que algo foge ao normal: Cage se apresenta ali muito mais crítico às posições de Marshall McLuhan, fala dos próprios pais de uma maneira muito mais passional do que em qualquer outra fonte, entre outras discrepâncias. Cage, que não conhecia Berrigan pessoalmente, consentiu, porém, que o texto fosse publicado com um aviso que entregava o jogo de apropriação e ressaltava que ele não havia nem colaborado para a feitura do texto e nem sido entrevistado por seu autor. Expandindo a intercambialidade do orador de *45' for a speaker*, Cage aceita aparecer ali como uma persona disponível para múltiplas operações textuais, inclusive de outros autores.

Observando a mudança de referências do compositor, na virada dos anos 1940 para os 1950, de fontes indianas e cristãs medievais para aquelas do Extremo Oriente (Taoísmo, Budismo e Zen), Patterson (2002a. P. 51) afirma que naquele período “o uso do paradoxo se torna central para a estratégia retórica de Cage”. Como vimos, é nesse mesmo momento que o projeto do que

⁵⁶ Patterson cita uma matéria de jornal dos anos 1940 que retrata a relação do compositor estadunidense com o seu mentor austríaco de maneira consideravelmente mais conflituosa que o sereno elogio à dedicação absoluta de Schoenberg à música, pontuado por uma igualmente serena crítica da sua compreensão profundamente anti-igualitária e anti-democrática da arte e da cultura, que caracteriza *Mosaic* (CAGE, 2009a. P. 43-49): “Por dois anos, Cage nos disse, ele estudou composição com Arnold Schoenberg [...]. Mas Schoenberg não era radical o suficiente para Cage. Cage por fim desistiu, pois seu mentor insistia que ele deveria ter um senso de harmonia para ser um compositor. 'Para mim', Cage afirma indignado, 'isso era igual a minha avó dizendo que eu deveria nascer de novo [na fé, presumivelmente]. Pode ser verdade e pode não ser, mas não tinha nada a ver com o que eu estava fazendo.'” (apud PATTERSON, 2002b. P. 94)

denominamos texto preparado irrompe nesse mixomiceto literário paradigmático que é a *Lecture on nothing*. É também então que o silêncio – ao mesmo tempo agressivo e “inexistente” – se torna o centro da poética musical cageana por meio da composição-manifesto 4'33". E será sempre sob o signo do híbrido e do paradoxal que o projeto de escrita – indistinguívelmente musical e literário – do compositor estadunidense se apresentará, na articulação muitas vezes contraditória entre texto, paratexto e contexto. Entre a utopia da linguagem desprovida de posse e hierarquização e a construção sagaz da própria persona enquanto marca e até mesmo franquia, a posição paradoxal de Cage será descrita por Williams nos seguintes termos:

características que seriam normalmente atribuídas ao pós-modernismo podem ser encontradas na sua música do anos 1930, e qualidades que normalmente se atribuem ao modernismo podem ser localizadas na sua música do anos 1990. Assim acontece porque nem a vida criativa de Cage nem a complexa interseção entre modernismo e pós-modernismo se encaixam em esquemas simples [partake of simple schemata]. Se compreendermos o pós-modernismo como um diálogo com o modernismo que ressalta elementos que foram em determinado momento suprimidos, assim como uma superação dos seus limites, então esse é um diálogo no qual Cage foi um participante muito ativo. (WILLIAMS, 2002. P. 241)

4. Já é música: Hélio Oiticica, a escrita como instrumento e o texto como *container*.

Artista multifacetado, Hélio Oiticica relatava com prazer a dificuldade sentida pelos que tentaram classificá-lo:

Isso é genial. A maneira como as pessoas se referem a mim é ótima. Alguns me chamavam de pintor, outros de escultor. E, pior ainda, me chamavam de arquiteto. E chegou ao máximo no programa do Chacrinha onde o Chacrinha me chamou de costureiro. Ninguém acha uma definição.
(apud GUINLE FILHO, 2009. P. 267)

O enorme escopo das questões levantadas pelo seu trabalho pode ser avaliado hoje pela existência de estudos que abordam a produção do artista de pontos de vista tão diversos como, de um lado, a literatura e de outro, a arquitetura e o urbanismo, desenvolvidos respectivamente por Frederico Coelho (2010) e por Paola Berenstein Jacques (2001). No entanto, quanto solicitado a descrever o próprio trabalho, Oiticica era categórico: “O que faço é música”. No final dos anos 1970, essa frase se torna quase que um *slogan*, repetida insistentemente pelo artista em diversas entrevistas⁵⁷, além de intitular e servir de mote para um texto seu, datado de 1979 (apud OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 179-180). A presença da música na reflexão e produção do artista carioca antecede em muito tal momento, abarcando, na verdade, toda a sua carreira, como constata o artigo *A música nos labirintos de Hélio Oiticica*, de Celso Favaretto (1990). Ao chegar em Nova York no início dos anos 1970, o artista carioca já havia refletido sobre a relação entre música e abstração; criado obras (*Relevos espaciais*, *Núcleos*, *Equali*) que no seu entendimento se aproximariam do caráter temporal da música por se desenvolverem no espaço tridimensional; traduzido na proposta dos *Parangolés* a sua “descoberta do corpo” no universo do samba do Morro da Mangueira; entrado na história da música popular brasileira devido à apropriação do nome do seu ambiente – *Tropicália* – pelos músicos do “grupo baiano” e, por fim, caindo no mundo *loud* do Rock.

Identificamos, ainda, um outro ponto da trajetória musical do artista plástico: o diálogo com as ideias e os textos do compositor estadunidense John Cage, assim como de outros artistas da esfera cageana e da vanguarda novaiorquina dos anos 1960-1970 em geral, especialmente Yoko Ono – artista japonesa ligada ao Fluxus, que se tornaria uma espécie de anti musa pop devido ao

57 cf. AMARAL, 2009 [1977] P. 149-150; PAPE, 2009 [1978] P. 187; CARDOSO, 2009 [1978] P. 208

seu casamento com John Lennon – e Vito Acconci – um dos principais expoentes da performance e da *body art* daquele período. Catherine David (1997, p. 258) já havia percebido que alguns trabalhos de Hélio “aparecem como 'partituras' a serem interpretadas livremente por este ou aquele parceiro e amigo, à maneira de certas composições de John Cage”. Tal conexão cageana da obra do carioca se daria no momento do seu exílio voluntário em Nova York, nos anos 1970. Falando desse período, Frederico Coelho afirma que:

ao lado das artes visuais, o cinema, a música e, principalmente, a literatura tornaram-se espaços cotidianos de produção em sua vida. Durante sua longa temporada em Manhattan, Oiticica realizou de forma inconclusa curta-metragens e projetos envolvendo aspectos sonoros. Mas foi especificamente em sua produção escrita que ele investiu grande parte do seu trabalho. (COELHO, 2013. P. 13)

Cabe ressaltar que, como demonstra Peter Vergo (2010), desde as origens da modernidade pictórica uma ampla gama de artistas visuais se valeu de analogias e paralelos com a música para conceber e justificar os mais variados projetos artísticos, empreitada especialmente fundamental na emergência da chamada arte abstrata, nas primeiras décadas do séc. XX. Até mesmo a já mencionada afirmação provocativa de Oiticica tem um antecedente remoto: em entrevista ao crítico Eugene Tardieu, datada de 1895, Paul Gauguin responde a um malicioso questionamento sobre “cachorros vermelhos” e “céus rosas” com um enfático “Isso é música se você preferir” (apud VERGO, 2010, p. 161).

O interesse de Oiticica por escritos de artista e o seu costume de comentar leituras no seu diário nos propicia uma documentação de como o então jovem artista plástico assumiu tal problemática. Em junho de 1960 ele comenta que

Kandinsky é o primeiro a procurar relações da pintura com a música, mas não relações transpositivas, como por exemplo transposição de temas musicais em imagens plásticas, tradução de temas musicais, mas sim uma relação intrínseca, relação de pintura pura, dona de seus elementos. (apud OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 18).

Trecho esse que será ecoado por uma nota do artista datada de 30 de dezembro de 1960: “A cor tem de se estruturar assim como o som na música: é veículo da própria cosmicidade do criador em diálogo com o seu elemento; o elemento primordial do músico é o som; do pintor, a cor”. Oiticica aparentemente considerava naquele momento tal problemática como ainda não resolvida e portanto aberta à intervenção de novos artistas, como ele, como exemplificado pelas frases finais do mesmo texto: “Quando terá a cor a sua grande ordem, mais pura e sublime? Quando terá a pintura atingido a linguagem pura da música?” (idem, p. 27-28)

Que Oiticica conhecesse e admirasse em determinado momento ideias como as de Kandinsky sobre a relação entre música e artes visuais não implica, naturalmente, que ele tenha

continuado a subscrever tais ideias durante a sua densa trajetória criativa. É interessante que exatamente no momento em que “o que faço é música” se torna o lema insistentemente repetido por Hélio, o artista faça questão de se distanciar exatamente do pensamento do expressionista russo em entrevista a Aracy Amaral: “eu digo: 'já é música', não precisa acrescentar música. Engraçado isso, eu não sei por que, mas é assim. Não que seja musical, essa relação transcendental da música com as coisas, como Kandinsky, nem nada disso. É outra coisa” (AMARAL, 2009 p. 150).

O que interessa aqui é, portanto, descrever a forma como o trabalho e o pensamento de Oiticica se voltam sobre a música, sob as mais diversas formas, ao longo da sua trajetória criativa e quais elementos musicais, assim como referências musicais mais palpáveis, se tornam essenciais em cada momento. Como observa Favaretto (1990, p. 45), em um primeiro momento, caracterizado por “experiências preponderantemente plástico-visuais”, a presença da música se dá de forma alusiva ou por analogia. Posteriormente, tal presença se dará também de maneira explícita, como parte da “nova 'ordem ambiental', detonada pela 'descoberta do corpo' no *Parangolé*”. Mas, como argumentaremos aqui, a partir de um determinado momento, a questão da música em Oiticica se funde à igualmente fundamental questão da escrita na obra do artista carioca. Pois, como observa Guy Brett, Oiticica

Escrevia sem parar, como um acompanhamento ao seu trabalho, escrevia tanto que é talvez preferível encarar os dois como uma só atividade, uma corrente incessante de invenção e pensamento. Produzia ensaios, livros de apontamentos [*notebooks*], entrevistas, cartas, projetos, palavras (ou poemas curtos) incorporados nos seus objetos, textos sobre outros artistas, legendas, sem mencionar as fichas de arquivo que trazia consigo por toda a parte e nas quais anotava seus primeiros vislumbres de ideias" (BRETT, 1997. P. 207)

Ainda segundo Brett (1992, p. 208), podemos identificar na trajetória de escrita de Oiticica algumas fases distintas: os diários de criação, não voltados originalmente para a possibilidade de serem publicados, que remontam ao início do interesse de Hélio pela pintura e que documentam todo o fértil período do Neoconcretismo; artigos de intervenção nos debates sobre a vanguarda brasileira – polêmicos, diretos e de publicação imediata – contemporâneos, na sua maior parte, à segunda grande transformação da sua obra no período em que surgem os *bólides*, os *parangolés* e o ambiente *Tropicália*; a escrita mais solta e literária do período londrino do artista (1969-1970); e, por fim, os escritos do seu período novaiorquino (1971-1977), onde a escrita aparece como sua “razão de existir”, se torna veículo de toda uma série de “programas em progresso” e atinge um ápice de experimentação. Seguimos aqui a hipótese de que, nessa última fase, a concepção do texto como partitura assume um papel fundamental na sua obra – que se tornava cada vez mais imaterial – e que tal transformação se estabelece a partir de um diálogo com a escrita tanto

cageana quanto de artistas tributários do trabalho do compositor estadunidense.

Como veremos neste capítulo, é inegável o diálogo de Oiticica, na sua temporada em Nova York, com uma série de textos e publicações experimentais dos EUA (os livros de John Cage e Yoko Ono, coletâneas de escrita experimental da editora *Something Else Press* de Dick Higgins, publicações variadas sobre rock e contracultura, além da obra naquele momento já histórica de Gertrude Stein), que se somavam às suas principais referências literárias brasileiras daquele momento (a produção dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, de Waly Salomão e Silviano Santiago, somada à vertente experimental da geração tropicalista-marginal, reunida em torno da revista *Navilouca*). Mas não se trata, no caso da interação com a vanguarda novaiorquina, de um diálogo exatamente confortável. A obra inteira de Oiticica se volta contra a dupla armadilha do artista periférico no sistema mundial das artes, ou seja, a condenação a se submeter às correntes principais da arte internacional, tornando-se um divulgador-diluidor das tendências que surgem nos países centrais, ou a igualmente melancólica condenação a uma arte nativista de província.

Buscando construir um outro lugar para si, Hélio investe ao mesmo tempo em uma intensa pesquisa de atualização voltada para a arte contemporânea internacional e em uma defesa igualmente intensa do que há de potencial de vanguarda próprio da experiência tanto artística como vivencial brasileira. Parte substancial desse esforço consiste em negar firmemente certos cacoetes da crítica periférica, em especial a filiação das suas ideias a correntes artísticas surgidas nos países centrais e, durante o período de exílio em Nova York, certa demanda para que Hélio se tornasse algo como um correspondente de vanguarda, alguém que reportasse as novidades da capital mundial da arte para a *intelligentsia* artística brasileira. Não é por acaso que um dos primeiros teóricos brasileiros a se voltar contra a tendência então dominante de enxergar a produção artística e cultural brasileira como resultado de influências ou imitações de modelos europeus ou estadunidenses tenha sido, ainda nos anos 1970, o crítico literário e escritor Silviano Santiago, amigo e interlocutor de Hélio na sua temporada nos EUA.

Nada mais distante da apropriação tranquila – ao mesmo tempo humildade Zen e altivez excepcionalista estadunidense – que marca, como vimos no capítulo anterior, a relação de Cage com a sua variada matéria-prima retórica e textual, ainda que a “descoberta” do piano preparado pelo compositor tivesse também, como visto, o sentido de uma independência em relação ao alto modernismo musical europeu representado por Schoenberg. Ao contrário de Cage, cujo período de estudos com o compositor de *Pierrot Lunaire* antecede o momento maduro de sua obra, Oiticica chega em Nova York após ter deixado uma marca indelével na arte brasileira. Como parte da crítica internacional tem reconhecido nas últimas décadas⁵⁸, Hélio foi, na verdade, um pioneiro

58 Ver, por exemplo, Claire Bishop (2005) e Hans Ulrich Obrist (2013)

mundial importante em âmbitos fundamentais da arte contemporânea, como a instalação e a obra participativa. Como veremos, é exatamente como o dono de uma poética amplamente desenvolvida que ele se reapropria da tradição cageana da articulação entre texto e partitura, utilizando seus recursos para fins bastante diferentes.

A linguagem pura da música

Em um primeiro momento – que coincide com as primeiras fases da sua produção artística, de meados da década de 1950 aos primeiros anos da de 1960 – a problemática da música em Oiticica aparece nos seus escritos relacionada com a da abstração. Tal vinculação já era então histórica, tendo sido desenvolvida de diversas maneiras pelas vanguardas européias clássicas das primeiras décadas do séc. XX. Nas palavras de Vergo:

Para justificar o tipo de pintura na qual o objeto representado havia em grande medida desaparecido, o pintor abstrato poderia com proveito argumentar (...) que cores e formas em si mesmas são capazes de nos afetar diretamente, da mesma maneira que os sons na música. (VERGO, 2010. p. 175)

Embora, como veremos adiante, o artista brasileiro tenha desenvolvido a analogia pintura abstrata-música de maneira bastante pessoal, seus escritos demonstram tanto conhecimento como interesse nas formas como outros artistas a tinham desenvolvido. Em anotação já citada datada de Junho de 1960, ele comenta que

Para Kandinsky esse elemento musical, a sonoridade da cor, como costumava dizer, é o verdadeiro elemento de não-objetivação da sua pintura e por isso mesmo toma um sentido de absoluta importância, altamente transcendental, eixo mesmo de sua obra. Cria então uma verdadeira plástica nova dessa concepção musical, em que os elementos linha, ponto, plano e cor se entrelaçam produzindo um processo contrapontístico (apud OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 18).

Segundo Vergo (2010), Wassily Kandisky não é uma exceção no quadro das vanguardas européias ao buscar na técnica composicional do contraponto um paralelo com formas de organização pictóricas não subordinadas à representação de objetos. A música contrapontística e, em especial, a Fuga, em geral concebida a partir das obras de Johann Sebastian Bach, também atraía a atenção de Frantisek Kupka, Lyonel Feininger e Paul Klee, entre outros. Baseada na idéia de contraponto imitativo, no qual duas ou mais vozes (instrumentais ou vocais) se entrelaçam ao repetirem sucessivamente uma linha melódica, a Fuga se prestava especialmente bem para analogias com uma organização visual não figurativa. A imitação nas diversas modalidades de

Fuga se dá também de forma invertida, espelhada, aumentada ou diminuída, o que amplia a gama de correlatos visuais para o procedimento composicional, ainda que na análise de quadros específicos tais correlatos pudessem ser concebidos também em relação a outros procedimentos composicionais, como a variação e o tipo de desenvolvimento característico da forma sonata. No âmbito das categorias de intermedialidade propostas por Irina Rajewsky (2012), tal forma de trabalhar com a pintura abstrata seria classificada como uma forma de *referência intermediática*, ou seja, a evocação ou imitação de certa técnica característica de uma “mídia” (a música) através dos meios de outra (a pintura).

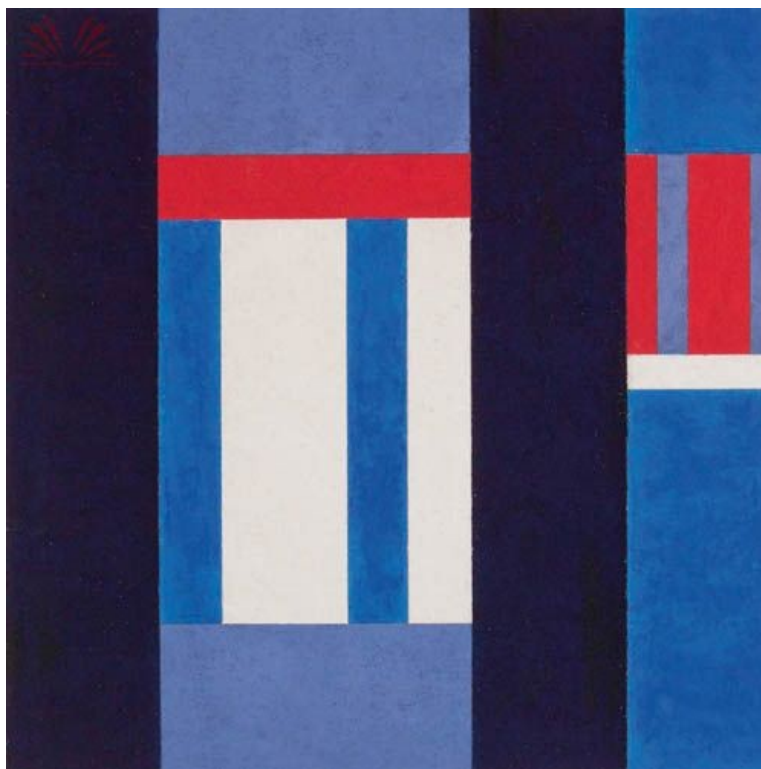


Fig. 47: Hélio Oiticica, *Grupo Frente* (1955)

No caso de Oiticica, a primeira fase da sua obra, dos quadros coletivamente intitulados *Grupo Frente*, de meados dos anos 1950, até a série dos *Metasesquemas* de 1957-1958, pode ser amplamente analisada com as ferramentas empregadas por Peter Vergo (2010) para investigar analogias entre contraponto imitativo e pinturas específicas. A pintura da série “*Grupo Frente*” reproduzida aqui (Fig. 47), datada de 1955, se caracteriza, por exemplo, claramente pelo aparecimento de uma figura composta de retângulos verticais alternados azuis e brancos sob um retângulo horizontal vermelho delimitando uma área sobre uma faixa de “fundo” azul, limitado lateralmente por retângulos pretos, sendo que a mesma figura é imitada de maneira invertida e diminuída (agora se alternam retângulos verticais vermelhos e azuis sobre um retângulo horizontal

branco) sobre a faixa um pouco mais estreita de “fundo” azul mais à direita. Já na série Metaesquemas, que Oiticica (1997, p. 27) descreve em texto retrospectivo de 1972 como “mondrianestrutura infinitésima”, a maioria dos trabalhos se estrutura em torno de simetrias bilaterais ou radiais de umas poucas figuras geométricas espelhadas, invertidas e/ou torcidas diagonalmente – em geral pintadas em apenas uma cor de guache – destacadas sobre o fundo branco (do papel ou pintado). Na pintura dessa série aqui reproduzida (Fig. 48), temos três colunas de retângulos/“retângulos torcidos” vermelhos sobre um fundo branco. Cada coluna é constituída de quatro figuras geométricas, sendo que a coluna da esquerda é idêntica à da direita e que a do centro é uma versão menos larga e invertida das outras. O resultado da série de imitações, inversões e variações é que toda forma retangular torcida está justaposta a três ou quatro retângulos ortogonais e vice-versa.

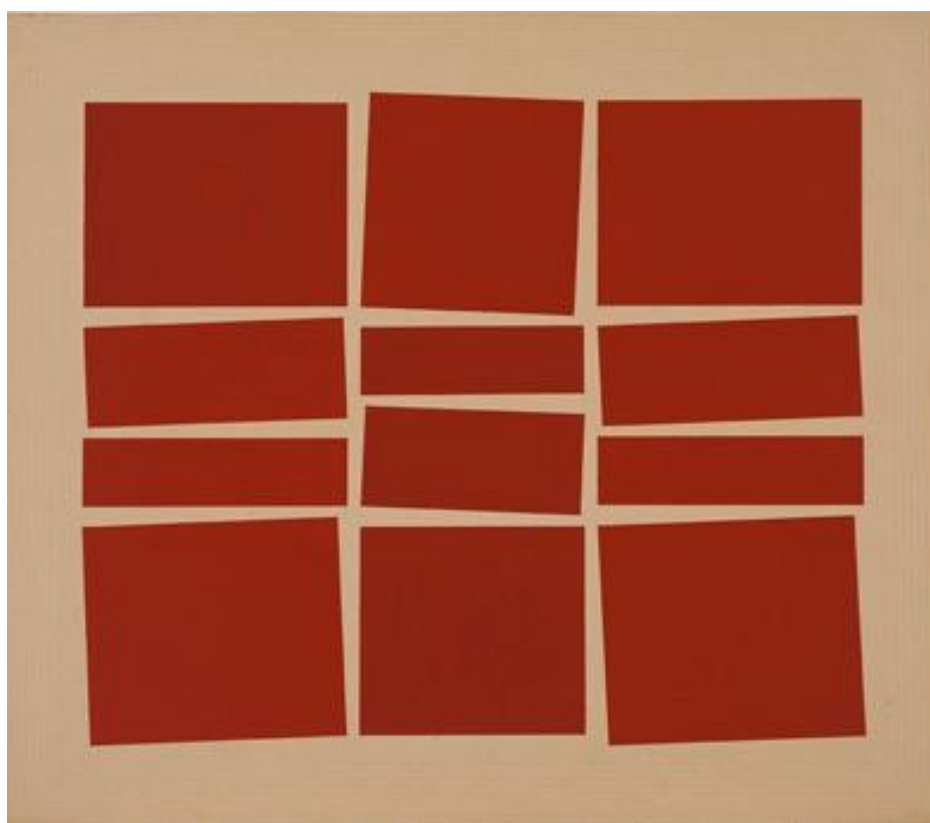


Fig. 48: Metaesquema (1958)

A princípio, toda essa construção não implica em uma relação com a música específica da obra de Oiticica, podendo tal relação ser intermediada pelo conhecimento do tratado *Ponto e linha sobre plano* de Kandinsky ou mesmo pelo estudo minucioso desse e de outros mestres da abstração geométrica. Voltando, no entanto, aos escritos de Oiticica encontramos uma menção a Haydn, de 7 de janeiro de 1961, como exemplo de “inquietante equilíbrio” (apud OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 28). Já em entrevistas posteriores ele declara ter começado “primeiro

com música, não a fazer música, mas ouvia música o dia inteiro, estudava piano” (CARDOSO, 2009. P. 240) e elencando Mozart, junto a Piet Mondrian e Klee, como artistas fundamentais no seu período formativo, afirmando inclusive que “Mozart é a mesma coisa que Klee. Quer dizer, a invenção como única coisa que você tem a fazer.” (CARDOSO, 2009. P. 213-214)⁵⁹

Se as referências musicais “sérias”⁶⁰ de Oiticica nesse momento eram ainda bastante clássicas, a maneira como as analogias musicais presidiram a primeira das grandes transformações da obra do artista – o salto da tela para o espaço tridimensional – remetem ao que havia então de mais radical na música de concerto. Em um texto de 1960, intitulado *Cor, tempo e estrutura* e publicado no *Jornal do Brasil*, o artista coloca em jogo analogias musicais distintas da tradição contraponto/abstração:

No momento atual, considero 2 direções paralelas que se completam na obra: uma de sentido arquitetônico, outra de sentido musical nas suas relações. O [primeiro] sentido aparece mais acentuado nas maquetas e nas grandes pinturas. O sentido musical nos *Equali* ou nos *Núcleos*. O primeiro *Equali* se compõe de cinco peças no espaço (quadrados iguais), mas a sua relação não é *escultórica*, pelo fato de estar no espaço; seria mais uma relação arquitetônica, mas esta se realiza nas grandes pinturas e nas maquetas. A relação predominante aqui é musical, não porque as peças criem contrapontos ou euritmia, semelhante à música ou que possuam relações dessa mesma espécie com ela, como também a musicalidade não é emprestada à obra, e sim nasce da sua essência. Na verdade está muito próximo da essência da música. Nos Grandes Núcleos, as partes não são iguais e a relação é mais complexa, na verdade imprevista. Pelo fato de realizar-se no espaço em três dimensões, é tentadora a aproximação com a escultura, mas essa aproximação é, analisando-se mais, superficial e só poderia trivializar a experiência; seria mais lícito, apesar de ainda superficial, falar de uma *pintura no espaço* (OITICICA, 1997. P. 36-37)

Temos no trecho uma série de elementos importantes: o desenvolvimento da obra posterior aos *Metaesquemas*, o sentido de uma musicalidade “essencial” e a ideia de uma pintura no espaço. Depois dos *Metaesquemas*, Oiticica começa a desconfiar que a relação figura-fundo – que como vimos, costuma ser bem marcada nessa série –, tende a introduzir um elemento de representação na mais abstrata das pinturas e, portanto, seu próximo passo consiste em limpar completamente o plano pictórico em uma série de monocromos, denominados *Invenções*, datada de 1959. Como quase nada chama a atenção no interior desses quadrados e retângulos inteiramente planos e de uma só cor, é a relação desses com a parede que tenderia a formar uma nova relação figura-fundo.

59 É interessante notar que o gosto de Oiticica pelos compositores da chamada Primeira Escola de Viena – Haydn, Mozart e Beethoven – também era compartilhado por Kandinsky, que chega a fazer uma representação visual som a som de um fragmento da 5ª sinfonia de Beethoven, incluída em *Ponto Linha Plano* (VERGO, 2010. P. 231). A obra desses compositores, ao contrário da de J. S. Bach, não se caracteriza fundamentalmente pela técnica contrapontística. Porém, como acima descrito, as técnicas da variação e do desenvolvimento, amplamente utilizadas pelos mestre da Primeira Escola de Viena, produziriam correlatos visuais bem semelhantes.

60 Como veremos adiante, Oiticica estava imerso também, já nessa época, na música popular radiofônica, embora o diálogo dessa forma musical com a sua obra só apareça em um momento posterior.

As obras seguintes, também de 1959, avançam exatamente sobre esse ponto: compostas de obras monocromáticas penduradas a partir do teto, as séries *Bilaterais* (placas de madeira pintada recortadas de diversas formas) e *Relevos Espaciais* (*assemblages* compactas de madeira pintada recortada gerando reentrâncias variadas) abandonam a parede e recortam elas mesmas o espaço tridimensional. Já nos *Núcleos Equali* (Fig. 49), de 1960 e mencionados no trecho acima, uma série de quadrados monocromáticos (por vezes em dois tons da mesma cor) é “instalada” como se parte de um *grid* tridimensional: não apenas não vemos resquícios de moldura, como a obra apartada da parede não é mais composta por um único objeto, mas sim por uma relação a ser reconstruída a cada montagem, como uma peça musical que existe apenas enquanto partitura a ser atualizada a cada execução.



Fig. 49: Hélio Oiticica, *Núcleo Equali* (1960), com *Invenções* (1959) ao fundo

Mas como tais desenvolvimentos estariam relacionados com uma musicalidade “essencial”? Ainda que o jargão metafísico-transcendental que caracteriza os escritos do artista desse período não prime pela clareza, podemos especular que tal relação estaria ligada à “concepção do tempo como fator primordial da obra”, proposta em outro trecho do mesmo texto de Oiticica (1997. P.

35). Como lembra Sven-Olov Wallenstein (2010), existe toda uma tradição filosófica que caracteriza a pintura como uma arte fundamentalmente espacial, por oposição à natureza temporal que Lessing observa na poesia e que Hegel estenderá também à música. Como a maioria das descrições prescritivas relativas à arte herdadas do séc. XIX, tal divisão também será desafiada de diversas formas pelas vanguardas das primeiras décadas do novecentos, como por exemplo nos filmes abstratos de Hans Richter, Oskar Fischinger e cia. (cf. VERGO, 2010. P. 255-308), na chamada Arte Cinética de Jean Tinguely, entre outros, e nos *mobiles* de Alexander Calder. Ainda em *Cor, tempo, estrutura*, Oiticica liga explicitamente a sua proposição da pintura no espaço com a ideia de temporalidade:

A estrutura, então, é levada ao espaço girando 180° sobre si mesma, este é o passo definitivo para o encontro da sua temporalidade com a da cor; aqui o espectador não vê só um lado, em contemplação, mas tende à ação, girando em volta, completando sua órbita, na percepção pluridimensional da obra (OITICICA, 1997. P. 35)

No texto retrospectivo de 1972 sobre os *Metaesquemas*, Oiticica (1997, p. 27) descreve a série como “espaço sem tempo”, mesma característica atribuída às obras de Mondrian e Wols, considerados por ele como limite da “pintura de representação”, em anotação de 21 de abril de 1961 (OITICICA, 1997. P. 44). Favareto (1990, p. 46) comenta sobre os *Relevos espaciais* afirmando que ali a cor “explora os efeitos de cheio e vazio, repropondo a oposição neoplástica entre cores primárias e não-cores, como também alude ao contraste entre som e silêncio na música”. Cabe notar que em escrito do artista de dezembro de 1959 – ano crucial desses desenvolvimentos – a metáfora sonora é exatamente a do silêncio:

Nunca o silêncio, que mais representa o metafísico na arte, se expressou ele mesmo de dentro para fora. Se antes se atingia a esse silêncio, era sempre em mistura com não-silêncio, o fora que subia até a duração, atingindo-a. Agora a duração, tempo interior, aparece em silêncio, de dentro para fora. Parte-se do silêncio mesmo, logo a obra é duração dela mesma, e não uma duração que surge ou que se intui dentro do mundo do não-silêncio. (...) O espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço nele mesmo e o resultado será espaciotemporal. (apud OITICICA FILHO, 2013. P. 12)

Impossível não associar o trecho citado à *4'33"*, embora o mais provável seja que Oiticica ainda não tivesse, àquela altura, conhecimento do trabalho do músico estadunidense. Mais interessante ainda é o fato de que tal composição teria sido inspirada, segundo Cage, pelas pinturas brancas de seu amigo Robert Rauschenberg (cf. NICHOLLS, 2002, P. 18-19). Encontramos a mesma conexão entre silêncio e monocromia mais uma vez na obra de um terceiro artista cultor do monocromatismo na década de 1950: o francês Yves Klein, cujas primeiras ideias sobre pinturas de uma só cor datam de 1947-1948, mesmo período em que concebe sua peça musical *Symphonie monoton-silence*, na qual um acorde sustentado por vinte minutos é sucedido por mais vinte de silêncio, ainda que a peça tenha sido estreada apenas em 1960 (cf. WEITEMEIER, 1995. P. 9; 90).

Resumindo esse primeiro momento da presença da música na obra de Oiticica, que tem como principal referência a música de concerto europeia: são centrais para sua produção analogias

com conceitos musicais, em uma trajetória que vai do paralelo contraponto-organização do plano abstrato à ideia de uma pintura temporalizada no espaço tridimensional, tendo como ponto intermediário a metáfora do silêncio como analogia do monocromo. É interessante notar que no principal projeto descrito por Hélio como fundamentalmente arquitetônico – *Cães de caça* (1961), do qual foi executada apenas a maquete –, o artista ressalta que “há bastante espaço para, como quis eu ao fazê-lo, sejam aí realizados concertos musicais ao ar livre, além das obras que existiriam compondo o projeto” (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 55), antecipando assim seu interesse por obras que combinam mais de uma mídia. Por outro lado, a permanência e o desenvolvimento de algumas dessas idéias se dará em momentos bem posteriores da obra de Oiticica, como observamos em um comentário sobre seu projeto *Magic squares* em entrevista a Lygia Pape de 1978:

Eu me lembro que estava ouvindo um quarteto de Beethoven e de repente vi a estrutura pronta na minha frente – a estrutura lembrava a estrutura de quartetos, era uma experiência que me dava uma visão total da estrutura. Eu antigamente tocava música e podia ver os grupos de notas na minha frente. Foi a primeira vez que tive a sensação do espaço cúbico, do espaço ambiental, totalmente engendrado (PAPE, 2010. P. 86-87)

Imersão no ritmo

Nos meados da década de 1960, Hélio Oiticica revoluciona a arte brasileira e a própria obra tendo como referência sua imersão no mundo da favela e do samba – o mundo da Estação Primeira de Mangueira e do morro respectivo. Em depoimento para Paola Berestein Jacques, a artista plástica e amiga de Hélio, Lygia Pape, relata a transformação:

Hélio era um jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com o seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu uma metodologia: era muito organizado disciplinado [...] Em 1964, seu pai morreu: um amigo nosso, o Jackson [Ribeiro, escultor], então, levou o Hélio para a Mangueira para pintar os carros, foi aí que ele descobriu um espaço dionisíaco, que não conhecia, não tinha a menor experiência. Parecia uma virgem que caiu do outro lado; ele não tinha mais o pai que poderia ser um super-ego. Descobriu, aí, o ritmo, a música. Ficou tão entusiasmado que começou a aprender a dançar, para poder participar dos desfiles, dos ensaios; se integrou na escola de samba, fez grandes amigos, ele descobriu o sexo, aí então foi uma esbórnica total na vida do Hélio, tanto que o Jackson dizia assim: “Nada como perder o pai!”. Hélio virou uma outra pessoa [...] Isso começa a interferir na obra dele, em 1964. A morte do pai coincidiu com o fim do movimento neoconcreto, já não havia aqueles compromissos mais ortodoxos. Aí ele começou a incorporar essa experiência do morro [...], aquilo começa a fazer parte dos conceitos dele, da vivência dele [...]. Ele muda radicalmente, até eticamente; ele era um apolíneo e passa a ser dionisíaco [...]. Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do “morro”, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra (JACQUES, 2001. P 22)

A presença do morro e do samba como tema, no sentido tradicional do termo, não consistiria novidade alguma na arte brasileira de então. Basta lembrar de quadros como *Carnaval em Madureira* de Tarsila do Amaral, datado de 1924, e *Samba* de Di Cavalcanti, de 1925, que abordavam temas correlatos através de uma linguagem modernista figurativa. Hélio, porém, vinha de uma trajetória de rejeição completa da figura e da representação. Ao invés de utilizar um certo arcabouço pictórico erudito para representar cenas do mundo do morro e do samba, Oiticica reformulou a partir da sua vivência na Mangueira todo o seu enfoque criativo, redefinido através do que ele denominava a “descoberta do corpo”. Ele fazia questão de demarcar a diferença de seu trabalho em relação à típica perspectiva folclorizante da relação entre as manifestações artísticas eruditas e populares (cf. OITICICA, 1997. P. 85). Para o artista, a questão era levar mais adiante a proposta vanguardista da fusão de arte e vida:

Da primeira vez que tive essa aspiração [confundir numa coisa só arte e vida] procurei uma forma ritualística: o samba. Mas samba só não transforma a vida ou a arte de ninguém. Um dia lá eu consegui o que queria, o samba deixou de ser para mim uma representação. Em Mangueira, na vida do morro eu descobri o meu caminho (apud RÉGO, 2009. P. 99)

No texto *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*, datado de novembro de 1964, Hélio ao mesmo tempo reafirma e desafia antropofagicamente a tradição construtivista ao enfatizar seu interesse no que denomina “primitividade construtiva popular” (cf. OITICICA, 1997. P. 86). Assim, o artista explica que

A descoberta do que chamo *Parangolé* marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o 'objeto plástico', ou seja, a obra. (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 67)



Fig. 50: *Parangolé PN4 Capa 1* (1964)

Além de nome-síntese para todo o programa artístico de Hélio Oiticica do período, *Parangolé* denomina, como se sabe, uma série de obras vestíveis iniciada em 1964 que propõe a quem as veste a descoberta do próprio corpo, especialmente através da dança (Fig. 50). No distanciamento em relação ao caráter geométrico e de fatura impecável dos trabalhos anteriores do artista, os *Parangolés* são antecidos em 1963 pelos primeiros *Bólides*, objetos feitos para a interação, muitas vezes executados a partir de materiais preexistentes (por exemplo, cubas de vidro contendo pigmento). Tal aproximação do ramo duchampiano do dadaísmo é antecipada por uma anotação de 6 de setembro de 1960: “A obra nasce de apenas um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita a minha obra permaneça tal como é; o que lhe [sic] transforma em expressão é nada mais que um sopro” (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 22) A referência ao *ready-made* é mais direta ainda nas *Apropriações* que Hélio define em entrevista de 1966 como “coisas ou conjunto de coisas, de que me aproprio no mundo declarando-as obras: isso se dá pela identificação criada entre o que chamo sentido estrutural (que cada artista possui) e a coisa apropriada” (apud LIMA, 2009. P. 41)

Junto à apropriação, o improviso também se torna central na produção de Oiticica desse período. Encontramos aí novamente um antecedente em seus escritos de 1961 no projeto de um *Núcleo improvisado*, em relação ao qual ele comenta que

Essa necessidade de improvisar é uma das características mais importantes da arte contemporânea, mesmo dentro de uma expressão que se baseia na elaboração. Dentro dessa expressão mesmo, ao se desenvolver e amadurecer a improvisação, chega no momento preciso, onde a preocupação formal já se superou em um conceito de ordem livre, de espaço e tempo, atingindo um grau mais universal de expressão (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 40)

No entanto, a improvisação que efetivamente transforma sua obra é aquela relacionada ao universo da Mangueira e à correlata “descoberta do corpo” e à vivência como passista de escola de samba. Hélio descreve tal relação em texto de 1965, intitulado *A dança na minha experiência*:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da iminência desse ato; não a dança do balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma 'coreografia' e que busca a transcendência desse ato, mas a dança 'dionisíaca', que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 75)

Notamos aí que o samba aparece não apenas como música, mas como rito comunal baseado na fusão entre ritmo e corpo. Do samba Hélio enfatiza naquele momento o aspecto rítmico, a linguagem continuamente variada e improvisada dos corpos que tocam e dançam, deixando de lado o aspecto de canção, tanto enquanto melodia e harmonia como enquanto letra. No entanto, no mesmo texto é a liberdade com a qual um cantor e pianista de jazz – Nat King Cole – reconstrói canções através da sua interpretação que serve de mote para a avaliação de uma mudança geral de postura frente à arte:

O que se convencionou chamar 'interpretação' sofre também uma transformação no nossos dias – não se trata, em alguns casos é claro, de repetir uma criação (uma canção, por exemplo), aliás, dando-lhe maior ou menor expressão segundo o intérprete. Hoje o intérprete pode assumir tal importância que sobrepuje a própria canção (ou outra coisa qualquer) que interprete. (...) Antigamente, o 'vedetismo' servia para imortalizar determinados intérpretes segundo a sua criação calcada em obras famosas (ópera e teatro). Hoje o problema é diferente: mesmo que as obras interpretadas não sejam grandes criações, músicas geniais (no campo da música popular, por exemplo), o intérprete alcança um alto grau expressivo – um cantor, Nat King Cole, por exemplo, cria uma 'estrutura expressiva vocal', independente da qualidade das músicas que interprete, há uma criação sua, não mais como simples 'intérprete', mas como um 'vocalista' altamente expressivo (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 75)

Para além de tais referências intermediárias, encontramos nesse momento as primeiras experiências de Oiticica no que Irina Rajewsky (2013) denomina *combinação de mídias*. Em entrevista de 1967, Hélio explica como se daria a sua participação na Bienal de São Paulo daquele ano: “Os presentes seriam solicitados a vestir cada capa [*Parangolé*]: para introdução das mesmas

usaríamos a música, que é claro, seria o samba (com o conjunto Samba 90 que fundei com os mais importantes sambistas da Mangueira)” (apud BARATA, 2009. P. 49). Tratava-se, segundo o artista, de devolver as prioridades criativas para as ruas⁶¹. Em termos da denominação proposta por Claus Cluver (2006), trata-se de uma situação multimídia, posto que existe uma simultaneidade de informações sensoriais, que é, no entanto, possível de ser decomposta em seus elementos. Ainda que sem samba, ou melhor, sem música, a “descoberta do corpo” proporcionada pelos *Parangolés* perde um dos seus elementos mais eficazes – a imersão no ritmo –, não existe a exigência que um samba específico seja executado, nem temos a exigência de uma trilha sonora específica para cada obra. O samba aparece aí quase como um *ready-made* sonoro.

Assim como o samba faz imergir o corpo do passista no seu ritmo, os *Parangolés* propõem ao público que se funda com eles, eliminando a oposição obra-espectador. Para Oiticica (1997, p. 93), isso implicava a transformação do espectador em “participador”, que poderia experienciar a obra vestindo ou assistindo outros vestirem as capas – divisão que se assemelha àquela entre composição, intérprete e público típica da música de concerto. Se, como vimos acima, nos *Equali* a obra era composta de uma relação de partes a ser reconstituída a cada instalação, com os *Parangolés* a analogia estrutural com a música se expande: a obra só existe no tempo, dependendo sempre da interação-interpretação de um participador. Uma capa de *Parangolé* sem quem a vista, a rigor, não existe enquanto obra de arte. Segundo Hélio, “o próprio conceito de 'exposição' no sentido tradicional já muda, pois de nada [sic] significa 'expor' tais peças (seria aí um interessante parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador” (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 78)

Em suma, o samba como ritual coletivo imersivo, aberto à improvisação, avesso a hierarquizações e centrado na performance corporal torna-se tanto modelo para as proposições de Oiticica, quanto elemento apropriado pelo artista para compor, junto com objetos e “participadores”, o que ele denomina “sistemas ambientais” – que, como a música, são transitórios, porém repetíveis, ainda que, de maneira semelhante às composições cageanas, de maneira sempre imprevista.

Brasil-babel

A capacidade de Oiticica de sintetizar o *Zeitgeist* da cultura brasileira no fim dos anos 1960, somada a uma boa dose de acaso, acabou por tornar o artista parte da história da música popular

61 É interessante notar que Oiticica rejeita explicitamente a categorização de tais eventos como *happenings*, denominação associada principalmente às performances concebidas por Alan Kaprow, artista que havia sido aluno de John Cage no fim dos anos 1950.

brasileira. Para a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna em abril de 1967, apresentou um trabalho intitulado *Tropicália*. Nas suas palavras:

O *Penetrável* principal que compõe o projeto foi a minha máxima experiência com imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens. Para isto criei como que um cenário tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas ([...] parecia-me ao caminhar pelo recinto [...] que estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas [...]). Ao entrar no *Penetrável* principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participante, que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois ela é mais ativa que o seu criar sensorial (OITICICA, 1997. P. 124)

Como se sabe, o título da obra acabou sendo também, por sugestão de Luís Carlos Barreto, que havia visto a exposição, o título de uma canção então já gravada, mas ainda não lançada, de Caetano Veloso, que não conhecia nem artista nem obra naquele momento. A analogia entre os *Penetráveis* – série de obras de escala arquitetural nas quais o espectador entra, cujo primeiro exemplar havia sido construído por Hélio ainda em 1960 no contexto da “pintura no espaço”, mas que assumiria naquele momento sobrettons de arquitetura favelar – e o monumento cuja paradoxal descrição é um dos eixos da canção de Caetano certamente é notável: o monumento “não tem porta”; a entrada é, como as quebradas do morro, uma “rua estreita e torta”; feito de “papel crepom e prata”, tem decerto a precariedade do tecido barato e da madeira dos *Penetráveis*.

Em um primeiro momento, Hélio parece não ter apreciado a apropriação do nome da sua obra. Em escrito de 4 de março de 1968, o artista afirma ter se voltado à antropofagia de Oswald de Andrade antes de isso se tornar moda, com o advento da peça *Rei da Vela* montada pelo grupo Teatro Oficina em 1967, e ironiza a súbita notoriedade do termo *Tropicália*:

E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, *tropicália* (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* [referência às obras de Jasper Johns baseadas na bandeira estadunidense] já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc. Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à procura de um folclore, ou a maioria das vezes nem a isso (OITICICA, 1997. P. 124)

Depois de estabelecer contato direto com os músicos do então chamado “grupo baiano” – Caetano, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa – e demais intelectuais associados a eles – o poeta piauiense Torquato Neto, o artista e designer baiano Rogério Duarte, os poetas concretistas de São

Paulo, entre outros – Hélio descobriria uma afinidade de pensamento maior que a vislumbrada de início. Em setembro de 1968, Oiticica (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 115-122) publica no *Correio da Manhã* um texto sobre o “sentido de vanguarda do grupo baiano”, defendendo que a sua participação no projeto oswaldiano de uma “cultura de exportação” capaz de “virar a mesa” do colonialismo cultural, o que “antes parecia privilégio de artistas plásticos e poetas, de cineastas e teatrólogos” e teria a partir daquele momento tomado corpo na música popular com “Caetano e Gil, Torquato e Capinam, Tom Zé, que se aliaram a Rogério Duprat, músico ligado ao grupo concreto de São Paulo e ao conjunto Os Mutantes”. No mesmo texto, a proposta implícita de uma frente ampla artístico-cultural capaz de combater tanto a repressão à direita como a obtusidade nacionalista à esquerda é igualada por uma constatação de que as “artes como eram entendidas antes, tendem a não mais o serem, há como uma globalização poética geral: poesia, artes plásticas, teatro, cinema, música, não mais somadas umas às outras mas sem fronteiras mesmo”. Em texto do mesmo período, o próprio envolvimento do artista com a Mangueira, juntamente com a repulsa a sua folclorização, é reinterpretado através da chave do hibridismo tropicalista:

A reação se encontra sob muitos disfarces para sabotar essa tentativa de cultura brasileira: o pior deles: os que aparecem em nome de uma autenticidade hipotética, em defesa das reservas folclóricas, do samba puro. (...) na Mangueira, toda semana, tem baile com iê-iê, e os sambistas adoram iê-iê. E são eles que fazem o samba. E quem fez o coco, o maxixe, e tudo o mais, ouve rádio, ouve Roberto Carlos, ouve Beatles, ouve Rolling Stones etc. (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 129)

Muito antes de descobrir a Mangueira, Hélio também já ouvia rádio. Em entrevista de 1978, ele declarava:

eu sou filho do rádio, sim, sabe por quê? (...) você sabe que a primeira vez que eu comecei a me ligar em Elvis e Little Richard era meu pai que fazia questão de ouvir todo dia, negócio de 'Hoje é dia de rock', às 5 horas da tarde... Porque nós moramos nos Estados Unidos entre 1948 e 1950, e depois o meu pai tinha obsessão por toda essa coisa de música americana, sob todos os pontos de vista. Então, ele é que na realidade descobriu Elvis pra mim, porque eu era macaca de auditório, só ouvia Ângela Maria, Cauby, o dia inteiro, no máximo volume. De vez em quando eu ia lá no auditório. Sábado à tarde eu ficava trabalhando o tempo todo, toda a produção minha dos anos 1950 foi ao som da Rádio Nacional... (CARDOSO, 2009. P. 202)

Em um texto experimental posterior, escrito já no seu período novaiorquino, *Homage to my father* (1972), a figura do pai de Hélio aparece como uma sombra aludida aparentemente apenas pelo seu título (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 113-118). É o rádio que imprime no texto – um emaranhado sobre assuntos variados, “bilíngue simultâneo do let-go criativo”, nas palavras de Oiticica, – a presença de seu pai: transmitindo uma “cellopiano-sonata beethoveniana 69”, embalando a correnteza de pensamentos helianos ao som da versão de *A night in tunisia* de

Charlie Parker na “streamradio [de] 3^a. [de] madrugada”, assim como possivelmente Sarah Vaughan e Dinah Washington, também mencionadas no texto. Em trecho que funde a referência ao pai e ao rádio, Oiticica escreve: “EU FILHO DO RÁDIO COMfortizo” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 116)

Cabe sublinhar, porém, que é apenas a partir do momento tropicalista que a música da cultura de massas, especialmente o rock, assim como os meios de comunicação a ela relacionados, se tornam referência fundamental no trabalho de Hélio. Como mostra David S. Rubin (1997, p. 14-16) as primeiras apropriações da iconografia do rock no âmbito das artes plásticas datam de cerca de dez anos antes, em 1956, ano em que o gênero musical se torna um fenômeno de massas nos EUA, coincidindo com o meteórico estrelato de Elvis Presley. Nas obras de alguns artistas – como os estadunidenses Ray Johnson⁶² (que utiliza imagens de músicos provenientes de revistas e jornais com intervenções pintadas e desenhadas) e Andy Warhol (que pinta uma tela intitulada Rock and Roll e inclui Elvis entre as personagens e personalidades para os quais desenha sapatos imaginários) e do inglês Richard Hamilton (que inclui uma jukebox na sua famosa colagem “pop”) –, a inclusão de referências ao rock é parte da transição entre obras denominadas à época como neo-dadaístas, nas quais a cultura de massas aparece principalmente como matéria-prima de assemblages de elementos dispersos, e a Pop Art propriamente dita, na qual a cultura de massas se torna tanto principal referência iconográfica como modelo processual. Ainda segundo Rubin (1997, p. 16; 19), o artista inglês Peter Blake se diferencia dos demais praticantes da primeira fase da Pop Art por manter um interesse mais contínuo no rock, não apenas como um dos subprodutos da cultura de massas, mas a partir do ponto de vista dos fãs, das subculturas que se organizam em torno do rock. Significativamente, é Blake um dos primeiros artistas pop a incluírem um dos seus trabalhos na iconografia inescapável do mundo atual pela via do rock: é dele a capa do disco *Sargent Pepper's Lonely Heart Club Band* dos Beatles, disco referência, como se sabe, para o próprio movimento tropicalista no âmbito da música popular. Em carta enviada de Londres para sua amiga e interlocutora artística Lygia Clark em junho de 1969, Hélio menciona de forma entusiasmada ter se encontrado com John Lennon e Yoko Ono e especula sobre a possibilidade de realizar ele também uma capa para um álbum do quarteto de Liverpool (CLARK & OITICICA, 1998, p. 116), gesto semelhante ainda à capa que Warhol criaria em 1971 para o disco *Sticky*

62 Apesar de ser um nome menos lembrado atualmente, Ray Johnson foi uma figura absolutamente essencial da vanguarda novaiorquina nos anos 1950 e 1960. Tendo sido aluno, no fim dos anos 1940, do Black Mountain College, onde se tornou amigo de John Cage e Merce Cunningham, Johnson foi um importante elo entre o neo-dadaísmo proto-pop de seus amigos Rauschenberg e Jasper Johns e a Pop Art propriamente dita, personificada na figura do também seu amigo Andy Warhol. Ray foi igualmente um dos pioneiros da performance – tendo participando de alguns dos primeiros eventos relacionados com o Fluxus ao lado de Yoko Ono e George Maciunas no início dos anos 1960 –, e um dos inventores da mail art.

fingers de outro dos grupos de rock prediletos do artista brasileiro, os Rolling Stones⁶³.

Como veremos adiante, a posição de Oiticica em relação à Pop Art como um todo sempre foi bastante ambivalente, em contraste marcado com o seu entusiasmo pelo rock como fenômeno cultural. Rubin (1995, p. 27) nota uma transformação na utilização da iconografia do rock pelas artes plásticas a partir do ano chave de 1967: “ao invés de continuar a celebrar o glamour das estrelas do rock [rock stardom] ou simular os ritmos da própria música, os artistas no final dos anos 1960 começaram a responder ao *rock and roll* como um fenômeno social e político”. A imersão no ritmo, fundamental para a concepção do *parangolé*, é descrita por Oiticica em *Texto para código-risério-bahia*, de 1974, como uma conexão entre samba e o rock:

ROCK é irreversível e q pelo iniciar meu no SAMBA cheguei à DANÇA > sem o 'dois a dois' do q se dançava mas à DANÇA DO CORPO SOLTO E LIVRE AO IMPROVISO Q PRESCINDE À INICIAÇÃO: em suma > DESCOBERTA DO CORPO > VIA PARANGOLÉ: e hoje vejo q ROCK em tudo q é é não só algo q não é 'tipo de música' outro mas algo q se instituiu e q se ergue planetário/como TV/ sem início-ascendência-decadência/imune a nostálgico [...] O APELO À APOTEOSE > tudo no ROCK conduz a ela! ROCK não é mais um gênero de música: MÚSICA não é uma das muitas (e principais) formas de arte. (apud COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 204)

A ideia do rock como lugar de um *Gesamtkunstwerk* é levada a cabo no cenário/instalação que Oiticica cria para uma temporada de shows de Gilberto Gil em Nova York em 1971, incorporando muito da poética das suas obras ambientais daquele período, como *Éden*. Cabe notar também que tal colaboração com o músico tropicalista é tema de um texto escrito para a primeira edição da publicação marginal *Flor do mal*. Intitulado *Gilberto Gil* (apud COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 104-106) o texto descreve o cenário concebido para o show através de uma espécie de narrativa técnica – mais próxima da escrita envolvente da prosa de ficção do que da laconicidade do projeto ou do estilo informativo do jornalismo, ainda que retendo uma dimensão referencial fundamental.

Necessidade da antropofagia

O momento tropicalista do fim dos anos 1960 coincide para Hélio com uma cada vez maior consciência da desigualdade geopolítica do mundo da arte e também com a consolidação da sua estratégia de se opor tanto à assimilação subalterna sob a bandeira do universalismo artístico quanto à folclorização nativista. As suas próprias experiências anteriores e aquelas de

63 Obviamente Warhol já havia àquela altura criado a famigerada capa, que nos convida a “descascar lentamente” um adesivo em forma de banana, do álbum *The Velvet Underground & Nico* de 1966-1967, disco hoje considerado clássico, porém sem repercussão significativa naquele momento.

colaboradores próximos (Lygia Clark, Lygia Pape, Ferreira Gullar) no âmbito do Neo-Concretismo, são repensadas, em um texto de 1968, através dessa ótica:

Essa experiências [...] que tendiam a diluir as antigas estruturas e provocaram uma crítica da experiência criadora, o faziam de modo ideal, universalista: a experiência criativa era abarcada como algo desligado do contexto cultural no sentido amplo – já se queria uma experiência brasileira, isto é certo, apenas os meios eram ainda excessivamente ligados a conceitos metafísicos, baseados na transcendência da experiência estética, se bem que fossem o início da dissolução dos mesmos, pela perspectiva experimental que abriam, de certo modo anárquica, antiesteticista no fundo. (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 124)

Oiticica vinha há algum tempo defendendo agressivamente a originalidade da vanguarda brasileira frente àquela dos países centrais. Em *Situação da vanguarda no Brasil*, texto de 1966, ele afirma que

Como artista integrante dessa vanguarda brasileira, e teórico, digo que o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira é um fenômeno novo no panorama internacional, independente dessas manifestações típicas americanas ou européias. Vinculação existe é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal [...]. O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova 'fundação do objeto', advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavaletes e da escultura, para a procura de uma 'arte ambiental' (que para mim se identifica, por fim, com o conceito de antiarte) [...]. Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (táteis, visuais, proposicionais etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite, são características fundamentais da nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido, como até agora o pensa a maioria das nossas ilustres vacas de presépio da crítica pobre e fedorenta. (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 102-103)

Contra o duplo empecilho representado, de um lado, por uma crítica local cuja incapacidade de compreensão e/ou má vontade em relação à produção brasileira de vanguarda leva sempre a considerá-la subordinada a correntes estrangeiras e, de outro, por uma crítica internacional que naquele momento quase não se interessava pelos desenvolvimentos da arte contemporânea fora do âmbito europeu e americano – apesar de exceções como o inglês Guy Brett –, Oiticica invoca continuamente a ideia do potencial experimental das “nações novas” como o Brasil; como visto, gesto simétrico à posição de Cage sobre os EUA. Tal noção aparece já na sua fase neo-concretista, que Hélio considerará, posteriormente, ingenuamente universalista. Em uma entrada do seu diário de criação datada de 21 de janeiro de 1961, Oiticica cita e glosa entusiasticamente um trecho de Goethe que afirma que “os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o 'sublime” (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 28-29).

A partir da reivindicação na obra do artista da “primitividade construtiva popular” por meio do *Parangolé*, a ideia de que o Brasil possuía uma vocação experimental vinculada a sua formação recente e incompleta se tornará uma das pedras de toque de Oiticica, sendo invocada em grande parte dos seus escritos teóricos: em *Esquema Geral da Nova Objetividade*, de 1967, fala-se em um “povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e o americano do norte com suas solicitações superprodutivas” (OITICICA, 1997. P. 110-111); em *As possibilidades do Crelazer* de 1970 da “potencialidade viva de uma cultura em formação” (OITICICA, 1997. P. 137); em *Experimentar o experimental* de 1972, que “o potencial-experimental gerado no Brasil é o único anticolonial não culturalista nos escombros híbridos da 'arte brasileira” (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 155); em *Brasil Diarreia*, de 1973, em uma “experimentalidade comum aos países novos” (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 162). Em uma entrevista de 1979, Hélio sintetiza a posição defendida de maneira coerente fazia já mais de uma década e a despeito das enormes transformações da sua produção no mesmo período:

Minha abordagem sempre foi e sempre será experimental: do meu ponto de vista a única postura realmente inventiva e completamente criativa (o que significa inteligente, não colonizado) é experimental: não há nenhuma razão para um artista brasileiro se voltar ao passado ou pensar sobre o passado: Mário Pedrosa [...] disse uma vez que o Brasil é um país *comprometido em ser moderno* e isto se aplica totalmente neste caso. (STELLWEG, 2010. P. 220, itálicos no original)

O aproveitamento de tal potencial experimental não se daria, no entanto, sem um esforço constante da parte dos criadores, visto que para Hélio o “Brasil e a 'cultura brasileira' parecem aspirar a uma forma imperialista 'paterno-cultural' ” (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 162). Ao lado do universalismo subalterno, a principal armadilha a ser evitada seria a folclorização da cultura, ou seja, praticar um nativismo que, como coloca Haroldo de Campos (1997. p. 220), teria como horizonte um olhar de turista. O grau de exigência que Hélio tinham em relação à não-folclorização pode ser medido pelas críticas que realiza a um dos mais canônicos escritores modernos brasileiros, Guimarães Rosa, em texto de 1972:

como diz HAROLDO, [trata-se d]o fascínio pelo feito-província como em GUIMARÃES ROSA q tem sempre apesar de ser o q é como escritor ter q sempre provincionar como se o destino obscuro o obrigasse a isso why? E morrer de heartattack na sequencia pós-posse na ACADEMIA! É importantíssimo saber disso e não ser nem compactuar com isso a divisão está feita. (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 125)

Tal rejeição a todas as formas do “feito-província” se vinculava à reivindicação de Hélio por uma autonomia utopicamente total da sua obra, resumida em uma afirmação agressiva que

Oiticica estampa em uma carta à Lygia Clark de 7 de junho de 1969: “Não devo nada a ninguém – sei o que faço e o que penso, por isso há anos escrevo para deixar tudo claro [...]” (CLARK & OITICICA, 1998, p. 101) .

É relevante que sua revolta contra o “imperialismo paterno-cultural” tenha se tornado mais aguda a partir do momento internacional da sua trajetória. No fim de 1968, enquanto Hélio atravessa o Atlântico em um cargueiro com destino a Londres – sede de seu principal contato na crítica de arte internacional, Guy Brett, e onde realizaria uma exposição histórica na Whitechapel Gallery –, é decretado o AI-5, recrudescendo a ditadura militar instalada no Brasil desde 1964 e resultando na prisão de várias pessoas próximas ao artista – entre eles Caetano Veloso e Gilberto Gil, que acabariam algum tempo depois se juntando a Oiticica na condição de exilados. Depois de um breve retorno a um Brasil cujo ambiente cultural e político Hélio considera insuportável e da sua participação na histórica exposição Information no Museum of Modern Art (MOMA) de Nova York em 1970, o artista acaba por se estabelecer em Manhattan em 1971, retornando definitivamente ao Rio de Janeiro apenas em 1978.

A ojeriza de Oiticica pelo “feito-província” tem por equivalente simétrico a ojeriza ao “feito-metrópole”: “Nunca me tornarei um meteoro no cenário artístico nova-yorquino”, afirma o artista em carta a Guy Brett de 1972 (apud BRETT, 1997. P. 232). Justificando seu aceite ao convite de participar da Information em carta para Lygia Clark, Hélio ainda dá demonstrações de respeito à meca do mundo da arte

Achei importante participar disso, se bem que não tenha mais sentido participar em museu ou galeria, mas o que visa a exposição é informar sobre coisas internacionais relacionadas com ambientação, etc.; [...] achei que seria ridículo e pretensioso recusar, uma vez que é loucura pensar que alguém nos States saiba muito a meu respeito; sabe como é lá; enquanto não aparece *in loco* não se existe; e lugar mais central e visceral para aparecer que o MOMA de N.Y. não existe. (CLARK & OITICICA, 1998, p. 145)

Alguns anos depois, em texto de 1976 enviado para a revista *Status* de São Paulo, Oiticica afirmaria, porém, de maneira categórica,: “NOVA IORQUE nunca foi artisticamente experimental e talvez não haja razão para q o seja” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 211). Trata-se de uma afirmação de teor polêmico, provavelmente uma reação aos que esperavam que Oiticica assumisse a posição de correspondente artístico, que enviasse as últimas tendências da metrópole para o meio cultural provinciano. Como veremos, Hélio estava inteiramente atualizado em relação aos desenvolvimentos da vanguarda novaiorquina e, em um dos principais textos em que evoca o conceito de experimental, *Experimentar o experimental* de 1972, encontramos uma longa citação do texto de John Cage *Experimental music: doctrine*, incluído em *Silence* (cf. OITICICA &

OITICICA FILHO, 2011. P. 158; CAGE, 2011. P. 13).

Ao invés de centro de ousadia e inovação, Oiticica prefere representar Nova York como o centro do império, optando por apenas um dos termos da complexa relação de Cage com a nacionalidade estadunidense. Como mostra Frederico Coelho (2010, p. 48-51), Hélio lê Nova York pela ótica do estrangeiro, evocando as impressões de visitantes anteriores como Mondrian (seu herói artístico de primeira hora), o poeta espanhol Federico Garcia Lorca e o poeta maranhense Sousândrade. De um trecho da obra desse último – a estrofe 129 da parte de *O Guesa* rebatizada pelos irmãos Campos, responsáveis pela revisão crítica do poeta do séc. XIX, de *O inferno de Wall Street* –, Oiticica extrai o termo pelo qual se refere em seus textos ao seu lar adotivo, Roma-Manhattan:

– Agrippina é Roma-Manhattan
Em *rum* e em petróleo a inundar
Herald-o-Nero acceso facho
E borracho
Mãe-patria ensinando a nadar!...
(SOUSÂNDRADE, 2009. p. 268)

No conjunto do épico panamericano do poeta maranhense, o termo composto vem a sintetizar a analogia recorrente entre a escandalosa⁶⁴ potência da antiguidade e a (ao tempo de Sousândrade, ainda emergente) escandalosa potência do mundo moderno. Comparação antecipada, como observa Gonzalo Aguilar (2006, p. 64), nos versos “Roma, começou pelo roubo; New York, rouba a nunca acabar” da estrofe 72 (SOUSÂNDRADE, 2009, p. 259) do *Inferno de Wall Street*. Hélio retorna constantemente ao achado verbal aliterativo de Sousândrade. Intitula um filme rodado em 1972 *Agripina é Roma-Manhattan*. Volta também à fórmula por via de um poema visual (Fig. 51) incluído na última parte de *Homage to my father* de 1972 (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 118), no qual percorrendo as letras distribuídas em todas as direções sobre um *grid*, como em um caça-palavras, encontramos Roma, Manhattan, Agripina, Mondrian, main, “mainhattan”, heart, heard, hard, entre prováveis muitas outras palavras. Em um ponto anterior do mesmo texto encontra-se um trecho multilíngue sobre a obsessão pelo passado que enxerga em Nova York:

new revival york memory shopping seems t'be same de sempre re-viver com' objective
nostalgia às vezes piegas parece pertencer à natureza NYK accomplish re n'avalanche
sucessiva produtos de venda apanhar reapinhar ontem já-passado (COELHO &
OITICICA FILHO, 2013. P. 114).

64 A Agrippina mencionada no verso parece ser Agripina Menor, mãe do imperador legendariamente insano Nero.

OITICICA FILHO, 2013. P. 102-103). Não surpreende que um texto como esse interessasse um artista que estava naquele momento destilando a analogia entre Roma e Manhattan, enquanto lia *Sociedade do espetáculo* do pensador e ativista situacionista Guy Debord.

Todos os caminhos da arte pós-Segunda Guerra Mundial, no entanto, levavam a Nova York. Averso desde sempre ao provincianismo tacanho, Oiticica sempre fez questão de se manter informado sobre os desenvolvimentos internacionais do mundo da arte. Os nomes e as obras que considerava relevantes ou em relação aos quais achava importante se posicionar sempre compareceram em seus textos, seja nos diários de criação, seja nos artigos e textos para catálogos. Acompanhando tais registros, vemos como Hélio vai gradualmente transitando de um conjunto de referências basicamente europeu – e em grande parte, já àquela altura, histórico – para uma presença cada vez maior de artistas contemporâneos e baseados nos EUA, especialmente em Nova York.

Em uma entrada bastante paradigmática do seu diário de criação, datada de 16 de fevereiro de 1961, Oiticica (& OITICICA FILHO, 2011. P. 29-31) avança suas ideias sobre o fim do quadro. Com tal objetivo, invoca tanto artistas europeus das vanguardas históricas ligados à tradição construtivista – referências fundamentais do Neo-concretismo como Kandinsky, Kazimir Malevitch, Vladimir Tatlin e Mondrian – quanto pintores de uma linha menos “geométrica” – entre eles Henri Matisse, Pablo Picasso, Klee, Wols, Jean Dubuffet, Lucio Fontana e Jackson Pollock. De todos os artistas citados, apenas os últimos quatro se tornaram conhecidos no pós-segunda guerra e apenas Pollock é estadunidense. Se o texto já demonstra um interesse pela abstração informal/não-geométrica que ainda não se traduz estilisticamente nas suas obras do mesmo período (fundamentalmente os *Núcleos* e o primeiro *Penetrável*)⁶⁵, é bastante curioso que tal interesse se concentre no chamado Tachismo europeu em oposição ao Expressionismo Abstrato da chamada Escola de Nova York, apesar da referência a Pollock, que era então talvez o artista recente mais famoso em âmbito mundial.

Em *A transição da cor do quadro para o espaço* (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 53-62), de 1962, Hélio realiza um esforço quase virtuosístico de atualização, dada as dificuldades de comunicação ainda vigentes, invocando dezenas de artistas europeus e norte-americanos para contextualizar a própria produção, assim como a de companheiros de Neo-Concretismo, como Lygia Clark e Alúcio Carvão. Vale notar que os artistas brasileiros aos quais Oiticica se refere aparecem lado a lado com os estrangeiros, não como validação do seu trabalho, mas como

65 Em depoimento para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 1961, Hélio já afirma que “essa diferença, 'geometrismo' de um lado e 'informalismo' de outro, é uma diferença superficial relativa à forma exterior das obras em questão e não quanto à sua gênese, o que é realmente importante” (OITICICA, 2009. P. 33)

companheiros de pesquisas estéticas, mais um índice de que a rejeição de Hélio às hierarquias geopolíticas da arte antecede o momento em que a criação de uma “cultura de exportação” se torna um dos seus interesses fundamentais. A referência aos chamados Novos Realistas franceses (no caso, Yves Klein e Tinguely) mostra o quanto Oiticica se esforçava para se manter a par dos últimos desenvolvimentos da arte internacional, na qual os artistas estadunidenses estavam se tornando cada vez mais centrais. Além de Pollock, Hélio menciona ali os trabalhos do escultor David Smith, dos pintores da Escola de Nova York William de Kooning e Mark Rothko, além de Mark Tobey, pintor amigo de John Cage, cuja obra – segundo Oiticica – “transforma em escrita plástica toda a ação de pintar” (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 59).

A incorporação do informal na obra do artista carioca – por meio das obras manipuláveis que ele denominou *Bólides* – se faz acompanhar por uma entrada de mesmo título em seu diário de criação, datada de 29 de outubro de 1963 (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 63-65). Ali Hélio invoca dois dos artistas plásticos mais próximos de Cage nos anos 1950, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, no sentido, porém, de diferenciar sua produção da deles:

Vale aqui uma comparação às experiências de artistas como Rauschenberg e Jasper Johns, criadores do *combine-painting*, isto é, obras em que são combinadas diversas técnicas e materiais expressivos (entendido aqui que “são usados como expressão”), alguns dos quais como são conhecidos objetivamente, por exemplo pneumáticos, xícaras, aves empalhadas etc. Nessas experiências a chegada à objetivação, ao objeto tal como ele é no contexto de uma obra de arte, transportando “do mundo das coisas” para o plano das “formas simbólicas”, dá-se de maneira direta e metafórica. Não se trata de incorporar a própria estrutura, identificá-la na estrutura do objeto, mas de transportá-la fechada e enigmática da sua condição de “coisa” para o de “elemento da obra”. [...] O que acontece, em absoluto, é a incorporação *a posteriori* e permanece, mesmo depois, a contradição dos dois termos “estrutura da obra” e “estrutura do objeto” enquanto tal, se bem que incorporada uma à outra. Nos *Bólides* que designo como “transobjetos”, se bem que o objeto de uso já exista enquanto tal de antemão, por exemplo, uma cuba de vidro, não há na obra terminada uma “justaposição virtual” dos elementos, mas que ao procurar a cuba e sua estrutura implícita, já se havia dado a identificação da estrutura da mesma com a da obra, não se sabendo depois onde começa uma e onde termina a outra. Nada mais infeliz poderia ser dito do que a palavra “acaso”, como se houvesse eu “achado ao acaso” um objeto, a cuba, e daí criado uma obra; não! A obstinada procura “daquele” objeto já indicava a identificação *a priori* de uma ideia com a forma objetiva “achada” depois [...]. (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 63;65)

É bastante interessante que o que Hélio rejeita na obra dos dois artistas estadunidenses é exatamente seu elemento mais cageano, a incorporação do acaso no âmbito da produção artística, como antídoto para a intencionalidade do artista como indivíduo. Como veremos adiante, Oiticica irá, no seu período novaiorquino, invocar diretamente o acaso cageano, sintetizado na fórmula *chance operation*. É interessante, porém, ressaltar que, se em determinado momento Hélio

defendia a noção de improvisação ao mesmo tempo que rejeitava a potência criativa do acaso, Cage sempre rejeitou a noção de improvisação, o que talvez se relacione com certa diferença em relação à posição que a dimensão corpórea da experiência ocupa na obra do artista brasileiro e do compositor estadunidense.

A tendência de diferenciar sua própria produção daquela dos artistas e movimentos internacionais que evoca – e dessa forma demarcar sua posição em relação a eles – se amplia a partir desse momento. Em uma das suas *Anotações sobre o Parangolé*, datada de 6 de maio de 1965, Oiticica compara suas propostas com aquelas de Pollock: “é aí a obra muito mais 'obra-ação' do que a antiga *action painting*, puramente plasmação visual da ação e não a ação mesma transformada em elemento como aqui”⁶⁶ (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 74). Em *Esquema geral da Nova Objetividade*, texto-manifesto escrito por ocasião da exposição *Nova Objetividade Brasileira* de 1967, lemos que

A nova objetividade sendo, pois, um estado típico da arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se pois, das duas grandes correntes de hoje: *pop* e *op*, e também das ligadas a essas *nouveau réalisme* e *primary structures (hard edge)*. (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 87)

O trecho, apesar de curto, é bastante interessante sob o ponto de vista da história da arte. Em primeiro lugar, iguala como da mesma relevância um movimento como a Pop Art, que nas décadas seguintes será canonizado pela academia e pelo mercado como o grande marco da transição para uma arte pós-moderna, e a Op Art, que apesar de seu enorme sucesso em meados dos anos 1960, acabou relegada às notas de pé de página da arte do século XX. Coloca também o Minimalismo (designado ainda com um dos nomes pelos quais era conhecido então, *primary structures*), movimento com várias convergências com o Neo-Concretismo brasileiro⁶⁷, como corrente secundária da Op. E, por fim, reafirma o padrão de diferenciação da própria produção e da de alguns dos seus interlocutores artísticos brasileiros em relação às tendências internacionais. Apesar das intenções do texto-manifesto, o próprio Oiticica irá concluir, em texto de 1968, que a referida exposição falhou em se contrapor às correntes internacionais invocadas:

Mesmo na exposição *Nova Objetividade* podia-se notar isto [que boa parte dos artistas brasileiros mergulharam na imagética pop e op]. Perguntava-me então: por que usar *star and stripes*, elementos da arte pop, ou retículas e imagens de Lichtenstein e Warhol (repetição de figuras etc.) – ou, como os paulistas ortodoxos, o ilusionismo op (que aliás, conforme o caso, poderia ter raízes aqui, muito mais que a arte pop, cuja imagética é completamente inadmissível para nós). Na verdade, porém, a exposição *Nova objetividade* era quase por completo mergulhada nessa linguagem pop, híbrida

66 É interessante notar que também Alan Kaprow chega à sua idéia de *happening* por via de uma exarcebação da noção de *action painting* atribuída à obra de Pollock. Ver KAPROW, 2009

67 Claire Bishop (2005), por exemplo, compara sistematicamente os dois movimentos.

para nós, apesar do talento e força dos artistas nela comprometidos. (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 109)

A rejeição do trabalho de Warhol pelo artista carioca será matizada poucos anos depois pelo interesse de Hélio pela faceta cinematográfica *underground* do artista pop estadunidense – em *Londocumento* (1969), por exemplo, o artista carioca menciona positivamente o filme *Chelsea Girls*⁶⁸. Mas a tendência geral de Oiticica de desassociar a própria obra e a de seus interlocutores artísticos brasileiros mais próximos das principais tendências da arte internacional – rejeitando, por vezes, obras não tão distantes da própria produção – permanecerá durante o seu período novaiorquino. Em uma entrevista de 1977 (AMARAL, 2009. P. 142-143;157-158), Hélio rejeita veementemente a relação entre sua obra ambiental e os trabalhos de Christo e as *earthworks* de Robert Smithson, assim como a vinculação entre as experiências sensoriais de Lygia Clark e a *body art* de Vito Acconci. A noção de performance também é rejeitada como demasiado “artística” ou estetizante e certa corrente da arte conceitual, ligada à experiência de “ler coisas na parede”, é considerada maçante e cansativa.

No entanto, Catherine David (1997, p. 258) associará a obra Manhattan Brutalista de Oiticica exatamente com os *non-sites* de Robert Smithson; um dos textos fundamentais do período novaiorquino de Oiticica, *Bodywise* de 1973, inclui uma parte considerável sobre o trabalho de Vito Acconci; a reflexão, ainda que crítica, sobre o conceito de performance será uma constante dos seus escritos do período, assim como o interesse pela obra da pioneira da performance Yoko Ono; a sua adoção de uma prática artística baseada fundamentalmente na escrita tem relação com certas vertentes da arte conceitual americana de então e – embora Oiticica tenha rejeitado a obra-coisas-escritas-na-parede, talvez uma alusão a trabalhos como os de Joseph Kosuth –, em exposições recentes da sua obra, seus escritos foram utilizados como “obra em si” e expostos lado-a-lado com *Bólides*, *Penetráveis*, *Núcleos* e *Parangolés* (cf. OITICICA FILHO, 2011. P. 7). “É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências” escreve Hélio em *Brasil-Diarréia* (1973) (OITICICA & OITICICA FILHO, 2011. P. 163). E é exatamente partindo de tais ambivalências que cabe investigar o diálogo da obra, em especial a escrita, de Oiticica com a linhagem cageana da vanguarda novaiorquina das décadas de 1950-1970.

68 Em outros filmes de Warhol, como *Sleep* e *Empire State Building*, a temporalidade do experiência cinematográfica é dilatada de tal forma que a postura convencional do espectador se torna impossível, o que Edward D. Powers (2014, p. 6) associa à performance integral das *Vexations* de Satie, organizada por John Cage, que, respeitando a indicação de repetir a curta peça de piano do compositor francês 840 vezes, resultou em uma performance de dezoito horas e quarenta minutos. A ideia de deslocar a experiência corpórea do espectador de cinema pode ser comparada, como veremos, à proposta das *Cosmococas* de Oiticica.

Através da palavra

Para compreender como a escrita – inclusive concebida como notação, texto-partitura e/ou partitura-texto – se tornou um dos focos principais do trabalho de Oiticica no seu período novaiorquino, precisamos antes recuperar um pouco da trajetória da relação do artista com a leitura e com a escrita. Tais relações foram analisadas minuciosamente por Frederico Coelho (2010), em trabalho focado no projeto não-acabado do livro de Oiticica, que o artista denominou primeiramente *Newyorkaises* e posteriormente *Conglomerado* – e do qual parte do material existente foi publicado em *Conglomerado Newyorkaises*, livro cujos organizadores, o próprio Coelho e César Oiticica Filho, previnem ser não o projeto original de Hélio, mas uma compilação de fragmentos que possivelmente o comporiam (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 9-17). Segundo Coelho, a questão da escrita é fundamental para a obra de Oiticica como um todo:

Quando pergunto o porquê de Oiticica escrever incessantemente textos e mais textos, estou interessado no que o levava a ver na escrita – e apenas em algumas escritas – a sua forma de expressão permanente. (...) A única prática criativa cotidiana de Oiticica, até os seus últimos dias, foi a escrita. (COELHO, 2010. P. 110)

Assim como a afirmação da vocação brasileira para o experimental, a prática cotidiana da escrita, ainda que passando por transformações consideráveis, se manteve constante em uma obra cuja dimensão plástica evoluiu drasticamente da pintura para proposições imateriais, passando pelo não-objeto, a apropriação de materiais nos *Bólides*, as obras vestíveis, os ambientes e a instalação audiovisual. De maneira semelhante a Coelho, os curadores da primeira grande exposição retrospectiva internacional da obra de Oiticica sublinharam que “a unidade entre o visual e os escritos, entre a prática e o pensamento constitui a base da obra de Oiticica” (apud OITICICA, 1997. P. 274). Tania Rivera acrescenta que:

Podemos afirmar que o trabalho de Oiticica *é escrita*, desde o início, pois em seu núcleo encontra-se uma sofisticada reflexão sobre a palavra e o objeto que faz com que cada obra possa ser vista como o precipitado de uma operação de linguagem. Nisso, ele não está sozinho; a rigor, toda produção artística que dá mostras de uma significativa reflexão conceitual poderia ser abordada por essa chave. Mas os escritos de Hélio vão além. Eles constituem uma complexa reflexão teórico-poética da qual irradiam operações múltiplas sobre a linguagem, a arte, o mundo e o homem. (RIVERA, 2012. P. 82)

Além de deixar claras a autonomia e a originalidade do artista, como evocado na já citada carta para Lygia Clark de 7 de junho de 1969, a escrita cotidiana de Oiticica é inicialmente marcada pelo desejo de deixar um testemunho da experiência de criação. Em uma entrevista para o *Jornal do Brasil* de 1961, Hélio afirma:

Acho importantíssimo que os artistas deem o testemunho sobre sua experiência. A

tendência do artista é ser cada vez mais consciente do que faz. É mais fácil penetrar o pensamento do artista quando ele deixa um testemunho verbal do seu processo criador. Sinto-me sempre impelido a fazer anotações sobre todos os pontos essenciais do meu trabalho. (MARTINS, 2009. P. 25)

Segundo Coelho (2010, p. 108), tal desejo de deixar um testemunho sobre a própria obra toma corpo a partir de 1953 através de diários de criação, “cadernos, cadernetas, folhas soltas manuscritas e datilografadas, cartões, blocos de anotação, rabiscos diversos”, sendo que o testemunho cotidiano do seu processo criativo era não apenas meticulosamente registrado, mas também copiado e arquivado. Prática essa talvez relacionada com o interesse de Hélio pelos escritos dos seus heróis artísticos, como Kandinsky e Mondrian.

Somada a tal escrita – em certo sentido íntima, ainda que versando mais sobre o seu trabalho artístico do que a sua vida pessoal, mas conformada ao horizonte de leitura da posteridade – se acrescenta, a partir de 1964, uma produção lírica que o próprio Oiticica denomina em um dos seus cadernos, de “poética secreta”. Lemos ali o manifesto de um trabalho de escrita que paradoxalmente se propõe vetado a se manifestar publicamente:

Começo aqui e hoje o que chamarei de “Poética secreta”, ou seja, aquilo em que me expressarei em sentido verbal, poeticamente. [...] “Secreta” é o que quero, pois não sou poeta, mas uma imperiosa necessidade me leva à expressão verbal. Quando me encontro, aqui, nas vivências cotidianas, que nas obras procuro construir idealmente (vivência da obra transformando as vivências do cotidiano), aqui essas vivências constroem o pensamento ideal, e orientam-no em novas perspectivas, numa outra visão, desconcertante por certo, principalmente agora, pra mim. A experiência do que se convencionou chamar “vida” toca aqui seu dedo no ideal das aspirações, da liberdade, da vontade, mostra certas vias, certas intuições surgem em botão, florescência do cotidiano. (Apud COELHO, 2010. P. 104-104)

Seguindo tal projeto, Hélio escreveu uma série de dez poemas, intitulada igualmente *Poética secreta*, entre agosto de 1964 e novembro de 1966. Coelho (2010, p. 105) comenta que tal produção, ao contrário de boa parte dos escritos posteriores de Oiticica, se enquadra sem dificuldade no gênero do poema lírico de inspiração modernista. Ainda que não obrigue a crítica a rever a história da poesia brasileira dos anos 1960, trata-se, a partir da amostra citada por Coelho, de um trabalho mais sólido e menos convencionalmente confessional do que o *mea culpa* de Hélio enquanto poeta-de-gaveta poderia levar a crer:

O cheiro,
tato novo,
recomeçar dos sentidos,
 absorção,
 lembrança,
oh!,
 virá o que,

far-se-á,
virá a ser,
será
punhado de futuro,
apreensão.
(Apud COELHO, 2010. P. 105)

O poema carece, porém, de ímpeto vanguardista, contrastando fortemente com a produção plástica de Oiticica de então. No período novaiorquino, Hélio também escreverá alguns poemas que, apesar de maior ousadia formal, também não chegam a confundir a fronteira entre gêneros textuais. *Roda qu'roda* (Fig. 52), de 1971, consiste em um poema curto composto por palavras espaçadas de maneira mallarmaica interagindo com dois conjuntos de setas desenhadas no qual fragmentos bilíngues e salpicados de palavras-valise aludem a um cotidiano composto de “cismadoubts” e “amores enclosed / in closets” – quase uma versão linguisticamente mais ousada, um pouco mais ostensivamente visual e tematicamente *queer* da lírica do cotidiano de tradição modernista (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 90-91). *Caetano*, texto datado de 1974, também não desvia demasiadamente do modelo do poema ao homenagear o cantor e amigo de Oiticica por meio de uma espécie de fala coloquial bilíngüe recortada em versos. Manuscrito em vermelho sobre papel pautado amarelo, o texto associa a cor do próprio suporte à hepatite que fez com que Hélio visse a histórica apresentação de *Alegria alegria*⁶⁹ de cama, o que serve de gancho para a descrição da figura do seu autor e intérprete. Mais típica do momento novaiorquino, no entanto, é a inclusão de “poemas” em certo sentido semelhantes a esses em meio aos materiais que compõem textos mais longos como *Bodywise*, *Homage to my father* e *Carta para Waly que é material para publicar*.

69 Trata-se provavelmente da apresentação de Caetano no III Festival de Música Popular da TV Record em 1967, evento midiático que desencadeou o movimento que, a partir do ano seguinte, seria conhecido como tropicalismo. Apesar de ter conseguido apenas o quarto lugar, a apresentação de *Alegria alegria*, marcha-rancho cujo arranjo incorporava órgão, guitarra e baixo elétricos, foi um dos momentos mais marcantes do festival.

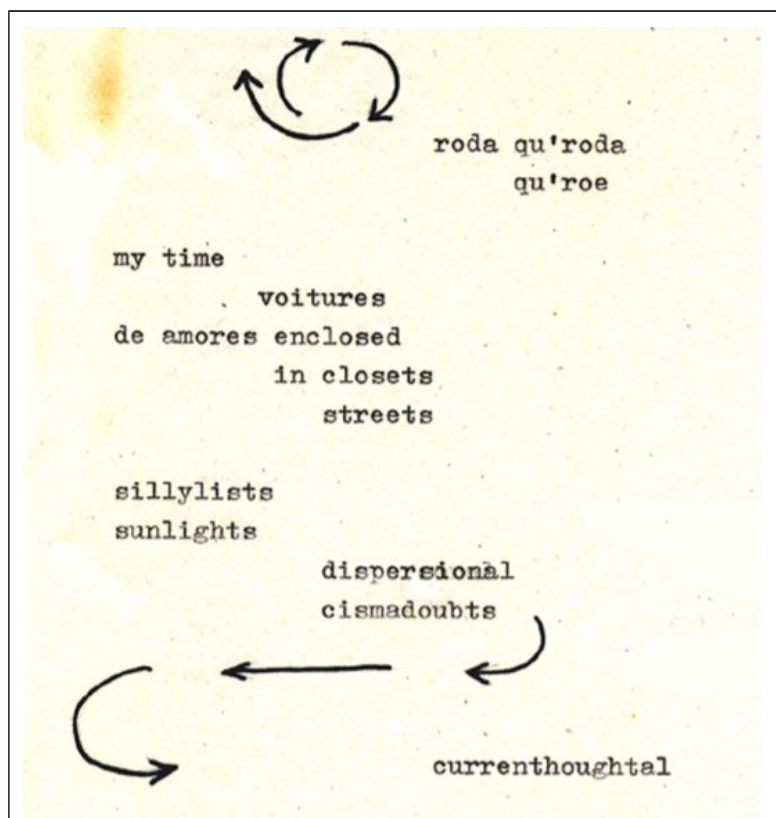


Fig. 52: Roda q'roda (1971)

Como argumentam Aguilar (2006) e Coelho (2010, p. 36;44-56), o contato com os poetas concretistas do grupo paulista *Noigandres* – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari – é fundamental para a escrita de Oiticica naquele momento, juntamente aos trabalhos dos seus amigos Waly Salomão e Silviano Santiago. Tal relação, documentada em uma série de trocas de cartas, além de selada por vários encontros quando da presença dos escritores em Nova York, se traduz estilisticamente em uma abundância de palavras-valise, de toda espécie de paronomásia e de certa invenção visual na escrita do artista carioca no período. É interessante notar ainda que a presença de “poemas visuais” em forma de *grid* e ênfase no cruzamento de palavras pode ter como referência tanto poemas do início da chamada fase ortodoxa da poesia concreta – como, por exemplo, *entre par(edes)enteses* de Haroldo de Campos –, quanto os mesósticos que povoam as coletâneas cageanas a partir de *M*.

A essa altura, a obra plástica de Oiticica incorporava fazendo tempo a palavra escrita. Apesar da trajetória como parte do grupo neoconcretista o tenha exposto à ideia do poema-objeto desde o início dos anos 1960⁷⁰ e apesar ainda de incorporar poemas de terceiros (Ferreira Gullar, Lygia

⁷⁰ No final dos anos 1960, o artista fará referência ao surgimento do poema-objeto em textos como *Aparecimento do Suprassensorial* de 1967 (OITICICA, 1997, P. 127) e *Balanço da Cultura Brasileira* de 1968 (OITICICA; OITICICA FILHO, 2011, p. 123 -128)

Pape, W. Surtan) como parte de projetos como o *Cães de Caça* já em 1961, o texto começa a se fazer presente com maior frequência na sua obra plástica em contexto posterior. Em texto de 1966, ele afirma que, dentro do seu programa ambiental, surgia naquele momento a necessidade ética de uma nova ordem de manifestação, cujos “meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social”. Típicos desse momento são trabalhos como os famosos Parangolé P 15, Capa 11, intitulado “Incorporo a revolta” e o Bólide B33 Caixa 18 Poema-caixa 2 “Homenagem a Cara de Cavalo” no qual, estampado entre duas reproduções fotográficas do cadáver do homenageado, lemos os versos:

aqui está
e ficará!
contemplai
seu silêncio
heróico

O epitáfio textualmente solene funciona exatamente pela tensão com a imagem do cadáver de Cara de Cavalo, marginal concebido como inimigo público e em relação ao qual, ainda hoje, parcela considerável da opinião pública invocaria a máxima anti-direitos humanos, “bandido bom é bandido morto”. Ao mobilizar em relação ao seu amigo marginal o antigo *tropo* literário e artístico da homenagem ao herói caído, Oiticica encena o que outra obra do período – a bandeira “Seja marginal seja herói” que inclui a imagem de um segundo amigo marginal morto, Alcir Figueira da Silva – afirma de maneira direta. Se ainda hoje o genocídio da juventude negra e periférica, considerada pelo *status quo* como necessariamente criminosa e logo executável, segue como uma guerra civil invisível que perdurou quase inalterada durante todo o intermezzo democrático que vai da Constituição de 1988 ao golpe parlamentar de 2016, no contexto dos anos imediatamente posteriores ao golpe civil-militar de 1964 chamar atenção para a ação dos grupos de extermínio e heroicizar a figura do delinquente significava desafiar não apenas a direita defensora da paz e da ordem dos cemitérios, mas também parte da esquerda que reconhecia na população pobre brasileira apenas a figura do “bom selvagem”. Como lembra Angela Varela Loeb :

O uso de texto aparece de diferentes modos na obra de vários artistas da vanguarda do período, como, por exemplo, Rubens Gerchman e Pedro Geraldo Escosteguy. Integra as estratégias utilizadas por parte da produção de vanguarda que, aproximadamente entre 1965 e 1969, abandonando a abstração que até pouco se mostrava a tendência dominante, assume uma posição agressiva e não conformista frente ao processo repressor por que passa a sociedade após o golpe civil-militar de 1964. Nesse contexto, de um modo geral, pode-se dizer que a linguagem verbal opera na

intersecção da produção artística com o campo político e social, revelando expectativas que transcendem os problemas estéticos. (LOEB, 2011. P. 64)

Cageanamente

As diversas linhas do trabalho de Oiticica que temos seguido até aqui – a relação do seu trabalho com múltiplos gêneros e concepções de música, sua postura tencionadora da noção de influência (em especial, a dos centros artísticos europeus e americanos), sua relação também multifacetada com a escrita – são todas amplamente conhecidas. Nossa hipótese principal é que tal miríade de facetas se integra de maneira nova e poderosa em diálogo – ainda que agressivo e insubordinado, como era característico do artista – com a linhagem cageana da interrelação entre texto e partitura musical, seja pela via do texto-partitura, seja por aquela da partitura-texto. É relevante o fato de que, em carta para o poeta Augusto de Campos, datada de 16 de agosto de 1971, Hélio relate sua leitura de livros de Cage de maneira justaposta à explicitação de seu próprio projeto de escrita:

augusto, foi genial você ter mencionado o livro do cage, notations: comprei-o, e é realmente inacreditável: de uma riqueza sem fim, cósmico, montagem fantástica; tenho lido muito o silence também, com o qual sinto uma incrível afinidade; a construção desses livros são [sic] obra de gênio.

estou trabalhando muito em textos nos quais quero repor tudo sobre a minha posição estética, etc.; sem cair em teorias discursivas: com muita citação, justapostas, com fotos, imagens, recortes de jornal e revista, etc. (apud BRAGA, 2008, p. 329, sem maiúsculas no original)

Vemos aí que, que como afirma Coelho (2010, p. 223), naquele momento “Oiticica passa a dialogar com livros experimentais – como *Galáxias*, de Haroldo de Campos, ou *Notations*, de John Cage – com os olhos de um editor, interessado em suas paginações abertas, em suas formas indefinidas”. Ainda que Cage e Oiticica tenham se encontrado anteriormente durante o *happening* coletivo *Apocalipopótese* realizado no Aterro do Flamengo em 1968⁷¹, é nos textos do período novaiorquino do artista carioca que encontraremos seguidamente tanto o nome do compositor estadunidense quanto as suas palavras. Além do já mencionado *Experimentar o experimental* (1972), que incorpora um trecho traduzido por Hélio do texto *Experimental music: doctrine* do livro *Silence*, encontramos citação do compositor também em *Excerto do caderno de notas CTAL PK* de 1971 (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 99), no qual a discussão de Oiticica sobre a idéia de performance é pontuada por um trecho de *Experimental music*, igualmente de *Silence*.

71 Nos relatos sobre esse evento encontramos as primeiras menções a John Cage nos escritos de Oiticica, registrando, no entanto, quase que apenas a sua presença, ver Projeto HO 381.69 e 387.69. Como observado por Sabeth Buchman e Max Jorge Hinderer Cruz (2014, p. 19), existem divergências a respeito da reação de Cage, sendo que Rogério Duarte relata que o compositor teria ficado “interessadíssimo nos Parangolés” e que, por outro lado, José Agrippino de Paula diz que o compositor não teria gostado do evento, tendo saído antes do seu término.

No manuscrito e na versão datilografada do esboço intitulado *Cosmococa*⁷² encontramos citados três trechos de Cage: um fragmento da *Lecture on something de Silence*, um trecho sobre sintaxe e linguagem desmilitarizada da introdução de *M* e um fragmento da parte LCI de *Diary: how to improve...*, também de *M*. É interessante observar a mistura dos trechos que, utilizando novamente a terminologia de Compagnon (1996), solicitam o leitor Oiticica: por um lado temos discussões conceituais sobre a definição de música experimental ou sobre a natureza da linguagem, por outro, trechos líricos de partituras-texto. Em suma, um material que, ao mesmo tempo que afirma certa “posição estética”, evita a emergência de “teorias discursivas”, para retomarmos os termos utilizados por Hélio na carta citada acima. A familiaridade de Oiticica com os livros de Cage⁷³ se estendia também à dimensão performática dos mixomicetos do compositor estadunidense. Em carta para Daniel Más de 1º de maio de 1972⁷⁴, o artista carioca menciona ter assistido, junto com Haroldo de Campos, uma “poetry-leitura [de] JOHN CAGE” na St. Mark's Church.

As idéias de Cage serão evocadas constantemente nos escritos de Hélio durante seu período novaiorquino. Nas anotações manuscritas para a *Cosmococa* CC6 *Coke Head's Soup*, o artista propõe que sua trilha sonora seja considerada seu “opus 1”, ou seja, sua primeira composição musical. Na fita a ser realizada, à canção *Sister Morphine* dos Rolling Stones seriam acrescentados sons ambientes vários, incluindo sons de assovio, máquina de escrever, telefone e outros objetos, produzidos pelo próprio artista, pelos irmãos Thomas e Andreas Valentin e por Silvano Santiago. Na sequência de tais anotações, texto-partitura musical não muito distante do trabalho de vários compositores experimentais com obras incluídas em *Notations*, Oiticica associa seu interesse por um trabalho que incluísse sons ambientais à figura do compositor estadunidense:

OBS.: essa peça/soundtrack é a primeira obra (?) fita gravada em q quero colocar elementos q sejam som-trivial como uma homenagem a JOHN CAGE: pois não é q foi ele q disse q

Silence p. 149 [citação do texto *45' for a speaker*] > Music is an oversimplification of the situation we actually are in.
An ear alone is not a being; music is one part of theatre. “Focus” is what aspects one's noticing. Theatre is all the various things going on at the same time. I have noticed that music is liveliest for me when listening for instance

72 Projeto HO 031.73 e 0299.73, respectivamente

73 Temos documentadas as leituras de, ao menos, *Silence*, *Notations* e *M*, o que já compreende a quase totalidade dos livros de Cage até a metade da década de 1970, sendo a única exceção *A year from monday*.

74 Projeto HO 0449.72

doesn't distract me from seeing. One
should take music very naturally. No
technique
at all:

CAGE: precursor
CURSOR da performance
não condicionada:
LIBERTADOR
pra tudo
principalmente
DEBOCHE⁷⁵

Ainda que a disponibilidade do projeto cageano para o deboche possa ser questionada – basta pensar nas várias vezes em que Cage reclama da falta de compromisso e dedicação de músicos de orquestra em relação às suas composições –, o trecho deixa clara a compreensão que Oiticica possuía da importância de Cage para a emergência da *performance art*, em especial na sua vertente *Fluxus*. O projeto das *Cosmococas*, que constitui talvez a série mais importante de trabalhos durante o período novaiorquino do artista carioca, encontra-se saturado de referências a Cage. Além da referência presente na *CC4 Nocagions*, encontramos várias menções a Cage no texto *Bloco experiências in Cosmococa – programa in progress* (1974), que discute e sintetiza vários aspectos do projeto que já havia sido desenvolvido durante um ano naquele momento. Lemos ali que “CAGE abria elegantemente as janelas da música à total liberdade de INVENÇÃO” e que “arranca[va] a música da maior numbness em matéria de performance e funcionalidade já vistas” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 50-52). O compositor estadunidense é evocado também para dar conta do projeto cinematográfico de Jean-Luc Godard, outra referência fundamental do “quase-cinema” das *Cosmococas*: “GODARD em VLADIMIR E ROSA desintegra a fala – silencia a visão CAGEANAMENTE” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 51). Três anos antes, em uma *Heliotape* gravada com Haroldo de Campos, o mesmo paralelo Cage-cinema havia sido evocado a respeito do filme *Matou a família e foi ao cinema* (1969) de Júlio Bressane: “quando a[s] pessoas estão falando e não sai a voz, o silêncio tem a mesma importância que a coisa falada, no que tem uma relação com a coisa do John Cage de usar o silêncio como uma coisa elementar, que nada tem de cinema mudo, de ser a ausência de som”⁷⁶.

O silêncio – na sua concepção cageana, recheada de sons não intencionais – será evocado em diversos momentos por Hélio naquele contexto. Em entrevista de 1978 com sua amiga Lygia

75 Projeto HO 0318.73-p. 4

76 Projeto HO 0396.71, minúsculas como no original.

Pape, Oiticica descreve seu projeto *Magic Square* mencionando que ele “não tem música e se constrói de silêncios e de branco sobre branco”, ao que Pape responde evocando os sons não-intencionais resultantes: “na medida em que as pessoas caminham pela área, o próprio pisar sobre a areia, o deslizar sobre as rodinhas dos painéis, o silêncio das folhas suspensas, constroem a própria música do projeto” (PAPE, 2009. P. 186). Frederico Coelho, ao comparar o projeto de livro de Oiticica com o sonhado Livro de Mallarmé, pontua que:

Oiticica (...) queria instaurar a propagação das falas, o fim dos silêncios, a expansão das vozes em um espaço plural e interdisciplinar. Quem vibrava era o corpo, não a palavra. Em uma época plena de silêncios forçados por tortura de Estado e repressões sociais, pelo autoexílio em um espaço como Manhattan; não seria Oiticica que buscaria o silêncio mallarmaico por meio da linguagem da natureza. (COELHO, 2010, P. 182)

Cabe discordar na medida em que – posto que o silêncio metafísico mallarmaico, que poderia ter atraído o artista na virada dos anos 1960, sem dúvida não combinava com sua produção dos anos 1970 – o silêncio cageano, por sua vez, convocava exatamente a atenção para a corporeidade e para a multiplicidade. É interessante observar que Oiticica lê Mallarmé naquele momento através de uma ótica cageana, por exemplo, quando afirma, em carta para Andreas Valentin de 28 de abril de 1974, que “MALLARMÉ é o avô-pai de tudo o q se origina como *chance-operation* estruturalmente”⁷⁷. O interesse pelo acaso – que em Oiticica remonta ao mais tardar a 1967, data do texto *Esquema geral da nova objetividade* – também aparece sob tal concepção cageana nas *Cosmococas*, nas quais a ordem dos slides seria resultado de uma “semi-chance operation” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 53). O amálgama entre o Mallarmé de *Un coup de dés* – cuja relação com a partitura é mencionada por Haroldo de Campos na já citada *Heliotape* – e Cage no quadro das reflexões de Hélio no período novaiorquino talvez se relacione com as próprias transformações na escrita do artista, observadas por Coelho:

em seu período em Manhatan, as palavras e o espaço em branco na folha de papel passam a ter o mesmo destaque, ocupando posições iguais na hierarquia da escrita. (...) Se em 1969 seus textos ainda tinham uma continuidade mínima – se não de semântica, ao menos de encadeamento de palavras em um mesmo corpo de texto –, a partir de 1970-1971 eles passam a ser cada vez mais espaçados. (COELHO, 2010. P. 133)

Como boa parte dos não-músicos que se interessaram por John Cage a partir dos anos 1960, Hélio parece ter se interessado mais pelo que James Pritchett (apud COSTA, 2016a, p. 57) denomina “Cage-filósofo” do que pelo “Cage-compositor”, sendo mais impactado pelos textos e idéias do compositor do que pela suas composições. Ainda que, como vimos, Oiticica tivesse desde a adolescência alguma intimidade com a música de concerto, sua relação com a parcela

77 Projeto HO 1387.74

contemporânea dessa parece ter sido menos intensa. Nos seus escritos, compositores como Anton Webern e Karlheinz Stockhausen aparecem principalmente por via dos paralelos que Augusto de Campos estabelece entre eles e músicos populares – no caso João Gilberto e Jimi Hendrix, respectivamente. Em uma *Heliotape* para Augusto de 1974, Hélio chega a afirmar que não conhece “tanto Stockhausen assim”⁷⁸. Curiosamente, em muitas das menções a Cage que encontramos nos escritos de Oiticica, a figura do compositor aparece associada ao rock. Em anotações do seu caderno que posteriormente seriam desenvolvidas no texto *Bodywise*, ele associa a participação proposta pelo Parangolé com a aquela pressuposta pelo rock, associando as duas a Cage pela via do seu caráter acidental⁷⁹ e, em texto sobre Elton John, o músico inglês é descrito como um “CAGE rockificado”⁸⁰.

Yoko Ono, outra das referências fundamentais do artista carioca no seu período novaiorquino, participava, por sua vez, tanto da esfera artística cageana quanto do panteão do rock dos anos 1970. No começo dos anos 1960, ela havia sido casada com o compositor Toshi Ichiyanagi, aluno de Cage, e no seu *loft* de Nova York La Monte Young estreou suas primeiras composições sob a forma de textos-partituras, inaugurando o modelo do que seriam as performances do coletivo *Fluxus*. Ono logo começou a desenvolver seus próprios textos-partitura, transitando entre a performance e a poesia, que seriam reunidos no seu livro *Grapefruit*, publicado originalmente no Japão em 1964, sendo republicado em 1971 pela editora Simon and Schuster no contexto do casamento de Yoko com John Lennon. (cf. KOTZ, 2010. P. 61) Considerada então, por parte do público, como responsável pelo término dos Beatles, a partir do final dos anos 1960 ela lançaria uma série de álbuns, tanto solo quanto em colaboração com Lennon, que integravam sua sensibilidade experimental ao contexto do rock e do pop, quase sempre com uma recepção negativa de um público que a via mais como uma celebridade bizarra do que como artista. Oiticica apreciava a forma como Yoko se apropriava da súbita celebridade se transformando em uma espécie de anti-musa pop capaz de colocar em rota de colisão os mundos da arte contemporânea e do rock. Em texto em inglês datado de 13 de setembro de 1973, Hélio escreve sobre Ono:

the unique significance of her “public performance as CELEBRITY” is that she invents the situation by not assuming nor submitting to any star-IMAGE: (LINEAR): she is the anti-star-IMAGE (SIMULTANEOUS) achieving MAXIMUM INVENTION-POTENTIAL through MAXIMUM CELEBRITY-STATE.⁸¹

Grapefruit (ONO, 2000) – coletânea de *event scores* ou *word pieces*, semelhantes em vários

78 Projeto HO 0505.74

79 Projeto HO 0316.73

80 Projeto HO 0318.74

81 Projeto HO 0293.73-a

aspectos aos trabalhos de George Brecht discutidos no segundo capítulo – constituía outro foco fundamental do interesse de Oiticica pelo trabalho de Yoko. Em geral menos elípticos, porém mais abertos à imagens hiperbólicas e a um caráter alegórico implícito, os textos de Yoko Ono, boa parte dos quais impossíveis de executar enquanto performance, seguem a fórmula de Brecht de afirmações de dicção prosaica que evitam o aparecimento de um eu lírico pela evocação implícita a um alguém não especificado que poderia executar as ações propostas. O livro é dividido em nove partes numeradas – Música, Pintura, Evento, Poesia, Objeto, Filme, Dança, Peças de Arquitetura e Sobre filmes –, além de seções não numeradas documentais.⁸² Ao contrário do que se poderia supor, a maioria das seções numeradas e, em especial, as quatro primeiras (as maiores), contém material bastante semelhante: instruções curtas que por vezes se referem a alguma característica do gênero artístico que intitula a respectiva seção, mas não necessariamente, e se multiplicam nas páginas não numeradas do livro somadas a alguns trabalhos em formas textuais padronizadas, como questionários, e alguns trabalhos que se aproximam da poesia visual. Na seção Música, encontramos uma maioria de *event scores* relacionados com a produção ou com a escuta de sons (“Keep laughing a week”, ria continuamente por uma semana), mas também somos instruídos a “Roubar a lua que se encontra na água com um balde”. Na seção de Pintura somos instruídos, entre outras coisas, a aguar uma pintura, no sentido em que se rega uma planta, e a ver o céu de diversas maneiras, além de dormir enquanto outros fazem nosso trabalho. De maneira semelhante, a seção Poesia nos propõe que leiamos, escrevamos e falemos palavras de diferentes maneiras – o texto em si não muda de natureza, trata-se implicitamente apenas de instruções a partir das quais a obra seria produzida, no caso o poema, ainda que a tentação de ler o próprio texto como poema seja evidente. Como observa Kotz (2007, p. 277), um antecedente para essa modalidade de “poema” que se apresenta como receita para a escrita de um poema seria obviamente *Para fazer um poema dadaísta*, de Tristan Tzara. Na seção Evento encontramos trabalhos como:

MASK PIECE I

Make a mask larger than your face.
Polish the mask every day.
In the morning, wash the mask instead
of your face.
When somebody wants to kiss you,
let the person kiss the mask instead.

82 As seções documentais são Informação (que descreve a realização de algumas das instruções do livro), Programas, Cartas e Outras obras, por Yoko Ono. Consultamos a reedição de 2000 que repete fundamentalmente a de 1971, que por sua vez incluía muito material novo em relação à edição japonesa de 1964.

1961 winter

MASK PIECE II

Make a mask smaller than your face.

Let it drink wine instead of you.

1962 summer

(ONO, 2000. Sem número de página)

MASK PIECE I

Faça máscara maior que seu rosto.

Lustre a máscara todos os dias.

Pela manhã, em vez de sua cara
lave a máscara.

Quando alguém lhe quiser beijar,
deixe q essa pessoa beije a máscara.

inverno 1961

MASK PIECE II

Faça máscara menor q sua cara.

Deixe q ela beba vinho em vez de você.

verão 1962

(apud COELHO; OITICICA FILHO, 2013. P. 59. Trad. Hélio Oiticica)

A tradução acima do texto de Yoko Ono foi incluída por Hélio em seu texto *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-Programa in progress* de 1974 (apud COELHO; OITICICA

FILHO, 2013. P. 49-64). Compostas sempre de projeções de fotos, trilha sonora e um ambiente que desafia a passividade corporal característica das salas convencionais de cinema, as Cosmococas, individualmente classificadas pela sigla CC seguida de um número, tomaram forma em primeiro lugar como textos. Contendo instruções de performances privadas e públicas das instalações, esses textos possuíam, enquanto textos, características semelhantes às próprias instalações, devido ao caráter plenamente reproduzível de todos os elementos: slides fotográficos, projeção, tapes de trilha sonora, ambientes descritos em termos genéricos. Como previsto algumas décadas antes por Walter Benjamin (1985), o caráter reproduzível retira da obra a sacralidade do objeto único. No entanto, apenas uma das nove Cosmococas produzidas nesse contexto se aproxima enquanto textualidade do modelo de *event scores*: CC7, proposta para ser realizada pelo crítico inglês Guy Brett:

a nail file

a snake

shoot the nail file

(apud COELHO; OITICICA FILHO, 2013. P. 60.)

Contrastando com o caráter elíptico e certa ambiguidade trocadilhesca dessa proposição, as Cosmococas CC 1 a CC 5, parcerias com o cineasta Neville D'Almeida, possuem instruções detalhadas para a sua realização: número de slides, indicação de trilha sonora, objetos de cena fotografados, instruções para performances públicas e privadas, incluindo atividades propostas aos participantes, e elementos do ambiente (cf. D'ALMEIDA; OITICICA, 2005. P. 218-227). O mesmo texto que inclui a tradução das *Mask Pieces* de Yoko Ono também contém a proposição da *Cosmococa CC9: Renô Gone*. Ali, ao invés de detalhar como se daria a instalação, Hélio sugere quais parâmetros deveriam ser definidos pelo seu amigo e artista plástico Carlos Vergara, que assumiria dessa forma a definição das instruções finais, ou seja, o texto de Oiticica aparece agora como uma instrução para a definição de instruções. Nota-se aí como a instrução opera textualmente por um mecanismo semelhante a formas poéticas fixas, a exemplo do Soneto ou do Haiku – algumas variáveis fixas possibilitam uma proliferação de práticas seriadas. No entanto, o entusiasmo de Oiticica pelo caráter aberto de suas proposições não parece ter sido compartilhado por aqueles que intimava a serem seus parceiros e, posteriormente, ele se lamentará que “as poucas pessoas para quem fiz a proposição não entenderam bem” e que Guy Brett não teria desenvolvido nada, não chegando a “fotografar para compor o poema” como esperava o artista carioca (apud PAPE, 2009. P. 180-181).

As fotografias a partir das quais se dá a projeção nas *Cosmococas*, em geral, estampam objetos cotidianos – livros, discos, jornais, nos quais se reproduzem, por sua vez, outras fotos – sobre as quais eram feitos desenhos com cocaína, procedimento que Hélio denominava “mancoquilagens”. Na *CC 2: Onobject*, um dos objetos é incidentalmente o livro *Grapefruit*, na edição de 1971 com Yoko na capa. A homenagem à artista japonesa se manifesta também na trilha sonora, composta de “ONOscreams” (na prática, a faixa *Telephone piece* do álbum *Fly* de 1971), e no título, trocadilho entre seu nome e a tradução inglesa do termo Não-objeto (formulado por Ferreira Gullar no momento do Movimento Neoconcreto). Trata-se nas palavras de Buchmann e Hinderer (2014, p. 25), de um verdadeiro “monumento a *Grapefruit*”, tanto no nível da iconografia quanto no do procedimento artístico adotado. Oiticica chegou a escrever também um texto de três páginas intitulado *Yoko Ono and Grapefruit* no qual citava e comentava vários trabalhos do livro da artista japonesa, contrapondo-os ao que considerava limitações de certo tipo de performance, da “body art” e da arte conceitual:

GRAPEFRUIT is a monYOKOment contradicting all those attempts to create “a new art-form” (which will by definition be fixed and hence linear): nor is it anti-art: Rather it is “perFORMING-program” whose propositions are FRAGMENTS-IN-(open)FORMATION rather than definitive solutions:
OPEN-BOOK:
(...)
PURE INVENTION of a PROCESS-IN-FORMATION incorporating “concept” and “abstraction” into a COMPOSITE-PHENOMENON of INVENTION-FRAGMENTATION in which thought/text/action/hypothesis/the word in/out of context/etc. are not solution-orientated but are moving freely as a supra-perceptive mosaic into behavior as cool PLAY:

Cabe notar que a polissemia que Hélio observa no que chama de fragmentos-em-formação de *Grapefruit* – não redutíveis enquanto performance a “soluções definitivas”, como demonstrado no próprio livro pelos relatos de execuções completamente diferentes das mesmas “peças” – traduz em termos de escrita convencional a característica processual da partitura cageana. A natureza ambígua dos trabalhos, descritos pelo artista carioca como simultaneamente “idéia/texto/ação/hipótese/palavra dentro/fora de contexto etc”, será ecoada no texto-partitura da *CC 4 Nocagions*, onde lemos: “NOCAGIONS CC 4 is open to interpretation as music/poetry/transforming object/quasi-cinema/kinectic experiment/muti-media/etc. without being any of them” (D’ALMEIDA; OITICICA, 2005, p. 225). A proximidade entre as *Cosmococas CC2* e *CC4*, por via de sua referência a livros focados em processos de notação, em especial pela via do que denominamos texto-partitura, já havia sido observada por Buchmann e Hinderer, que expandem a metáfora da notação até as próprias carreiras de cocaína:

Como com *Notations* de Cage, *Grapefruit* consiste em “anotações” [para nós

notação, no sentido musical do termo] para performances. Podemos especular que a ênfase nas anotações e instruções para performances dentro dos livros para diferentes *Cosmococas* podem ser entendidas como uma homenagem. Assim, as linhas de cocaína na capa sugerem instruções a serem seguidas cheirando o pó da capa, ao invés ou ao mesmo tempo de seguir as instruções dentro do livro. (BUCHMANN & HINDERER, 2014. P. 49)

Uma terceira referência artística do cenário vanguardista americano dos anos 1960/1970, Vito Acconci, embora menos pessoalmente vinculado ao círculo cageano, era também um adepto costumaz do texto-partitura como ponto de partida para a performance. Oiticica inclui Acconci como um dos destinatários do seu *Questionnaire in progress* de 1973 – espécie de enquete sobre questões conceituais a ser enviada para uma série de artista e críticos, incluindo parceiros de longa data (Mario Pedrosa, Lygia Clark), parcerias então mais recentes (Guy Brett, Neville D'Almeida, Carlos Vergara, Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Ondina Fiore) e, naturalmente, John Cage⁸³. Já em *Bodywise*, texto multifacetado a respeito da relação entre performance e corpo que comporia uma das seções de *Newyorkaises*, uma das partes tem por tema uma performance de Acconci, *Rubbing piece*. Neste trabalho o artista esfrega o próprio braço por uma hora, gradualmente causando uma ferida na própria pele, ferida que por sua vez seguirá seu próprio processo de cicatrização estendendo a performance para além do período definido pelo artista. No texto de Oiticica, um espaço se encontra reservado para a inserção de cinco páginas do texto-partitura de Acconci, que o artista carioca referencia a partir da coletânea de “ficção” experimental *Breakthrough fictioneers*, editado por Richard Kostelanetz (1973, p. 120-124) através da *Something else press*. No seu comentário, Hélio afirma que tal trabalho não se encontra restringido pelo seu relato ou texto-partitura (o termo utilizado no texto é “regras-programa”) enquanto representação, mas parte dele exatamente no sentido de uma abertura:

a multi-valência surge dessa 'piece' sem começo-meio-fim possibilita um **scrambling** dos elementos característicos q fundamentam **obra-atividade-resultado** como **re-presentação**: desse **abrir dos elementos** q se dá na experiência só o **relato dela** resulta como re-presentação mas não esgota ou cria limite para essa experiência: porque **só a possibilidade** (q está no relato) **de que o event não se reduza ao período de tempo e de local-situação-ação-propósito expostos no programa-guia da experiência mas q se abra como continuidade descontínua** **CORPO-PERFORMANCE** já abre esse relato a um imponderável q se assemelha à experiência em si e q re-fragmenta a '**unidade**' desse relato como algo auto-suficiente em novo feixe de possibilidades não-determinadas (COELHO; OITICICA FILHO, 2013. P. 33)

No texto de Acconci citado, podemos observar duas seções distintas. Na primeira, a referida performance é definida sucintamente em tópicos (título, tempo, situação, ação, intenção). Já na segunda, encontramos divagações a respeito da mesma, organizadas visualmente em estrofes e

83 Projeto HO 0259.73, curiosamente Yoko Ono não foi incluída entre os destinatários.

textualmente através de múltiplos paralelismos e anáforas:

My performance has been announced
(before the afternoon of the performance):
my performance keeps being announced
(during the afternoon of the performance):
my performance consists in my marking
myself as the performer: marking time.

Performer as producer (of the sore);
performer as consumer (receiver of the
sore)

(...)

(KOSTELANETZ, 1973. P. 121)

O grau de organização formal do texto, que evoca mais o verso do que a prosa ensaística, nada tem de acidental: como mostra Liz Kotz (2010, p. 154-174), antes de iniciar seu trabalho em performance, que o tornou conhecido como um dos pioneiros da *body art*, Acconci era fundamentalmente um poeta, buscando na escrita e na página o tipo de literalidade e autoreferência característicos dos escultores minimalistas. Para Craig Dworkin (apud KOTZ, 2010, p. 167), a *body art* de Acconci é a uma continuação explícita e não uma “superação” do seu trabalho escrito. Em 1972, Acconci afirmava que seu

envolvimento com poesia se dava através do movimento na página, a página como um campo de ação (...) usando a linguagem para cobrir um espaço, ao invés de para descobrir um sentido (...) considero tal trabalho agora como uma série de partituras para o trabalho mais recente: posso considerar meu uso da página como um modelo de espaço, uma área de performance em miniatura. (apud KOTZ, 2010. P. 167)

A trajetória de Acconci do espaço da página para o espaço literal se encontra talvez espelhado naquela de Oiticica: do trabalho com o corpo (que interage com bólides, parangolés e penetráveis) e com conceitos (formulados para si mesmo em diários e para o debate em ensaios) surge um trabalho sobre o corpo do texto, no qual a distinção entre obra e conceito, corpo e escrita se encontra sem efeito. O branco da página, cada vez mais parte da escrita de Hélio no período novaiorquino, se torna o palco para a dança das palavras e das ideias de Oiticica, tornando poroso o texto, como em um trecho, também de *Bodywise*, no qual uma reflexão a respeito dos Parangolés se desdobra no espaço como um participante no respectivo sistema ambiental (Fig.

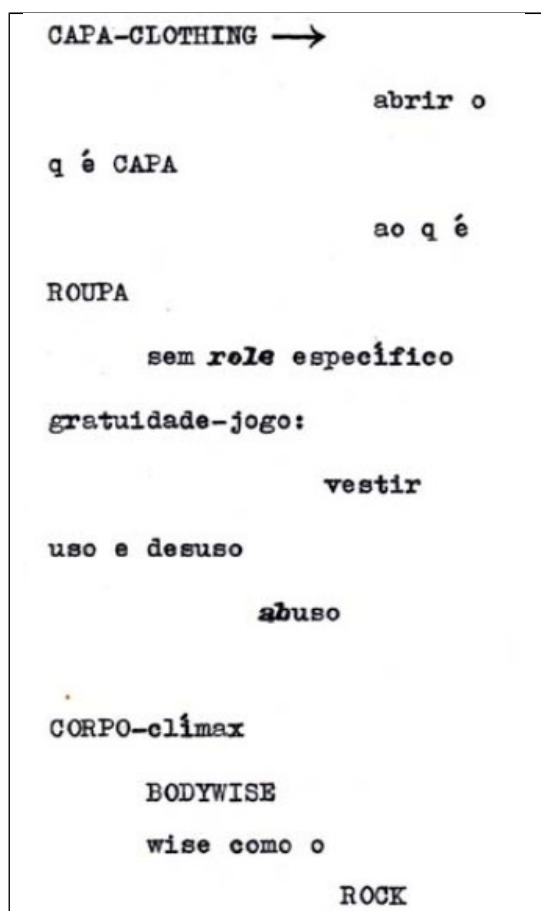


Fig. 53: Detalhe da p. 5 de *Bodywise*

A dissociação entre o trabalho de Lygia Clark e Acconci, proposta por Hélio alguns anos depois, contradiz o espaço simétrico que ambos ocupam em *Bodywise*, como “duas instâncias especiais de artistas quanto ao CORPO” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 32). Que as tomadas de posição geopolíticas discutidas acima tenham influenciado em tal mudança de posição parece evidente. Mas, como mostra Paula Braga (2011, p. 268), o próprio Acconci descreveu posteriormente os Ninhos (espécie de variação dos *Penetráveis* na qual os participantes poderiam entrar e se deitar), com os quais Oiticica participou da mostra *Information*, entusiasticamente como uma proposta então bastante inusitada, no seu cruzamento entre espaço comunal e privado, remetendo talvez a uma vivência corporal da sociabilidade estranha ao contexto norte americano.

A relevância de *Breakthrough fictioneers* para o que poderíamos chamar de o momento cagueano de Oiticica se estende para além do texto de Acconci. *Two correlated rotations* do artista Dan Graham é outro trabalho publicado ali que talvez tenha interessado a Hélio: trata-se um texto-partitura que propõe uma performance envolvendo duas câmeras Super 8 cujo material filmado deveria ser exibido por meio de uma instalação composta por duas telas, trabalho que tem óbvias

características em comum com as *Cosmococas*. A própria seleção do conteúdo da coletânea – na qual trabalhos puramente visuais, propostas conceituais e de performance se encontram lado a lado com textos de prosa experimental (incluindo um de Silviano Santiago) – parece evocar a ausência de fronteiras entre as artes defendida pelo artista carioca. Cabe lembrar também que o envolvimento de Oiticica com a *Something else press* e com Dick Higgins ia além daquele de mero leitor. Como mostra Coelho (2010, p. 152-154; 217), Hélio cogitou procurar Higgins para editar seu almejado livro, sendo surpreendido pelo fechamento da sua editora em 1974.

A escrita como instrumento

Estabelecida a familiaridade de Oiticica com a linhagem cageana do pensamento sobre escrita e notação – tanto pela vertente das partituras-texto, que povoam *Silence* e demais coletâneas de Cage, quanto pela dos textos-partitura, exemplificados paradigmaticamente por *Grapefruit* e presentes também em *Notation* e *Breakthrough fictioneers* – cabe agora buscar como tal diálogo se dá em relação à obra naquele momento já absolutamente madura do artista carioca. Se no momento da volta de Hélio ao Brasil, ele repete continuamente que o que faz é música, apenas em alguns momentos tal afirmação se articula com a referência ao processo de notação musical. Na já mencionada conversa com Lygia Pape de 1978, Hélio usa a palavra partitura para nomear uma parte do material preparatório que foi enviado, mas não executado, para a Bienal de São Paulo de 1977:

Não houve participação, meu trabalho-maquete continua inédito. Mandeí o video tape, pois em vez de mandar uma maquete enorme, manda-se um vídeo onde gravei o processo de construção e funcionamento e um texto descrevendo o uso do projeto. Mandeí ainda os cortes laterais e a planta baixa para os arquitetos poderem construir. Isso evitou de mandar a partitura original. O texto está até hoje na censura e era somente uma descrição técnica.

(...)

Com referência ainda à maquete de São Paulo, quando me perguntam o que eu faço, sempre respondo: faço música, pois acho que isto está mais perto de música do que de outra coisa qualquer. E não se trata de coisa musical. É música. (PAPE, 2009. P. 185; 187)

O trecho é um pouco obscuro quanto ao que seria a partitura mencionada – parece se referir com tal termo exatamente à maquete não enviada –, mas explícita, ao mesmo tempo, o interesse de Oiticica por várias modalidades do que Lawrence Halprin (2012, p. 200-206) denominaria processo de notação. Somadas às práticas de tipo arquitetural já adotadas por Hélio desde o

começo dos anos 1960 – maquete, corte lateral e planta –, encontramos mencionados um vídeo, índice do interesse de Oiticica pelo que eram então novas tecnologias ao alcance do público em geral, e um texto que, considerando a prática de escrita novaiorquina do artista, dificilmente seria, como ele afirma em resposta à censura do documento, “somente uma descrição técnica”⁸⁴. Uma segunda menção à partitura em contexto semelhante, uma entrevista de 1979, parece negar exatamente a conexão entre as proposições de Oiticica e a tradição do texto-partitura que buscamos estabelecer:

eu acho que artes visuais não são separadas. Tudo o que eu faço, na realidade, é música. Não existem artes plásticas para mim, entende? Eu não gosto dessas classificações. Tudo que eu faço é música, não quer dizer que eu escreva partituras de música. É que meu trabalho tá ligado à estrutura do que você possa conceber como música. Aliás, de todas as artes antigas, classificadas como artes, a música é a que é realmente a mais total. (CARDOSO, 2009. P. 208)

Demorando-nos um pouco mais sobre o trecho, no entanto, percebemos que na expressão, a princípio redundante, “partituras de música” encontramos implícita a ideia menos óbvia que outras formas de trabalho possam possuir também suas partituras, como é o caso do trabalho para a Bienal de 1977. Nota-se ainda um paralelo entre a não existência das artes plásticas como instância separada, proposta aí por Oiticica, com a inexistência da música também enquanto instância separada proposta por Cage, justamente o trecho de *45' for a speaker*, que como vimos, o artista carioca cita no âmbito do seu “opus 1”, a trilha sonora da *Cosmococa CC 6*. Já nas anotações preliminares manuscritas para a *CC 4*⁸⁵, que Oiticica data no seu caderno como sendo de 26 de agosto de 1973, aparece claramente a ideia de que tal trabalho seria uma forma de notação e, exatamente por isso, ao mesmo tempo música, poesia, quasi-cinema etc. Segundo Hélio, se referir ao trabalho como notação (*notation*) não apenas reforça a referência ao livro de Cage, como também destaca seu caráter de “experimento ou ainda de momento dentro de um programa”.

Em suas entrevistas no contexto do retorno ao Brasil no final dos anos 1970, Oiticica se refere frequentemente aos seus escritos como a prova da sua produtividade durante o período novaiorquino. Fala em certo ponto de “coisas escritas” que eram “projetos para serem feitos e programações”, incluindo entre eles as *Cosmococas* (apud PAPE, 2009. P 180). Menciona, em outra, a publicação com uma forma de difusão do seu trabalho, referindo-se simultaneamente a textos teóricos, inventivos e “projetos que só podem se tornar conhecidos e executados se forem publicados” (apud STELLWEG, 2009. P. 220-222). Refere-se, por fim, a “umas coisas” que denomina “parangoplays” e as descreve como performances a serem levadas a cabo, comentando:

84 Não encontramos o referido texto junto aos documentos do Projeto HO, apenas a correspondência referente à Bienal de 1977.

85 Projeto HO 0189.73 P. 62-63

“Tenho duas gavetas de fichários, só desses textos, que eu chamo de *conglomerado* [como vimos, um dos possíveis nomes do almejado livro de Oiticica]” (apud HOLLANDA & PEREIRA, 2009. P. 252). César Oiticica Filho sintetiza tal vertente da obra do artista carioca:

Se seguirmos a trajetória do trabalho de Hélio Oiticica chegaremos, ao final desse percurso, ao que ele chamou de 'Proposições'. Essa nova proposta em arte surge quando o artista residia em Nova York e vem decretar o fim do objeto de arte, ou seja, a total doação do artista ao público. Cada Proposição é verdadeiramente um trabalho de arte, enquanto texto, projeto e guia. O texto é o objeto ou aquilo que nos coloca em contato com ele. (OITICICA FILHO, 2013. P. 9)

A ênfase na natureza dupla desses trabalhos, que existem tanto enquanto texto quanto como performance, talvez seja a diferença fundamental entre tal produção e aquela realizada por Hélio antes de Nova York. Como vimos, toda a obra de Oiticica tende a se diferenciar do modelo do artista como criador de objetos. Se a princípio efetivamente pintava seus quadros – ainda que, seguindo certa tradição construtivista, tendesse o mais das vezes a um acabamento “neutro” ou “objetivo”, contrário ao culto da “pincelada expressiva” de um Van Gogh ou mesmo de um Pollock – Hélio nunca esculpiu, no sentido tradicional do verbo, suas obras tridimensionais, concebidas não como escultura, mas como “pintura no espaço”. Ao expandir suas dimensões em direção ao espaço, sua obra se torna, por uma lado, um conjunto de relações entre objetos – devidamente registrados em um *grid*/planta baixa (Fig. 54)⁸⁶ – como nos *Núcleos*, por outro lado, constituída por projetos no sentido propriamente arquitetural do termo. O projeto *Cães de caça*, nomeado a partir de uma constelação espiralada, é paradigmático: espécie de jardim/labirinto de grandes dimensões seria composto, além de cinco penetráveis (os primeiros as serem concebidos por Oiticica, ainda que não realizados), pelo *Poema enterrado* de Ferreira Gullar (expansão à dimensão arquitetônica da idéia do poema-objeto) e pelo *Teatro integral* de Reynaldo Jardim (espécie de proto-instalação audiovisual). Apesar de nunca realizado, o trabalho foi exposto em forma de maquete no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1961 (Fig. 55). A reflexão sobre a necessidade de um projeto no qual inserir seus penetráveis, antecipa os trabalhos ambientais que Hélio produziria alguns anos depois, como *Tropicália*. Indica também o caminho que leva da obra tridimensional interativa – exemplificada não apenas pelo primeiro penetrável efetivamente construído (PN1 de 1960) mas também, por exemplo, pelos *Bichos* que Lygia Clark estava produzindo no mesmo período – em direção ao que depois seria denominado instalação. Como muito do trabalho que Oiticica realizaria em Nova York, trata-se de uma obra que existiu apenas como potencialidade. Diferentemente dos trabalhos dos anos 1970, no entanto, o projeto *Cães de caça* existe ainda como uma representação plástica, portanto icônica, em oposição à

86 Projeto HO 2098.61

relação simbólica entre um texto e a sua “execução” enquanto instalação e/ou performance. Mais ainda, mesmo que em potência apenas, em *Cães de caça* propunha-se uma construção palpável definível como “obra”. À altura da invenção dos *Parangolés*, tal estatuto já era, porém, muito mais complexo, implicando, nas palavras de Oiticica em uma “nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o 'objeto plástico', ou seja, a obra” (OITICICA FILHO, 2011. P. 67). Em *Esquema geral da Nova Objetividade*, Oiticica já menciona, como um dos caminhos para uma arte coletiva, a possibilidade de “propor atividades criativas a esse público [das ruas], na própria criação da obra” (OITICICA, 1997. P. 117). Entre os trabalhos que se enquadrariam nessa estratégia, segundo o artista, se encontra *Caminhando*, obra fundamental de Lygia Clark datada de 1964 que consiste na proposição de fazer uma fita de Moebius de papel para em seguida cortá-la em tiras. Ali é o ato de cortar que constitui a fruição da obra, sendo o resultado material, assim como a idéia, menos relevantes que o trajeto seguido a partir da proposição.

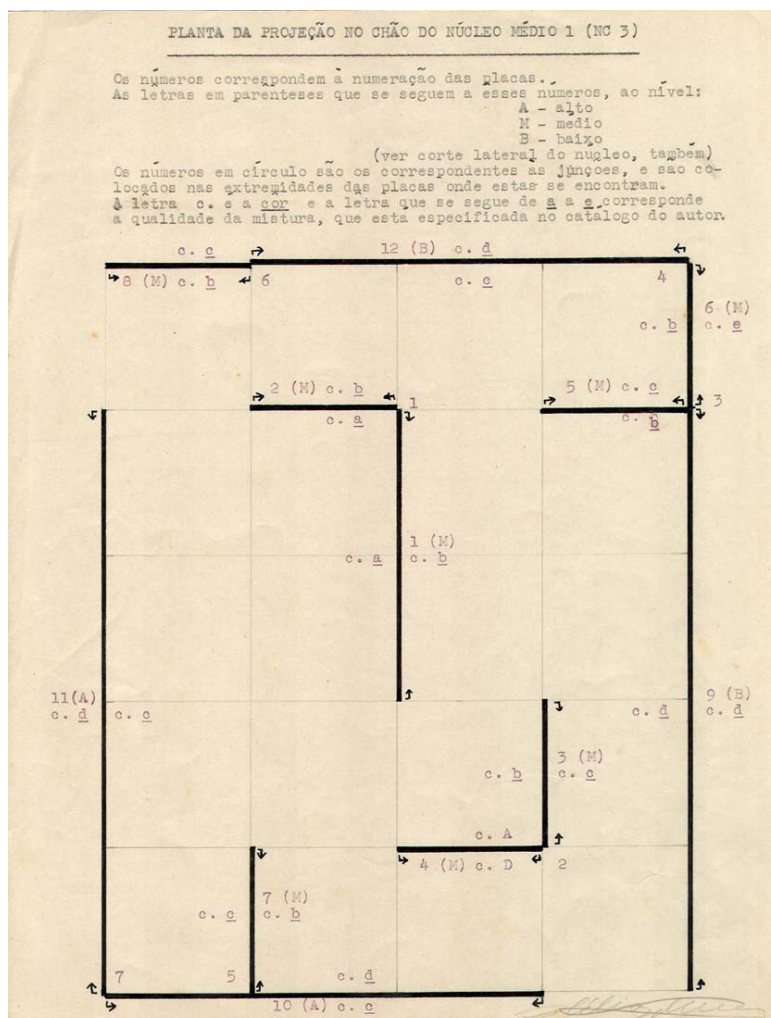


Fig. 54: Planta baixa do Núcleo Médio 1

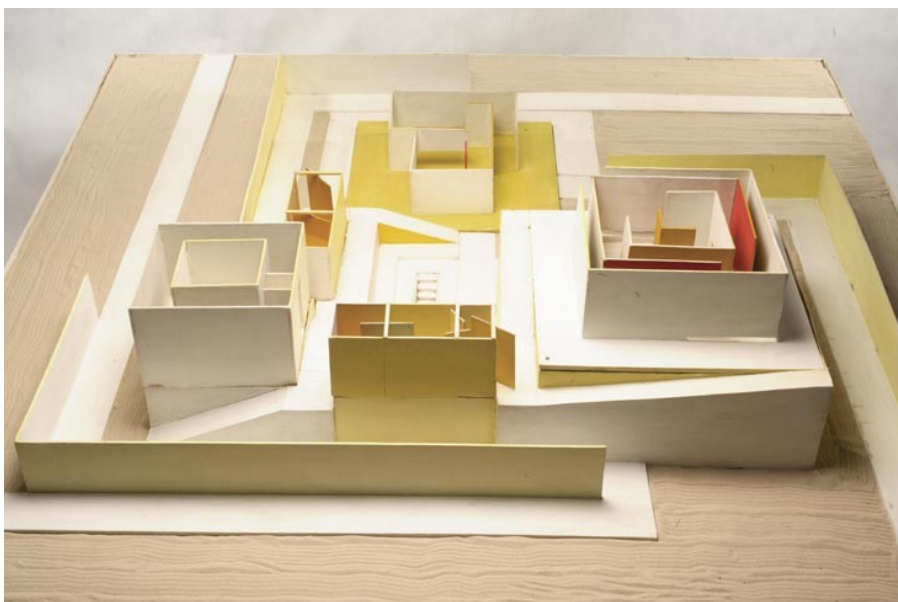


Fig. 55: Maquete do Projeto Cães de Caça

Qual seria então a diferença entre uma obra como *Caminhando*, já plenamente propositiva e bastante distante da criação pelas mãos de um artista de um objeto único, e as Proposições do período novaiorquino de Oiticica? Podemos especular que tal diferença se dê exatamente pela presença fundamental de um texto, concebido como notação, como lugar privilegiado da obra. Apesar da sua difusão por meio de um texto, o trabalho de Clark não parece exigir ou desejar uma âncora textual específica: qualquer paráfrase das suas instruções será suficiente para que o trabalho se dê de maneira plenamente satisfatória. Não que a escrita seja um meio de expressão indiferente para Clark (1980): a proposta de *Caminhando* será descrita e analisada pela artista em um texto belíssimo e teoricamente denso, que inclui em seu segundo parágrafo as instruções para fazer a obra por conta própria. Mas a lógica da proposição é não é uma lógica textual, não constitui um objeto verbal específico. Ela se dá por meio de instruções em um sentido mais geral do que aquele do texto-partitura da tradição cageana. O que não significa naturalmente qualquer demérito para esse que é um dos trabalhos fundamentais da arte contemporânea brasileira e mundial. Constitui, porém, um indício de que as proposições novaiorquinas de Oiticica – assim como outros textos do mesmo período, tratados a seguir – se organizam em diálogo com o que temos chamado a tradição cageana de interrelação entre partitura e texto⁸⁷.

Cabe reter, no entanto, que, ao contrário de alguns artistas ligados ao Fluxus – como Ken

⁸⁷ A presença de *Caminhando* na coletânea de instruções/proposta de exposição *Do it*, organizado pelo curador Hans Ulrich Obrist (2013), além de uma muito bem-vinda tentativa de descentramento da história da arte contemporânea para além da perspectiva européia e estadunidense, demonstra a diferença entre o trabalho de Clark e as peças análogas mais próximas do modelo das *event pieces* características do Fluxus.

Friedman (2012, p. 188), que relata a transição da suas práticas proto-performance não-nomeadas para a adoção do textos-partitura como parte de um processo que insere suas atividades no mundo da arte –, Oiticica se encontrava então já com uma trajetória experimental consolidada. Ou seja, dialogar com a ideia de matriz cageana da notação relativa à performance integrava para ele, como já dito, um programa anterior de dissolução absoluta das fronteiras entre as artes. Tal perspectiva significou que a escrita, assim como o cinema, a gravação de áudio, o videotape, a fotografia, deveriam para Hélio se transformar em meros instrumentos do que ele denominava “invenção” e opunha à criação, concebida como produção de obras, objetos etc. Em um trecho de *Hommage to my father*, Hélio afirma ser

([...] suprema bobice querer produzir competir multiplicar no ápice do consumismo sem freio) porque escrevo penso que importa q faz você posso ver preciso conversar tenho projetos prefiro pensar escrever na urgência de chuva fragmentos de possibilidades (no rádio cellopiano-sonata beethoveniana 69) o ar stuffy-sêco cético sábio q faço escrevo nada mais escrevo penso.

(COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 113, pontuação como no original.)

Ideia que se relaciona com a citação da entrevista de Yoko Ono na revista de rock *Crawdaddy* de 29 de agosto de 1971 que Oiticica (&OITICICA FILHO, 2011. P. 157) inclui traduzida no seu texto clássico *Experimentar o experimental*. O trecho contrapõe uma falsa arte que se pretende criativa, no sentido de preocupada com criar coisas, objetos (postura que a artista japonesa nomeia com o infame trocadilho “art”/“fart”), ao que ela considera a verdadeira tarefa do artista, mudar o valor das coisas. Em *New York Bi 76*, Hélio explicita a sua concepção puramente instrumental das mídias ao diferenciar os videotapes da artista Martine Barrat, por um lado, das proposições de uma “artista do vídeo” (logo definida por seu meio de expressão), de outro, das de uma “socióloga de bolso”, que pretendia documentar a realidade em modelo mimético, próxima talvez às ambições do Realismo Socialista ou mesmo do *Cinéma vérité*. Para Hélio, o fundamental seria

que esses tapes são INSTRUMENTO: DO DIA: assim como o que escrevo o é: e também o que eu ou qualquer um possa filmar/falar/gravar/cantar/etc.: em suma > não fazer do INSTRUMENTO uma 'forma de arte' ou coisa semelhante: não destiná-lo a uma determinada função

(COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 211)

No mesmo texto, Oiticica (P. 213) ainda afirma seu desinteresse por quem se dedica à promoção de uma determinada atividade artística, “tal como escrever”. A própria noção de performance, discutida por Oiticica em vários escritos do período, deveria passar pelo mesmo crivo, pois, como ele afirma em *Texto para código-risério-bahia* de 1974, sua “atividade é PERFORMANCE” pontuando, no entanto, que “PERFORMANCE (no MEU DIZER) É TUDO

MENOS A TENTATIVA DE 'NOVAS FORMAS DE PERFORMANCE' (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 203). A mesma reação à domesticação da performance como possível novo gênero artístico, logo como uma reafirmação da separação das artes a partir das suas mídias, já estava presente em *Excertos do caderno de notas CTAL PK*, texto de 1971 (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 99-103). Hélio comenta ali que as performances na vanguarda americana seriam “objetais, como happenings, events: na maioria das vezes pieces”, o que leva o artista a denominá-las “sarau-performance”, implicando na necessidade

de ser o conceito de performance colocado em pauta > problema-limite do espectador frente ao mundo-espetáculo: dilema > transformar-se ou ser consumido pelo contemplar: ser performer por iniciativa ou compelido a sê-lo: criar o circo ou ser objeto-espectador.

(...)

perform tem sido sempre = preform > mas a colocação em jogo de performance não mais como a 'contemplação de algo, adicionando algo mais', mas como ação simultânea, não 'pré-formada' mas 'em formação', dá ao conceito outra estatura: a de problema, aliada ao de espectador-objeto contemplado, obra acabada-obra aberta, etc.: é elevado ao nível de processo

(COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 100-101)

O que Hélio parece colocar em jogo nesse trecho é a relação entre o pensamento que ele mesmo havia desenvolvido, a partir dos *Parangolés*, sobre o participante e a lógica do performer na tradição, que ele considera “objetal”, da vanguarda estadunidense. É interessante que Oiticica tenha atentado para o fato de tais trabalhos serem denominados “pieces”, palavra que denomina tanto obras de artes visuais (“a piece of art”), quanto composições musicais (“a piano piece”). Trata-se, como demonstra Kotz (2010, p. 59-98), de um resíduo cageano que marcou, pela via do *Fluxus*, essa vertente da *performance art*. A contraposição entre a performance “objetal” e a “ação simultânea em formação” retoma tanto a oposição cageana entre objeto e processo, explorada no capítulo anterior, quanto a noção igualmente cageana de que a experimentalidade implica em que o próprio artista se torne espectador, se surpreenda com o que venha a ser a sua própria obra, exatamente o trecho de Cage que Oiticica cita em *Experimentar o experimental*. Nesse movimento duplo de invocar Cage, reprocessado pelas suas próprias experimentações, contra a tradição em grande parte cageana da performance estadunidense, Hélio faz questão de absolver as *pieces* de Yoko Ono. Em *Yoko Ono and Grapefruit* ele afirma que, ao contrário dos *bodyworks*, o trabalho da artista japonesa não intencionava colocar o corpo e a sensorialidade como um “novo objeto” a ser explorado em um “continuum espaço/tempo de transcendência naturalística”⁸⁸.

88 Projeto HO 0292.73

A imbricação entre o diálogo com a vanguarda novaiorquina e a rejeição/reformulação das suas questões características por via da problemática do “participador” se manifesta com bastante força nas *Cosmococas: programa in progress*. Não parece acidental que as anotações preliminares para o trabalho se encontrem no mesmo caderno e logo depois da versão manuscrita de *Yoko Ono and Grapefruit*⁸⁹. Buchmann e Hinderer (2014, p. 37-40) ressaltam, por outro lado, o interesse de Oiticica por Jack Smith. Cineasta *underground* – ou ainda, *sub-underground*, já que rejeitava como demasiadamente comercial a faceta mais visível do cinema *underground* de então, sintetizada pela parceria entre Andy Warhol e Paul Morrissey – havia desistido de completar e distribuir seus filmes a partir de 1964. Sua atividade principal na virada dos anos 1970, como testemunha Oiticica em carta para Waly Salomão de 1971⁹⁰ consistia em performances nas quais um projetor era movimentado lentamente, recortando, pelo ângulo de projeção, o espaço nos quais slides e filmes eram projetados. O que, como propõe novamente Buchmann e Hinderer (2014, p. 40), implica em uma articulação entre performance e cinema que aproxima o trabalho de Smith das *Cosmococas*, assim como – poderíamos acrescentar – do já mencionado *Two correlated rotations* de Dan Graham. Ainda segundo os autores, a repetibilidade e a possibilidade de performance privada das *Cosmococas*, intrinsicamente ligadas à sua condição de texto-partitura, deslocam, no entanto, o lugar ainda bastante centrado do artista enquanto performer-projetista no trabalho de Smith.

Novamente cabe, porém, observar que se, por um lado, a emergência das *Cosmococas* não pode ser desvinculada de tal contexto vanguardista novaiorquino, por outro, não é o caso de considerá-las mero produto de tal diálogo, como já previnha Paulo Herkenhoff (2005, p. 255) em relação a suposta influência de Jack Smith. O interesse de Oiticica pelo que considerava a passividade corporal da relação do expectador com o filme, prevista pela própria instituição das salas de exibição, se manifesta muito antes do período novaiorquino. Em depoimento de 1961 sobre o projeto *Cães de caça*, Hélio já descreve a proposta de proto-instalação multimídia *Teatro integral* de Reynaldo Jardim como uma “fusão de elementos do teatro e elementos do cinema, uma fusão entre a participação e a mecanicidade, (...) ou seja, a participação-movimento mais movimento mecânico” (OITICICA, 2009, p. 31). Em entrevista de 1970 – logo antes, portanto, do período novaiorquino – tais concepções já se configuram como projeto. Hélio fala ali da ideia de um filme que “não pode ser exibido em cinemas comuns onde a poltrona deixa o espectador passivo”, informa que ele seria realizado em parceria (com Caetano Veloso e Lygia Pape, que

89 Projeto HO 0189.73

90 Projeto HO 1111.71

acabaram não sendo envolvidos no programa *in progress* tal como veio a se configurar) e que pretende “exibi-lo numa sala especial onde as pessoas fiquem deitadas em colchões ou de pé como acharem melhor” (RÊGO, 2009. P. 101).

Apesar do interesse recente da crítica e das instituições ter se concentrado sobre as *Cosmococas*, o universo propositivo da escrita do período novaiorquino de Oiticica possui uma série de outras ramificações menos exploradas. No mesmo caderno, já mencionado, no qual encontramos escritos preliminares sobre a série *CC* e o texto sobre Yoko Ono, encontramos, por exemplo, também uma proposição dedicada a Silvano Santiago⁹¹, outra denominada *Opus 3*⁹² e, por fim, o *parangoplay Bosta get lost*⁹³. O primeiro consiste em um texto-partitura com instruções para que Santiago grave – nas palavras de Hélio “reinvente e faça-fale” – um *tape* baseado no poema de Oiticica do mesmo período intitulado *Uber coca*, transformado assim tal escrito em legítima partitura-texto (Fig. 56 e 57). Não surpreende que entre os tópicos elencados na proposição encontremos uma sugestão bastante cageana de que no *tape* sejam incorporados sons das rádios e/ou das TV brasileiras – talvez em resposta antropofágica à celebre composição para doze rádios *Imaginary Landscape No 4*, composta e estreada por Cage em 1951. Também é significativo que Oiticica instrua Silvano a registrar “todos os dados de data [e] lugar”, além de um relato da sessão de gravação, explicitando a concepção de escrita como registro praticada pelo artista carioca, explorada logo adiante.

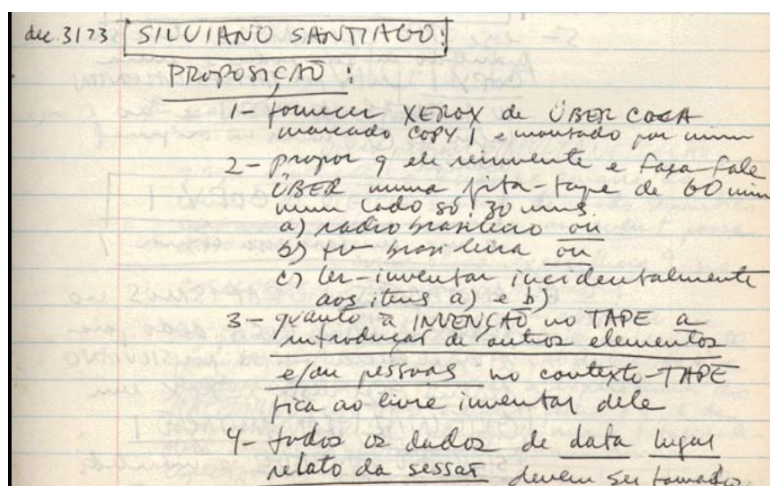


Fig. 56: Fragmento da proposição para Silvano Santiago

91 Projeto HO 0189.73 p. 103-105

92 Projeto HO 0189.73 p. 123-130, 134-136

93 Projeto HO 0189.73 p. 118-122

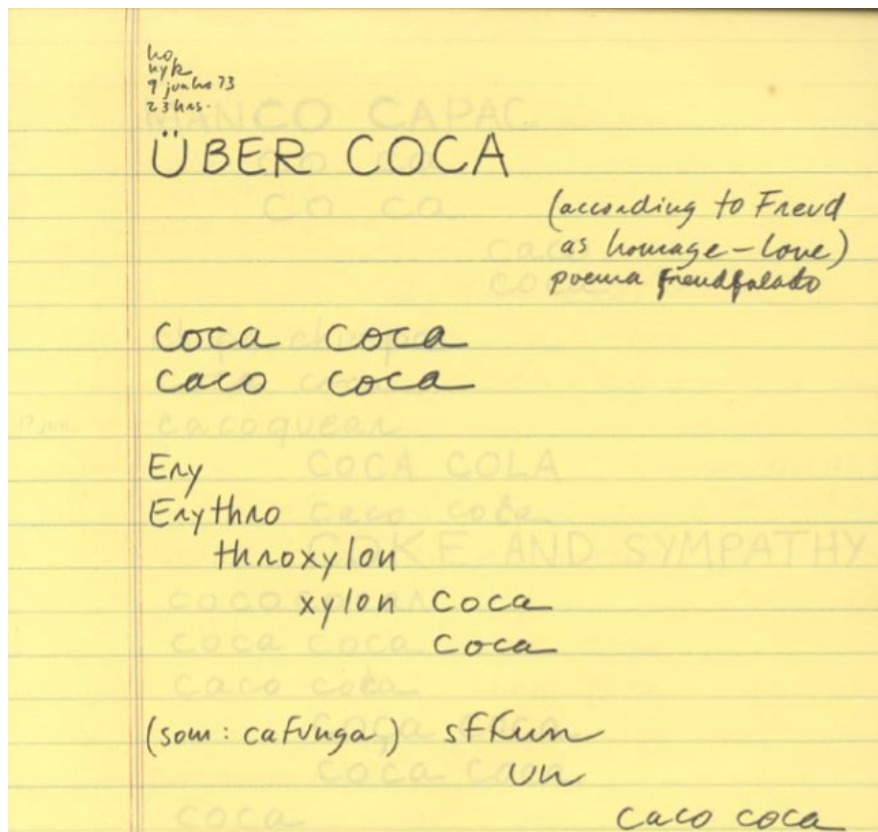


Fig. 57: Fragmento inicial do poema *Uber Coca*

Já em *Opus 3*, outro trabalho que Oiticica apresenta como uma composição musical, assistimos o desdobramento de uma concepção inicialmente sonora em direção aos múltiplos interesses do artista naquele período. O cerne do trabalho seria um tape, logo expandido pela inclusão de instruções para performance ao vivo, consistindo em uma montagem a partir da gravação de João Gilberto da canção *Eclipse* somada aos sons amplificados, captando os menores ruídos, de oito performers tomando Coca-cola de canudo e de um nono cheirando carreiras de cocaína. Tal interesse pelo som das cafungadas de pó já se fazia presente em *Uber coca*, assim como a referência implícita ao poema concreto *Beba coca cola* de Décio Pignatari. A associação entre o refrigerante inofensivo e símbolo do capitalismo, Coca-cola, com o psicotrópico símbolo da criminalização das drogas, a cocaína, evoca também o paralelo entre o império estadunidense ainda hegemônico, exportador da bebida e importador da droga, não mais com a Roma antiga, mas com o Império Inca, destruído/absorvido pela conquista espanhola (a aristocracia Inca, segundo a lenda, teria recebido o dom da folha de coca de Inti, o Deus Sol, por intermédio do fundador mítico Manco Capac).

Do ponto de vista musical, *Opus 3* pode ser lida como uma resposta pop-marginal a peças

como *0'00"* (1962) de Cage – texto-partitura que propõe que uma ação disciplinada qualquer seja submetida à máxima amplificação sonora possível antes de que a microfonia se instale, trazendo à tona os pequenos ruídos do cotidiano – e também *Stones* (1968-1971) de Christian Wolff – composição definida principalmente pelo meio através do qual os sons devem ser produzidos, pedras de diferentes tamanhos, por oposição a qualquer sequência predefinida de eventos⁹⁴. Mas em oposição, por exemplo, a *0'00"*, na qual Cage exige que nenhuma atenção seja dada à situação teatral resultante da peça, *Oiticica* – após um interlúdio em que o artista discute o termo “mais cool que o cool” que Augusto usa para descrever a música de João Gilberto – se preocupa nas instruções em definir o contexto de uma possível performance ao vivo. Em primeiro lugar, se opõe a uma situação que implique em uma separação entre palco e platéia, optando por “labirintizar a performance”. Para tanto, *Oiticica* recorre em seguida ao estabelecimento de um sistema ambiental composto de quatro penetráveis, não muito distante da forma como *Tropicália* havia sido instalado na exposição *Nova objetividade brasileira*. A atenção do artista se desloca então para cada um dos penetráveis, em especial para o que denomina Clark, em homenagem à amiga Lygia, para o qual planeja encomendar um “experimento-invenção” programado pela artista. Dessa forma, *Opus 3* constitui ao mesmo tempo um proposição sonora, performática, ambiental e colaborativa, resumindo vários dos eixos do trabalho de *Oiticica* dos anos 1970.

Na proposição intitulada de maneira comicamente agressiva *Bosta get lost*, encontramos logo antes do nome a inscrição “Parangoplay in Newyorkaises”. Como discute em detalhe Cassia Monteiro (2016, p. 82-126), o termo inglês “play” se tornou no período novayorquino uma das chaves do pensamento de *Oiticica*: sua incrível polissemia – “jogo”, “brincadeira”, “peça de teatro”, “execução de um instrumento musical”, “enganação” etc. – oferecia um antídoto tanto à antiga “seriedade” da arte, quanto ao seu caráter de coisa fechada, acabada, remetendo ainda a um universo de atividades impossível de confinar a uma única disciplina artística ou mesmo à ideia de arte. De forma condizente, *Bosta get lost* consiste em um misto de peça/happening e brincadeira infantil, com um propositor que sugere uma sequência de atividades para um grupo de participantes, uma série de atividades articulada pela intervenção sonora da voz amplificada do próprio propositor e da reprodução de faixas dos Rolling Stones e de Johnny Winter. O cenário, como em uma boa brincadeira infantil de pega-pega ou pique-esconde, seria o jardim de uma casa.

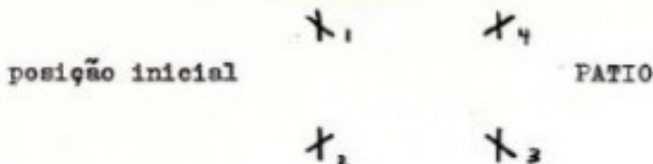
94 Vale notar que *Stones* é parte da *Prose collection* na qual o compositor reuniu seus principais textos-partitura da virada dos anos 1970, ainda hoje uma das referências fundamentais para tal forma de notação no âmbito da música experimental.

ho nyk
25 de set., 72

NO REASON TO GET EXCITED
para LUIS FERNANDO GUIMARÃES

para ser realizado em prisão ou
sanatório ou em qualquer área
escolhida numa situação contingente

10 mns. a) 4 garotas dançam sem música mas envoltas em véus



improvisam na área demarcada e param depois de 10 mns. na
mesma posição

20 mns. b) aos participantes eventuais aí presentes serão distribuídos
pedaços de barbante (grossos) de 3 metros cada, com os quais
deverão improvisar estruturas manuseáveis: isso deve começar
no tempo a)

10 mns. c) o PROPOSITOR deverá correr circundando por fora

trilha sonora: HENDRIX All Along the Watchtower (Dylan)
LP ELECTRIC LADYLAND The Jimi Hendrix Experience
tocando continuamente no tape-recorder

uma área dentro da qual se encontram todos os participantes
carregando uma lata de fogo como se fora uma tocha olímpica:
a lata deverá estar cheia de material incandescente (decidir
qual) e elevada acima das cabeças (decidir q aparato será
necessário para isso)

20 mns. d)
Diagram showing four empty square boxes labeled a, b, c, and d.

4 grupos entram SIMULTANEAMENTE dançando e tocando

Fig. 58: Primeira página de *No reason to get excited*

Duas outras proposições de Hélio do ano anterior ao caderno citado, ou seja 1972, *No reason to get excited*⁹⁵ e *E PET C LO*⁹⁶, têm uma estrutura bastante semelhante. Ambas são dedicadas ao amigo Luis Fernando Guimarães e têm as partes articuladas por durações específicas entre 5 e 20 minutos, semelhantes aos *time-brackets* que, como visto no capítulo anterior, organizavam tanto composições quanto textos de Cage. Em *No reason to get excited* (Fig. 58),

95 Projeto HO 0210.71 p. 4-7 (versão manuscrita) e 0204.72 (versão datilografada)

96 Projeto HO 0205.72

cujos nomes derivam de um verso da canção *All along the watchtower* de Bob Dylan a ser executada na versão de Jimi Hendrix no início da performance, ao invés do nostálgico jardim de *Bosta get lost*, propõe cenários como prisões e sanatórios. Na quarta seção, conjuntos de participantes se articulam em torno de acordo com solos e grupos instrumentais (banjo, conjunto de percussão, instrumentos de sopro, maracas), evocando por um lado o *Musicircus* (1964) de Cage e, por outro, as escolas de samba com suas diversas alas e naipes de instrumentos de percussão. A referência à lógica do desfile dos GRES no carnaval carioca também aparece no final tanto de *Bosta get lost* quanto de *E PET C LO*, onde ao invés da palavra “fim” encontramos a instrução para dispersar. Tendo por título a palavra “espetáculo” sem as letras que formam a sigla USA, esta última proposição compõe também a série de associações já discutidas em torno do binômio Roma-Manhattan e sua relação com a sociedade do espetáculo descrita por Debord. Como era de se esperar, Oiticica não constitui qualquer trama que desenvolva de maneira evidente tal temática, apenas mencionada pelo proponente no início da peça. Descrito na instrução como um “event para UNIVERSIDADE DE S. PAULO”, encontram-se previstas nesse trabalho intervenções de Haroldo de Campos, que deveria preparar um *statement*, de preferência longo e não discursivo sobre “a palavra”, e Augusto de Campos, a quem se pede que manipule junto com os participantes placas com letras no sentido de formar palavras seguindo o método do seu livro *Coliduescapo*. Em todos esses três *scripts* de performances são constantes a presença de diversas canções a serem executadas em tape (Hendrix, Rolling Stones, João Gilberto e sambas-enredos) e momentos de convite à dança.

Na presente seção temos explorado obras do período novaiorquino de Oiticica que adotam a lógica do texto-partitura com os mais diferentes resultados, que poderiam ser descritos atualmente como instalações multimídia, trabalhos de *sound art*, performance etc. Cabe ainda registrar que a lógica textual que, como vimos argumentando, marca a produção do artista nesse período permeia também o trabalho que dá sequência às séries anteriores da sua obra. Um bom exemplo seria o penetrável PN16 NADA⁹⁷, ainda de setembro de 1971. Ainda que associado à sua planta baixa exista um texto sem o qual seria impossível a execução da obra, talvez não caiba designá-lo ainda como um texto-partitura propriamente dito. Mas, como o texto nos informa, ao penetrar na terceira câmara do recinto os participantes devem falar algo a respeito de uma palavra, “nada”, em um dos vários microfones que pendem do teto. As gravações resultantes formariam um “repertório” a ser usado em projetos subsequentes. Encontra-se aqui um trabalho que já envolve a gravação de áudio e está a meio caminho das *Cosmococas* e das proposições. Mais interessante, sob o ponto de vista textual, é que no texto *Sobre PN 16* o tom argumentativo cede em determinado momento à

97 Projeto HO 0413.71 (texto) e 0414.71 (planta baixa)

narração quase romanesca do trajeto percorrido pelos participantes⁹⁸:

no PN 16 quando os participantes se confrontam com os microfones, já atravessaram corredores pretos escuros: o primeiro leva à primeira área de parede em frente. As pessoas a medida que entram [sic], são atingidas pela luz e suas sombras projetadas na parede e no chão pretos enquanto circulam (todas as paredes do PN 16 são pretas) – atravessando o próximo corredor entram em uma área com iluminação central de cima, sobre um chão metálico, q espelha o reflexo, como se fossem sombras passando: podemos antever o ruído metálico dos pés ao pisarem o chão – seguem então pelo 3º corredor escuro q conduz à sala de microfone⁹⁹.

É impressionante a semelhança do trecho com o já mencionado texto sobre o show de Gilberto Gil em Nova York. A fluência narrativa presente aí se repetirá poucas vezes nos escritos de Hélio, que tende a partir desse momento a um processo de fragmentação e justaposição mais próximo do verso do que da prosa, ainda que nunca inteiramente definível. Mas já encontramos aí a escrita tanto como lugar de criação de trabalhos a serem executados, quanto como espaço de reflexão, somados a escrita como uma atividade criadora em si em um mesmo fluxo.

O texto como *container*

Nenhum dos textos-partitura discutidos na seção anterior foi incluído pelos organizadores no livro *Conglomerado Newyorkaises*. Não faltam razões para tal escolha: ainda que muitos dos textos-partitura de Oiticica incluam interlúdios líricos e/ou teóricos, eles tendem a ser no geral muito mais técnicos e descritivos do que, por exemplo, as *pieces* de *Grapefruit*, cuja proximidade com o *haiku* é, como vimos, reivindicada por Yoko Ono. Por outro lado, os principais textos da edição recente organizada por César Oiticica Filho e Frederico Coelho – especialmente trabalhos como *Parangolé-síntese*, *Bodywise*, *Mundo-abrigo*, *Branco sobre branco/White on white* e *Ultimately Mick Jagger*, incluídos na primeira parte do livro pelo fato de serem considerados fundamentais pelo artista para o seu postergado livro (cf. COELHO, 2013. P, 16) – na sua surpreendente miscelânea de fragmentos líricos e teóricos, invenção verbal, visual e incorporação de inúmeras citações, registro a um tempo performático e anedotal, possuem um rendimento de leitura próprio. Tal rendimento é simultânea e paradoxalmente análogo e irreduzível à “literatura” no sentido corrente do termo – exemplos perfeitos da necessidade de um termo como literatura expandida para descrever certas formas de escrita surgidas no âmago da arte contemporânea de então.

Para nos aproximarmos deles, a analogia com o trabalho plástico de Oiticica parece inescapável. Como afirma Tania Rivera,

98 Por alguma razão, Oiticica nesse texto não se refere às pessoas que entram em contato com a obra como participadores, mas sim como participantes.

99 Projeto HO 0413.71 p. 2

Talvez toda escrita heliana seja um *Mergulho do corpo*, para aludir ao bólido de 1966/1967 que traz seu título gravado no fundo de uma caixa d'água industrial contendo água até mais ou menos a metade. Essa escrita realizada no objeto faz deste outra coisa, à maneira do *ready-made* de Duchamp, sem dúvida, mas vai muito além: ela ressalta o quanto a “leitura”, a recepção tem que ser um *mergulho* no objeto, na linguagem, uma entrega na qual o corpo torna-se outro lugar, *tendo lugar no objeto*. (RIVERA, 2012. P. 93)

Na sequência de tal argumento, Rivera (2012, p. 95) descreve tais trabalhos como “Textos para se vestir, textos para se dançar”. Textos-bólidos, textos-parangolés, portanto. Mas nada impede falarmos também em textos-penetráveis. Guy Brett argumenta que o que ele denomina as ordens básicas da obra plástica madura de Hélio – que vão dos pequenos *bólidos* manipuláveis com as mãos, passando pelas *capas-parangolé* que tem a medida do corpo, até a dimensão arquitetural dos *penetráveis* – possuem todas o mesmo fundamento:

Todas as ordens poderiam ser vistas como variações sobre o “container” – a separação primordial, retirando uma porção de matéria do fluxo universal – o que implica, talvez, a tradução do retângulo pictórico para o contexto da “vida”. (BRETT, 1997. P. 227)

Concebendo tal faceta da escrita de Oiticica como mais uma das suas “variações sobre o *container*” encontramos novamente a analogia com Cage, tanto com a lógica composicional dos seus *time-brackets* quanto, mais diretamente talvez, com a estrutura de livros/textos *containers* como *Notations* e *Mushroom book*. Hélio (apud CARDOSO, 2009. P. 205) se refere em determinado momento ao conjunto dos seus escritos como *Conglomerado* – “é um livro que não é um livro, é conglomerado. Nele, em vez de ter seções ou partes de um livro, eu chamo blocos”. Sua escrita parece, assim, recortar um determinado espaço, fundar um local, definindo uma topologia ainda mais material que a página em branco de Mallarmé. A foto proposta como representação de tal conglomerado, publicada na revista *Arte* de outubro de 1978 (apud COELHO, 2010. P. 223), consiste em uma série de gavetas parcialmente abertas abarrotadas de pastas, envelopes e cadernos de diferentes formatos, remetendo, para o observador familiarizado com a obra de Oiticica, inevitavelmente aos vários bólidos que possuem gavetas manipuláveis manualmente. Mais ainda, como propõe, César Oiticica Filho (2013. P. 10) a “aspiração ao grande labirinto” presente na primeira fase de escritos de Hélio dá lugar ali a um labirinto de escrita que “se materializa totalmente, enquanto forma, conceito, tempo e duração”.

No centro de tais *containers*, não o pigmento dos bólidos, mas o(s) corpo(s), como nos parangolés e nos penetráveis. Trata-se talvez de um exemplo limite do programa que Jean-Luc Nancy (2000, p. 10) atribui à modernidade como um todo: “Escrever não acerca *do* corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo”. Utopia do corpo no texto, no corpo do texto, mas ainda enquanto corpo, como

documento do “dia-a-dia experimentalizado”. Nota-se aí a distância em relação ao “eu” intercambiável dos textos cageanos: o corpo como tal é pessoal e intrasferível. Mas não se trata igualmente de transformar em escrita qualquer subjetividade “interior”. Como argumenta Coelho (2010, p. 123-124), os escritos de Hélio, pensados como registros do presente, “ não são nunca uma autobiografia nem uma memória. Eles são elementos dessa escritura para além do registro pessoal, apesar de, numa relação espiralada, se alimentarem dele”. O corpo é também sempre exterioridade, especialmente o próprio corpo, ou melhor, como quer Nancy (2000, p. 20), “é a partir dos corpos que temos os nossos corpos estrangeiros a nós”. Como observa, ainda, Rivera:

a escrita de Hélio revira-se toda para fora, aponta o que é externo a ela, é *ex-crita*. Frederico Coelho nota que ela não é confessional. A vida está fora, e portanto a escrita deve se voltar para o exterior, escrita centrífuga. Escrita que se retorce como uma fita de Moebius e se transforma em Parangolé.

(RIVERA, 2012. P. 94)

Mas o que pode ser corpo no texto? Em primeiro lugar, naturalmente, a mancha gráfica, a materialidade concreta (logo, em certo sentido, concretista) da escrita. Mas também – e nesse ponto Oiticica se afasta dos seus amigos e interlocutores da poesia concreta paulista – a documentação, o “registro do presente” nas palavras de Coelho (2010, p. 123), do corpo tornado verbo. Em primeiro lugar, pelo ato da fala. Como discutimos no segundo capítulo, a escrita nunca é exatamente duplicação da fala e, como argumenta Zumthor (2014, p. 17-18), mesmo a gravação áudio e/ou visual possui dimensões mais próximas da escrita do que da oralidade propriamente dita. Ainda assim, o paradoxo de uma escrita que se quer fala consitui uma das marcas do desejo utópico de um texto que seja corpo – e interaja como tal com outros corpos – presente em certos textos de Oiticica do período novaiorquino.

A recuperação da fala na escrita do artista se encontra, no entanto, para além da calculada recriação textual do coloquialismo que a aproximaria de concepções artísticas naturalistas. Um precedente importante para tal escrita seria o trabalho de Gertrude Stein, uma das referências literárias fundamentais para Hélio naquele momento. Segundo ele, “ler GERTRUDE STEIN é ler-ouvir é tudo de mais importante pra quem lê pensa escreve: (...) eu e o HAROLDO fomos a uma leitura de 24 horas de coisas dela e vi-ouvi como é importante não só ler como ouvir” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 125). Expandindo a pesquisa de Stein, o que Oiticica tenta fixar é exatamente o que a fala tem de redundante, de excessivo, de descontínuo ao mesmo tempo que não claramente articulado – uma das marcas desses textos é sua pontuação *sui generis* que ignora a sutil notação da pontuação padrão, ora pela ausência de articulações claras, ora pela imposição de justaposições bruscas, como setas, alternância entre caixa alta e caixa baixa ou ainda o recorte

mallarmaico da linha. Rivera propõe que

Tal escrita do exagero tem como principal traço uma certa verborragia, um deslocamento incessante e em direções diversas. [...] A busca de alcançar a vida, com a arte, toca no que é excessivo, no *demais* do corpo despertado pela retomada repetida do laço com o outro. A escrita é fluxo em direção ao outro e é voz, é leitura. Ela deve, como Joyce e como a poesia em geral ser lida em voz alta, confirmando a leitura como atividade endereçada ao outro [...]. Que a fala, na leitura, se aproprie da palavra (“A palavra, o que se vê, ouve-se, grita-se, cantata-se, catarsis-se”). (RIVERA, 2012. P. 105)

A falação desenfreada, verborrágica, que esses escritos de Oiticica almejam representar chega a ser celebrada em alguns deles. “Quem disse q sei *parar* na hora / certa ou errada? / NEVER! / I'M A BIG MOUTH!” lemos na *Carta a WALY q é material pra publicar* de 1974 (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 145-146) e, no *Texto pra Código-Risério-Bahia* do mesmo ano, Hélio justifica seu “blá blá (com charme: não?) todo blabejo porque tou [sic] farto de artigos+teorias+pretensões q acabam por serem mais acadêmicas (mitificantes) do q parecem” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 201-202). A fala como excesso aqui não marca apenas o que excede a possibilidade de escrita ou transcrição, mas também ao que é excesso mesmo em relação ao comum da fala. Em uma das suas *Heliotapes*, que tinha como destinatários os irmãos Campos, Oiticica relata o incômodo que a sua falação desenfreada causou em Mário Pedrosa por ocasião da visita do crítico e amigo a Nova York:

Eu digo: Exato, exatamente, por que, a fala lhe incomoda? Na realidade incomoda, né, porque na realidade para ele a estrutura visual e a palavra escrita é a que tem supremacia que ele se sente ameaçado com essa coisa e a fala aí é uma coisa que gerava e gera as coisas, então descobri, todas as coisas na realidade que eu tô fazendo são coisas que advêm mesmo do corpo, né? São coisas corporais e a fala é na realidade, é na realidade, não é a língua escrita. (apud BUCHMANN & HINDERER, 2014. P. 64)

Buchmann e Hinderer (2014, p. 64) associam tal performance verborrágica com o efeito da cocaína – elemento fundamental do dia-a-dia experimentalizado de Oiticica durante sua temporada novaiorquina – sobre a fala, o pensamento e a percepção do usuário. Concebendo todas as mídias, incluindo a escrita, como instrumentos disponíveis como veículo da invenção cotidiana, não surpreende que Hélio tenha adotado também a gravação de áudio como forma de registrar sua fala torrencial. Na série de fitas K7 denominadas, a partir de uma sugestão de Haroldo de Campos, *Heliotapes*, a fala improvisada de Oiticica discorre sobre seus mais variados interesses, ideias e teorias, funcionando como uma quase-conversa com seus variados destinatários. Buchmann e Hinderer (2014, p. 33) defendem que a utilização de meios tecnologicamente reprodutíveis no trabalho de Hélio naquele momento pode ser compreendido como vinculado com sua posição de exilado em diálogo permanente com a “contracultura brasileira desterritorializada” dos anos de

chumbo da ditadura militar – observação que podemos expandir talvez para a utilização de textos-partitura e também para a ênfase geral em direção à escrita que observamos no trabalho do artista naquele momento. O *loft* de Oiticica em Manhattan se tornara o centro de uma rede de contatos e diálogos artísticos e intelectuais e, como lembra Cesar Oiticica Filho (2013, p. 10), “uma quantidade enorme de informação passa a ser recebida e ao mesmo tempo inserida nesse processo [de confusão entre obra e vida], das mais diversas formas, principalmente por meio escrito ou falado, muitas gravadas em fitas K7, outras fotografadas e até filmadas”.

Ainda que o áudio fosse naquele contexto um meio entre outros – encontramos, por exemplo, 33 páginas de caderno com anotações de Hélio a respeito de cada um dos aspectos técnicos e organizacionais envolvidos em uma produção cinematográfica¹⁰⁰–, chama a atenção a sensibilidade do artista carioca para a dimensão sonora das mídias audiovisuais. No texto *Bloco experiências in COSMOCOCA* lemos inclusive que

[audiovisual é um] termo que detesto: afinal não é tudo audio-visual? E mais? Então porque a definição isolando tão especificamente esses dois sentidos? Não seria o termo algo que queira indicar uma intenção uma intenção de manter a supremacia da IMAGEM em vez de deslocá-la. (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 54-55)

Em seguida a uma das referências já mencionadas a Cage no contexto do utilização do som no cinema, Oiticica comenta especificamente a utilização criativa que Godard faz do gravador Nagra em *Vladimir e Rosa*: “o NAGRA percorre percursos idênticos na quadra de tênis ao contraponto seco da bola de tênis – o NAGRA e ELE emitem fala desintegrante” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 51). Verdadeira revolução no âmbito sonoro do cinema, os gravadores portáteis da linha Nagra (especialmente o III, lançado em 1958, e o IV que se tornaram standards internacionais) possibilitaram, junto com novas câmaras leves e menos ruidosas surgidas no mesmo período, a gravação de áudio em locação (cf. GUIMARÃES, 2008).

No começo dos anos 1970 bastava um microfone na mão e um Nagra a tiracolo para capturar os sons do mundo, dos quais tanto falava Cage, para uso integrado a novas formas cinematográficas. Mas botar as mãos em um Nagra ainda implicava um gasto descomunal, além de exigir uma *expertise* própria. O *tape* com o qual Hélio de fato expandia seu trabalho para o âmbito sonoro seria a humilde fita cassette, versão compacta e de baixa qualidade de reprodução através da qual a tecnologia da gravação em fita magnética, que em meados dos anos 1940 ainda estava restrita ao uso experimental em alguns poucos estúdios da Europa e dos EUA, chegaria ao terreno do consumo amador e de massa. Se, como vimos no capítulo anterior, o contato com a fita magnética representara para Cage um caminho para conceber o tempo na música e mesmo na fala/escrita para além dos paradigmas métricos tradicionais, para Oiticica o contato com a mesma

100Projeto HO 0511.71

parece ter sido chave para a reconsideração da escrita como um instrumento entre outros. Sendo o cerne das suas preocupações o corpo, a possibilidade de registro da fala – de maneira muito mais material e específica, ou seja, corporal, que a escrita – significava um interesse bastante específico dos projetos de Oiticica envolvendo sons. No mesmo texto em que Oiticica descreve a escrita como instrumento, menciona, novamente a respeito do trabalho de Martine Barrat, “usar o INSTRUMENTO VIDEOTAPE provocando conversa-falação contínua” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 212). É interessante notar que o registro em áudio da performance oral do corpo quimicamente aditivado mobiliza naquele contexto não apenas as *Héliotapes* e os trabalhos propostos como opus por Oiticica, mas também um projeto como *a:a novel* de Andy Warhol¹⁰¹.

A analogia e o modelo da gravação não esgota, porém, a idéia de registro do agora, do corpo inscrevendo e registrando o momento presente. Coelho (2010, p. 120) observa que “uma escrita ancorada no presente é uma escrita feita com notas e fragmentos” e lembra que, segundo Roland Barthes, ainda que seja impossível fazer “um romance com a vida presente” seria viável construir a partir do agora uma *escritura* outra. Rivera discute a mesma questão:

A escrita imediata de Oiticica [...] não faz qualquer apologia do automatismo e muito menos do inconsciente, mas aposta no tempo como condição fundamental – daí o seu caráter apressado, suas abreviações, seu esquematismo que frequentemente se aparenta a notas tomadas em vista de um texto futuro. [...] Trata-se de uma escrita cotidiana, heterogênea e incompleta, no sentido de que muitas vezes parece desenhar esquemas apressados que deveriam talvez um dia se desenrolar como texto acabado. Escrita lembrete, ou melhor: dobra da escrita, potência de criação de outras frases, outras palavras – que vêm do outro e devem ser citadas, parodiadas, apropriadas nesse instante. Já. (RIVERA, 2012. P. 102)

Seria possível argumentar que quase toda forma de escrita surge de anotações, fragmentos e esboços. Na maioria das vezes, no entanto, ela será lapidada com vistas a produzir um efeito de continuidade e organicidade. Através do arquivo disponibilizado pelo Projeto HO, é possível ter acesso a vários dos textos de Oiticica em múltiplos estados de acabamento e notar as muitas variações entre esboços manuscritos, textos datilografados e versões traduzidas do ou para o inglês. O que se conserva – ou melhor, se acentua – nas versões mais acabadas (como, em sua ampla maioria, esses textos não foram publicados pelo artista, não podemos falar propriamente em versão final) em relação às iniciais é exatamente o caráter fragmentário e aparência de anotação descompromissada. Se considerarmos, abusando talvez um pouco da teoria de Compagnon (1996),

101Kotz (2010, p. 255) descreve tal livro da seguinte maneira: “Publicado pela Grove Press em 1968, *a: a novel* de Andy Warhol consiste na gravação transcrita de vinte e quatro horas de Warhol e sua superstar Ondine sob o efeito de anfetaminas enquanto passeiam entre a Factory [*atelier* e quartel general do artista], locais na cidade baixa [downtown], festas na cidade alta [uptown], no que é apresentado como uma longa jornada diurna-noturna de tagarelice e delírio. Começada em agosto de 1965, a gravação só terminaria cerca de dois anos depois; de tal forma que a natureza continua da gravação é de certa forma falsificada pela montagem de múltiplos takes, de maneira semelhante ao recurso a loops e refilmagens que Warhol utilizara em seu filme *Eat* de 1963”

a construção de um texto a partir de notas como uma forma de autocitação, em certos textos de Oiticica, a forma como a anotação é enxertada no texto visa explicitar, ao invés de amenizar, o caráter heterogêneo do mesmo. Heterogeneidade essa presente também na obra plástica de Hélio, pelo menos desde os primeiros Bólides e Capas-parangolé.

Um índice do caráter de documentação ou registro presente na quase totalidade de seus escritos do período, incluindo os textos-partitura discutidos anteriormente, é a presença de um pequeno cabeçalho incluindo uma data. Trata-se à primeira vista de uma reminiscência do costume de manter um diário de criação, ponto inicial da trajetória do artista com a escrita. Implica igualmente na participação de cada um desses textos no processo contínuo de arquivamento e registro das atividades criativas de Oiticica. Em alguns textos – *Bodywise*¹⁰², *Mundo-abrigo*¹⁰³, *Homage to my father*¹⁰⁴, *Carta ao Waly que é material para publicar*¹⁰⁵, *Texto pra código-risério-bahia*¹⁰⁶, entre outros – tal lógica se vê reduplicada no interior do texto: a cada fragmento encontramos, normalmente alinhada à esquerda, uma datação própria, por vezes acrescida mesmo de um horário. Comparando, por exemplo, *Mundo-abrigo* (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 37-46) (fig. 59) com a proposição já analisada *No reason to get excited*, assim como com *45' for a speaker* de Cage, notamos que as múltiplas datações cumprem uma função bastante semelhante aos *time-brackets*: constituem uma segunda ordem de *containers* no interior do texto. Ao contrário do texto cageano e da proposição citada, tais espaços são ocupados não por um texto a ser performado, seja através da leitura ou de atividades outras, mas um texto que se propõe como o registro de uma performance, aquela do pensamento/falação do “dia-a-dia experimentalizado”. Trata-se assim de certa forma de partitura-texto em sentido inverso, registrando uma performance verbal passada, ao invés de propor uma execução futura.

102Programa HO 0200.73

103Programa HO 0194.73

104Programa HO 0451.72

105Programa HO 0151.74

106Programa HO 0257.74

ho
nyk
21 julho 73: 23:15 horas
NTBK 2/73: começo pag. 23

M U N D O - A B R I G O

16 jul. 73 WALLY SAILORMOON: ME SEGURA QU'EU VOU DAR UM TROÇO pag. 57

Osso do meu osso e carne da minha carne. pode ser chamado homem
porque nasceu de mulher. equação. tela de possibilidades.
screen of possibilities. perda inocência no jardim do EDEN.

27 out. 73 MUNDO-ABRIGO →

ABRIGO-GUARIDA:

chegada gradativa a uma
experimentação coletiva

o dia-a-dia experimentalizado
não exclue → dirige-se ao q é vida

a opção individual é a única
q pode optar pelo experimentar
como exercício livre

explorar

SOLTO DAS AMARRAS

da terra-terrinha

do objeto e da necessidade

da produção de objetos de arte

para resolver o q é conflito

na relação sujeito-objeto

da imagem

da 'literacy' do homem letrado

do **role social obrigatório**

4 agosto 73 MUNDO-ABRIGO é proposição
assim como WOODSTOCK NATION
como EDEN

proposição de experimentalidade livre

Fig. 59: Primeira página de Mundo-abrigo

Observando mais de perto tais datas, nota-se que, ao invés de uma série de notações em ordem cronológica, temos em *Mundo-abrigo* uma montagem não-linear de fragmentos produzidos com meses de intervalo – a um trecho de 16 de julho de 1973 se segue outro de 27 de outubro que, por sua vez antecede outro de 4 de agosto etc. A articulação do texto em *time-brackets/containers* de experimentalidade cotidiana tem aqui, como nos textos preparados de Cage, uma dimensão metalinguística. O mundo-abrigo do qual fala Oiticica nada mais seria do que um *container* de proporções comunitárias e globais, a experimentalização do cotidiano em proporção massiva, cujo protótipo seriam festivais como Woodstock, mas que se conectariam também ao pensamento

utópico das vanguardas e do anarquismo históricos:

meu avô [o líder anarquista José Oiticica] tinha um sonho: transformar morar numa casa q fosse TEATRO de PERFORMANCE MUSICAL: não importa: muita gente já viveu SONHO VIDA-TEATRO q na verdade seria como CASA-TEATRO comunizar palco-platêia-performance no dia-a-dia: tão distante e tão perto do q eu quero: SHELTER/BARRACÃO/MANIFESTAÇÕES AMBIENTAIS/BABYLONESTS > [...] mas SHELTER-PERFORMANCE não estaria tão perto do antigo sonho do meu avô? e tão longe!?: porque houve WOODSTOCK e como minha amiga ANNE me dizia ontem houve mil e uma 'de ruas' AMSTERDAM WIGHT LONDRES e TODA A INGLATERRA USA DINAMARCA ALEMANHA etc. e WOODSTOCK é o ambiente planetário (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 40).

Entre as múltiplas figuras do *container* comunitário proposto no trecho, cabe destacar o Barracão – ideia de comunidade artística que Hélio pretendeu fundar no Rio de Janeiro após o retorno de Londres, abortada devido não só a dificuldades materiais, mas principalmente devido à atmosfera repressiva do governo ditatorial de Médici – e o *shelter*, abrigo evocado na canção dos Rolling Stones, *Gimme Shelter*. Parte considerável do texto consiste em uma glosa da letra da canção, da qual Oiticica se apropria “não como investigador estético (that would be a joke!) mas para intencionalmente utilizá-los como sample de argumentos q veem [sic] ao encontro do q quero explicitar” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 40). A canção acaba se tornando uma espécie de trilha sonora do texto, seus trechos servindo de amálgama para fragmentos escritos em dias diferentes sobre assuntos por vezes vagamente relacionados com a temática principal do mundo-abrigo.

A referência a uma trilha sonora específica para o pensamento/falação do “dia-a-dia experimentalizado” aparece de maneira mais explícita em outros textos. No já mencionado *Homage to my father*, o fluxo de ideias é interrompido pela referência à música radiofônica que acompanha Hélio na madrugada de 2 para 3 de abril de 1972. Em *Carta ao Waly que é material para publicar* (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 139-152) lemos em vários momentos qual o som emitido pelos *headphones* do artista carioca: Hendrix em 23 de janeiro de 1974, a fita do álbum *Sticky Fingers* dos Rolling Stones na manhãzinha (o trecho inicia com a indicação 6:40 AM e termina mencionando que são 8:20) escura (“l’après-midi quase evening”) de inverno de 28 de janeiro de 1974. Comparando a relação de tais textos com suas respectivas “trilhas” com aquela estabelecida nas Cosmococas, pode-se mesmo sugerir que as proposições de instalação são como um recorte, mais uma variação sobre o *container*, no âmbito do dia-a-dia experimentalizado que os textos analisados na presente seção dramatizam enquanto escrita.

Carta a Waly... talvez seja o melhor exemplo da tentativa de traduzir o corpo em linguagem e de fundir arte e vida que atravessa a escrita de Oiticica. O estatuto do texto é ambíguo já no seu

título: por um lado carta informal entre amigos, porém, concebida desde sempre para publicação, como documento público. O suposto registro de fala tem aqui um interlocutor definido, o poeta Waly Salomão, mas se encontra aberto para qualquer um que possa lê-lo. A conversa de feição íntima e afetiva que abre o texto é logo substituída – no segundo fragmento, datado 25 de janeiro – por um devaneio poético em torno das imagens poéticas do sol e da neve, no qual se agregam referências a Nietzsche, Rimbaud, Silviano Santiago, Malievitch, Haroldo de Campos e Yoko Ono. Tal trecho se assemelha sobremaneira a outro escrito que Oiticica compôs como um dos blocos-seção para *Newyorkaises, Branco no branco*¹⁰⁷ (Fig. 60) texto-homenagem a Malievitch, que evoca também Haroldo, Artaud e Mallarmé, partindo de uma argumentação quase teórica para uma formulação essencialmente poética do seu objeto. Retomando o fragmento de *Carta a Waly...* em questão: ele se encerra interpelando o leitor/Waly – “toma o q lhe dou!” –, apresentando um desenho rudimentar que pode ser interpretado tanto como um sol quanto como um ânus (Fig. 61) e registrando de maneira inesperadamente burocrática: “aqui paro às / 9:30 PM do / mesmo dia / assinalado / acima-último” (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 145). A seção seguinte, de 28 de janeiro, cronometra de maneira precisa o tempo de sua própria produção enquanto passeia por assuntos variados de conversação, da letra de *Sister Morphine* – novamente dos Stones – à publicação póstuma do livro de Torquato Neto. É interessante notar, na versão datilografada, instruções precisas para a inclusão de fotos rasgando um texto que se propõe imediato, marca de quão cuidadosamente contruído é o seu caráter descompromissado. De maneira coerentemente discordante, a última seção do texto, datada de 24 de fevereiro entre 11:00 e 11:30, consiste um poema de palavras valise plurilinguísticas recortado à maneira mallarmaica.

Em certo sentido, tal produção textual se aproxima do que Boris Groys denomina “documentação de arte”. Segundo Groys,

hoje, nos espaços de arte, somos confrontados não só com obras de arte, mas também com documentação de arte. Esta pode tomar a forma de pinturas, desenhos, fotografias, vídeos, textos e instalações – ou seja, todas as formas e mídias pelas quais a arte é tradicionalmente apresentada. [...] No entanto, classificar a documentação de arte como “simples” obra de arte seria compreendê-la mal, negligenciando sua originalidade, sua característica identificadora, que é exatamente o fato de documentar a arte em vez de apresentá-la. Para quem se dedica à produção de documentação de arte e não às obras de arte, a arte é idêntica à vida, porque esta é uma atividade pura que não tem resultado final. A apresentação de qualquer que seja o resultado final – na forma de obra de arte – implicaria num entendimento da vida como mero processo funcional cuja duração é negada e extinta pela criação do produto final – o que equivale à morte. (GROYS, 2015. P. 74-75)

As semelhanças entre a prática da documentação de arte que Groys descreve na primeira

107Projeto HO 0095.74

década do século XXI e o uso instrumental que Hélio faz das mais diversas mídias durante os 1970 saltam à vista. Cabe, porém, registrar diferenças fundamentais: Oiticica tinha por propósito naquele momento escapar o mais totalmente possível ao que Groys denomina “espaços de arte”, sejam eles galerias e *marchands* comerciais ou museus e curadores ligados a instituições públicas. Como para parte dos artistas conceituais estadunidenses do mesmo período, a opção por publicar em forma de livro/impreso seus trabalhos por oposição a expor os mesmos significava eliminar os atravessadores do mundo da arte, atingindo possivelmente um público maior e mais variado do que aquele que costuma frequentar espaços de arte e, especialmente, aquele capaz de adquirir e colecionar obras únicas de alto valor monetário. Se, como temia Hélio, a *performance art* acabou por se tornar um gênero artístico de certa maneira simétrico à pintura de cavalete, o mesmo pode ser dito hoje a respeito da documentação de arte. Podemos, assim, suspeitar que a atividade sem nome que Oiticica desenvolveu no interior de seus *containers* textuais de experimentalidade, se encontra agora domesticada pelo *container* conceitual predileto do mercado em todas as suas figurações, o rótulo.

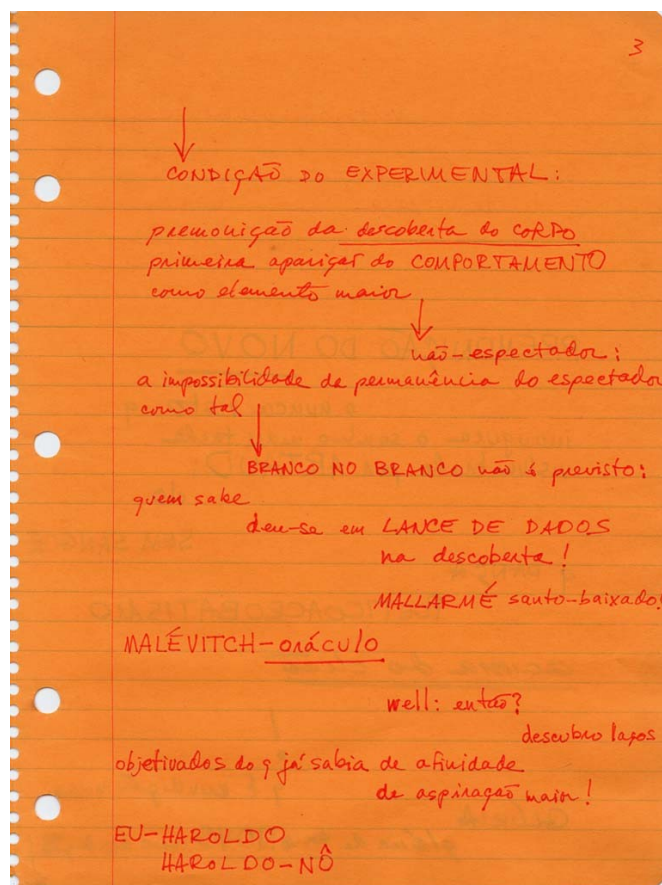


Fig. 61: Terceira página de Branco no branco

cabeceiras chovendo

NEVES

e q

SOL

se abre!

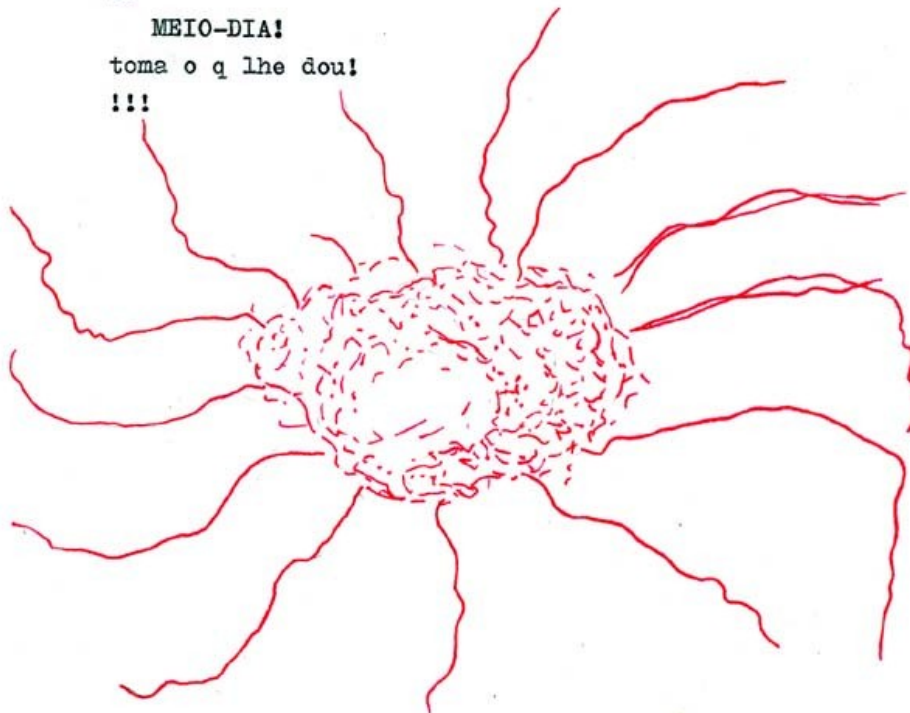
NEVE-SOL

ao

MEIO-DIA!

toma o q lhe dou!

!!!



aqui paro às
9:30 PM do
mesmo dia
assinalado
acima-último

28 jan. 74
6:40 AM

continuação
ou

NOVA:
who cares?

quem disse q sei *parar* na hora

Fig. 61: Sétima página de Carta a Waly...

Vapor barato, mero serviço do narcotráfico?

Por mais interessantes que sejam as soluções textuais que Oiticica deu para o seu projeto de confundir vida e arte, no âmbito de um dia-a-dia experimentalizado, cabe reconhecer que tal programa se articula fundamentalmente a partir da perspectiva sócio-política das transformações comportamentais que marcaram as décadas de 1960 e 1970, incluindo obviamente as perspectivas utópicas de transformações ainda mais profundas. Articulado de maneira bastante diferente transformações artísticas e sociais no registro quase-cínico que caracteriza o panorama cultural pós-utópico, Groys descreve a documentação de arte como típica da nova era biopolítica, descrita por autores como Michel Foucault, Giorgio Agamben, Antonio Negri e Michael Hardt:

a vida não é mais entendida como evento natural, destino, sorte, mas como tempo artificialmente produzido e moldado, então ela é automaticamente politizada, pois as decisões técnicas e artísticas que dizem respeito ao molde do tempo de vida são, sempre, decisões políticas também. [...] O meio dominante da biopolítica é, assim, documentação burocrática e tecnológica, o que inclui planejamento, decretos, relatórios, pesquisas de estatística e projetos. Não é coincidência que a arte também use o mesmo meio de documentação quando quer se referir a ela própria como vida. (GROYS, 2015. P. 77)

No mesmo texto Groys compara, por fim, a documentação de arte com uma outra forma de documentação (ou pseudo-documentação) que permeia a cultura do começo do século XXI, os *reality shows*, aos moldes da franquia internacional *Big Brother* ou ainda *The apprentice*, plataforma que lançou a carreira midiática do atual presidente dos EUA.

Percorrer os escritos de Oiticica é, de certa forma, ser colocado em uma posição voyeurística não totalmente diferente daquele do entusiasta de *reality shows*: o pesquisador, realizando as atividades corriqueiras, cotidianas e, por vezes, entediadas da pesquisa, se vê frente ao registro de uma vida dedicada substancialmente aos prazeres tanto da criação e do pensamento, quanto – para repetir o bordão inescapável – do sexo, das drogas e do rock 'n roll. Passados mais de 40 anos, vivências sexuais inomináveis antes dos anos 1960 – a começar pela homossexualidade, ainda vivida como *tabu* por Cage e subversão por Oiticica – alcançam um grau de aceitação e normalização inédito. O rock, por sua vez, recebeu no mesmo período título de nobreza, inclusive literalmente no caso de *sir* Paul McCartney e de *sir* Elton John, o “cage rockificado” de Hélio. Mais significativo ainda seja talvez que o prestigioso Prêmio Nobel de Literatura de 2016 tenha sido entregue a Bob Dylan. Por outro lado, culturalmente o rock tende hoje muito mais a exercícios de nostalgia musical e social do que a qualquer arroubo de experimentalidade, exceto talvez nas suas múltiplas e herméticas ramificações *underground*. Mas o consumo recreativo de psicotrópicos continua sendo quase tão criminalizado quanto nos anos 1970, apesar de consequências nefastas como a violência urbana provocada pelo tráfico e o insustentável

encarceramento em massa de usuários e funcionários do tráfico. Max Jorge Hinderer Cruz tem sublinhado em múltiplas ocasiões a importância fundamental da cocaína para qualquer discussão a respeito da obra de Oiticica durante o período novaiorquino, assim como a timidez da crítica para lidar com a questão, não passível de ser discutida em termos estritamente artísticos. Contra a postura de relegar a presença da cocaína na obra de Hélio a uma questão de foro íntimo, Hinderer e Buchmann afirmam:

Considerando-se o fato de que o presidente dos EUA, Richard Nixon, declarou uma “guerra às drogas” em 1971, o âmbito “particular” é, neste contexto, indubitavelmente político. Uma vez que a proibição da cocaína é um símbolo da história do colonialismo, bem como das formas (bio)políticas de controle, seu uso performativo explícito parece ser mais do que apenas um sintoma de dependência ou “cultura da droga”. Isto deveria ser entendido como um modo de transferência, expropriação e desfamiliarização, com as regras exigentes na intersecção entre vida particular e pública, bem como entre as práticas subculturais e artísticas. (BUCHMANN & HINDERER, 2014. P. 25)

Certamente, ler a repetida referência de Hélio à cocaína como mero entusiasmo de usuário não dá conta da complexidade da situação. Um primeiro lugar, naquele momento, qualquer exibição pública ou publicação – especialmente se no Brasil – de trabalhos como as *Cosmococas*, *Opus 3* ou *Uber coca* poderia ser considerada em si mesma um ato criminoso, garantido na prática sua impossibilidade de circulação em “espaços de arte” e seu estatuto literalmente marginal. Além disso, Oiticica faz questão de diferenciar, no seu texto *Bloco-experiências em Cosmococa* de 1974, suas referências à cocaína do discurso messiânico em torno do LSD, difundido em meados dos anos 1960:

não se trata de fazer da COCA o absoluto místico-deificado q vestiu o LSD > nem tóxico nem água > a própria ideia de alucinogenar para a “expansão da consciência” (??? [sic] nada poderia ser menos fenomenológico: contrasenso total!) soa phony [...] BAUDELAIRE quando faz odes ao ÓPIO e ao HAXIXE não está receitando remédios: está sim nos envenenando de experiência: não estava pregando ou promovendo o comércio do ÓPIO-HAXIXE (o que não abole a possibilidade de q estivesse transando: quem sabe?: well: não seria o primeiro nem o último). (COELHO & OITICICA FILHO, 2013. P. 58)

Como se sabe, o curioso papel simultâneo de artista e traficante – projetado no trecho na figura do poeta maldito por excelência, Charles Baudelaire – era vivido naquele momento pelo próprio Oiticica. Depois de anos de convívio com a marginalidade carioca, Hélio torna-se, por fim, ele próprio marginal em Nova York. Segundo Gerald Thomas, falando especificamente das *Cosmococas*:

cocaína não era só a mídia material, como um pincel e textura de um autor, e não também somente um vício do artista Hélio Oiticica, mas um meio de sobrevivência, porque ele vendia a droga aqui em Nova York. E talvez, se não fosse a droga, ele não teria passado os anos produtivos que ele passou aqui nos Estados Unidos, os nove anos

que ele viveu aqui. Produtivo em todos os sentidos: o dinheiro que dava, e a ligação que dava, também. Isso que não é uma apologia da droga, estou somente registrando um dado histórico. [...] Na época cocaína era uma coisa muito barata. Hoje em dia [fazer os desenhos em cocaína registrados na maior parte dos slides das Cosmococas, denominados Mancoquilagens por Oiticica] seria um gasto enorme. Mas eu posso garantir para vocês que isso não é farinha nem açúcar, isso aí é the real thing, ou seja: cheirava-se, pintava-se, vendia-se e usava-se. (apud BUCHMANN & HINDERER, 2014. P. 68)

Retrospectivamente, tal constatação tem um sabor amargamente pós-utópico. Hélio, que soube como poucos evitar os *clichês* aos quais estavam destinados os artistas dos países periféricos, torna-se em Nova York um *clichê* midiático ainda mais limitante: o traficante latino-americano, personagem estereotipada que habita faz tempo a linha de montagem narrativa de seriados policiais estadunidenses, como *Law and order*, além de, mais recentemente, ser peça fundamental da retórica delirante e xenofóbica de Donald Trump.

Ainda que o voyeurismo em relação ao hedonismo quimicamente aditivado dos *rockstars* e demais celebridades possua hoje um nicho de mercado garantido – por exemplo, nos formulaicos documentários da série *Behind the music* da emissora VH1 e no *reality show* *Celebrity Rehab* –, ele tende a ser emoldurado por um moralismo de fachada. O relato de festas homéricas e de um cotidiano de luxo e hedonismo só é aceito porque, seguindo uma narrativa tão esquemática quanto a dos desenhos animados do *He-Man* ou do *Scooby Doo*, eventualmente o astro se perde no “mundo das drogas” (*hits rock bottom*), se recuperando apenas após a obrigatória temporada em uma exclusiva instituição de reabilitação.

O discurso público sobre o tráfico, por sua vez, é bem menos benigno. O grau absurdo de violência cotidiana em uma sociedade como a brasileira tende a ser considerado obra do narcotráfico, especialmente da sua face mais visível que domina favelas e mantém bocas-de-fumo. Sob tal ponto de vista, o romantismo que parcela da produção cultural dos anos 1970 possui a respeito das drogas ilegais começa a ser condenado a partir do pesadelo da criminalidade das décadas seguintes. Caetano Veloso, nos versos iniciais da canção *Fora da ordem* que abre o disco *Circuladô* de 1991, sintetiza tal ponto de vista: “Vapor barato / mero serviçal do narcotráfico”. Como se sabe, *Vapor barato*, uma óbvia alusão à maconha, é o nome de uma canção composta no começo dos anos 1970 pelos amigos e parceiros de Oiticica, Jards Macalé e Waly Salomão. Na letra, um eu-lírico identificado com a contracultura segue os passos de Hélio, embarcando em um navio deixando quase tudo para trás. É certo que o significado cultural do uso de drogas mudou desde então. Como lembram ainda Hinderer e Buchmann:

desde há muito a cocaína é associada a uma droga de elite e hoje um fator indispensável de produção. Especialmente no domínio do trabalho imaterial, um setor da economia cercado por uma aura de sucesso e glamour profundamente ambivalente.

A conjunção de competitividade obsessiva e extravagância esbanjadora é um fenômeno que a moralidade do neoliberalismo vem tacitamente abraçando.

(BUCHMANN & HINDERER, 2014. P. 72)

Percebida hoje como a droga dos *yuppies* e das agências de publicidade, pouco resta da aura contracultural que a cocaína chegou a possuir. Mais que isso, o episódio da apreensão de meia tonelada de pasta base em um helicóptero pertencente ao deputado estadual mineiro Gustavo Perrella, filho do senador Zezé Perrella, que não resultou em prisão de nenhum dos envolvidos, parece demonstrar que a proibição do consumo – justificada em termos morais, posto que incapaz de evitar, enquanto biopolítica, o consumo de substâncias proibidas – e a indústria da droga parecem estar muito mais em sintonia do que supõem as visões do narcotráfico como sendo comandado do interior das favelas. Se, como enfatiza Hinderer (2014, p. 125), a “guerra contra as drogas” serviu de pretexto para criminalizar uniões obreiras bolivianas e Panteras Negras estadunidenses, além de garantir a hegemonia branca, capitalista e, em última instância, estadunidense sobre o continente americano, hoje no Brasil constitui a justificativa para o genocídio da juventude negra e periférica. Ao declarar que suas vítimas seriam de uma forma qualquer relacionadas com o tráfico, sem nem mesmo precisar apresentar qualquer evidência, a Polícia Militar transforma toda uma geração de jovens naquilo que Agamben (2002) denominou *Homo Sacer*, ou seja, pessoas que podem ser sacrificadas ao bel prazer das autoridades. Tudo sob o aplauso mal disfarçado e, por vezes, ostensivo dos setores conservadores da sociedade brasileira.

Podemos apenas especular o que Hélio, que já denunciava a operação de esquadrões da morte nas favelas brasileiras desde os anos 1960, diria de toda essa conjuntura. O arrependimento cristão que atravessa as já mencionadas narrativas de *rehab* certamente deixaria enojado um nietzschiano convicto como Oiticica. Mas em entrevista de 1978, menos de dois anos antes de morrer vitimado por um derrame provocado por hipertensão, o artista carioca apresenta, sem nenhum traço de moralismo, uma perspectiva distinta do “mundo das drogas”:

eu já tava dentro dele muito antes de virar moda. Agora tá tão chato que eu virei a pessoa mais careta que Deus pôs na Terra, só bebo soda limonada e cerveja de vez em quando, quando eu encontro o Macalé. E depois das últimas experiências em Nova York, que foram muito intensas, eu agora tô dando uma assim de correr e tomar sucos, e o mar do Rio tá suprindo... não que uma coisa substitua a outra. Eu acho que a apologia da droga ou condenação da droga, uma e outra são erradas, são a mesma bobagem. Só a pessoa que toma droga pode saber a relação dela com a droga, que não pode ser guia para ninguém, de modo que é um assunto que nem interessa muito falar. (CARDOSO, 2010. P. 217)

5. De volta ao futuro?: John Cage e Hélio Oiticica hoje.

Talvez o leitor tenha notado como a figura da notação musical, tal como invocada por uma série de teóricos, tem pontuado o presente texto. Não apenas nos casos em que categorias como partitura-texto, proposta aqui, e texto-partitura, examinada e categorizada anteriormente por John Lely, James Saunders e Liz Kotz, se fazem necessárias ou ainda quando a discussão se refere à notação musical padrão. A presença da partitura se fez presente de maneiras muito diversas: como descrição da forma como se liam poemas na antiguidade romana; relacionada à função dos sinais paratextuais e da pontuação no séc. XII; identificada como o primeiro diagrama ocidental; serviu de analogia para o funcionamento da imagem digital; apareceu como modelo para a *opera aperta*; encarnou a contraparte simbólica contra a qual o caráter indicial da gravação se impôs; estabeleceu um modelo para a simbolização de processos que se prolongam no tempo; foi até mesmo analogia para as múltiplas encarnações do processo de separação entre o texto autoral e os fragmentos citados que o atravessam. Que se tenham colecionado tais ocorrências aqui não irá surpreender ninguém: a ideia de notação é fundamental para a presente pesquisa. Ainda assim, é interessante que seguidas vezes tudo aquilo que escapa a um modelo padrão de texto, escrita e leitura (silenciosas, no mais das vezes) invoca essa figura, de certo tão secundária no quadro da cultura contemporânea, da notação musical. É seguro dizer que a maioria dos músicos em atividade hoje – e em qualquer período anterior – não são de maneira nenhuma fluentes na escrita e na leitura da partitura padrão, muito menos nas suas alternativas¹⁰⁸. E, no entanto, a notação musical é invocada seguidamente quando as imagens convencionais da escrita e da leitura não dão conta da situação. Mais uma iteração da analogia pode ser encontrada no relato de Hans Belting sobre os desenvolvimentos da crítica de arte em meados dos anos 1980:

Quem escreve sobre arte assume o papel de um intérprete de música no sentido que é ele quem faz a música, embora diferentemente do intérprete, pois não observa nenhuma partitura, mas dispõe generosamente das fronteiras abertas do papel que tem a cumprir. Às vezes ele escreve até mesmo a partitura, enquanto os artistas se tornam seu intérprete, ou sai à procura de novas obras e artistas que lhe garantam o seu papel favorito. (BELTING, 2012. P. 312)

Observa-se no trecho, por um lado, uma afirmação da função criativa da crítica em relação ao seu objeto e, por outro, a noção de que o crítico é necessariamente envolvido de maneira mais ou menos cínica no mercado de arte. A verdade é que o poder da crítica acadêmica, pelo menos em

¹⁰⁸Uma exceção talvez seriam as tablaturas – que, ao invés de supostamente descrever sons, descrevem a forma de produzi-los em determinados instrumentos – e, mais ainda, as cifras que, descrevendo o acorde a ser executado para acompanhar determinada canção ou melodia, se tornaram a língua franca da música popular.

país como o Brasil, de determinar a “partitura” de uma geração artística é bem reduzido. O que, para a nossa perspectiva, vale reter é a ideia de que a crítica é uma forma de performance, uma execução possível de um projeto anterior.

O campo dos estudos da obra de Oiticica sofreu nos últimos dez anos um crescimento exponencial. Para os fãs, categoria em que este pesquisador se inscreve sem reservas, trata-se talvez de uma era de ouro de informação sobre o artista carioca e sua obra. E igualmente para a pesquisa, especialmente desde que o arquivo do artista foi digitalizado. A tentação de se identificar com o ponto de vista do próprio é absolutamente compreensível: trata-se de um dos maiores e mais intensos pensadores (e, obviamente, realizadores) que o Brasil produziu no campo das artes. No entanto, é igualmente duvidosa a ideia de que simplesmente replicar o seu pensamento seria capaz de reproduzir a sua dimensão crítica. Oiticica sempre assumiu posições variadas baseadas nas transformações do seu próprio contexto.

Mais do que buscar uma interpretação afinada com as ideias de Oiticica e Cage, temos buscado uma compreensão crítica e contemporânea das suas proposições. Fingir que as ideias mais fundamentais de ambos se sustentam de maneira não problemática ainda hoje é trair sua dimensão mais importante, ou seja, sua radicalidade. Fingir que suas proposições abertas eliminam a história e não constituem nenhuma espécie de tradição é roubá-las do que elas tinham de mais precioso, o risco. Por outro lado, confrontá-las, especialmente de forma que não destoe totalmente da maneira destemida com que eles próprios enfrentaram as aporias dos seus próprios contextos, talvez seja a melhor maneira de honrar tais artistas, trazê-los para o presente – o território predileto dos dois. Independentemente do que seja dito aqui – e, possivelmente, em qualquer lugar – a obra de ambos seguirá inspirando os vivos, os artistas, os ativistas, aqueles que estão dispostos ao risco. Fornecer um acesso direto, não apenas ao que há neles de vivo, mas também ao que marca outro momento, uma diferença, talvez seja útil não apenas para a pesquisa, mas inclusive para a criação.

Encontramos entre nosso tempo e o deles uma intensidade simultânea de diferença e afinidade que nos obriga a pensar o que existe entre este e aquele agora. Nas décadas de 1980 e 1990, a discussão sobre a pós-modernidade e o pós-modernismo consumiu quantidades enormes de tinta, revelando – de maneira talvez fundamentalmente pós-moderna – que para cada definição de modernidade e de modernismo haveria uma suplementação capaz de questioná-la. Mapear tal discussão seria um feito em si, mas talvez possamos generalizar afirmando que praticamente todas as categorias cuja estabilidade estruturava os discursos ainda nos anos 1950 – ciência, arte moderna e arte engajada, cultura popular e erudita, marxismo, revolução, progresso, psicanálise, gênero, raça e sexualidade etc – haviam se tornado discutíveis na década de 1980. Não superadas,

mas discutíveis, posto que houve efetivamente muita oposição a tal diagnóstico, que para alguns era inclusive um programa explícito. Aparentemente, porém, à medida que a tinta foi cedendo lugar aos bits como meio fundamental de escrita, também esse debate foi, não encerrado, mas gradativamente abandonado. Para parcela da geração que aprendeu a pensar desconfiando, com Lyotard, das grandes narrativas, talvez a própria pós-modernidade fosse uma narrativa excessivamente ampla, incapaz de abarcar as especificidades dos processos muito mais complexos e fragmentados que levaram às transformações culturais mencionadas acima.

Seria uma situação análoga àquela narrada por Cage (2011, p. 5-6) no primeiro dos fragmentos do *Diary: How to improve the world*: respondendo à afirmação do compositor, derivada das ideias de McLuhan, de que o mundo estaria naquele momento mudando do que era na Renascença para algo diferente, Jasper Johns teria objetado de que esta seria uma simplificação excessiva. Para Cage, a própria objeção de Johns já era em si baseada em uma vivência anti-renascentista, que pressupunha uma multiplicidade de caminhos. Talvez a discussão sobre a pós-modernidade tenha, assim, igualado a teoria da obra aberta e perdido relevância devido à sua própria aceitação. O fundamental da obra de Cage e de Oiticica se encontra, no entanto, nesse estranho *intermezzo* entre a aparente vitória do modernismo artístico – e talvez mesmo da modernidade ocidental como um todo – no pós-segunda guerra e o momento em que a querela pós-moderna tenta dar conta das transformações no âmbito da cultura e da sociedade incompatíveis com aquele paradigma. Avessos à distinção entre alta e baixa cultura, opositores das noções de “bom gosto” e autoria/originalidade – conceitos fundamentais do chamado alto modernismo –, Cage e Oiticica estiveram, porém, sempre comprometidos com a emergência do novo e com o vínculo visto como necessário entre a radicalização da arte e a radicalização da política.

No modelo teórico de Arthur Danto, em grande parte compartilhado por Belting, o compositor e o artista plástico se encontravam na encruzilhada entre a “era dos manifestos”, na qual cada corrente artística propunha seu modelo de história da arte em competição com todos os outros, e o que o autor chama de “fim da história da arte”, ou seja, o momento em que a produção artística se dirige simultaneamente em todas as direções sem nenhuma narrativa de progresso ou objetivo final. Particularmente interessante para a nossa leitura é a ideia de que “é parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas lhe queiram dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada” (DANTO, 2010. P. 7). O espírito no qual o trabalho de ambos foi executado pode ser descrito como fundamentalmente utópico, baseado na ideia de que na esteira de uma nova arte viria uma nova sociedade, pensamento que provoca certo espanto hoje pela sua profissão de fé que beira a

ingenuidade, mas também proporciona algum alívio em relação ao cansativo cinismo que certa vertente do pós-modernismo herdou da linha warholiana do *pop*.

Oiticica (OITICICA FILHO & COELHO, 2013. P. 211) afirma, em 1976, que não existem mais tendências, pois cada artista tinha se tornado uma “tendência” ele próprio. Por um lado ele antecipa, assim, a pluralidade básica que caracteriza para Danto a arte pós-histórica, por outro, não opõe, como faria Rosalind Krauss (1986) em *The originality of the avant-garde*, uma nova consciência pós-moderna a uma vanguarda atrelada a uma noção falsa ou mistificadora de originalidade. No próprio projeto das Cosmococas temos um endosso por parte de Hélio do que anteriormente poderia ser considerado plágio, já que a maior parte das imagens utilizadas são fotos de fotos, ainda que mancoquiladas. Ao mesmo tempo, sobre o projeto era exigido dos seus interlocutores, como atesta Waly Salomão (2015, p. 88), um sigilo absoluto, capaz de evitar imitações que diluíssem seu sentido de novidade.

Ao contrário da pós-modernidade, ou mesmo do momento pós-histórico da arte, o conceito de pós-utópico possui uma trajetória curta e de menor aprofundamento teórico. Sua formulação em meados dos anos 1980 por Haroldo de Campos (1997), se dá como forma de marcar um momento cultural no qual a arte vê frustrados os programas de transformação política e social, retirando-se, porém, para um campo de possibilidades abertas, no qual os programas ortodoxos da “era dos manifestos” deixam de ser relevantes. Há algo de melancólico na sua formulação:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. (CAMPOS, 1997, p. 268)

Melancolia que contrasta fortemente com o otimismo *left-wing liberal* de Danto (2010, p. 42-43) ao propor, em meados dos anos 1990, que na nova situação pluralística da arte pós-histórica haveria uma possível analogia para uma futura sociedade multicultural. Por sua vez, Boris Groys (2015, p. 191), em certo sentido tão distante da Nova York de Danto – a Roma-Manhattan de Sousândrade e Oiticica – quanto os brasileiros, falava, refletindo sobre o leste europeu pós-soviético nos primeiros anos do séc. XXI, da suposta diversidade cultural pós-moderna como “meramente um pseudônimo para a universalidade dos mercados capitalistas”.

Mas o mercado supostamente livre – mesmo que, na prática, oligopolizado por um número surpreendentemente pequeno de grandes bancos e corporações, sediadas quase que exclusivamente nos EUA e na Europa Ocidental – parecia ainda então, nas duas primeiras décadas que se seguiram à queda do muro de Berlim, respeitar, ao menos discursivamente, a universalidade dos direitos humanos e a democracia representativa liberal (embora se apressasse

em destruir o maior legado dessa na Europa ocidental, o estado de bem-estar social). O fim da Guerra Fria parecia significar também o fim dos golpes de estado patrocinados por Washington na América Latina, assim como a possibilidade de que as guerras civis africanas e o imperialismo russo fossem relegados aos livros de história. Hoje, nos países centrais, Trump, Nigel Farage, Marine Le Pen, entre outros, transformam o multiculturalismo no bode expiatório da crescente desigualdade social, tornada dramática pela crise econômica de 2008. E a América Latina retoma a sua tradição autoritária, removendo governos eleitos não totalmente alinhados ao suposto “consenso de Washington”, dessa vez por meio de golpes parlamentares e/ou judiciários. Mais talvez do que de qualquer maturidade estoicamente pós-utópica da cultura, – cuja formulação só poderia se dar, de fato, nos países centrais do “mercado global” –, o contexto cultural contemporâneo se aproxima do desespero pré-apocalíptico.

É, portanto, contra o pano de fundo acima delineado que toda e qualquer performance atual do que as vanguardas legaram enquanto notação e/ou projeto deve se posicionar. O interesse nas obras de Cage e Oiticica no últimos anos significa, por um lado, uma transformação dos seus legados em objetos históricos e mercadológicos, o que implica em uma série de contradições que serão exploradas em seguida – no caso de compositor estadunidense isso significa discutir sua relação com o silêncio e a gravação, no caso do compositor carioca com o corpo e o museu. Por outro, a convergência tecnológica aliada à emergência da web implicou igualmente em uma surpreendente atualidade das suas proposições e reflexões – especialmente aquelas relacionadas ao apagamento de fronteiras artísticas, sociais e políticas – reivindicadas atualmente por uma série de pensadores, artistas e até mesmo instituições. É com tais aspectos da performance contemporânea dessas obras já históricas que o presente texto se encerra, de maneira necessariamente aberta.

Cage, silêncio, gravação

Uma das mais curiosas “histórias de sucesso” – para utilizarmos uma expressão cara às revistas de celebridade – de todas os tempos, a relativa fama alcançada por John Cage, a partir do lançamento de *Silence* em 1961, tem se provado extraordinariamente persistente nas últimas cinco décadas, culminando recentemente em uma série de concertos, lançamentos e demais atividades comemorativas em torno dos seus cem anos de nascimento (e vinte de morte), em 2012. No mesmo período, seu primeiro livro alcançou a marca de 500.000 cópias vendidas em quarenta línguas. Nada comparado com os 400 milhões de livros de J. K. Rowling vendidos em apenas uma década, mas um *best seller* de dimensões consideráveis, quando se pensa no mundo hermético da

música contemporânea de concerto. De maneira igualmente surpreendente – e profundamente paradoxal – o compositor foi descrito, ainda em meados dos anos 1990, como o compositor mais gravado do séc. XX: uma afirmação que demonstra, antes de mais nada, como a música de concerto de matriz europeia continua a se considerar, contra toda a evidência, o paradigma da arte dos sons e da composição (apud GRUBBS, 2014. P. 68).

Em certo sentido, o nome de Cage, conhecido e reconhecido como é (especialmente no meio das artes plásticas) por pessoas que nunca pensaram em colocar os pés em uma sala de concerto, ocupa um lugar cultural maior que o campo da composição erudita contemporânea como um todo. O compositor já notara que comparada com a reação mais ou menos previsível à sua música – indignação ou simpatia –, a recepção de *Silence* tinha sido não apenas maior, como também, baseado nas muitas cartas de leitores que recebia, mais interessante e variada (CAGE; CHARLES, 1981. p. 115). Mesmo a distinção, proposta por James Pritchett, entre um “Cage filósofo” e um “Cage compositor” não parece dar conta do alcance paradoxal das suas propostas. Focado talvez de maneira excessiva no pós-minimalismo pós-modernista da cena musical *downtown* novaiorquina dos anos 1980 e 1990, o compositor Kyle Gann (2002) propõe que, apesar de brandida aos quatro ventos, a influência cageana na produção contemporânea se daria de maneira independente tanto das suas técnica composicionais – para ele tanto o *sampler* quanto a randomização no âmbito da música computacional, tal como usados hoje, não derivam necessariamente de Cage – quanto da sua filosofia da música – que consideraria a música meramente uma organização de sons, cuja expressividade seria fundamentalmente uma projeção do ouvinte. Gann relata, porém, que a abertura pessoal de Cage, inclusive para o trabalho de jovens compositores cuja estética em nada se assemelhava à dele, acabou por transformá-lo em uma *father figure* capaz de romper com a tradição do ensino de composição prevalecente nos EUA até os anos 1970, na qual um professor rígido e, por vezes, sádico esperava que seus alunos se tornassem seus discípulos¹⁰⁹. Tradição com a qual o próprio Cage teria se confrontado na figura do seu maior representante, Arnold Schoenberg.

Reduzir, porém, o impacto da produção cageana na música de concerto das últimas décadas a uma nova relação aberta e democrática entre professores e alunos de composição implica, no mínimo, em ignorar toda a movimentação neo-cageana em torno do grupo *Wandelweiser*, iniciada na Europa exatamente na segunda metade dos anos 1990. O retorno do silêncio nas composições do grupo, um dos principais responsáveis pela nova onda de textos-partitura nas últimas décadas, demonstra, na verdade, quão pouco pluralista era a narrativa da trajetória da música de concerto

109As más línguas dirão que, entre os professores universitários de composição brasileiros, tal postura é ainda a mais difundida.

recente pensada a partir do pós-modernismo novaiorquino de Gann.

Mas também o silêncio cageano tem as suas contradições. Seth Kim-Cohen (2012, p. 216), que soma as inquietações da música experimental àquelas da cultura DIY derivada do Punk, observa a ironia de que o otimismo sonoro de Cage tenha por contraparte pessimista, porém igualmente profunda, o slogan do ativismo gay na luta contra a AIDS nos anos 1980 e 1990 – “*Silence = death*” –, pontuando que “apesar dos cogumelos e do Zen, não temos como fugir do mundo real da política, do poder, da doença, etc.”. Caroline Jones, como visto, interpreta o silêncio cageano exatamente como estratégia *queer* de desmonte do *ego* heteronormativo cultuado pela primeira geração de artistas do expressionismo-abstrato. Ela relata, no entanto, que nos últimos anos da vida do compositor

quando um interlocutor advertiu Cage, em uma discussão pública, que “silêncio equivale morte”, ecoando o slogan da luta contra a AIDS, Cage respondeu que “no Zen, Vida equivale Morte”. Quando o questionamento continuou, desafiando Cage a deixar de lado sua busca por novidades e sugerindo que ele estava “pronto para a sepultura”, Cage sorriu e disse, “tão pronto quanto possível”. (JONES, 1993. P. 665)

Trata-se apenas, talvez, de um mal entendido particularmente desagradável em torno da metáfora do silêncio, opondo a urgência da militância à trajetória de um artista octagenário, cuja vivência da homoafetividade antecede em muito o engajamento político LGBT da era pós-Stonewall e o próprio aparecimento do HIV. O incomodo com a metáfora do silêncio, no entanto, tem também ressonâncias mais profundas. Douglas Kahn (1997), investigando a gênese de *4'33"*, insiste no constraste entre a composição tal como apresentada em 1952 e as dimensões mais imediatamente sociais e políticas das propostas de Cage que a antecederam. Entre elas uma curiosa redação, *Other people think*, com a qual o futuro compositor ganhara um concurso escolar. Ali propunha que para melhorar as relações entre EUA e a América Latina, o “irmão do norte” deveria se silenciar para poder ouvir as vozes dos seus vizinhos. Mais diretamente significativa era a proposta – ainda basicamente jocosa quando veiculada em um texto de 1948, *A composer's confessions* – de compor uma *Silent prayer*, para ser executada pelo sistema de música ambiente – ou, como popularmente chamada no Brasil, música de elevador – Muzak, silenciando, assim, o fluxo contínuo de música mecânica. Gesto esse que Cage associava às greves de músicos, que, no mesmo período, tentaram malgradadamente aumentar os repasses relativos às performances nas indústrias do rádio e do disco. Para Kahn, o compositor acaba dessa forma por silenciar seu ato de silenciamento, minimizando a sua referência cultural, social e política mais ampla:

Um dos efeitos centrais da barragem de técnicas de silenciamento cageana foi o silenciamento do social, uma característica evidentemente pervasiva, mas que foi articulada de diferentes formas e escalas. Houve uma retração do social no tempo entre *Silent prayer* e *4'33"*, que consistiu na remoção do silêncio das ondas sonoras públicas

e na sua introdução na sala de concerto, silenciando o piano ao invés da cultura de massas, chegando a 4 minutos e meio através de métodos de organização ao invés de *standards* da indústria, introduzindo três movimentos no tempo de inserção da música enlatada, agindo contra a Era do Ruído e desenvolvendo uma posição passiva no seu interior. Em outras palavras, *Silent prayer* estava claramente imersa no social, seja na luta trabalhista da AFM [American Federation of Musicians] ou na indústria da música calmante, enquanto *4'33"* se encontrava removida para o espaço especializado da “música de arte” ocidental, onde associações com o social são mais oblíquas. Cage praticou o silenciamento social retoricamente em *Other people think* e *A composer's confessions*, ao passo que ele agiu de maneira explícita através de meio musicais, incluindo a escuta musical, quando a posição social do sujeito era estar em meio à música. O acaso e a indeterminação cageanos, desenvolvidos no mesmo período, eram técnicas capazes não apenas de removê-lo da sua própria música, mas também de eliminar as situações sociais nas quais se encontrava, em particular aquela na qual *Silent Prayer* e *Imaginary Landscape No. 4* [a famosa composição de 1951 para 12 rádio] foram geradas (KAHN, 1997. P. 580)

Que a proposta revolucionária de música composta inteiramente de silêncio fosse descrita, a princípio, como uma oração silenciosa remete também ao contexto da emergência da leitura silenciosa no Ocidente, tal como descrita no nosso segundo capítulo. Em uma reviravolta digna das novelas mexicanas, David Patterson (apud KAHN, 1997. P. 564) demonstra que o lema que Cage adota a partir de Ananda Coomaraswamy – “a arte é imitação da natureza no seu modo de operação” – foi buscado pelo erudito ceilonês não em fontes sul-asiáticas, mas na raiz da cultura europeia ocidental, Santo Agostinho: *Ars imitatur naturam in sua operatione*. É claro que a insistência de Khan sobre o quanto Cage continua, apesar de todas as suas inovações, profundamente inscrito na cultura sonora da música de concerto ocidental só faz sentido na medida em que a celebração acrítica do legado cageano tende a considerar apenas as rupturas propostas pelo compositor. Mais ainda, é o fato de suas propostas irem muito além do que era considerado até então o território da composição musical que possibilita que seu trabalho seja criticado em termos tão amplos. Do ponto de vista de Kahn (1997, P. 557), Cage não era, como talvez fosse Elliot Carter, somente um compositor, mas sim também um profeta laico (às vezes nem tanto) de novas formas de conceber os sons em geral, assim como a nossa relação com eles.

Para o filósofo, músico e pioneiro dos textos-partitura Henry Flynt, porém, Cage representava exatamente a tradição elitista schoenberguiana que para Gann ele havia encerrado. Como narra David Grubbs (2014), Cage havia chocado Flynt pelo grau de desconhecimento ativo que o compositor de *4'33"* mantinha, ainda no começo dos anos 1960, em relação à música negra que chegava então às rádios e às jukebox pela via dos compactos de 45 rotações – Bo Didley, Chuck Berry etc. Abandonando o que considerava a torre-de-marfim da música experimental cageana, Flynt, a partir de meados dos anos 1960, desenvolveu sua própria mistura de rock de

protesto, blues rural, música indiana e jazz vanguardista – na linha de Ornette Coleman e John Coltrane – que praticamente não circulou sob a forma de gravações até o início do séc. XXI. Sendo entrevistado, no programa de rádio do poeta conceitual e fundador da UbuWeb, Kenneth Goldsmith, em 2004, Flynt reclama do exclusivismo da música experimental, ao que Goldsmith retruca: “atualmente ninguém estranha que se escute *country*, *blues* e música de vanguarda. É bastante natural gostar de tudo” (apud GRUBBS, 2014. P. 41). Temos aí novamente a situação curiosa em que, na passagem do contexto dos anos 1960 e 1970 para a contemporaneidade, temos tanto rupturas consideráveis, quanto a sensação de que a situação atual em certo sentido realiza o que começava a ser concebido então, embora em espírito diverso. Entre o Cage inteiramente integrado na cultura do rock, tal como Oiticica o concebia, e o compositor elitista que Flynt despreza existem naturalmente uma série de matizes e transformações. A partir de *A year from monday*, Cage faz referência ocasional ao rock nos seus textos e entrevistas: na segunda metade dos anos 1960 seria quase impossível falar do mundo sem levar o rock em consideração. Em entrevista para Daniel Charles de 1970, Cage opõe sua recém adquirida admiração pelo rock ao seu estabelecido e problemático desinteresse pelo jazz:

J.C: Falando de rock, tudo muda! A eletrônica o transformou completamente. O jazz era preso a tradições; mas no rock as tradições submergem no som. Tudo se torna confuso – é maravilhoso! E os seus praticantes parecem concordar... Eles estão vivos! Enquanto no jazz eles se entediam. Jazz é uma forma linear; o rock não.

D.C: Mas nada foge à batida, especialmente no rock!

J.C: Mas tal regularidade desaparece se a amplificação é suficiente. Você não tem mais um objeto rítmico na sua frente sacudindo como um chocalho. Você está dentro do objeto e percebe que o objeto é um rio... Com o rock, há uma mudança de escala: você é jogado na corrente. O rock leva tudo junto com ele.

(CAGE; CHARLES, 1981. P. 173)

O trecho é bastante interessante na medida em que demonstra ao mesmo tempo certa indistinção entre “alta” e “baixa” cultura, característica da pluralidade pós-histórica, e uma notável insensibilidade para com a diversidade das tradições culturais, bem ao estilo da “era dos manifestos”. Levando em consideração as questões levantadas por Kahn, o *free jazz* de Cecil Taylor e Sun Ra, por exemplo, são tão vinculados à tradição jazzística, ligada à negritude e à improvisação, quanto Cage à música de concerto europeia, com sua separação entre compositor e performer, assim como com a expectativa característica de que os ouvintes se mantenham em silêncio. Mas mesmo em relação ao rock, ao rejeitar a cultura discográfica como um todo, Cage se distancia da forma padrão de vivenciar tal gênero musical e seus derivados desde então. Grubbs (2014), iniciado na discofilia durante a explosão dos discos independentes no cenário pós-punk dos EUA do começo dos 1980, investiga como Cage, apesar de tudo, tornou-se ele próprio um

recording artist, na virada dos anos 1960, fato que contribuiu para a sua fama e para a divulgação das sonoridades extremas da música experimental de então para além do pequeno círculo de iniciados que tinha acesso aos concertos de Cage e demais representantes da escola novaiorquina.

Completando esse pequeno quadro das leituras de Cage a contrapelo, cabe observar que a rejeição cageana da improvisação – que o compositor considerava suscetível ao gosto do músico e, portanto, incapaz de “deixar os sons serem sons” – resulta problemática em relação à sua noção de indeterminação, ou seja, de que uma composição deixe parâmetros musicais considerados pelo paradigma conservatorial como prerrogativa do compositor nas mãos do intérprete. Como analisa Valério Fiel da Costa (2016b), o intérprete é visto por Cage como um operador, alguém que continua o processo de definição da morfologia sonora de dada peça a partir de parâmetros da poética cageana, sem imprimir portanto uma marca autoral própria, sendo sua criatividade disciplinada por tal poética. Segundo Costa, tal proposição só pode ser vista como uma ruptura fundamental dentro do quadro da música de concerto de matriz europeia, visto que em boa parte das demais culturais musicais do mundo a própria separação entre compositor e intérprete, assim como a idéia de composição como algo fixo, se encontram ausentes ou aparecem de maneira mais flexível. Anthony Braxton, compositor e improvisador que trabalha na intercessão entre o experimentalismo jazzístico e a música contemporânea de concerto, é ainda mais incisivo: “Tanto aleatório quanto indeterminado são palavras cunhadas [...] para evitar a palavra improvisação e, assim, a influência de uma sensibilidade não branca” (apud GRUBBS, 2014. P. 40).

Que nas últimas décadas uma série de questionamentos em torno do projeto musical cageano tenha surgido não significa que em 1992 Cage estivesse efetivamente “pronto para a sepultura”. Pelo contrário, é exatamente a sua relativa atualidade que o torna o alvo perfeito para quem deseja criticar os limites da cultura sonora e musical contemporânea. A própria ideia de que a performance musical estabelece uma espécie de micro-sociedade, cujas relações de poder podem ser investigadas e talvez subvertidas, ou mesmo de que existe uma cultura acústica que transcende os espaços normalmente considerados musicais, base dos questionamentos de Seth-Kim Cohen, Douglas Kahn e Valério Fiel da Costa, é profundamente cageana. Um McLuhanista menos ligado ao seu próprio gosto individual do que Cage – portanto mais cageano do que o próprio compositor – teria aceito que uma cultura da gravação de áudio naturalmente transformaria, como observa David Grubbs (2014), a forma como as pessoas se relacionam com a música. Por fim, ainda que Cage estivesse enredado, de maneira provavelmente inescapável para um intelectual branco da sua geração, em um discurso eurocêntrico, seu interesse por outras culturas musicais, ainda que munido apenas de categorias insatisfatórias como “oriental” e impregnado por uma condescendência paternalista por vezes irritante, abre o flanco para a recente revisão da própria

história da música experimental estadunidense, empreendida, por exemplo, por George E. Lewis (2009), na qual o experimentalismo negro proveniente do *free jazz* suplementa e mesmo subverte a narrativa majoritariamente branca da escola de Nova York e seus discípulos. Se o problema dos críticos contemporâneos com o compositor de *4'33"* se dá na medida em que sua abertura para todos os sons e todas as pessoas não era aberta o suficiente e que a figura do intérprete não foi por ele libertada na devida medida, são exatamente valores cageanos que são invocados para criticá-lo. Em outras palavras, Cage está morto (e, pior ainda, eternizado em gravações), viva Cage!

Oiticica, corpo, museu

Ao lugar reservado no pensamento cageano para a gravação – ou seja, a prisão capaz de enclausurar trabalhos intencionalmente abertos – corresponde, para Hélio Oiticica, a figura do museu. Em texto de 1966, o artista carioca declara que o “museu é o mundo”. A mesma frase de efeito, bandeira de uma trajetória de abolição das fronteiras entre arte(s) e vida, serviu de nome, em 2010, para uma exposição retrospectiva do artista que passou por São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Belém. Ainda que com alguma atividade nas ruas das respectivas cidades, a exposição se distribuiu basicamente por uma série de museus e centros culturais, tanto públicos como privados. Trata-se de um procedimento bastante usual em relação à obra dos que, como Hélio, são considerados, nos seus respectivos países, os artistas mais significativos. Basta pensar na retrospectiva de 2012 do artista contemporâneo alemão Gerhard Richter que gerou filas enormes na porta da *Neue Nationalgalerie* em Berlim. Mas uma arte composta por grandes exposições retrospectivas de artistas consagrados em museus e equipamentos culturais afins parece particularmente distante das propostas de Oiticica. O momento mítico inaugural da sua obra madura – análogo a Duchamp submetendo sua famigerada *Fountain* ao comitê da *Society of Independent Artists* em 1917 ou ainda à estréia de *4'33"*, em 1952, com David Tudor parado em frente ao piano – articulava exatamente a questão de não apenas o que, mas quem, tem direito a estar naquele espaço “sagrado”: a inauguração do Parangolé na abertura da exposição *Opinião 65*. Na narrativa inigualável do poeta e amigo de Hélio, Waly Salomão:

Tudo corria às mil maravilhas na inauguração da mostra do Museu de Arte Moderna (MAM). Nenhum penetra nem ninguém desalinhado. Convite, terno e gravata eram obrigatórios. Mulheres emperquetadas com seus cabelos-esculturas de laquê [...].

O “amigo da onça” apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado mas não daquela maneira bárbara que chegou, trazendo não apenas seus *PARANGOLÉS*, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da escola de samba Mangueira, Mosquito (mascote do *PARANGOLÉ*), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala *Vê Se Entende*, todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem

gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos, entrando pelo MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar. Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavras:

– Merda! Otários! Racismo! Crioulo não entra nesta porra! Etc. etc. etc.

Rubens Gerchman em depoimento à equipe do crítico de arte Frederico Moraes declara sua perplexidade e adesão: “Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado”. Hélio expulso e, também, todo seu pessoal do samba. E o *PARANGOLÉ* rolou nos jardins externos do Museu arrastando a massa *gigante* que antes se acotovelava contemplativa diante dos quadros. (SALOMÃO, 2015. P. 48-49)

Tal versão claramente literária do evento – Waly, aliás, nunca reivindicou ter estado no MAM na noite fatídica – é interessante exatamente por exemplificar como tal evento se tornou parte da memória coletiva, um mito a ser recontado inúmeras vezes. De lá para cá, vez ou outra essa outra entidade mítica, o povo brasileiro, tem aparecido – de maneira menos problemática, se espera – nos espaços sagrados da arte, por exemplo, na terça grátis de Inhotim. Mas mesmo quando esses espaços, que atualmente se declaram muito menos elitistas do que no tempo do “cabelos-esculturas de laquê”, efetivamente recebem a visita não-usual das classes populares, de pessoas negras e/ou periféricas, a sua entrada se dá usualmente, como foi levantado em uma discussão acirrada no seminário “Hélio Oiticica além dos mitos” do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, ao qual voltaremos em seguida, pela porta do educativo.

Ironicamente o MAM, que no episódio citado representa, por assim dizer, o *establishment* do mundo eurocêntrico da arte foi absolutamente fundamental na trajetória de Oiticica. Não apenas ele expôs ali mais do que em qualquer outro espaço¹¹⁰, mas, como demonstra Sabrina Parracho Sant'Anna (2012), deve-se ao museu o começo da própria formação artística, iniciada ali em 1954 no ateliê livre de Ivan Serpa – trajetória que divide com grande parte dos artistas do que a pesquisadora chama, apesar das rupturas, de concretismo carioca: Grupo Frente, Concretismo, Neoconcretismo. Como nota Sant'Anna:

Ao tomar o MAM como espaço social no qual o grupo carioca reivindicava ter origem, escola de formação onde o *métier* de artista era erigido, parece ser um paradoxo que um museu, supostamente criado como um *lieu de mémoire*, cristalizando objetos no espaço e no tempo, pudesse se tornar, para esses artistas um lugar de modernidade e mudança. De fato, parece ser um paradoxo que um museu e uma vanguarda, tradicionalmente definidos como polos opostos, possam ter partilhado de um sistema simbólico em comum no Rio de Janeiro de meados do séc. XX. (SANT'ANNA, 2012. P. 57-58)

1100 MAM do Rio de Janeiro abrigou, até a morte do artista, desde primeira a exposição de Oiticica, com o grupo Frente (1955), passando pela Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1957), o Projeto Cães de Caça (1961), Opinião 65 (1965), Opinião 66 (1966), Nova Objetividade Brasileira (1967) até Exposição (1972) e Projeto Construtivo Brasileiro (1977), as duas últimas enquanto o artista se encontrava em Nova York

Para a pesquisadora, no entanto, a influência do crítico Mario Pedrosa, que se tornará posteriormente amigo de Oiticica, sobre tal instituição implicava que o museu possuía não apenas um compromisso com a memória, logo com o passado, mas também com o futuro, logo com a criação – “A vanguarda podia entrar no museu pela porta da frente, ao mesmo tempo em que se produzia.” (SANT'ANNA, 2012. P. 64) Em uma formulação revisitada por Oiticica, Mário Pedrosa havia definido o Brasil como um país condenado ao moderno. Restringindo a polissemia quase oracular de tal afirmação ao âmbito da história da arte, a citada condenação se dá em grande medida pela ausência quase completa do país nos quadros eurocêntricos da arte do passado. Segundo a narrativa dominante em meados do séc. XX, nada ou quase nada, se levarmos em consideração um fenômeno como o chamado barroco mineiro do séc. XVIII, de “original” e “autêntico” havia ocorrido em termos “artísticos universais” na antiga colônia portuguesa, tornada sucessivamente periferia do imperialismo britânico e, em seguida, do estadunidense.

Como visto no nosso terceiro capítulo, o projeto artístico de Oiticica visava, em parte, exatamente sabotar a ordem simbólica que impunha a falsa opção entre um nativismo tacanho e um epigonismo modernizante. Por mais poderosa que fosse sua resposta para tal questão, a idéia de que Hélio seja amplamente reconhecido no centro do mundo da arte é constantemente exagerada, repetindo um velho *topos* do complexo de vira-lata que o artista tanto desprezava: “a Europa curvou-se diante do Brasil”. Sem dúvida, parte da bibliografia estrangeira mais recente, com destaque para os livros *Installation Art e Participation* de Claire Bishop (2005; 2006), coloca o trabalho de Oiticica como fundamental para as transformações artísticas dos anos 1960 em termos globais. Mas não se espere que o europeu ou norte-americano razoavelmente bem informado sobre a arte das últimas cinco décadas conheça o nome e, menos ainda, algo da obra do artista carioca. Estudando a geopolítica do mundo da arte contemporânea, Ana Letícia Fialho nota que apesar da crescente integração de artistas de regiões “periféricas” a partir do final dos anos 1980, nas práticas e discursos dos agentes da cena artística “internacional”, centralizada no eixo Europa Ocidental-Estados Unidos”, estamos, na prática, ainda muito distantes de um verdadeiro pluralismo artístico global. Segundo a pesquisadora:

O que acontece no “centro” tem alcance internacional, enquanto os sistemas das artes localizados nas zonas de silêncio [termo que a pesquisadora prefere, por oposição a periferia ou 'ocidental-oriental'], embora funcionem em articulação com o sistema internacional, como no caso do Brasil, não logram participar ativamente e em pé de igualdade do debate internacional.

[...]

[Ainda em meados dos anos 1990] a forma como a produção das regiões não centrais é apresentada oscila entre o elogio da diferença, com ênfase em certa “exotização”, e a negação dessa diferença com base em critérios universais, caso em que sua produção é apresentada fora de contexto ou como “dependente” da produção “ocidental”. Há uma

clara distinção entre a produção “ocidental”, que se refere aos artistas do eixo central, considerados “internacionais”, e a produção “não ocidental”, que inclui todos os artistas que não fazem parte do *mainstream* internacional. (FIALHO, 2012. P. 143-145)

Quando o curador da famosa exposição *Les magiciens de la terre* (1989), considerada um marco na emergência da ideia de arte contemporânea global, Jean-Hubert Martin afirma que não lhe interessavam artistas latino-americanos que lessem *Artforum*, ele exemplifica exatamente a atitude que Oiticica pretendia muito conscientemente desafiar. Apesar de, em vida, Hélio ter exposto de maneira relevante no exterior – uma individual na prestigiosa Whitechapel Gallery, em Londres (1969), e a participação na importante exposição *Information* no MoMA, em Nova York (1970) – é somente nos anos 1990 que a sua obra começa a ser revisitada no eixo central das artes. Movimento iniciado com retrospectivas individuais em Barcelona, Paris e Roterdã, no ano de 1992, e coroado pela inclusão de trabalhos seus na *Documenta X* (1997) e na *Bienal de Veneza* (2003). É significativo também que Fialho (2012, p. 159) utilize o valor alcançado por suas obras – em especial os *Metaesquemas*, de formato mais facilmente adaptável a coleções privadas, ainda que menos relevantes para a obra de Oiticica como um todo – como índice do prestígio crescente da arte brasileira no mercado “internacional”¹¹¹.

Novamente segundo Fialho (2012, p. 148), a presença de Oiticica no eixo central do mundo da arte tem sido amplificada por doações de suas obras da parte da família do artista, assim como de colecionadores, para o Museum of Modern Art novaiorquino, instituição ainda muito forte na sua capacidade de formação do cânone da arte recente. É certo que tal *realpolitik* artística contribui para a pluralização mais efetiva do eixo central das artes, mas novamente nos encontramos aqui, tanto quanto na bolsa de valores da arte, nos antípodas da experimentalidade defendida por Hélio.

A parte mais significativa da obra do artista contém em si uma espécie de mecanismo de autodestruição que a impede de ser completamente reduzida ao modelo museológico e/ou mercadológico: feitos para a interação, *Parangolés* e *Penetráveis* só podem ser expostos de maneira incompleta quando se evita o desgaste das peças originais isolando-as do público. A solução, praticada desde os anos 1980 pelo *Projeto HO*, grupo formado por amigos e familiares de Oiticica que tem a guarda da maior parte da sua obra, é a construção de réplicas com as quais o público possa interagir de maneira mais livre. Sucede assim que, mais do que de peças únicas ou mesmo múltiplas, porém autênticas, sua obra é constituída atualmente por ideias, proposições,

¹¹¹Durante as últimas décadas houve uma apreciação exponencial do valor monetário das obras de Oiticica, com o *Metaesquema 19* vendido por 14.000 dólares em 1999 e o *Metaesquema (Dois brancos)* alcançando 300.000 dólares em 2010.

modelos, projetos, plantas baixas etc – todas variações do processo de notação (*scoring*), tal como concebido por Halprin. Gesto que duplica, na obra anterior de Hélio, o procedimento das *Cosmococas* que, como discutido no capítulo anterior, não possuem original para além dos seus respectivos textos-partitura. Assim, como narra novamente Waly,

o choque do Hélio Oiticica com a boçalidade museológica não acabou nem com a sua morte física. Por exemplo, Hélio Oiticica foi colocado numa posição intencionalmente desprestigiada na [...] Bienal de São Paulo (1994), num dos piores lugares, ou seja, explícita e sintomaticamente perto da saída de serviço do Pavilhão Ibirapuera. Os *PARANGOLÉS* confinados a um cubículo. A parte considerada “nobre”, ou seja, o núcleo histórico, ficava no terceiro andar erigido num verdadeiro panteão onde jaziam, lado a lado, Mira Schendel, Mondrian, Rufino Tamayo, Diego Rivera e Malevitch. Na abertura da Bienal, ao ver que Hélio Oiticica e Lygia Clark eram tratados como escória, Luciano Figueiredo [artista plástico e um dos fundadores do Projeto HO] resolveu, num gesto arrojado de sublevação do passivo espaço museológico, levar os passistas e ritmistas de samba vestidos de *PARANGOLÉ* a visitarem todos os artistas e, principalmente, Malevitch. Na sala do último aconteceu um episódio paradigmático na hora H da inauguração [...]: o curador Win Beeren, um tipo de holandês que possui inscrito em seu código genético a noção de apartheid, de dedo em riste, berrava assustado com o crioulo gingando sob o comando do veterano parangolista Paulo Ramos:

– *Get out! Get out! Get out!* (SALOMÃO, 2015. P. 55)

Tanto a contraposição entre um Oiticica ressuscitado e um cânone (relativamente) ocidental sepultado, quanto a pura externalização do racismo na figura do estrangeiro aparecem no trecho, porém, excessivamente estáveis, quase que monumentalizados. Se Hélio continua vivo, isso talvez se deva mais ao fato de que sua obra, como a de Cage, continua a produzir questionamentos que permanecem em aberto. Sem dúvida poucos eventos de perfil acadêmico recentes foram tão tensos quanto o já mencionado seminário “Hélio Oiticica além dos mitos”. Realizado em julho de 2016, portanto entre o afastamento da presidenta Dilma Roussef pela Câmara Federal e seu impedimento pelo Senado, pairavam no ar as tentativas de lidar com a derrota, através de um golpe parlamentar-midiático, do projeto de conciliação de classes social-democrata encampado pelo Partido dos Trabalhadores, durante seus treze anos no governo. Boa parte das falas associava as propostas de Oiticica com a “revolta do vinagre” – que, eclodindo simultaneamente em várias cidades brasileiras em 2013, trouxe à tona as múltiplas questões não enfrentadas no período de bonança econômica e relativo aumento da distribuição de renda – seja pelo viés da crítica a uma esquerda dogmatizada pela burocracia (Giuseppe Cocco), seja pela ideia de participações múltiplas (Luiz Eduardo Soares), seja pelo paralelo entre as vítimas da violência institucionalizada reivindicadas por Oiticica, Cara de Cavallo e Alcir Figueira da Silva, e pelo movimento de 2013, Amarildo Dias de Souza (Gerardo Silva). Ainda que no seminário estivessem presentes alguns dos maiores pesquisadores dedicados à obra de Oiticica, a fala de maior impacto veio de uma jovem

pesquisadora, Cíntia Guedes, apoiada na plateia por um grupo, igualmente jovem, de artistas experimentais negras e negros. A sua questão central era tão direta como a denúncia da inexistência da roupa nova do rei no proverbial conto de fadas: não se podia esquecer que Hélio, apesar de todas as suas afinidades eletivas com a negritude e a favela, era um homem branco (dentro dos parâmetros do racismo à brasileira, obviamente) oriundo do bairro de elite Jardim Botânico.

O que não significa ignorar, como lembra Waly Salomão (2015, p. 74), que um artista de classe média frequentar o morro da Mangueira em meados dos anos 1960 era uma ruptura inimaginável atualmente. Ou que Oiticica tenha efetivamente usado seu lugar privilegiado de fala para denunciar os grupos de extermínio em plena ditadura militar, como demonstrou em sua comunicação Frederico Coelho. Ou mesmo, como transpareceu na fala de Max Hinderer, que Hélio tenha se tornado em Nova York, de fato, um marginal. Mas, para uma nova geração de intelectuais e artistas identificados com a negritude e/ou com as periferias urbanas, a monumentalização de Oiticica enquanto mensageiro de tais vivências significa ignorar o valor diferencial atribuído por uma sociedade racista ao corpo branco – corpo que permitia que ele transitasse sem maiores problemas entre a zona sul, o museu e a favela, entre a tradição familiar libertária, os cânones artísticos e filosóficos ocidentais e a imersão no ritmo do mundo do samba. O paternalismo cultural que, como visto, já incomodava Hélio, se tornou insuportável para uma geração que – empoderada pelo estudo e por uma nova leva de movimentos negros, feministas e *queers* – exige falar por si mesma. Cíntia Guedes fez também questão de pontuar o quanto Oiticica retoma, em seus textos, o imaginário brasileiro da miscigenação, evocado também repetidamente desde os anos 1970 contra qualquer reivindicação dos movimentos negros. Assim como John Cage não era apenas um compositor, Hélio não era apenas um artista plástico e o fato de ser quase inimaginável que questionamentos semelhantes se fizessem presentes, por exemplo, em um seminário sobre o seu colega neoconcretista Amílcar de Castro, prova o quanto as questões levantadas pelo inventor dos *Parangolés* continuam relevantes no atual contexto cultural, social e político.

A fala de Guedes se encerrou mencionando a própria disputa pelo legado de Oiticica em mais uma cena envolvendo museus. Na inauguração do Museu de Arte do Rio, parceria entre a Fundação Roberto Marinho e a prefeitura carioca da gestão Eduardo Paes, algumas semanas depois da visita deste pesquisador à terça grátis de Inhotim e alguns meses antes da “revolta do vinagre”, as obras de Hélio se encontravam dentro do edifício, junto com a então presidenta e seus futuros algozes das organizações Globo e do PMDB, mas, para Guedes, as ideias, as proposições, a radicalidade e a coragem de Oiticica estariam mais propriamente do lado de fora, junto aos

manifestantes que se opunham ao projeto de gentrificação e apagamento da memória da região que havia sido o maior porto escravista do mundo.

De volta ao futuro

O fato de uma série de artistas cariocas se encontrar simultaneamente comprometida com as políticas de identidade e com a ideia do experimental – na verdade, não com um experimentalismo engajado, mas com a ideia muito mais interessante de engajamento experimental – nos obriga a ver além da antiga oposição entre vanguarda, supostamente dependente de um conceito teleológico e ultrapassado de arte autônoma e original, e o pluralismo pós-moderno, no qual o fato de “não haver nada de novo sobre o sol” libertaria a arte para uma interação mais direta com a cultura, a sociedade e a política nos sentidos amplos de cada termo. O retorno do experimental, que havia sido abandonado por uma parcela dos artistas e da crítica dos anos 1980 e 1990 como excessivamente *ancient regime*, aprofunda, por um lado, o pluralismo pós-histórico descrito por Danto – talvez o pós-modernismo de batalha das últimas décadas do séc. XX possa ser descrito como a última manifestação da “era dos manifestos”, já que seu pluralismo interditava ainda algumas práticas consideradas excessivamente associadas ao modernismo e às vanguardas. Por outro, remete à expansão exponencial do acesso à tradição experimental, através da web, que acaba por possibilitar que toda espécie de prática e projeto destinado anteriormente ao esquecimento possa ser recuperado pelas práticas contemporâneas. Um exemplo fundamental de tal tendência é o impressionante arquivo digital Ubuweb, que se tornou referência para uma geração ávida para buscar a radicalidade das vanguardas do começo do século XX e das neovanguardas do pós-segunda guerra não apenas nos seus relatos hegemônicos, mas também nas suas minúcias, encontrando, ao modo benjaminiano, em cada ruína uma utopia perdida, um trajetória a ser retomada. Em outras palavras, da constelação do arquivo surge um novo passado – em grande medida, não experienciável pelos que o viveram como tempo presente – no qual, por exemplo, fenômenos dos anos 1960 como o minimalismo estadunidense e o neoconcretismo carioca; as plásticas-sonoras de Smetak e as instalações sonoras de Alvien Lucier; o experimentalismo pop de Rogério Duprat em parceria com os tropicalistas e o seu equivalente na parceria do cageano John Cale com Lou Reed no *Velvet Underground*; os poemas do grupo Noigandres e de Vito Acconci podem, enfim, ser considerados simultaneamente. Para Kenneth Goldsmith, a internet realiza de maneira eficaz a quebra de barreiras que foi a bandeira de grande parte das vanguardas dos anos 1960, incluindo Oiticica e Cage:

Em tempos remotos – e ainda no século passado –, as artes ocupavam espaços físicos separados. Muito embora tentativas tenham sido feitas durante o século 20 para unir atividades díspares, a tendência predominante foi a de que cada disciplina se ocupasse

de suas prioridades de maneira discreta – os poetas publicavam livros e os pintores faziam exposições de suas pinturas em galerias de arte. As décadas de 1960 e 1970 testemunharam tentativas notáveis de polinização cruzada; porém, os ganhos foram praticamente eliminados na década de 1980, quando artistas e escritores entenderam que seria mais lucrativo – tanto do ponto de vista econômico quanto de sua reputação – se manterem em seus nichos. Quase ao final do século passado, quando tudo havia retornado às formas de arte bem-comportadas, uma rachadura apareceu nesta fachada sóbria, surpreendendo a todos: a internet. (GOLDSMITH, 2008. P. 193)

Se, como já observado, o campo das artes plásticas já não se define mais com base em mídias ou suportes específicos – compreendendo trabalhos que se manifestam sob a forma de objetos, imagens, ações, textos, sons etc –, a literatura segue praticada e interpretada, na ampla maioria dos casos, como texto escrito categorizável nos tradicionais gêneros do poema, do conto e do romance, se expandindo, quando muito, para o território da dramaturgia, da crônica, do diário, das cartas, da historiografia e da crítica. No entanto, a redefinição ou, para retomarmos o termo oswaldiano, a descoberta da obra enquanto ficção – que Belting (2012, p. 189) localiza para as artes plásticas ainda em Marcel Duchamp e que, no caso da música, poderia ser atribuída a Cage – coloca o conjunto das possibilidades pós-disciplinares das artes em terreno bastante familiar para a teoria da literatura, especialmente quando tal ficção se vê articulada em um texto, como no caso dos textos-partitura e, em menor medida, das partituras-texto. Qualquer que seja seu meio original, a “obra”, ou que resta dessa concepção no paradigma atual, é também um mito a ser narrado, circulando como linguagem, escrita, falada ou gravada, descrita na língua de todo dia do público eventual ou no jargão teórico dos críticos.

Se já nos anos 1960 algumas exposições de arte conceitual consistiam apenas no respectivo catálogo, no mega projeto *Do it* – cuja primeira publicação data de 1995 e a mais recente, com contribuições de mais de 300 artistas do mundo inteiro, de 2013 – o curador suíço Hans Ulrich Obrist (2013) leva o conceito de catálogo como exposição às últimas consequências. Todos os trabalhos reunidos ali são apenas instruções ou, como temos usado o termo, textos-partituras. A partir deles qualquer instituição ou mesmo qualquer pessoa – posto que uma subdivisão do projeto, *Do it (home)*, como também as *Cosmococas*, permite execuções privadas – pode executar as obras sem o auxílio do artista, “criando um tipo de exposição aberta que se 'desdobra' e leva em consideração estruturas e demandas locais ao mesmo tempo que atende uma demanda internacional” que, como um filme, “pode ser exibida e assistida simultaneamente em vários lugares” (OBRIST, 2013. P. 16-17). A própria exposição possui, por sua vez, suas instruções:

- 1) Cada museu seleciona pelo menos 15 obras,
- 2) As instruções devem ser realizadas por uma equipe do museu ou pela comunidade, nada será feito pela curadoria ou pelos artistas, não haverá original,
- 3) A ideia de interpretação livre presidirá a execução, as

obras não devem chegar a ter um caráter estático ou “assinatura”, 4) As obras devem ser destruídas ao final da exibição, exceto nos casos listados em 6, 5) Os componentes das obras devem retornar a seu contexto original, 6) Alguns artistas autorizam a incorporação das obras ao acervo das instituições ou a compra por visitantes mediante pagamento, 7) Cada artista participante receberá a documentação fotográfica completa (OBRIST, 2013. P. 18)

Obrist é hoje o arquétipo do curador-artista, tão envolvido com a criação quanto os artistas que convida para participar dos seus projetos. Ao considerar a necessidade de exposições verdadeiramente internacionais que evitem os custos exorbitantes de transporte e das apólices de seguro de peças originais – ou mesmos os custos mais razoáveis, mas ainda significativos, do deslocamento e hospedagem de artistas estrangeiros –, Obrist demonstra interesse na criação de um mundo da arte verdadeiramente global, no qual os custos da infraestrutura artística, proibitiva para certos países, regiões e instituições, deixem de ser um empecilho para a livre troca de propostas artísticas. Articulado desde o eixo central do mundo da arte (ainda que a seleção de artistas participantes inclua, por exemplo, brasileiros e chineses), a proposta se assemelha um pouco, porém, à produção *off-shore* das grandes corporações contemporâneas que, responsáveis pelo *design* e pelo *marketing* de um produto, transferem sua fabricação efetiva para os países de terceiro mundo onde abunda a mão-de-obra barata.

Outras iniciativas recentes de indiferenciação das fronteiras artísticas propõem deslocar tal eixo, ainda que de maneira performativa. Na mega exposição *artevida*, realizada em diversos aparelhos culturais da cidade do Rio de Janeiro em 2014 e reunindo trabalhos de 110 artistas de quatro continentes, os curadores Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura propuseram repensar a história da arte global desde os anos 1960 a partir da própria cidade, do seu movimento mais característico, o neoconcretismo, e seus artistas emblemáticos, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Realizavam assim um gesto tão arbitrário quanto a aquele dos curadores que, observando a mesma trajetória da perspectiva hegemônica da Roma-Manhattan, descrevem trabalhos de Oiticica, mas também de diversas outras procedências, como *global minimalism* ou *global pop*. Incorporando uma série de artistas interessantíssimos de fora dos EUA e da Europa das últimas décadas, em especial dos anos 1960 e 1970, a exposição deixa claro que o Brasil é um ponto de partida tão válido como qualquer outro para compreender os desenvolvimentos que desembocaram na arte contemporânea global.

Fora do eixo Rio-São Paulo e dos excepcionais investimentos em cultura relacionados com a, no mínimo, agridoce Copa do Mundo de 2014, o artista mineiro Paulo Nazareth, respondeu à sua segunda participação na extremamente prestigiosa *Bienal de Veneza*, realizando em 2015 sua

própria bienal no bairro Veneza, localizado em uma pobre e violenta cidade dormitório da região metropolitana de Belo Horizonte, Ribeirão das Neves. Refletindo tanto o seu interesse pela ideia de nomeação – seu trabalho recente envolve por vezes colecionar embalagens de produtos onde as referências a indígenas e negros se tornam, de maneira muitas vezes caricaturalmente racistas, imagens e marcas do consumo – quanto sua resolução de não pisar em solo europeu antes de ter visitado todos os países africanos, o projeto-obra de Nazareth questiona a própria ideia de centralidade, traçando o meridiano artístico do mundo a partir da tríplice periferia (urbana, nacional, internacional).

Do it, artevida e a 2a Bienal de Veneza/Neves não constituem projetos voltados fundamentalmente para a web e, no entanto, sua ênfase na intercambialidade entre os lugares se assemelha à própria estrutura da rede. No modelo anterior de midialidade – aquele da televisão, do rádio, do disco e do cinema – as informações poderiam ser pensadas em termos de simultaneidade e defasagem favorecendo uma centralização da oferta. Por exemplo, na segunda metade dos anos 1960, onde houvesse discos, rádio e cinema, lá estariam também os quatro rapazes da, até então, desconhecida cidade inglesa de Liverpool, gerando uma série de reações locais. Já na web, a cultura de massas se compartimentaliza em nichos, a serem explorados ou não pelo usuário. Esse pode tanto pesquisar nos mecanismos de busca o último sucesso do rádio e da televisão, quanto uma peça ou filme que havia passado décadas fora de catálogo, ou ainda o trabalho de algum artista contemporâneo desconhecido. A lógica dos links implica que um fã do hiphop underground pode entrar em contato com o nome e a música de Cage por meio do disco da banda de noise-rap estadunidense *clipping.*, que gravou uma versão de *William Mix* no seu álbum de estreia *CLPPNG* de 2014. Ou vice-versa, tanto faz. Nesse contexto, o próprio termo *avant-garde* perde qualquer conexão com uma visão teleológica da história da arte para se tornar uma *tag* entre outras, adjetivando hqs, desenhos animados, romances de ficção científica, discos de punk rock, hip hop, jazz e música eletrônica de pista, que, por alguma razão, são considerados fora da norma dos seus respectivos gêneros¹¹².

Em direção oposta, surge nos confins do Youtube algo que pode ser talvez descrito como uma variante popular da arte conceitual. Exemplo da qual seria o gênero de vídeos que repetem continuamente a mesma informação durante horas a fio. Espécie de fusão entre 4'33" e a famigerada execução completa das *Vexations* de Satie, encontramos vídeos como *10 hours of absolute silence*, “assinado” por Trollman, com mais de 740 mil visualizações, menos popular, no entanto, do que *Darth Vader Breathing 10 hours*, no qual um curto trecho do desenho de som da

¹¹²É interessante que, no Brasil, a palavra vanguarda permaneça um anátema, sendo substituída, em casos muito semelhantes aos citados, por experimental, termo preferido pelo próprio Oiticica a partir dos anos 1970.

trilogia *Star Wars* é repetido durante a duração citada, resultando em mais de 1 milhão e 700 mil visualizações e levando o procedimento vanguardista de um La Monte Young para universo das curiosidades pop. No mesmo âmbito dos vídeos “bizarros” viralizados encontramos *Water walk*, com mais 900 mil visualizações, registro de John Cage executando a peça assim intitulada em um *game show* da televisão estadunidense em 1960. “Arte” e não-arte de todos os tipos compartilham assim o mesmo “espaço”. Goldsmith relata que a lógica da internet transformou o próprio processo de arquivamento da UbuWeb, assim como a sua concepção do que seria *avant-garde*:

Na sua história de uma década [duas décadas agora], a UbuWeb mudou de um site de um dado gênero para um repositório adaptável de gêneros flexíveis de *avant-garde*. Começamos com o destino exclusivo de discutir poesia concreta e visual. Ao visualizarmos a rede cibernética gráfica, em 1995, logo nos ficou claro que, com sua luminosidade indireta, a tela plana e o potencial articulado de distribuição, a rede cibernética era o meio que a poesia concreta estava esperando. Alguns anos mais tarde, com o advento do áudio *streaming*, houve uma mudança natural para hospedar arquivos de poesia sonora. À medida que a velocidade da banda aumentava, começamos a incorporar o MP3 e, finalmente, com as tecnologias Flash para *streaming*, começamos a disponibilizar centenas de filmes de vanguarda.

Porém, ao longo do caminho, outros aspectos começaram a atrair nossa atenção: de *outdoors* à arte ao ar livre, à etnopoesia, às manifestações da arte conceitual, à poesia versificada com a extensão de um livro. O site começou a se diversificar de maneira incontrolável, com o preceito norteador de que tudo isso de alguma forma se encaixava na vaga noção de *avant-garde*. Porém, à medida que o site crescia, nossa percepção do sentido exato do que significava *avant-garde* não parou de evoluir. E em vez de se prender a um conceito pré-determinado, preferimos relaxar e deixar que um grande número de trabalhos fossem acolhidos sob este guarda-chuva para vermos o que aconteceria.

[...]

A UbuWeb incorpora este *ethos*. Não distinguimos as formas de arte, mas organizamos por data e meio: histórica, contemporânea, sonora, cinemática etc. Pode-se efetuar a busca e separar por palavra-chave. A ordem do dia é o ecletismo curado: na UbuWeb, pode-se achar qualquer um – de Stéphane Mallarmé a Tuvan Throat Singers; de Luigi Russolo a John Lennon; e, claro, de Augusto de Campos a Joseph Kosuth. O que os une é uma vaga relação de *avant-garde*, o que quer que o termo possa significar. E a vantagem de não se saber – a priorização da pergunta sobre as respostas, como preconiza Cage – é o que mantém o site vivo e em constante transformação. O que ocorre é que, definitivamente, objetos discretos não podem receber o rótulo *avant-garde*; porém, juntar peças que já foram denominadas como tal na mesma sala e deixar que se misturem, isso sim é *avant-garde*. *O contexto se transforma em conteúdo*. E a mistura e a magia do resultado desta mistura – determinada pelo usuário individualmente – é a característica diferencial do nosso tempo, é o que nos torna contemporâneos. (GOLDSMITH, 2008. P. 200-201)

É exatamente tal trabalho que propusemos aqui: recontextualizar Cage a partir de Oiticica e vice-versa; as respectivas obras musicais e plásticas a partir dos seus escritos e vice-versa; a relação entre oralidade, escrita e gravação a partir da partitura-texto e do texto-partitura e vice-

versa; o contemporâneo a partir das décadas de 1950-1970 e vice-versa; o centro do mundo da arte a partir do Brasil e vice-versa; a superação conceitual e prática de fronteiras artísticas, comportamentais, culturais, sociais, políticas e nacionais a partir da sua reafirmação institucional e econômica e vice-versa.

Como não poderia deixar ser, as questões articuladas aqui não resultam em respostas, mas em novos questionamentos. Para retomar o título desta seção – referência a um filme comercial que a ajudou a lançar a moda retrô nos 1980, década que já se tornou tema hoje de sua própria nostalgia – estaremos, em meio às transformações tecnológicas que definem nosso cotidiano, “de volta ao futuro”, retomando a tradição dos futuristas italianos de um século atrás e dos McLuhanianos dos anos 1960? Mas como pensar em futuro a partir de um ambiente político e cultural pós-utópico, onde, por oposição aos tempos igualmente sombrios da ascensão do fascismo nos anos 1930 e das ditaduras militares na América Latina e da Guerra do Vietnã nos anos 1960-1970, parece rara a esperança de que, de alguma forma, das lutas e dores do presente surja uma sociedade melhor no futuro? Qual seria, por sua vez, o lugar da criação experimental em uma cultura totalmente mercantilizada, na qual o antigo prestígio que a burguesia de cunho iluminista reservava ainda à arte como esfera supostamente autônoma parece ter sido inteiramente substituído pela ênfase no seu valor de troca ou, pior ainda, pelas supostas potencialidades da arte como pacificador social? Se, por um lado, o caráter descentralizado da produção e do consumo na web possibilita a construção de redes de apoio e divulgação para as atividades menos comerciais e mais experimentais, por outro, não haveria alguma perda no nivelamento entre obra e meme? A lógica de bolhas, fundamental para o retorno do experimental, não seria a mesma que possibilitou o retorno de propostas políticas extremamente regressivas, que pareciam extirpadas do discurso público na aparente vitória global do modelo democrático liberal após a queda do muro de Berlim? A própria descentralização da web não seria ilusória, sendo dominada na prática pelas mesmas grandes corporações e nações imperialistas que dominam politicamente o mundo off line? Qual o limite das hibridizações culturais, por exemplo, entre a tradição experimental e as diversas formas de cultura urbana? Quão subversiva pode ser sua ação, em um mundo da arte estruturado de maneira a transformar em valor de mercado as mais infáveis das experiências? Poderá o desafio discursivo à lógica centralizadora do mundo da arte se reverter em uma configuração geopolítica da arte mais plural? Qual a diferença entre articular simbolicamente as disputas políticas de forma convencional ou experimental? Como descrever o agora no que possui de específico sem recorrer a oposições demasiadamente simplificadoras com momentos anteriores? Mesmo restringindo as perguntas ao nosso objeto imediato, qual será a sobrevivência da relevância de

John Cage e Hélio Oiticica na produção cultural contemporânea? Quanto mais permanecerão em disputa antes de serem removidos para o terreno estéril dos panteões culturais ou para a vala do esquecimento? A ficcionalização generalizada das artes poderá estender de maneira profunda o território do literário ou o levará a se definir de maneira ainda mais restritiva?

Questionar o presente da cultura como um todo é, naturalmente, uma tarefa tão necessária quanto infinita. Por isso, cabe parafrasear uma última vez Cage: essas são boas questões, não cabe estragá-las com respostas.

Bibliografia

- ABES, Gilles Jean. Uma tradução de “crise de verso” de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário. *TradTerm*, No 16, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- AGUILAR, Gonzalo. Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado – La aspiración a lo blanco. In: *O eixo e a roda*, vol. 13, 2006.
- AJI, Hélène. Impossible reversibilities: Jackson Mac Low. In: DWORKIN, Graig; PERLOFF, Marjorie. *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 2009.
- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991
- ALTSHULER, Bruce. Art by Instruction and Pre-history of *Do it*. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Do it: the compendium*. New York: Independent Curators International, 2013.
- AMARAL, Aracy de. Tentativa de diálogo. In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- ANDERSEN, Eric. In mezzo a quattro tempi. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APPIAH, Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: Formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011

- AUGE, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, M. M.;. *Questões de literatura e de estética: (a teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARATA, Mario. Tropicália e Parangolés. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. Variações sobre a escrita. In: _____. *Inéditos I*. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BEIGUI, Alex. Performances da escrita. In: *Aletria*. v. 21, n. 1 . Literatura e Performance, jan/abr 2011
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENT, Ian D. et al. "Notation." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. Acesso 26 de fevereiro, 2016.
- BERNSTEIN, David W. Music: to the late 1940s. In: NICHOLLS, David (org.). *The Cambridge companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. New York: Routledge, 2005.
- _____. *Participation*. Londres: Whitechapel Gallery, 2006.
- BLYTH, Reginald Horace. *Haiku: vol. 1 Eastern Culture*. Toquio: Hokuseido, 1981.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2007.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O poder simbólico*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRAGA, Paula. Conceitualismo e vivência. In: _____. (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETT, Guy. O exercício experimental da liberdade. In: OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/RIOARTE, 1997.

BROWN, Kathan. Visual art. In: NICHOLLS, David (org.). *The Cambridge companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BRYARS, Gavin. On verbal notation. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.

BUCHMANN, Sabeth; HINDERER CRUZ, Max Jorge. *Hélio Oiticica & Neville D'almeida: cosmococa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014

BULL, Arthur. Statement on text scores. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: Editora Edusc, 2004.

BUTLER, Marilyn. Repossessing the Past: The case for an open literary history. In: WALDER, Dennis. *Literature in the modern world: critical essays and documents*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1990.

BUTT, John. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002

BUTOR, Michel. A literatura, o ouvido e olho. In: *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAGE, John. *A year from Monday*. Londres, Nova York: Marion Boyars, 2009a.

_____. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. _

_____. *Empty words*. Londres, Nova York: Marion Boyars, 2009b.

_____; CHARLES, Daniel. *For the Birds: John Cage in conversation with Daniel Charles*. Londres: Marion Boyars, 1981.

_____. *M*. Londres: Marion Boyars, 1998.

_____; KNOWLES, Alison. *Notations*. Nova York: Something Else Press, 1969.

_____. *Silence*. Londres, Nova York: Marion Boyars, 2011.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

_____; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CAMPOS, Haroldo. Asa delta para o êxtase. In: OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/RIOARTE, 1997.

_____. Poesia e Modernidade: da morte do verso à constelação Pós-Utópica. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARDOSO, Jary. Um mito vadio. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHAL, Tânia Franco. A literatura comparada na confluência dos séculos. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de. *Literatura comparada: ensaios*. Salvador: EDUFBA, c1996.

CAVALLO, Guglielmo. Entre *volumen* e *codex*. In: _____ & CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1998- 2v.

_____ & CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*. São

Paulo: Ática, 1998- 2v.

CAZNÓK, Yara Borges. *Música: Entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. UnB, 1994.

_____. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.

CHRISTIN, Anne-Marie (org.). *A history of writing*. Paris; Londres: Flammarion, 2002.

_____. Da imagem à escrita. Trad. Julio Castañon Guimarães. In SUSSEKIND, Flora, DIAS, Tania. *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Ed. Viera e Lent/Casa Rui Barbosa : 2004.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLAY, Steve. *Dick Higgins and Something Else Press: Exploring the Ways and Means of Communication*. 2009 No site <http://www.ubu.com/historical/gb/index.html>

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. In: *Aletria*. v. 14. Intermedialidade. jul/dez 2006

COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me*. Rio de Janeiro: EdUERj, 2010.

_____; OITICICA FILHO, César (org.). *Conglomerado Newyorkaises*. São Paulo, Azougue, 2013.

COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna : introdução as teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- CONRAD, Tony. Word scoring. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.
- COSTA, Valério Fiel da Costa. *Morfologia da Obra Aberta: Esboço de uma teoria geral da forma musical*. Curitiba: Editora Prismas: 2016a
- _____. *O lugar da performance na música indeterminada cageana*. Palestra apresentada no XIV Encun, 2016b.
- _____. *O piano expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. Campinas: Unicamp, 2004. (Dissertação)
- CROSBY, Alfred W. *The Measure of Reality: Quantification and Western society, 1250-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- D'ALMEIDA, Neville; OITICICA, Hélio. *Cosmococa: programa in progress*. Belo Horizonte; Bueno Aires: Centro de Arte Contemporânea Inhotim; Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2005.
- DANTO, Arthur Coleman. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, 2010.
- DAVID, Catherine. O grande labirinto. In: OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/RIOARTE, 1997.
- DRUCKER, Johanna. Not Sound. In: DWORKIN, Graig & PERLOFF, Marjorie. (org.). *The sound of poetry / The poetry of sound*. Chicago; Londres: The Chicago University Press, 2009
- DUARTE, Rodrigo. Sobre as relações entre os media: do paragone de Da Vinci à “pseudomorfose” de Adorno. In: *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n.19, jan./jun. 2008.

DWORKIN, Graig & GOLDSMITH, Kenneth. *Against expression: An anthology of conceptual writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2012.

DWORKIN, Graig & PERLOFF, Marjorie. (org.). *The sound of poetry / The poetry of sound*. Chicago; Londres: The Chicago University Press, 2009

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8.ed. Sao Paulo: 1991.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Ed., 1989.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *A música nos labirintos de Hélio Oiticica*. Revista USP, São Paulo, dez 1989, jan-fev 1990, p. 45-54

_____. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FER, Briony. Introdução. In: FRASCINA, Francis, BLAKE, Nigel, FER, Briony. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FIALHO, Ana Leticia. O Brasil está no mapa? Reflexão sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. In: BUENO, Maria Lucia (Org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2012.

FISCHER, Steven Roger. *A history of writing*. Londres: Reaktion, 2005.

_____. *História da leitura*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

FRAENKEL, Béatrice. Literacy in Western societies. In: CHRISTIN, Anne-Marie (org.). *A history of writing*. Paris; Londres: Flammarion, 2002.

FONTCUBERTA, Joan. O beijo de Judas: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gill, 2010.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. 14ª ed. Rio de

Janeiro: Edições Graal, 1999.

GANN, Kyle. No escape form heaven: John Cage as father figure. In: NICHOLLS, David (org.). *The Cambridge companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

GOLDSMITH, Kenneth. Curation 2.0: o contexto é o novo conteúdo. In: BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008.

GOODE, Daniel. Conceptual, verbal and graphic scores. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GRUBBS, David. *Records ruin the landscape: John Cage, the Sixties, and Sound Recording*. Durham; Londres: Duke University Press, 2014.

GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1985.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960. (dissertação). São Paulo: USP, 2008.

GUINLE FILHO, Jorge. A última entrevista. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HALPRIN, Lawrence. A summary of the characteristics of scores. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.

HANOCH-ROE, Gália. *Musical Space and Architectural Time: Open Scoring versus Linear Processes*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 34, No. 2, 2003.

- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HELLION, Martha. Gestualidad y performance en los libros de artista. In: *Pós : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Belo Horizonte*, v.2, n.3, p. [104]-119, maio 2012.
- HERKENHOFF, Paulo. Arte e crime / Quase-cinema / quase-texto / Cosmococas. In: D'ALMEIDA, Neville; OITICICA, Hélio. *Cosmococa: programa in progress*. Belo Horizonte; Bueno Aires: Centro de Arte Contemporânea Inhotim; Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2005.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira & VIERA, André Soares. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Volume 2. Belo Horizonte: FALE, 2012.
- HINDERER CRUZ, Max Jorge. A prima do Hélio, a pomba da marginalia, o pé da boemia: anotações – inside the héliocopter. In: BUCHMANN, Sabeth; _____. *Hélio Oiticica & Neville D'almeida: cosmococa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de & PEREIRA, Carlos Alberto M. Sobre partilhas ideológicas. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- HOLLANDER, John. *Silence*. In: KOSTALANETZ, Richard (org.). *Writings about John Cage*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide : modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- _____. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

- JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança do horizonte de leitura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 v. 2
- JONES, Caroline A. Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego. In: *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 4 (Summer, 1993), pp. 628-665
- KAHN, Douglas. Silence and Silencing. *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 4, 1997.
- KERMODE, Frank. Canon and Period. In: WALDER, Dennis. *Literature in the modern world: critical essays and documents*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1990
- KIM-COHEN, Seth. Some thoughts on *Forever got shorter*. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.
- KITLER, Frederick. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- KOSTELANETZ, Richard (org.). *Conversing with Cage*. Hove: Psychology Press, 2003.
- _____. John Cage as a Hörspielmacher. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 8, No. 2 (Spring, 1990), pp. 291-299
- KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1986.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In *Historia e memória*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 1992..
- LEE, Jonathan Scott. Mimêsis and beyond: Mallarmé, Boulez and Cage. In: KOSTALANETZ, Richard (org.). *Writings about John Cage*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.
- LELY, John. On the grammar in verbal notation. In: _____; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.
- _____; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.

- LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- LEWIS, George E. *A power stronger than itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- LEWITT, Sol. Doing wall drawings. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.
- LIMA, Maria Alvarez de. Entrevista para *A cigarra*. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- LOEB, Angela Varela. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. *ARS* vol.9 no.17 São Paulo, 2011.
- LUDMER, Josefina. *Literaturas pós autônomas*, disponível em <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 2.ed. Lisboa: 1989.
- MACIEL, Luiz Carlos; RANGEL, Flavio et al. Entrevista para o Pasquim (com Capinam). In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- MAC LOW, Jack. Something about the writings of John Cage. In: KOSTALANETZ, Richard (org.). *Writings about John Cage*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.
- MALLARMÉ, Stephané. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- MARTINS, Vera. A transformação dialética da pintura. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- MCCAFFERY, Steve. Cacophony, abstraction and potentiality: the fate of the Dada sound poem. In: DWORKIN, Graig & PERLOFF, Marjorie. (org.). *The sound of poetry / The poetry of sound*. Chicago; Londres: The Chicago University Press, 2009
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo:

EDUC, 1992.

MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. *Ambientes em jogo: os espaços cênicos de Hélio Oiticica* (tese). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

MORLEY, Simon. Introduction. In: _____. *Writhing on the wall. Word and image in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2003

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: *Aletria. Revista de estudos de literatura*. v. 14, caderno temático "Intermedialidade". Belo Horizonte, jul./dez 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.

NICHOLLS, David. Getting rid of the glue. In: JOHNSON, Steven. *The New York schools of music and visual arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem De Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*. Nova York: Routledge, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2003.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: Projeto história, 10 de dez. 1993

OBRIST, Hans Ulrich. *Do it: the compendium*. New York: Independent Curators International, 2013.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica – catálogo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/RIOARTE, 1997.

_____. *Projeto cães de caça e pintura nuclear*. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____; OITICICA FILHO, César. *Hélio Oiticica: o museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

OITICICA FILHO, César. Translivro. In: COELHO, Frederico; OITICICA FILHO, César (org.).

Conglomerado Newyorkaises. São Paulo: Azougue, 2013.

ONO, Yoko. *Grapefruit*. Nova York: Simon & Schuster, 2000.

_____. Statement. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.

PANEK, Bernadette. Mallarmé, magritte, broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto. In: *ARS*, vol.4 no.8. São Paulo, 2006.

PAPE, Lygia. Fala, Hélio. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PARKES, Malcolm. Ler, escrever, interpretar o texto: Práticas monásticas na Alta Idade Média. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1998- 2v.

PATTERSON, David W. Cage and Asian: history and sources. In: NICHOLLS, David (org.). *The Cambridge companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002a.

_____. Words and writings. In: NICHOLLS, David (org.). *The Cambridge companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002b.

PERLOFF, Marjorie. Introduction. In: DWORKIN, Graig & PERLOFF, Marjorie. (org.). *The sound of poetry / The poetry of sound*. Chicago; Londres: The Chicago University Press, 2009

_____. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

_____. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: 1993a.

_____. *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to cage*. Evanston: Northwestern University Press, 1993b.

_____. The music of verbal space: John Cage's "What you say". In: MORRIS, Adelaide.

- Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*. Chapel Hill; Londres: Univ. of North Carolina Press, 1997.
- PERLOFF, Nancy. Sound poetry and the Musical Avant-Garde: a musicologist's perspective. In: DWORKIN, Graig & PERLOFF, Marjorie. (org.). *The sound of poetry / The poetry of sound*. Chicago; Londres: The Chicago University Press, 2009
- PHILLIPS, Lisa. *The american century: art & culture 1950-2000*. Nova york: Whitney museum, 1999.
- PISARO, Michael. Ten encounters (a personal text score history). In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.
- PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: Estudos históricos, v. 5, nº 10, 1992
- POWERS, Edward D. Attention must be paid: Andy Warhol, John Cage and Gertrude Stein. In: *European Journal of American Culture*, Volume 33 Number 1, 2014.
- POZUELO YVANCOS, José María; Sanchez, Rosa María Aradra. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.
- RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. V. 2
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: 1985.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manatíal, 2010.
- REED, Brian. Visual experiment and oral performance. In: DWORKIN, Graig & PERLOFF, Marjorie. (org.). *The sound of poetry / The poetry of sound*. Chicago; Londres: The Chicago University Press, 2009.
- RÊGO, Norma Pereira. Mangueira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte afetiva. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro:

- Beco do Azougue, 2009.
- RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007.
- RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989
- RIVERA, Tânia. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Niterói: UFF, 2012.
- ROUBAUD, Jacques. Prelude: Poetry and Orality. In: DWORKIN, Graig & PERLOFF, Marjorie. (org.). *The sound of poetry / The poetry of sound*. Chicago; Londres: The Chicago University Press, 2009
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *As confissões*. São Paulo: Atena, 1959.
- RUBIN, David S. *It's Only Rock and Roll: Rock an Roll Currents in Contemporary Art*. Nova York: Prestel, 1997.
- RUCKERT, George E. *Music in North India: Experiencing Music, Expressing Culture*. Global Music Series. New York and Oxford: Oxford University Press, 2004.
- SAENGER, Paul. A leitura nos séculos finais da Idade Média. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1998-2v.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SANTAELLA, Lúcia. O pluralismo pós-utópico da arte. In: *ARS* Ano 7 N° 14, 2009.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.
- SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Pretérito do futuro: museus de arte moderna em análise comparativa. In: BUENO, Maria Lucia (Org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2012.
- SANTIAGO, Silviano (org.). *Glossario de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

- SAUNDERS, James. Commentary: *The entrance*. In: LELY, John;_____. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.
- SCHMITT, Natalie Crohn. John Cage in a New Key. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 20, No. 1/2, 1982.
- SHER, Steven Paul. Literature and Music. In: BARICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph. *Interrelations of literature*. Nova York: The Modern Language Association of America, 1982.
- SHULTIS, Cristopher. Cage and Europe. In: NICHOLLS, David (org.). *The Cambridge companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008.
- SMITH, Richard Eugene. Ezra Pound and the Haiku. In: *College English*, Vol. 26, No. 7 ,Apr., 1965.
- SNYDER, Ellsworth. Gertrude Stein and John Cage: Three fragments. In: KOSTALANETZ, Richard (org.). *Writings about John Cage*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O guesa*. São Paulo: Demônio Negro, 2009.
- STJERNFELT, Frederik. Diagramas: Foco para uma epistemologia Peirceana. In.: QUEIROZ, João & MORAES, Lafayette de (Orgs.). *A lógica de diagramas de Charles Sanders Peirce: implicações em ciência cognitiva, lógica e semiótica*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.
- STELLWEG, Carla. Entrevista para *Journal*. In: COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- SÜSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não identificados*, *O Globo*, 21 set. 2013

SVENBRO, Jesper. A Grécia arcaica e clássica: A invenção da leitura silenciosa. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1998- 2v.

TARUSKIN, Richard. "Chapter 6 Notre Dame de Paris." *The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press. Acesso 15 Jan. 2016. <<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-006003.xml>>.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TONE, Yasunao. John Cage and Recording In: *Leonardo Music Journal*, Vol. 13, Groove, Pit and Wave: Recording, Transmission and Music (2003), pp. 11-15

TREITLER, Leo. The beginning of music writing in the West. *Language & Communication*. Vol. 9, No. 3/4, 1989.

_____. The Early History of Music Writing in the West. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 35, No. 2, 1982.

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein 1928-1962: International Klein Blue*. Colônia: Taschen, 1995

WILLIAMS, Alastair. Cage and Postmodernism. In: NICHOLLS, David (org.). *The Cambridge companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

WOLF, Daniel James. Notes with or without Notes. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.

WOLFF, Christian. On verbal notations. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.

WOLMAN, Amnon. Statement. In: LELY, John; SAUNDERS, James. *Word events: perspectives on verbal notation*. Nova York: Continuum, 2012.

VERGO, Peter. *The music of painting*. Londres, Nova York: Phaidon, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

