

Daniela Avellar¹

DA PARTITURA À AÇÃO

FROM SCORE TO ACTION

DE LA PARTITURA A LA ACCIÓN

Resumo

Quando a partitura deixa de ser uma inscrição com objetivos substancialmente representacionais, ela assume uma direção mais operacional, indicativa de ações. Não à toa, a forma partitura passa a ser amplamente utilizadas por artistas das vanguardas dos anos 60 que buscavam reconfigurar a noção de objeto de arte, antes muito fechado e derivativo, partindo para proposições mais performativas e distribuídas. O marco do ganho de autonomia formal da partitura é localizado na obra do compositor John Cage – sua posição de converter música em som e vice versa acaba inaugurando um regime onde tudo soa. O movimento Fluxus está inscrito em uma dinâmica estética de ritualizar os hábitos do cotidiano, prolongando as ocorrências comuns para a temporalidades dos acontecimentos. Neste escrito tento pensar as aproximações teóricas entre ambos balizados pela questão da linguagem, uma vez que tanto as partituras-acontecimento como os procedimentos “cageanos” se utilizam de uma temporalidade performativa em relação à escrita e à leitura, assim como em relação à escuta.

Palavras-chave: Fluxus. Partitura. John Cage.

Abstract

When the score stops from being an inscription based on representatives aims, it assumes a more operational direction, intended for actions. Is is not by chance that the score as a form was widely used in the 60s avant gard. These artists sought to reconfigure the notion around the art object, who was before very derivative, starting from more performative prepositions. The landmark of the formal autonomy gain of the score is located in the work of the composer John Cage - his position of converting music into sound and vice versa ends up inaugurating a regime where everything sounds. The Fluxus movement is inscribed in an aesthetic dynamic of ritualizing everyday habits, prolonging the common occurrences for the temporalities of events. In this paper I try to think about the theoretical approaches between both, thinking from the perspective of language. The Event Scores, so much as John Cage, handled a singular and performative temporalitie in relation to writing, reading and also in relation to listening.

Keywords: Fluxus. Score. John Cage.

Resumen

Cuando la partitura deja de ser una inscripción con objetivos sustancialmente representativos, adquiere una dirección más operativa, indicativa de acciones. No es de extrañar, la forma de la partitura es ampliamente utilizada por artistas de vanguardia de los años 60 que buscaban reconfigurar la noción de objeto artístico, antes muy cerrada y derivada, moviéndose hacia propuestas más performativas y distribuidas. El hito de la ganancia de autonomía formal de la partitura se sitúa en la obra del compositor John Cage, su posición de convertir la música en sonido y viceversa acaba inaugurando un régimen donde todo suena. El movimiento Fluxus se inscribe en una dinámica estética de ritualización de los hábitos cotidianos, extendiendo las ocurrencias comunes a la temporalidad de los eventos. En este escrito, trato de reflexionar sobre las aproximaciones teóricas entre los dos sustentadas en el tema del lenguaje, ya que tanto el procedimiento “cagean” como las event-scores utilizan una temporalidad performativa en relación con la escritura y la lectura, así como en relación a escuchar.

Palabras-llave: Fluxus. Partitura. John Cage.

¹ Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (Dissertação defendida intitulada “Partituras-acontecimento”). Atualmente Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. <http://lattes.cnpq.br/0037518988293986>; <https://orcid.org/0000-0002-7260-4853>; daniavellar@gmail.com

Uma partitura geralmente apresenta uma série de instruções para se levar a cabo uma ação e envolve a ideia de um protocolo, ou de um programa, sugestivos de movimentos (GACHE, 2017). Ela é um recurso que surge no campo musical cumprindo a função de representar uma peça sonora e formalizá-la. É possível dizer que através do trabalho de John Cage a notação musical ganha alguma autonomia formal, estética e funcional, na medida em que se dispersa da função de apenas *representar sons*, se aproximando de um modelo mais operacional, indicativo de possibilidades mais ou menos determinadas, mas permitindo aberturas. Neste escrito a partitura é tomada como uma operação performativa particularmente mobilizadora dentro do campo das práticas artísticas, uma vez que localizo seu uso intensivo feito pelas vanguardas da década de 60.

Acredito, portanto, ser a partitura um importante catalizador de questões que serão sempre caras à arte, em linhas gerais, a leitura (e a escrita) e a escuta (entendendo ambos os gestos em imbricação constante), atividades que circunscritas pelo domínio das artes acabam descolando-se de uma habitual busca pela verdade, à medida que parecem se dissipar pela deriva dos sentidos disseminados – esses que tentamos alcançar ou pescar dentro da notória bruma formada toda vez que tentamos praticar um código comum e nos deparamos com os acidentes próprios da linguagem e das barreiras comunicacionais (GACHE, 2015). Quando estou diante de um trabalho substancialmente textual (também propositivo, instrucional), existe um mais além do que vejo/leio/escuto? Em qual ilusão metafísica será necessário me engajar de modo a buscar este “por trás” da palavra? Importante pensar que apesar de uma formulação mínima que toda partitura deve ter para ser estruturalmente repetível, existe uma falência de controle inerente dentro do circuito notação/execução, o que torna os interstícios entre um e outro, pontos inquietantes que mobilizam negociações ativas também entre artista/espectador, autoria/recepção, sujeito/objeto, palavra/mundo.

MÚSICA É O QUE ACONTECE?

As chamadas partituras-acontecimento, que foram meu objeto de pesquisa durante o mestrado, são conjuntos de instruções verbais em forma de partituras destinadas a livre interpretação do leitor/performer. Esta prática foi amplamente experimentada pelos artistas que na década de 60 se envolveram com o movimento *Fluxus*. Diante dos intensos questionamentos em torno do que revestia os objetos de arte e do que determinava o circuito por onde esses objetos passavam, novas formas de fazer arte, marcadamente performativas, davam lugar às formas anteriormente derivativas e fechadas. Essas obras instrucionais partiam de coisas ligadas à vida mundana e aos hábitos do dia a dia. Era como se, partiturando, houvesse uma tentativa de ritualizar o cotidiano, ritualizar os hábitos, os acontecimentos, criando uma topologia onde o artista podia se perceber nesses rituais. Ao mesmo tempo alguns autores compreendem a partitura-acontecimento como uma espécie de *readymade* linguístico, uma vez que ela é uma prática capaz de deslocar um gesto do lugar mais

habitual e já assimilado possível, e fazê-lo vibrar na temporalidade do acontecimento através de um ato de nomeação (acaba por manufaturar algo novo, extraordinário) (KOTZ, 2007). Coexistem uma certa busca por mínimas mobilizações entre ocorrências dispersas pelas práticas cotidianas e uma procura por experiências da ordem do multissensorial.

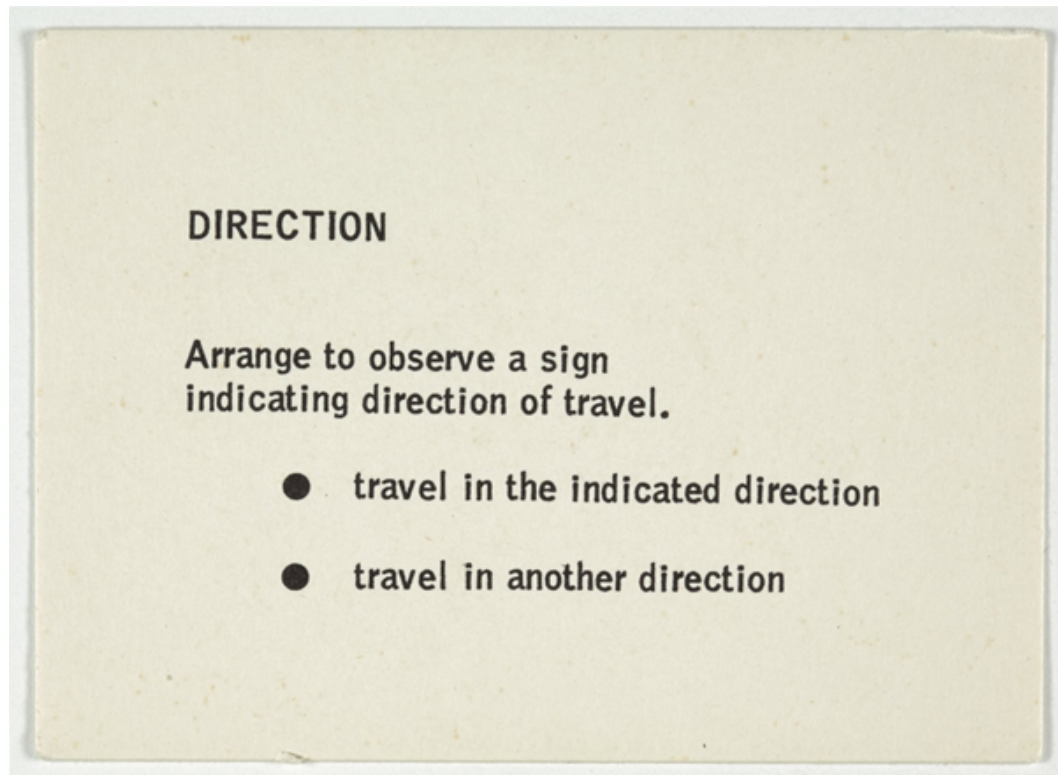


Fig.1 George Brecht, Direction, 1962. Fonte: <https://www.moma.org/>

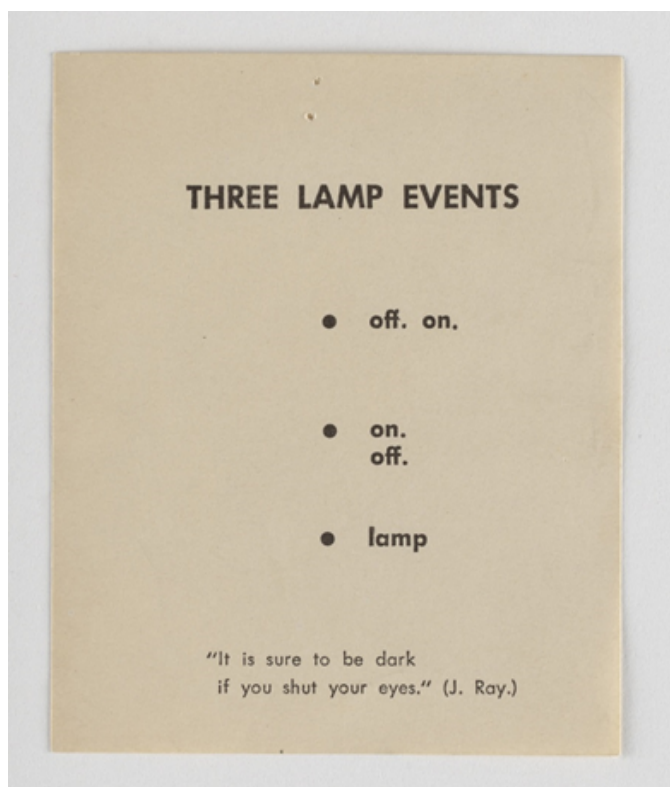


Fig.2 George Brecht, Three Lamp Events, 1960-61. Fonte: <https://www.moma.org/>

George Brecht, artista ligado ao *Fluxus*, é quem “batiza” as partituras-acontecimento como tal. Ele diz em entrevista que “queria fazer uma música que não fosse apenas para os ouvidos. Música não é apenas o que você ouve ou escuta, mas tudo o que acontece... Acontecimentos são uma extensão da música” (MORAIS, 2016, p. 32). Hannah Higgins, escritora e pesquisadora sobre o movimento, acredita que o fato dessas partituras terem surgido nas aulas de composição musical de John Cage (onde havia um número expressivo de artistas da vanguarda enquanto alunos) faz com que “o acontecimento deva ser compreendido como de algum modo relacionado ao idioma musical” (HIGGINS, 2002, p. 51). E nelas,

o tempo (ritmo em um sentido geral) é o padrão determinante da musicalidade. Cage aceitou a ocorrência de qualquer som dentro de um período de tempo específico. Esses sons determinam a música - mas não no sentido prosaico. Atenção e concentração (a intencionalidade do ouvinte) são necessárias, ou o som é mero ruído. De forma similar, nos acontecimentos de Brecht, a estrutura minimalista e o formato reduzido convocam o foco do participante na atividade (HIGGINS, 2002, p. 55).

Liz Kotz considera como marcas da peculiar estética “cageana” um caráter específico, a ausência de interferência, certa não seletividade e uma abertura perceptiva para tudo que ocorre (KOTZ, 2009, p. 132). Existem notórios atravessamentos entre as escolhas processuais de John Cage e a forma como sobretudo George Brecht toma as partituras-acontecimento. A reformulação feita pelo compositor sobre a natureza do som, saindo de um sistema linguístico convencional para uma exploração de um “campo sonoro inteiro”, seguindo a ideia equalizadora de que som é música, tem a ver com a transição para novas tecnologias, onde operações de gravação e

reprodução interferem na produção de sentido. A notação é transformada a partir do momento que “uma nota em uma página, em vez de ser uma representação de uma nota ideal, começa a se tornar algo mais próximo de uma direção à ação.” E seguindo: “por sua saída de materiais musicais convencionais, a função da notação muda e se torna mais operacional, um modelo que descreve coisas para fazer”. Segundo a crítica, “a instrumentação não ortodoxa em trabalhos como *Imaginary Landscapes* torna necessária a presença de uma notação verbal” (KOTZ, 2009, p. 128).

Se pensarmos a partir da famigerada *4'33"* (1952), a peça “silenciosa” foi elaborada depois do artista começar a colocar em prática procedimentos identificados com o que caracteriza como “a mudança de música como uma *estrutura* para música como um *processo*” (KOSTELANETZ, 1988, p. 162). Este é um trabalho que questiona a própria noção de obra em relação à peça sonora, tornando a notação não mais a peça em si, em um registro representacional, mas o que a coloca para funcionar. Além de ser acessível a quem desejar reproduzi-la e criar uma nova interpretação, por isso confundindo as fronteiras entre autoria e recepção. Uma das versões de partitura da *4'33"* é composta textualmente, inaugurando uma prática da escrita enquanto partitura, uma prática que posiciona a linguagem na temporalidade ambivalente da notação, funcionando concomitantemente como prescrição e enquanto memorização (KOTZ, 2009, p. 122).

o isolamento da partitura como um objeto gráfico/textual separado, não mais dependente da performance, enquanto apenas a leitura pode constituir uma “realização” – um movimento que ajudou a impulsionar o interesse em “peças linguagem” nos anos 60, incluindo partituras-acontecimento associadas ao Fluxus - junto com outros na música experimental, o trabalho de Cage ajudou a impulsionar a extensão da notação musical em um conceito mais geral de partitura, na qual uma miríade de dispositivos (desde gráficos, desenhos e diagramas, até a fabricação de instruções) poderiam gerar atividades artísticas ou servir como modelo para um potencial trabalho repetível (KOTZ, 2009, p. 128).

4'33" também nos convoca a uma singular escuta de sons ambientes, no sentido dessa conversão praticada por Cage, onde o regime do sonoro se converte no regime musical e vice e versa. Como visto anteriormente, a peça surge depois de um abandono por parte do compositor de esforços iniciais em impor relações formais mais complexas aos sons. Com essa mudança, o músico anuncia certa autonomia do acontecimento e da estrutura: acontecimentos tornam-se entidades singulares. O “acontecimento sonoro” surge como uma espécie de moldura temporal capaz de abarcar uma série de diferentes sons, inclusive o silêncio. Não há uma estrutura que é imposta de forma autoritária, não há organização ou qualquer hierarquia em relação aos elementos; o compositor deixa os sons seres eles mesmos, tudo soa. E o tempo funciona como um container neutro dentro do qual qualquer coisa pode acontecer. É possível identificar o fio puxado por George Brecht quando no início da produção das partituras-acontecimento ele afirma serem elas uma forma de fazer música, assim como ser a música aquilo que acontece. Está por toda parte... ritualizada, assimi-

lada, como um fluxo contínuo podendo ser reterritorializado de modo contingente.

DEIXAR CAIR A PERFORMANCE ESPERADA

Segundo Liz Kotz, é esse novo modelo de não continuidade desprovido de hierarquia que prepara terreno para Cage abraçar o acaso e a indeterminação (KOTZ, 2009, p. 129). E indeterminação em John Cage seria, primeiramente, essa relação entre notação e realização, na qual a partitura deixa de ser uma representação idealizada e assume um modelo mais próximo a uma série extensiva de procedimentos em prolongamento. Neste escrito me interessam as implicações de 4'33" para as partituras-acontecimento, portanto não me ateno à multiplicidade de questões que inegavelmente essa peça traz e que merecem ser discutidas. Nesta pesquisa tomo 4'33" como uma estrutura ou uma inscrição a ser ativada, um tempo neutro que pode ser aplicado para quaisquer procedimentos e materiais. A indeterminação cageana abre a relação regulatória entre signo e realização enquanto a escrita aparece como mecanismo produtivo. Sendo assim, é possível afirmar que a linguagem é central para uma noção expandida de notação. E mais, quando a partitura ganha autonomia, posteriormente abrem-se caminhos dentro das práticas artísticas para que pedaços de linguagem possam ser obras, efetivamente.

Dito isso, é razoável afirmar que a linguagem ocupa um lugar importante nos programas das vanguardas modernas, sobretudo nas agitações que acabam culminando no conceitualismo, onde seu uso e presença demarcam um notório espaço teórico e uma condição enunciativa na prática artística. Enquanto isso as produções tornar-se-iam mais focadas não só no uso, mas na prática de um novo tipo de linguagem, mais poética e política, do que na feitura de novos objetos. É inaugurada uma relação mais crítica e reflexiva com a escrita e com a leitura, reconhecendo-as como um maquinário produtor (e reproduzidor) de forças sociais e políticas, contra as quais os trabalhos desejam-se opor, apesar de suas operações se darem por dentro de suas engrenagens (LABELLE, 2002).

Brandon LaBelle empreende um olhar sobre o trabalho de John Cage por meio das lentes de um conceitualismo, o qual busca pensar como uma prática autoconsciente. O autor considera que Cage haveria criado condições para um conceitualismo por realizar uma reflexão sobre a função da música através de suas próprias convenções, por ter um trabalho que salienta o processo de sua própria feitura. A tal desmaterialização do objeto se daria menos por uma ausência de materialidade e mais por uma ênfase performativa no famigerado processo:

O que 4'33" efetua, de fato, é uma soltura à medida que põe em movimento e inicia um desafio e um convite, para efetivamente abandonar a linguagem musical tradicional - para literalmente deixar cair a performance esperada, ou ação, para a possibilidade de outra "música", como uma performance democrática e articulação liberada. E mais, permitir que pensamentos achem seus próprios significados, como uma espécie de acontecimento performativo - não como um léxico estático, que com certeza substituiria uma limitação tradicional ou institucional por outra, mas como um devir orgânico (LABELLE,

2002, p. 49).

A dimensão performativa da linguagem, isto é, tomar os enunciados como de fato produtores de realidade (e também passíveis de alterá-la), do que apenas um mecanismo que exprime um conteúdo prévio, pelo que pude perceber ao longo da pesquisa de mestrado, é fundamental para pensarmos e praticarmos as partituras-acontecimento. Elas operam a partir daí à medida que inauguram um jogo onde ocorre menos apreensão de significado, como um momento singular interpretativo, e mais a aparição de sentidos através de acontecimentos – multiplicidades estendidas e reverberantes. Na partitura-acontecimento, o acontecimento seria, de imediato, “a articulação entre artista e espectador, papel e olho, som e escuta”. A linguagem age em articulação enquanto acontecimento, tornando o seu meio volátil. E nessa agitação podemos dizer que o objeto de arte em si é de alguma forma superado, dando lugar a uma mudança ontológica, na qual surge um objeto que opera muito mais como um agregado de ecos, além da questão da significação indicar uma série de enunciados performativos denotativos de possibilidades – mais uma vez podemos imaginar a névoa formada por essas reverberações, e é em meio a este fog que um outro nível de sentido se mostra, nele o trabalho encontra sua própria forma (LABELLE, 2002, p. 50).

Vimos até aqui como tanto as partituras-acontecimento, como as proposições de John Cage, e suas instruções de “uso”, praticam uma funcionalidade diagramática e nos indicam uma relevância do próprio uso sobre os sentidos. Enquanto espectador posso performar *Direction* (Fig 1), de George Brecht: me situo em uma localidade qualquer e sigo na direção indicada, depois mudo a direção. Qual é minha bússola? Qual será meu rastro? Posso permanecer no mesmo lugar e ler sobre a “movência” a partir de outros referentes. Posso também construir o meu próprio mapa e me perder por aí. Da mesma forma, poderia estar executando *4'33"* agora mesmo, criando um tempo de pausas ritmadas para minha escrita e recheando meu container temporal com o som sibilante do digitar teclas. A aproximação teórica que empreendo neste escrito nos revela escuta, leitura, escrita como atividades atravessadas pela temporalidade performativa da linguagem, indicando esses momentos como atos que não esperam deliberação e são sempre perturbados por uma espécie de força oculta. Podem ser repetidos, mas aparecerão sempre como produtores de diferença.

No entanto, para de fato deixar cair a performance esperada, parafraseando LaBelle quando comenta sobre o trabalho de John Cage de forma elogiosa, será o suficiente projetar música e som como uma linha só? Ou mesmo equalizar arte e vida, como alguns impulsos vinculados ao *Fluxus* nos fazem imaginar? Se tudo soa e sempre soou, não haveriam em algumas dobras silenciamentos importantes no que se refere à sociabilidade dos sons e das coisas? Esta é uma crítica que tem sido empreendida principalmente pelo pesquisador Douglas Kahn, em relação à obra de John Cage (LIMA, 2018). Me parece razoável dizer que ao musicalizar todos os sons, assim como ritualizar todos os hábitos, corre-se o risco de tornar inauditas justamente algumas artimanhas de poder que estão implicadas em diversos mecanismos. Quando

digo, a partir de Liz Kotz, que muitas mudanças vindas com Cage se articulam a novidades advindas da técnica, me pergunto como então dar expressividade à técnica e a questões sociais, políticas que vivemos e estão codificadas nesses aparatos (LIMA, 2018, p. 37).

Seja a escuta, ou a leitura, ambos são atributos atravessados por mediadores. Supor que o som exista por ele mesmo, ou que acontecimentos possam ser partiturados de forma a criar essa topologia de rituais, ou uma antropologização da arte e da vida, pode ser partir de um pressuposto universalista, como se houvesse um território comum do qual todos partimos em relação ao conhecimento. Podemos nos mover na direção indicada, em outra direção, estarmos atentos a escuta do que se produz num átimo, mas não o faremos sem uma relação com a localidade e com uma perspectiva, também não o faremos a partir de uma dimensão pré-linguística situada aquém de maiores mediações, tampouco passando uma borracha na questão das trajetórias individuais.

Os programas da vanguarda que se dão em um terreno fertilizado por John Cage, e que servem de base para o conceitualismo, também servem como um esboço para que operações conceituais, através desse desvelamento de uma posição enunciativa por parte do artista, e por parte do circuito, discutam a recepção das práticas em arte frente a uma globalização, a uma mundialização. A manutenção de certos modos de conhecer e de perceber é a manutenção de regimes violentos – será sempre necessário o questionamento do uso de regimes epistemológicos. Esses dias conversava com um amigo, quem tinha feito uma série de trabalhos organizados através de pequenas partituras propositivas. Resgatando a imediata referência a *Fluxus* e esses dois anos de pesquisa, conversamos sobre como algumas mudanças históricas dentro da arte se dão por movimentos de apropriação e extrativismo. Esta é uma natural autocrítica (mas nunca asséptica) que me faço após a escrita da dissertação, uma vez que dedico um pedaço dela a falar sobre a influência do zen budismo na construção das partituras-acontecimento, por exemplo. É sabido que essas mesmas vanguardas se utilizaram de filosofias ligadas a um orientalismo, assim como o conceitualismo começa a discutir em seus objetos, como vimos de forma mais branda anteriormente, questões que se tornam extremamente caras ao progressismo e suas pautas: o racismo, a homofobia, o machismo, entre outras opressões. Será sempre necessário retornar a essas reflexões, não de modo a querer reescrever a história porque nada valeu a pena. Será preciso uma revisão de práticas e de hábitos. A manutenção desses sistemas todos é efetivamente a manutenção de um sistema colonial, que se articula de forma direta e é sustentado por formas de conhecer e produzir, dentro do domínio das artes.

E por isso que a pesquisa em arte pode vir a operar como uma ferramenta de abertura de formas. Talvez tenha escrito essa reflexão relativamente tardia para sim, exaltar a forma partitura, e de certa forma recuperar os aspectos que considero reverberantes na extensa produção ligada ao *Fluxus*, de forma breve. Também para indicar novas instruções de uso e novas possibilidades de programa, uma vez que a prática

da partitura, a elaboração de trabalhos substancialmente textuais e/ou propositivos, assim como a formalização de propostas que se articulam com o território do sonoro expandido – ou seja, trabalhos que encontrarão no espectador alguém que escuta, lê e participa não só através do contato fisiológico e sensorial com as propostas, mas alguém que escuta, lê e participa de modo agenciado, com o corpo inteiro, criando prolongamentos que não se bastam a sua instância mais imediata, entendendo que o que está sendo posto nos colocará sempre problemas da ordem da subjetividade, da política. E frente eles toda vez mudar, sempre agir.

Referências:

GACHE, Bélen. **Consideraciones sobre la lectura**. Madrid, 2015.

GACHE, Bélen. **Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas (a forma "partitura" e as novas formas literárias)**. Florianópolis, Par(ent)esis, 2017.

HIGGINS, Hannah. **Fluxus experience**. Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press.

KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. New York, Limelight Editions, 1988.

KOTZ, Liz. Cagean Structures. In: **The Anarchy of Silence**. John Cage and Experimental Art. Barcelona, MACBA, 2009, p. 118-135.

KOTZ, Liz. **Words to be looked at**: language in the 1960s art. Cambridge, MIT Press, 2007.

LABELLE, Brandon. **Reading Between the Lines**: Word as Conceptual Project. In: Performance Research: On Fluxus, vol. 7, n. 3, Routledge, setembro, 2007, p. 47-53.

LIMA, Henrique Rocha de Souza. **Desenhos de Escuta**: políticas de auralidade na era do áudio ubíquo. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.

MORAIS, Fabio. **Palavras para serem vistas**: a linguagem na arte dos anos 1960. Florianópolis, ¿Hay en português? nº6, Par(ent)esis, 2016.