



Ana Marcela França de Oliveira

**Acontecimento:
espaço-tempo a partir de *Musique d'ameublement*
e de *Mirrored Cubes***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Cecilia Martins de Mello

Rio de Janeiro
Agosto de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Ana Marcela França de Oliveira

**Acontecimento:
espaço-tempo a partir de *Musique d'ameublement*
e de *Mirrored Cubes***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a Cecília Martins de Mello

Orientadora
Departamento de História
PUC-Rio

Prof. Walter Gomide do Nascimento Junior

Departamento de Filosofia
UFMT

Prof. João Masao Kamita

Departamento de História
PUC-Rio

Prof. Nizar Messari

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 10 de agosto de 2009.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Ana Marcela França de Oliveira

Graduou-se em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), em 2002. Fez o curso de especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, pela PUC-Rio, em 2005.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Ana Marcela França de

Acontecimento: espaço-tempo a partir de *Musique d'ameublement* e de *Mirrored Cubes* / Ana Marcela França de Oliveira ; orientadora: Cecília Martins de Mello. – 2009.

124 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Acontecimento. 4. Arte. 5. História da arte. 6. Música. 7. Espaço-tempo. 8. Acaso. I. Mello, Cecília Martins de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Ao meus pais João Francisco e Angela Maria, pelo apoio incondicional, e aos meus queridos irmãos

Ao Roberto, por tudo e um pouco mais

Ao Magoo, pela companhia

À Cecília Cotrim, pela amizade e pela admirável dedicação profissional

À Vera Terra, pelas enriquecedoras e agradáveis conversas e pelas sábias indicações

À Edna, por seu carinho e atenção

Ao Walter, pela viagem exclusiva e pelos encontros sempre ricos

Ao Masao, por ter aceitado participar gentilmente das bancas

A Capes e à PUC-Rio pelo fundamental apoio financeiro

A todo o departamento de História

Ao Satie e ao Morris, pela beleza de suas obras.

Resumo

Oliveira, Ana Marcela França; Mello, Cecília Martins de. **Acontecimento: espaço-tempo a partir da *Musique d'ameublement* e de *Mirrored Cubes*.** Rio de Janeiro, 2009. 124 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O desdobramento da obra de arte no espaço-tempo da vida pode ser vista em muitos trabalhos das vanguardas moderna e contemporânea. A realização desses trabalhos se faz na simultaneidade dos eventos do mundo, sendo o acaso e a indeterminação elementos essenciais no acontecer da obra. Assim, a obra de arte é aberta ao campo de possibilidades próprio à aleatoriedade da realidade tangível, sendo a sua forma um processo em constante modificação. As significações, então, se instauram na multiplicidade dos eventos, em que a pretensão de se ter uma forma encerrada se dissolve no constante devir. E isso faz dessas obras um acontecimento, devido a sua realização na superfície da espacialidade-temporal. A partir da *Musique d'ameublement* de Erik Satie, de cerca de 1917-1920, e de *Untitled (mirrored cubes)* de Robert Morris, de 1965, buscaremos compreender a noção de acontecimento instaurada por esses dois trabalhos, assim como será discutida essa mesma noção deflagrada em outros artistas que de alguma forma se relacionam com os dois citados, como, por exemplo, em John Cage. E sendo a música de Satie feita para ser tocada em ambientes pertencentes ao cotidiano, entre conversas e ações corriqueiras, e os *cubos espelhados* de Morris acontecerem durante a experiência do observador, enquanto circundando, a arte se realiza, então, como um acontecimento, em que seus desdobramentos, agora, ficam por conta do acaso.

Palavras-chave

Acontecimento; Arte; História da Arte; música; espaço-tempo; acaso.

Abstract

Oliveira, Ana Marcela França; Mello, Cecilia Martins de. **Event: space-time from *Musique d'ameublement* and *Mirrored Cubes***. Rio de Janeiro, 2009. 124 p. MSc Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The unfolding of the work of art in space-time of life can be seen in many modern and contemporary avant garde works. The completion of these works takes place in the simultaneity of events in the world, being chance and uncertainty key elements in the outcome of the work. Thus, the artwork is open to the field of possibilities to the randomness of tangible reality, and its shape in a constant change. The meanings, then, established themselves in the multitude of events, where the desire to have a closed form is dissolved in constant becoming. And that makes these works an event, due to its realization on the surface of spatiality-temporality. From *Musique d'ameublement* of Erik Satie, circa 1917-1920, and *Untitled (Mirrored Cubes)* by Robert Morris, 1965, we will try to understand the concept of event introduced by these two works, as will be discussed that concept triggered by other artists, which somehow relate to the two cited, for example, John Cage. And being the music of Satie made to be played in environments belonging to daily life, between conversations and actions occurring, and the *mirrored cubes* of Morris occur during the experience of the observer, while circling, art is performed, then, as an event in which its developments now are subject to chance.

Keywords

Event; Art; History of Art; music; space-time; chance.

Sumário

1.Introdução	8
2.Sobre o Acontecimento	18
2.1.Do corpo o incorporal	32
2.2.A simultaneidade: o “Tudo ao mesmo tempo”	44
2.3. “ <i>Happening</i> e Acontecimento”	50
3.Uma Poética do Vazio: <i>a forma como campo de possibilidades</i>	55
3.1.O vazio em Satie	72
3.2. <i>Vexations</i> e música minimalista: forma enquanto processo	93
4.Conclusão	110
5. Bibliografia	119

1

Introdução

O entrelaçamento entre obra de arte e espaço *real* foi relevante em diversas manifestações artísticas das vanguardas moderna e contemporânea. O desdobramento da obra no espaço-tempo do mundo trouxe uma série de implicações que passam a ser pensadas no âmbito da externalidade, uma vez que a significação desses trabalhos se dá na realidade tangível. E devido a essa abertura da poética artística à espacialidade, as hierarquias são dissolvidas e niveladas à superfície dos acontecimentos no campo da vida e, portanto, na atualidade.

A presença corporal do espectador é requerida para que a obra de fato se realize, uma vez que a temporalidade da experiência desse espectador é, muitas vezes, a temporalidade da própria obra. “Agora as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata.” (MORRIS, 2006, p.402). Deste modo, a abertura da forma se faz necessária para o acontecimento da obra de arte, uma vez que a sua realização se torna dependente dos desdobramentos do entorno, sendo ela mesma constitutiva dos entrecruzamentos próprios à realidade. O que competia à profundidade de uma dada internalidade se desloca para a superfície dos acontecimentos, onde arte e vida estão a todo o momento a se confundir. O tempo da obra seria, assim, dado na temporalidade espacial, em sua fisicalidade, a qual abarca a simultaneidade das coisas no mundo: “O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real.” (idem, p. 404). Deste modo, a indeterminação e a aleatoriedade atuam nos trabalhos, então abertos ao *campo de possibilidades*, sendo instaurada a forma como processo e fazendo da obra de arte um acontecimento no mundo.

Nesse contexto, a própria escrita passa a exigir uma certa reavaliação. Dicotomias como sujeito-objeto, corpo-mente, verdadeiro-falso, interno-externo, dispensam ser pensadas como antíteses, para serem tratadas como entrelaçamentos que parecem fugir a qualquer tipo de polaridade. Esse problema é algo que surge dos próprios trabalhos que serão aqui analisados, uma vez que as identificações parecem estar constantemente a escapar no jogo proporcionado pela indeterminação da forma.

E devido a isso, palavras e verbos, como abertura, expansão, mesclar, congruar, conotam o que se quer realmente dizer, mas ainda assim não exprimem, não chegando a definir as problemáticas trazidas por esses trabalhos. Desta maneira, um pensamento que comprima o entendimento relacionado às implicações advindas do estender-se da obra de arte na espacialidade tangível se assemelha a um “eterno devir”. O que percebemos é que dificilmente a linguagem alcançará uma definição conclusiva e auto-encerrada, uma vez que os trabalhos que serão aqui tratados rejeitam, em favor de sua própria existência no mundo, uma significação estável.

As obras trabalhadas nessa dissertação são abertas, não-conclusivas, por isso, acreditamos que a linguagem por elas requerida, exija, em boa medida, a mesma implicação: um certo fluir pela deriva despreendida de definições. Assim, cremos que o pensamento da História da Arte tende a se adaptar aos desdobramentos, às outras temporalidades e espacialidades, e mesmo realidades, produzidas pela arte contemporânea, pois palavras encerradas em seu próprio significado, já pré-conceituadas, podem vir a se distanciar de uma leitura mais próxima e mais íntima dessas obras que se estendem à aleatoriedade dos acontecimentos no espaço da realidade.

No entanto, não buscaremos definir uma idéia de acontecimento nas manifestações artísticas e nem instaurar uma nova linguagem que dê conta das significações propostas pelas obras. Nossa intenção é mapear e discutir alguns trabalhos de arte que se fazem acontecimentos no espaço-tempo, na

tentativa de nos aproximarmos ao máximo de sua linguagem plástica e de suas implicações.

A partir da *Musique d'ameublement*¹, de cerca de 1917-1920, de Erik Satie, e *Untitled (mirrored cubes)*, de 1965, de Robert Morris, buscaremos explorar a noção de acontecimento que essas obras despertam, pensando também em trabalhos de outros artistas que trazem essa mesma idéia e que se relacionam direta ou indiretamente com os dois primeiros. Deste modo, as reflexões que irão ser aqui desenvolvidas advém em princípio das problemáticas trazidas por essas duas obras citadas. As noções de processo, de indeterminação, de abertura, entre outras, terão como ponto de partida as reflexões que surgem de ambas. Assim, a todo momento estaremos nos baseando nos desdobramentos gerados tanto pela *música de mobiliário* quanto pelos *cabos espelhados*, os quais, de alguma maneira, deflagraram as tensões constitutivas dos outros trabalhos que serão aqui abordados.

O conceito de Música de mobiliário de Erik Satie circunscreve uma música feita para preencher o espaço assim como uma cadeira, como um quadro ou como qualquer outro móvel em uma sala².

(...) uma música que faria parte dos ruídos ambientes, que os levaria em conta. Suponho-a melodiosa, ela atenuaria o barulho das facas e dos garfos sem dominá-lo, sem se impor. Ela mobiliaria os silêncios que por vezes pesam entre os convivas. Poupar-lhes-ia as banalidades correntes. Neutralizaria ao mesmo tempo os barulhos da rua que entram no jogo sem discreção. Seria responder a uma necessidade. (SATIE apud REY, 1992, p.134)

¹ É possível ouvir a Música de mobiliário no seguinte site:
http://www.ubu.com/sound/satie_conceptual.html

² É interessante notar que as noções de categorias artísticas são aqui diluídas – música como arte do tempo, escultura como arte do espaço -, pois o fato da música de mobiliário de Satie, realizar-se no ambiente do cotidiano, da vida, a faz uma arte que se expande no espaço, assim como a exigência da duração do observador faz da escultura de Morris uma expansão no tempo.

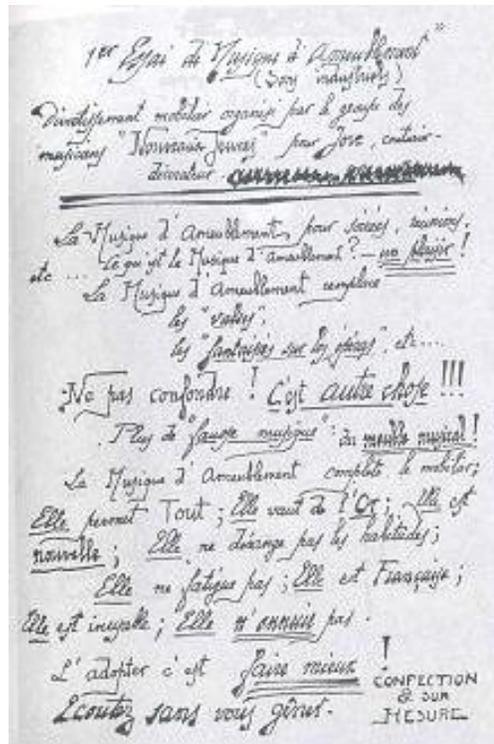


Figura 1 Esboço publicitário para a Música de Mobiliário, 1918.

Nas três gravações existentes, *Curtain of a Voting Booth* (s/ data) (título encontrado somente em inglês), *Carrelage phonique* e *Tapesserie en fer forgé*, ambas de cerca de 1917, a composição é estruturada na repetição do mesmo tema musical, destituída de qualquer desenvolvimento entre as partes. Ao contrário, ela mantém uma constante baseada em uma harmonia simples, dotada de uma estrutura estática. A insistente repetição conjugada à redução dos elementos de composição nessas três músicas, as ausenta de uma condução de caráter expressivo, sendo a atenção do ouvinte transferida para fora de suas estruturas, as colocando naturalmente em um segundo plano, "... uma música que não é feita para ser escutada." (SATIE, 1981, p. 314) Deste modo, sua posição "de fundo de cena" permite que ruídos da vida penetrem e se misturem a sua melodia, dando abertura aos sons aleatórios na composição para criar uma *atmosfera sonora*.

TRÈS RICHE.

TAPISserie EN FER FORGÉ
ERIK SATIE

Figura 2 Partitura de Tapisserie en Fer Forgé, cerca de 1917.

Segundo a bibliografia sobre Satie, sabe-se que de fato a música de mobiliário foi realizada em oito de março de 1920³, junto a Darius Milhaud, na galeria Barbazanges, em Paris, durante o entreato de uma peça de Max

³ Ornella Volta, uma estudiosa de Erik Satie, diz ter havido também um projeto de música de mobiliário para *Socrate*, de 1918.

Jacob⁴. Um piano e três clarinetas se espalharam pelos quatro cantos da sala e, contrariamente às previsões dos músicos, que desejavam que as pessoas continuassem a conversar e a circular normalmente, o público para lá se dirigiu, parando para ouvir a música.

Contrariamente à nossa previsão, contou Milhaud, assim que a música começou, os ouvintes se dirigiram rapidamente para seus lugares. Satie gritou-lhes inutilmente: Falem alguma coisa! Circulem! Não escutem! (MILHAUD apud SATIE, 1981, p 315)

Uma música, então, que passasse despercebida, "...executar a música em ocasiões onde a música não tem nada a fazer." (SATIE, 1981, p. 190), e permitindo a entrada de ruídos aleatórios em sua estrutura, tendo esses mesmos ruídos mesclados a sua melodia, a música de mobiliário se faz um acontecimento. Ou seja, o caráter aleatório do mundo, seus encontros e desencontros, se mesclam à harmonia sonora, acabando por ser o barulho trivial, ele mesmo, também constitutivo da musicalidade que se esvairia pelo ambiente.

Os ruídos produzidos no cotidiano também foram considerados na música pelos futuristas italianos. Contemporâneo a Erik Satie (o manifesto técnico da música futurista foi lançado por Balilla Pratella, em 1911), o projeto artístico futurista buscava transmitir o incessante movimento das máquinas para as artes e para a melodia *inarmônica* de suas composições. "Transmitir a alma musical das multidões, das grandes obras industriais, dos trens, dos transatlânticos, dos encouraçados, dos automóveis e dos aeroplanos." (PRATELLA apud BERNARDINI, 1980, p. 62)

⁴ Arthur Honneger, um dos "discípulos" de Satie, teria tocado algo como a música de mobiliário em 1919. "As pequenas peças de Honneger foram escritas para a *música de mobiliário*, inventada por Satie,..." (COCTEAU, 1952, p.32)



Figura 3 L'Arte dei rumori, 1913

Aí repensou-se a estrutura musical como uma ruptura agressiva com a tradição musical italiana, buscando fazer da liberdade sonora, defendida pelos músicos futuristas, a expressão da modernidade conjugada à espontaneidade própria à natureza humana, “Libertando a própria sensibilidade musical de qualquer imitação ou influência do passado...” (idem, p. 49) Com essa concepção, a chamada *L'arte dei Rumori* (1913) de Luigi Russolo, vai além da ruptura técnica para criar uma orquestra composta por instrumentos produtores de ruídos, os *intonarumori*, então construídos pelos próprios músicos. Baseado no fato de ser a sociedade moderna acostumada com os barulhos industriais, e na tentativa de viver a intensidade dessa mesma sociedade, Russolo afasta-se do “puro som”, tonal, para manifestar-se a favor dos *suono-rumori*. Tais instrumentos seriam, então, produtores de ruídos variados, os quais seriam valorizados como o som em si, sendo trabalhados como tons dentro de sua vasta gama de vibrações irregulares. Com isso, os músicos não reproduziriam os ruídos como uma imitação, mas sim como sons musicais que seriam combinados ritmicamente,

usando a sua atonalidade e sua conseqüente ausência de altura para construir uma música dissonante.

Embora a característica do ruído seja nos trazer brutalmente de volta a vida, a arte dos ruídos não pode se limitar a uma mera reprodução imitativa. A arte dos ruídos irá extrair sua principal potência emotiva do prazer acústico especial que o artista inspirado irá obter ao combinar ruídos. (RUSSOLO, 1913, p.09)

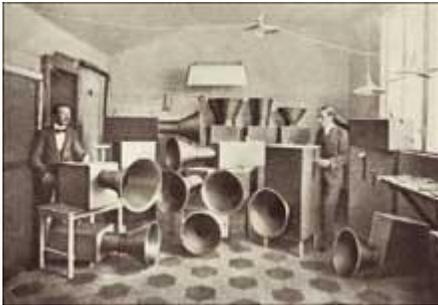


Figura 4 Intonarumori

Apesar dos futuristas fazerem uso dos ruídos enquanto música, o que temos em Satie é a abertura aos sons aleatórios, não criados e não intencionados a serem postos em uma construção musical, pois os ruídos que se entrelaçam à música de mobiliário seriam aqueles produzidos pelas ações corriqueiras próprias ao simples estar no mundo.

Tal abertura à espontaneidade também é presente nos *cubos espelhados*, de Morris. *Untitled (mirrored cubes)* é composta por quatro cubos de madeira, medindo 53,3 x 53,3 x 53,3 cm cada, cujas faces são revestidas por espelho. Sendo expostas as quatro peças no chão, esse trabalho foi apresentado pela primeira vez ocupando uma sala na Green Gallery, em Nova York, em 1965 (entre outras diversas vezes em que foi exposto, também ocupou a área externa da *Tate Gallery*, em Londres, em 1971).



Figura 5 Untitled (mirrored cubes), 1965

Nesse trabalho de Morris, temos uma continuidade “fragmentária” entre todos os elementos do espaço enquanto significação artística. Quando o observador anda em torno dos cubos espelhados, partes de seu corpo em movimento são refletidas por estes, que ao mesmo tempo refletem o entorno, o qual é também percebido nos cubos por esse mesmo espectador. E através da experiência obtida nessa relação de exploração mútua e simultânea entre os elementos, se tem a instabilidade de uma obra que se encontra em constante modificação, então sempre na iminência de se mutabilizar. Nada aí se fixa, tudo vai estar se modificando na instabilidade da superfície refletida. E apesar de Morris ter instalado, na maioria das vezes, os cubos no espaço da galeria, os espelhos que os revestem acabam por dissolver e embaralhar essa percepção formal do espaço e mesmo do objeto cubo, sendo o próprio corpo do espectador desintegrado enquanto uma forma totalizada e inteligível enquanto tal. Aí o observador, então participante, ao se movimentar em torno dos cubos percebe seu corpo fragmentado, assim como o espaço no qual ele se encontra não é visto por inteiro: tudo se dissolve no reflexo em movimento sobre as faces espelhadas. Deste modo, o entendimento do trabalho se dá pela instabilidade da

experiência corporal, através do explorar da obra enquanto esteja o observador circundando. A verticalidade proposta pela percepção gestáltica é, portanto, desmoronada, pois a idéia de forma totalizada e composicional é despedaçada para dar lugar à constante atualização dos significados resultantes dessa desmaterialização.

Portanto, veremos que tanto a *música de mobiliário* quanto os *mirrored cubes*, assim como os outros trabalhos que serão aqui analisados, como em John Cage, se desdobram na espacialidade temporal, no espaço da realidade palpável. Uma construção temporal de caráter evolutivo é substituída pela indeterminação dos acontecimentos, em que ao invés do movimento de sucessão de momentos, temos o da simultaneidade dos eventos, do acontecer “tudo ao mesmo tempo”. Obra de arte, então, como acontecimento. E forma como processo na superfície do constante devir.

Deste modo, buscaremos nessa dissertação levantar questões sobre a noção de acontecimento instaurada nas poéticas artísticas, explorando o realizar-se da obra de arte enquanto um processo no mundo.

2

Sobre o Acontecimento

O fato das obras a serem trabalhadas nessa dissertação se desdobram na espacialidade do mundo, misturando-se a outros elementos no campo da realidade, as impede de serem firmadas em uma temporalidade estática e distante dos acontecimentos triviais. Com isso, o tempo da obra acaba por constituir a temporalidade espacial, ou seja, se temos obras que não se prendem a uma construção narrativa, se estão livres dessa lógica construtiva que requer, em sua essência, uma temporalidade subjetiva, tais obras acabam por gerar um espaço-tempo fluido, no *continuum* espacial inapreensível.

Deleuze nos traz uma concepção de acontecimento em “Lógica do sentido”, que interessa especialmente as nossas questões. Nesta obra o filósofo nos apresenta a noção de incorporalidade segundo a visão estóica. É dito no livro que os estóicos foram os primeiros filósofos a distinguir uma qualidade de profundidade do ser, dos efeitos de superfície, próprios do acontecimento. Desta maneira, surgem duas *espécies de coisas*, numa dualidade, em que a primeira competiria ao ser e a segunda ao não-ser, não sendo este ser a onipotência do *Ser* existente idealmente em todas as coisas, mas uma espécie de profundidade.

“(Os Estóicos distinguem) radicalmente, o que ninguém tinha feito antes deles, dois planos de ser: de um lado o ser profundo e real, a força; de outro, o plano dos fatos, que se produzem na superfície do ser e instituem uma multiplicidade infinita de seres incorporais” (BRÉHIER, apud Deleuze, 2007, p. 06)

Esses efeitos de superfície não se reduziriam às coisas corporais ou mesmo diriam respeito ao estado de coisas, mas se definiriam como incorporais, como aquilo que acontece na superfície do ser. E não sendo *ser*, como algo que é definível, “não são substantivos nem adjetivos, mas verbos” (idem, p. 06). Sendo, portanto, aquilo que não se permite ser fixado, esses efeitos fluem nas *maneiras de ser* dos corpos, naquilo que não pertence ao instante do presente, por si condicionado, mas no que se divide eternamente em passado e em futuro, não pertencendo nem a um nem ao outro, sendo simplesmente um acontecimento - tal palavra já denota algo que está fluindo, desenrolando, desinteressado e liberto de uma temporalidade determinada.

As misturas [nos corpos] em geral determinam estados de coisas quantitativos e qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o vermelho do ferro, o verde de uma árvore. Mas o que queremos dizer por ‘crescer’, diminuir, avermelhar, verdejar, cortar, ser cortado, etc., é de uma outra natureza: não mais estados de coisas ou misturas no fundo dos corpos, mas acontecimentos incorporais na superfície, que resultam destas misturas. (idem)⁵

E não pertencendo ao presente e, com isso, nem à categoria de *ser*, o acontecimento está sempre a *se esquivar* deste mesmo presente, para se desenrolar num devir infinito e ilimitado. Assim, esses *efeitos incorporais* próprios aos acontecimentos não seriam existências, mas sim *insistências*, resultantes desta ambiguidade temporal que se divide incessantemente em passado e futuro, que não se localiza em nenhuma temporalidade apreensível ou palpável.

(...) pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre *os dois ao mesmo tempo*, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (cortar o demasiado profundo mas não o

⁵ Notemos que o verbo no infinitivo dispensa a pessoa (eu, tu, ele...) que conjuga o verbo, como um ser ativo sobre a ação. O verbo não conjugado nos dá abertura para pensar na não-intencionalidade sobre a ação que se desenrola.

bastante)...*não sendo nunca nada mais do que efeitos*, podem tanto melhor uns com os outros entrar em funções de quase-causas ou de relações de quase-causalidade sempre reversíveis... (idem, p.09)

Com isso, os acontecimentos são efeitos de superfície. Se são *insistências*, não existências, se são o presente sempre divisível e não um presente específico, se não são causalidades, mas o *tudo ao mesmo tempo*, é mais que válido pensar que sejam algo que desliza numa superfície “plana”, de múltiplos sentidos, que se esparrama para *as bordas e não cresce*, assim como é dito pelo filósofo. “...*não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso de superfície.*” (idem, p.10) Onde o inverso é o direito e vice-versa, onde as dualidades são diluídas e se tornam sem sentido, assim como a tentativa de localização em uma temporalidade definida.

Aí os valores se perdem, assim como as convenções. Se há essa inversão de sentido, onde nada é realmente, - *são objetos “sem pátria”* - o bom-senso perde para o paradoxo daquilo que sempre é *os dois ao mesmo tempo*. Planifica-se no enigma do paradoxo; na categoria do verbo infinitivo. É por isso que Deleuze afirma que ao mesmo tempo em que nos tornamos maiores, também nos tornamos menores. “... é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e nos fazemos menores do que nos tornamos...*puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo...*” (Deleuze, 2007, p. 01) O verbo tornar (-se) entra aí com uma crucial função na linguagem, como aquilo que não define um estado de ser, mas que está em um constante e inalcançável *vir-a-ser*, que ainda está se soltando de uma temporalização referente ao presente ou mesmo de um passado imediato. Tal movimento caracteriza o devir infinito em Deleuze, que *se furta ao presente* e que nunca distingue *o antes e o depois*: “O acontecimento é coextensivo ao devir...” (idem, p. 09), em um desenrolar ilimitado.

Poderíamos pensar a repetição que estrutura a música de mobiliário de Satie nesse contexto. A repetição parece ignorar o tempo progressivo, dotado de passado e de futuro. Mas também, não parece ser uma tentativa de extensão de um dado momento que visa a assegurar sua permanência. A repetição na música de mobiliário não intenciona fixar uma sonoridade insistente na composição, como rígidos módulos musicais identificáveis entre si. Se é pensada como aberta aos ruídos externos, na entrada destes na composição, tal música dispensa ser determinada como uma obra que se limita a sua própria forma. A cada vez que é tocada, diferentes barulhos pertencentes ao cotidiano se mesclam à sua melodia e, com isso, a cada vez, uma outra *maneira de ser* é atribuída. Desta maneira, a música de mobiliário não se restringe à profundidade inerente à forma criada, portanto, fechada em sua condição pretérita e permanente. Essa *atribuição*, sempre renovada, a faz ser, quando executada, um acontecimento, como aquilo que se vê livre de um formato único. Ela é aquilo que resulta – resultado esse sempre em modificação - da mistura de várias sonoridades, originárias de diversas situações. Por isso, ela é um acontecimento, pois se a música de mobiliário extrapola seus próprios limites composicionais – sua notação – quando em execução, para dar conta da espacialidade em que acontece, sua realização se dá na superfície mesma que das banalidades cotidianas, acabando por ser, ela mesma, essas trivialidades, que não deixam de ter seu valor e sua beleza.

Na música de mobiliário, toda a significação é de superfície e pode ser descoberta na primeira audição. Já que não há nem direção nem linha de progressão que possa ser interrompida, as alterações rápidas não podem provocar surpresa. Uma tal música funcional não pode pretender ter um grande valor nela mesma... (Shattuck, 1974, p. 190)

A repetição na música de mobiliário, por isso mesmo, não poderia ser senão uma espécie de flutuação no tempo-espço. Uma flutuação própria à

superfície dos acontecimentos, que rejeita a permanência em qualquer temporalidade. Algo que mesmo sendo repetição, não contradiz o devir, mas o tem em sua essência, uma vez que é tal música, ela mesma, um acontecimento. Seria um paradoxo? A resposta pode ser facilmente afirmativa se tomada da filosofia de Deleuze, uma vez que o paradoxo, segundo o filósofo, é próprio aos acontecimentos de superfície.

O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.” (Deleuze, 2007, p, 03)

O paradoxo é, justamente, este *puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo*. A univocidade do sentido é aqui aniquilada nesse desdobramento que se converte em largura, nesse “todo” extenso de múltiplos sentidos, em que a identidade é *alargada* no movimento de dupla direção. Deleuze expõe, em *Lógica do sentido*, a idéia de que o *bom senso* equivaleria ao *bom sentido*, unidirecional, firmado em uma *sucessão sensata* (do passado para o futuro, do anterior para o posterior) e baseado em uma flecha do tempo, que teria no presente seu parâmetro. Já ao senso comum caberia a capacidade de identificação: “O senso comum é um operador de reconhecimento do Mesmo.” (Pelbart, 2007, p.65) Tanto o bom senso quanto o senso comum estariam, portanto, apoiados em uma temporalização de *mão única*, num sentido único, nessa sensatez que assegura a identidade no universal, em que essa reconhecimento estaria a reafirmar o *Eu* no mundo – “...é um só e mesmo eu que percebe, imagina, lembra-se, sabe, etc.” (idem, p. 80) O sujeito ou o objeto seriam, deste modo, preservados enquanto tais pela identificação produzida pelo senso comum na ordem previsível do bom senso.

Objetivamente, o senso comum subsume a diversidade dada e a refere à unidade de uma forma particular de objeto ou de uma forma individualizada

de mundo (...) indo de um objeto para outro segundo as leis de um sistema determinado. (ibidem)

Sendo os dois sentidos simultaneamente, o paradoxo deslocaria essa noção de sentido unidirecional. Não que se tenha dois sentidos opostos, senão teríamos em cada um dos dois um só sentido, mas sim duas direções subdivididas em uma e na outra e assim por diante. O devir infinito. O sempre “os dois ao mesmo tempo”, os múltiplos sentidos. E, deste modo, uma temporalidade outra habita o paradoxo. À sensatez da previsibilidade tem-se o tempo do acontecimento, que está sempre a se esquivar do presente, o tempo próprio ao paradoxo, a temporalidade de Aion: sempre passado e futuro juntos, o agora e o depois. Solapando o presente, o paradoxo, ao dividir-se incessantemente em passado e futuro, aniquila toda fixidez subjetiva, o *ser* que *é*, e, com isso, desestabiliza a *identidade fixa* e conseqüentemente a *reconhecimento* no mesmo.

...o paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível. (Deleuze, 2007, p.81)

Deste modo, uma temporalidade “insensata” – *múltiplos sentidos* - não cognitiva e, portanto, imprevisível, compõe o paradoxo.

A obra de arte quando tende a uma temporalidade que se desdobra no âmbito da vida, está sempre a se realizar como algo inédito, nunca determinado em uma anterioridade. Isto porque tal obra não está estruturada em um tempo narrativo, naquele dotado de uma direção determinada para um fim pressuposto. Ao contrário, há aí uma temporalidade “solta”, *imprevisível*, que está a se desenrolar no acaso. A música de mobiliário conta também com essa indeterminação para realizar-se enquanto tal.

Quando dá abertura aos sons triviais na composição, permite que a aleatoriedade interfira na suposta estabilidade produzida pela repetição. Ao som dos módulos que se repetem, uma infinidade de sons casuais, produzidos pelas conversas, pelos gestos das pessoas, pelos copos que se esbarram, compõem a música de Satie. E a ausência de um tempo narrativo na música de mobiliário, dando lugar à repetição e a constância, abre a composição justamente para essa aleatoriedade, sendo a música resultante de uma junção de sons, intencionais ou não. Desta forma, não se tem uma temporalidade oferecida por um *bom senso*. Temos o tempo do acontecimento, do absurdo, do paradoxo, pois a própria concepção de música de mobiliário pode ser tida como um paradoxo. “A força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição.”(idem, p. 75)

A música, na maior parte das performances, é o sujeito da situação em um dado ambiente, como, por exemplo, em uma sala de concertos. A escuta, muitas vezes, é feita em total silêncio para que os sons harmônicos tomem conta desse espaço, sendo a melodia o personagem principal. E com isso a evolução de um tema central é explorada, em que a atenção dos ouvintes, então passivos, é toda voltada para o entendimento racional da relação entre as partes, que visará alcançar a expressividade prevista e erigida pelo compositor.

Na música de mobiliário a harmonia se abre para as sonoridades produzidas no ambiente comum, levando em consideração os barulhos e os eventos aí produzidos. O absurdo de uma música que não desconsidera a atonalidade dos ruídos, que não tenta sobrepujá-los, mas que, na verdade, deseja entrar em “harmonia” com eles. Em contrapartida à métrica da repetição, a abertura a esses sons atonais e aleatórios acabam por criar uma situação desconhecida, não premeditada, em que a sonoridade total naquele espaço – sons tonais juntamente aos sons aleatórios- cria a própria musicalidade, a qual imaginava (não previa) Satie. A desordem própria à

realidade se mescla a uma “ordenação” sonora, extrapolando o artifício de se construir uma obra de arte que se perpetue num tempo pretensiosamente fechado em sua autonomia.

Música – vida. A situação como acontecimento. A temporalidade do paradoxo: *os dois sentidos ao mesmo tempo*, sem profundidade e sem identificação; *múltiplos sentidos*, uma profusão de sons. Até ser realizada, a música de mobiliário é desconhecida e a cada novo evento ela nunca é o que ela *foi*, uma vez que ela não se restringe somente a sua notação, mas se “completa” durante a sua performance⁶.

Ao afirmar *ao mesmo tempo* múltiplos sentidos, várias direções, sua coexistência insuperável, o paradoxo sabota a reconhecimento e seus postulados implícitos, a identidade do sujeito que reconhece, a permanência do objeto reconhecido, a mensuração e limitação das qualidades a ele atribuídas, e reintroduz o devir-louco que a reconhecimento se encarregava de proscrever. (Pelbart, 2007, p.65)

E a presença da repetição faz da composição algo aberto. Não tendo nem início e nem um fim demarcados pelo desenvolvimento do tema, tampouco momentos de clímax e repouso, mas mantendo uma constância, tal música parece se estender de maneira planejada em sua duração. E isto nos faz pensar na concepção de *largura* de Deleuze, de avesso e direito como extensão, como contínuo de um e de outro⁷. Se ela não se estrutura por pontos singulares, nem possui um tema condutor que se desdobre em um movimento progressivo, tal música nos permite pensar em algo que se expande, que *se converte em largura*, ausente de um avesso e um direito, de

⁶ Uma indeterminação como nos termos de John Cage: “(...) não se pode saber até que sua ação se torne realidade.” (Silence, 2003, p. 41)

⁷ Assim o filósofo diz sobre o acontecimento e seu efeito de *largura*, a partir de reflexões feitas sobre a obra *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll: “Os acontecimentos são como os cristais, não se transformam e não crescem a não ser pelas bordas, nas bordas. (...) não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso de superfície. De tanto deslizar passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso” (Deleuze, 2007, p.10)

um antes e um depois, e que tem nesse movimento de repetição a planificação das oposições em uma massa contínua e expansiva.

Ausência de extremidades e presença nas *bordas* que estão sempre a se alargar como no trabalho *Caminhando* (1964), de Lygia Clark. Baseada na fita de Moebius, a artista propõe ao observador, então participante, explorar ao máximo as possibilidades dessa experiência:

Faça você mesmo o *Caminhando* com a faixa branca de papel que envolve o Livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita ou à esquerda o corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é seu ato. À medida que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho. (Clark apud Cleomar Rocha, 2008, p.04)



Figura 6 Caminhando, 1964

Deste modo, não se tem um dentro e um fora, mas a experiência de um fluir, um lado contínuo e superficial que se desdobra. A obra, ou como nas palavras de Lygia Clark, a *proposição*, é o ato em si. É essa abertura à pura experimentação por parte do participante, em que somente a proposição do fazer seria dada pelo autor, transferindo o ato criativo e o poder de escolha do artista para o espectador. Trabalha-se assim sempre em um limite não situado em uma coisa ou em outra - artista-espectador-obra - mas em uma fusão quase visceral, própria ao contato das coisas no mundo, exatamente como em sua concepção de linha orgânica:

A linha orgânica é uma linha que não foi desenhada ou entalhada por ninguém, mas que resulta do contato de duas superfícies diferentes (planos, coisas, objetos, corpos ou mesmo conceitos): ela anuncia um modo de pensamento além da lógica do verdadeiro ou falso, sem esperar uma síntese de contrapartidas anteriores para evoluir... (Basbaum, 2008, p 01)

Na obra *Bichos* (1963) também temos a valorização da experimentação por parte do espectador, em que ele tem liberdade para manipular a aparência da forma *Bicho*, em um jogo corporal que destroça a percepção vertical e distanciada da obra de arte. Aqui o espectador ao participar da “formação”, ao manusear o trabalho, acaba por se misturar com a obra durante esse processo, trazendo esse espectador para uma participação ativa. Afinal, qual corpo está sendo manipulado? O *bicho* ou o corpo do espectador que se mexe ao manipulá-lo? Nesse caso, os dois corpos acabam por se confundir, se situando no “entre” da linha orgânica, fazendo coincidir totalmente obra e processo, estrutura e duração (experiência), e abrindo o ato ao participante.



Figura 7 Bichos, 1963

Em *Caminhando*, ao propor o objeto-obra como uma experimentação artística, Lygia Clark afirma o “não-objeto” e traz à tona a sua realidade no mundo, como coisa sensível. O próprio nome que intitula a obra traz essa noção de processo, pois o verbo caminhar significa locomover-se, o que fica mais reforçado quando usado no gerúndio, como algo de fato em andamento, em execução. E isso porque anula as noções de oposição, como a idéia de “dentro e fora”, de “avesso e direito”, para transferir o fazer artístico para a superfície da vida, em que o ato é a própria manifestação da arte, revelando nesta uma percepção essencialmente corporal. Corpo e objetos (papel, cola, tesoura,) também se misturam nesse trabalho de Clark, como a atividade do mundo, como o entrelaçamento entre as coisas que não existem por si só, isoladas umas das outras, mas que estão a se desdobrar, justamente, umas nas outras. Como em uma continuidade descontínua e imprevisível própria à vida, sem pontos fixos e sem identidades (sujeito –

objeto; dentro – fora; avesso- direito), mas no limite e na tensão da *linha orgânica*. Sujeito (social) e obra (coisa) unidos e igualmente ativos, onde então o tempo é aquele da experiência, a temporalidade aberta do processo artístico no âmbito da realidade.

Robert Morris, em seu texto *O tempo presente do espaço* (1978), também desenvolve uma idéia de realização da obra como experiência, em sua concepção de presentidade. Essa experiência pertenceria, segundo o artista, ao domínio do “eu”, que percebe a situação espacial no tempo presente, em contrapartida a um “mim”, reconstitutivo da memória e próprio ao espaço mental, portanto, posterior à percepção na atualidade. A experiência da obra que requer o espaço da realidade seria dada então por esse primeiro *self*, pelo “eu” que se estende na duração, no espaço físico. Tal modo de experimentar a obra é realizado, ele mesmo, de uma maneira física, pois essa duração está diretamente relacionada ao movimento, ao estar do espectador naquele momento e naquele lugar. A duração seria, portanto, a extensão desse eu na espacialidade que se desdobra em um presente contínuo, trazendo a percepção para uma temporalidade espacial que está sempre a se atualizar.

Essa maneira de perceber o espaço reformula o modo de lidar com a obra de arte. Morris intenciona em sua reflexão também demonstrar a mudança ocorrida no comportamento do espectador diante da obra. Nesses trabalhos espacializados não há um tratamento bilateral entre as partes, onde o “objeto-obra” é visto por alguém situado externamente a ele. Ao contrário, é ressaltado o valor de uma percepção abrangente na relação dos elementos que ocupam o espaço.

Ao perceber um objeto, alguém ocupa um espaço distinto de alguém. Ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto, mas coexiste com aquilo que é percebido. No primeiro caso quem percebe circunda, no segundo é circundado. (Morris, 2006, p.406)

Com os espelhos, em *mirrored cubes*, refletindo o espaço e o que ali estivesse (no caso quando no espaço da galeria), eles nos iludiriam de serem eles mesmos integrados àquela arquitetura na qual estão situados. Ao circundarmos os cubos somos também circundados, devido ao reflexo dos espelhos. É tensionada nossa relação com o “objeto”, que, afinal, não pode ser mais aquele objeto apreendido pela coerência advinda da construção mental. Nos vemos diante de uma escultura que nos faz confundi-la com a arquitetura, com o espaço no qual está situada, e que também nos faz confundir nós mesmos com todo aquele ambiente. Não sabemos mais quem somos, o que são os nossos corpos. Se são simplesmente mais um elemento daquele espaço ou se ainda são indivíduos. “...já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado.” (Merleau-Ponty, 1975, p. 282) A tensão situa-se deste modo na duração da experiência física, corporal, uma vez que é através do movimento em torno dos cubos e naquele ambiente é que temos o entendimento da obra. E isto acontece porque *mirrored cubes* é de fato uma obra cuja experiência pertence ao domínio espaço-temporal, em que sua temporalidade é dependente da duração da experiência do espectador-participante na externalidade. Duração esta como constituinte essencial e, acima de tudo, estrutural da obra, advinda da experiência na superfície própria ao espaço público. “...a significação se constrói no momento mesmo de sua projeção no mundo”(Krauss, 1993,p. 58)

A *presentidade* é então instaurada entre a obra e o espectador. E esse *eu* que se estende num presente contínuo não seria existente também na música de mobiliário de Satie? Sendo baseada em repetições, o *mim* pertencente à memória parece ser insistentemente solapado pela imposição da *presentidade* do eu. Se houvesse o triunfo do *mim*, a música de mobiliário teria que ter uma estrutura diferente. Uma estrutura como aquela pertencente às composições ocidentais tradicionais, baseadas num início, meio e fim, onde o fim nos faz voltar, por lembrança, para o início; onde se revive, desta

forma, aquele momento e aquela sensação sentida no começo da música. E estas lembranças, segundo a reflexão de Morris, seriam resgatadas por esse *mim*, próprio à memória e que nos faz revivenciar determinadas situações. Sendo, então, a composição estruturada em repetições, temos o desdobramento de vários “eus”, que resistem em se localizar no passado, da lembrança, mas que concordam com um devir constante, com uma espécie de presente contínuo que se estende num tempo espacializado.

2.1

Do corpo o incorporal

Por seu acontecimento no âmbito da externalidade, a música de mobiliário pode ser associada à fisicalidade corpórea, ou seja, uma música que pede a presença do corpo como um todo para ser experimentada. Não se baseando na construção harmônica tradicional, a música de mobiliário dispensa a escuta intelectual, aquela que oferece o entendimento da composição como um todo conectado às partes que o compõe. Quando nivela a composição à superfície, devido à repetição do motivo e abrindo a música para os sons do ambiente, Satie, de certa maneira, evoca uma escuta que não visa ir além do sentido da audição, dispensando o entendimento que requeira o recurso ao raciocínio. Como uma música para “ouvir com o ouvido”, isso quando percebida. Afinal, parte dos sons que se mesclam à composição aqui discutida são produtos das ações corpóreas no ambiente, como o som das conversas, dos pratos, dos garfos, sons que são unicamente resultados da atividade entre os corpos (corpos em seu sentido mais abrangente, entendido também como coisas) no mundo.

Do mesmo modo, o ouvinte muda de posição, uma vez que sua estrutura sistemática dispensa o ouvinte passivo para poder captar a composição. A escuta, ao dispensar o entendimento lógico, recusa, assim, o modo de apreensão convencional, caracterizado pela escuta silenciosa e atenta.

Os aspectos da forma essencialmente convencionais da música européia são, por exemplo, a apresentação de um conjunto como um objeto no tempo, que possui um início, um meio, um fim, de característica progressiva mais que estática, isto é dotada de um ou mais pontos culminantes, e, por contraste, de um ou mais pontos de repouso. (CAGE, 2003, p. 40)

Diferentemente da forma fechada apresentada nesta passagem de Cage, a música de mobiliário segue uma constante produzida por conjuntos de acordes que não se desenvolvem em direção a um fim. Há, deste modo, um desinteresse em ser a música percebida ou não, pois a ausência de uma progressão narrativa a retira, naturalmente, de um primeiro plano, para a colocar como uma espécie de cenário. É fácil desviar a atenção para qualquer outra coisa, que seja a mais trivial. O ouvinte, então, se torna ativo, presente na composição, uma vez que os barulhos produzidos pelo movimento do seu corpo acabam também por compor a música.

Ao analisar o filme *Anémic Cinéma* (1926?), de Duchamp, Krauss comenta a crítica do artista frente às abstrações da pintura moderna. Segundo a autora, Duchamp criticava a “pureza visual” que os pintores modernos buscavam alcançar em suas obras, ao apelar para a experiência integralmente ótica. E tal pureza seria proporcionada por uma coerência obtida pela *sincronia* formal, ou seja, por uma simultaneidade entre as partes na superfície que ordenariam o entendimento, então, visual. *Anémic Cinéma* consiste em um filme de aproximadamente cinco minutos e meio, com imagens impressas em discos rotativos, por vezes com frases escritas, cuja leitura é perturbada pela constante rotação. Krauss afirma ter no constante movimento circular dessas espirais um *battement*, uma pulsação, que acaba por proporcionar um ritmo repetitivo.

Inchação depois contração, a espiral transforma o impulso da ação em um soluço repetitivo, e faz da continuidade do movimento o ritmo síncope de uma pulsação ou de uma batida. (Krauss, 1996, p.126)

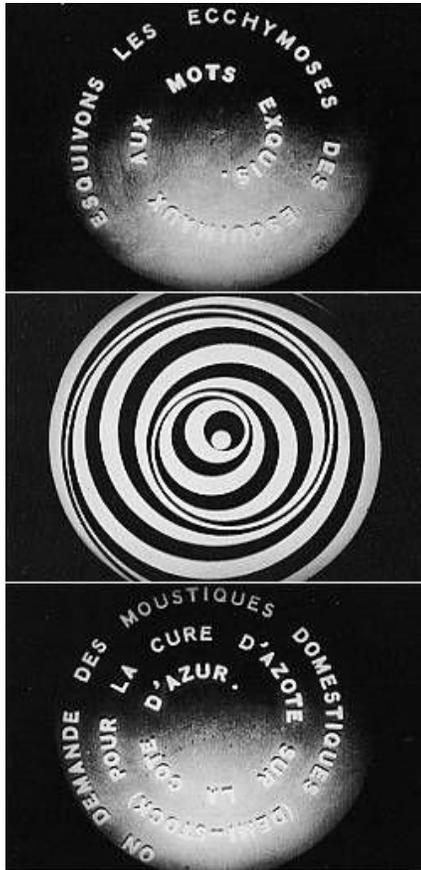


Figura 7 Anémic Cinéma, 1926?

Tal ritmo pulsante significaria assim, segundo Krauss, o desmoronamento da coerência visual adotada pela pintura moderna, pois ao provocar o movimento pulsante proporcionado pelas espirais em rotação, como um “inflar e desinflar”, nossa sensação, então corporal, seria excitada. O ato de ver o filme, deste modo, não se restringiria ao olhar, à apreensão visual, mas seria percebido como um ver através do corpo, provocado pelo *battement*. Associação esta da visualidade ao corpo que, então, desestabilizaria a *boa forma*.

Associar a visualidade ao corpo, isto é torná-la impura, (...) Quando cada órgão [*organe*] se dissolve na imagem do seguinte, o que parece resultar

desta batida repetitiva, é o senso de uma erosão da boa forma, a experiência de um desmoronamento da *Pragnanz* [boa forma] sob o efeito de uma pulsação que interrompe as leis da forma, que as despedaça e as dispersa (...) uma pulsação que nos revela que nós «vemos» com o corpo. (idem p.127)

Um trabalho elaborado na planaridade da superfície da tela, como no caso das pinturas modernas, criticadas por Duchamp, ofereceria uma experiência que não levaria em conta o tempo, nem mesmo o narrativo, uma vez que se resume a esse campo visual planejado – *cohésion instantanée*. *Anémic cinéma*, do mesmo modo, dispensa o tempo cronológico das produções cinematográficas, baseado em uma história a ser contada, a qual introduz o espectador no tempo artificial dessa narrativa. A temporalidade dessa obra de Duchamp seria aquela compartilhada com o corpo, que sentiria a *ondulação temporal* própria ao filme. O tempo da repetição, fruto dessa pulsação constante, que estrutura o ato de experimentar a obra na atualidade. O *l'informe*⁸ comentado nesse contexto por Krauss, desestabilizador da ordem e da coerência formal, que também se vê presente em Satie.

Podemos dizer que a percepção corporal (atual) estrutura grande parte da obra de Robert Morris. A experiência do artista com os dançarinos da Judson Dance Theater, de New York, entre o fim da década de 50 e início da 60, foi de extrema importância para a concepção espacial de seus

⁸ Esse conceito de *informe* foi aplicado por Krauss a partir do seu uso por Bataille: “Ref. ao conceito de **informe** de Georges Bataille : «Um dicionário começaria a partir do momento em que não mais fornecesse o sentido das palavras, mas suas tarefas. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo possuindo tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, geralmente exigindo que cada coisa tenha sua forma. Aquilo que designa não possui direitos em qualquer sentido, e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Com efeito, para que os homens acadêmicos fiquem contentes, seria necessário que o universo adquirisse forma. A filosofia como um todo não possui outro objetivo: trata-se de fornecer uma beca [redingote] àquilo que é, uma beca matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se parece com nada e que é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é alguma coisa como uma aranha ou um escarro.» [tradução de Ricardo Basbaum. ver Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *Informe* [cat.], Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.]”

trabalhos. Esses dançarinos partiam do pressuposto de que a significação só tem existência quando na experiência mesma do domínio público, distante da privação da subjetividade. Para tanto, utilizavam-se da “linguagem ordinária”, “uma noção emprestada da filosofia, que retrai a distinção corpo/espírito em benefício de uma visão behaviorista da linguagem.” (Krauss, 1995, p. 56) E se a significação pressupunha um acesso privado, mental, referente à apreensão por parte de um sujeito único, a *materialização* dos significados só poderia ser dada de uma maneira compartilhada, coletiva. Deste modo, a dança era resultado de movimentos ordinários, da significação proveniente do contato com o mundo, esvaziada de qualquer expressão dada anteriormente ao gesto.

Simone Forti, então bailarina e coreógrafa da Judson nos anos 60, apresenta uma outra modalidade de dança. Visto que os movimentos dos bailarinos convencionais respondiam à exigência de transpor temáticas autorais para a dança, Forti apresentou uma concepção que partia do *cumprimento de tarefas*, propostas como um *start* para a realização dos gestos dos bailarinos, sobretudo enfatizando os movimentos do cotidiano. Desta maneira, a partir dessas tarefas, seria possível obter movimentos desprovidos de significações ulteriores e internalizadas, que escapavam à materialidade do âmbito público. Era dada ao dançarino uma autonomia gestual. O ato de dançar era então realizado inteiramente na atualidade, como gesto desnudo, na temporalidade espacial do presente em ação, pois sem a artificialidade temporal da criação, a dança se libertava da evocação de algo que fugia ao seu acontecimento integral na atualidade. E, com isso, a linguagem da dança, em essência vinculada ao corpo, desgarrava-se das mediações mentais e privilegiadas ao sujeito para esvaziar-se em sua condição primeira e, aqui, única: como linguagem corporal.

Em *Notes on Dance*, artigo de 1965, Morris fala de sua ligação com a dança, usando como um dos exemplos o evento *Slant Board*, ocorrido em 1961, em Nova York, coordenado por Simone Forti. Tal evento consistia em

uma placa de madeira inclinada a 45 graus do chão, com cordas presas no topo, onde os dançarinos, ou *performers*, escalavam essa chapa por meio dessas cordas, passando uns pelos outros. Aqui, ele chama a atenção para o método concebido por Forti, como o uso de regras simples, dadas como *tarefas* para estruturar a ação.

Aqui as regras eram simples e não constituíam uma situação de jogo mais que isso indicava uma tarefa enquanto o dispositivo, o plano inclinado, estruturava as ações. (Este único exemplo não faz justiça as implicações deste aparentemente simples concerto realizado.) Aqui estavam focados com clareza pela primeira vez dois meios distintos pelos quais novas ações poderiam ser implementadas: regras ou tarefas e dispositivos (ela os chamava “construções”) ou objetos. (Morris, 1965, p 179)

Os movimentos dos *performers* eram, então, provocados por essas tarefas e pelos dispositivos (*devices*), no caso, a placa inclinada, em que não se remetia a nada além do que aos movimentos exigidos pelo esforço de se escalar a placa por meio das cordas. Os gestos são aqui imprevisíveis e despretensiosos, livres de uma conceituação prévia, respondendo unicamente a esse objetivo físico. A dança era assim trazida por completo para a atualidade, para seu acontecimento na realidade espacial, em que através desse esforço exigido pelo cumprimento de tais tarefas e pela repetição dos movimentos – subir e descer, segurar, soltar - reafirmava-se a todo o momento a presença dos corpos naquele espaço. Com esse método, Forti libertava a dança da significação *mimética*, reduzindo os sentidos gestuais unicamente à ação (*action*). A forma como ação corporal.

A *presentidade* era então colocada em cena, sendo seu desdobramento dado pelos movimentos livres dos dançarinos. Assim, uma “linguagem ordinária” poderia ser lida como comportamento na concepção de presentidade de Robert Morris já comentada aqui e sua valorização pode ser

vista na maioria dos trabalhos do artista, tanto em dança quanto em escultura.

Column foi uma performance realizada por Morris em 1961, no Living Theater. Esta consistia na permanência de uma coluna em compensado (243,8 x 60,9 x 60,9)⁹, pintada de cinza, posta de pé durante três minutos e meio. Em seguida, tal coluna era bruscamente tombada e deixada por mais três minutos e meio na posição horizontal. Trata-se aqui de duas posições que remetem diretamente ao corpo humano, uma em pé e a outra semelhante a de um corpo deitado sobre o chão. A simplicidade aparente de tal evento, realiza a arte na literalidade mesma que a do espaço real, na objetividade da significação pública, fazendo daquilo que parece inconsistente, algo que simplesmente é nessa literalidade. Deste modo, a significação aqui se restringe inteiramente à superficialidade do acontecimento: a coluna de pé, sendo tombada e deitada. E parecendo ter usado como parâmetro o corpo e suas posições nessa escultura, a arte de Morris aproxima-se ainda mais de nosso ambiente habitual, do âmbito da coletividade, no qual as coisas estão constantemente a se entrecruzar. Se utilizando da neutralidade do cinza e da forma simples da coluna (um retângulo), ausente de ornamentações, é evidenciada a sua superfície lisa, o que provoca uma maior identificação, no caso gestáltica, com a forma total do corpo humano. Isto ressalta a condição primeira da escultura como objeto essencialmente físico, provido de características espaciais e com *Column* esta aproximação com o mundo é feita de modo direto, sem mediações, em que a significação artística é dada totalmente no espaço-tempo da externalidade, neste ambiente no qual os corpos se encontram.

Site, uma dança de Morris de 1964, traria a discussão sobre a pintura para a literalidade da ação. Ao serem retiradas duas chapas de madeira pintadas de cinza, que se encontram na vertical, surge a figura de *Olympia*, caracterizada pela performer Carolee Schneemann.

⁹ Morris dizia que a escultura não poderia ser nem muito pequena, pois poderia causar uma sensação intimista, nem muito grande, uma vez que poderia tomar característica dos monumentos.

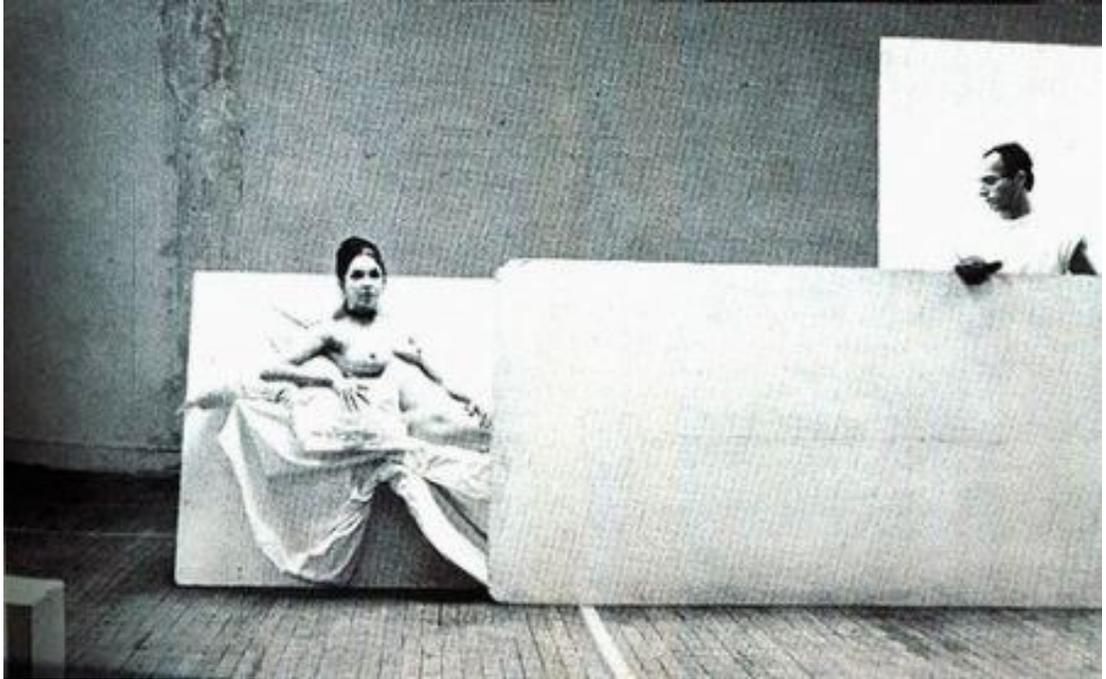


Figura 8 Site, 1964

No mesmo plano no qual se encontra *Olympia*, uma referência direta à pintura de Manet, Morris está interagindo com as chapas. Nesse cenário carregado com um certo tom irônico, uma vez que a pintura impressionista buscava a experiência estritamente ótica, não há figura e fundo, mas há sim a presença corporal naquele espaço. O ato de retirada das chapas de madeira, como se fossem planos, para que resultasse ao final a figura de *Olympia*, como uma mulher ali presente a figurando, traz tal imagem para o plano da atualidade, jogando com o ilusionismo, então tensionado. A representação aqui seria sutilmente ironizada para ser dado valor àquilo que está acontecendo nesse mesmo plano. E isso é ainda mais reforçado quando, depois da aparição de *Olympia*, Morris continua a interagir com as

chapas, indiferente à figura representada, que também não deixa de estar ali presente em uma certa ausência própria da representação.

Esta obra de Morris acaba por criar uma tensão provocada por esse paradoxo de se ter no mesmo plano a ação e a representação. E nesse caso só poderia ser resolvido com a ironia. O que vemos ao longo de seus trabalhos com escultura, é que o artista buscava realizá-los na espacialidade literal. Deste modo, as formas eram simples, muitas vezes pensando a apreensão estendida da Gestalt, em que levava em consideração o objeto na externalidade do ambiente. Superfícies lisas e pintadas de cinza só reforçavam mais a presença da forma em nosso espaço habitual, sendo essa mesma forma algo tão presencial quanto os nossos próprios corpos. Deste modo, recursos óticos ou mentais só poderiam vir a deturpar essa apreensão. No plano da realidade, o artifício isolado da representação só poderia aparecer como um recurso que retirasse o espectador de sua própria realidade para enviá-lo para o plano de uma temporalidade outra que não a atual – ação -, desmaterializando os desdobramentos no espaço-tempo.

Um ano seguinte à apresentação de *Site* e mais duas outras coreografias, e mesmo ano em que deixa a Judson Group e que expõe os cubos espelhados, em 1965, Morris monta *Untitled, Three L-Beams*, na Galeria Leo Castelli. Este trabalho consiste em 3 vigas idênticas, em forma de L, postas em diferentes posições na sala de uma galeria. Vigas idênticas quanto à metragem, mas em relação ao corpo que as circunda, tomam formas relativizadas, produzidas pela gestalt. Um pouco maior que um homem, com 243,8 x 243,8 x 60,9 cm, cada uma, a apreensão dos *L-beams* é proporcionada pelo movimento do observador no espaço no qual eles se encontram.

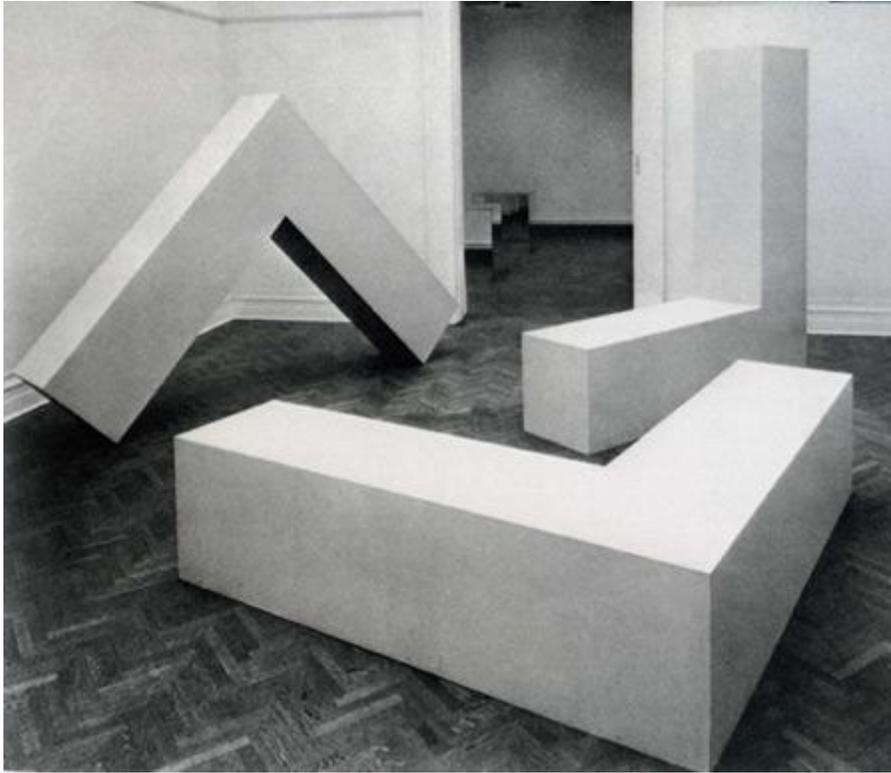


Figure 9 Untitled , Three L-beams, 1965

A forma neste trabalho é percebida pelo espectador de maneira que ele tome consciência de sua própria fisicalidade, assim como a de seu entorno, em que sem essa consciência este espectador não notaria que uma forma toma diversas aparências em relação aos movimentos de seu corpo. Para tanto, é demandada a circulação deste observador nesse espaço, é necessária a experiência num tempo atual, proporcionada pelo comportamento. E assim, como nos cubos espelhados, a obra se revela quando na presença do observador, em que seu significado é dado na externalidade, de maneira semelhante à “linguagem ordinária”.

No *Parangolé* (1964) de Hélio Oiticica o movimento corporal do participante também se torna fundamental para a realização da obra. Sendo uma vestimenta, que visa à irradiação da cor no ambiente, o *Parangolé* se

desdobra no espaço de acordo com os movimentos de quem o veste. O tempo da obra seria então o tempo proporcionado pelo participante e seu acontecimento, enquanto obra, estaria intimamente vinculado à movimentação aleatória da pessoa que a utilizasse. Seu significado, em parte concebido como propagação da cor no espaço-tempo, se completa com a ação lúdica que se origina no ambiente público, tornando-se uma ação coletiva, que “almeja esse sentido construtivo do *Parangolé* a uma ‘arte ambiental’ por excelência...” (Oiticica, 1996, p. 67) Deste modo, o comportamento do participante completa a estrutura da obra como objeto não-acabado. Como um objeto que desdobra sua *cor-estrutura* na temporalidade espacial mesma que a dos gestos ordinários. “...o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta.” (idem, p. 92), que se propõe a ser uma *arte ambiental*.



Figura 10 Parangolé, 1964

Portanto, vimos que obras que requeiram seu acontecimento no tempo da atualidade, necessitam estar dispostas automaticamente no espaço real, senão não aconteceria no espaço-tempo da vida. E, para tanto, a presença do corpo torna-se fundamental para a completa realização de tais trabalhos, do contrário, se limitariam a uma organização temporal, em essência abstrata e subjetivada. Do mesmo modo, os entrecruzamentos se fazem insistentes. Corpos, objetos, espaço-tempo, sons, se mesclam de uma maneira tão orgânica, que se desdobram, a todo o tempo, como uma conexão contínua, em que não permitem o limite de um fim em si. Como a linha orgânica de Lygia Clark.

A incorporeidade é, assim, instaurada devido a essa continuidade entre os corpos, não definíveis singularmente, exatamente por serem, ao fim, entrelaçamentos constituintes da espacialidade. Deste modo, o corpo acaba por deixar de sê-lo ao entrecruzar-se com as coisas, sendo ele mesmo essas coisas, em que no constante desdobrar-se umas nas outras, tais coisas deixam de ser elas próprias para serem uma rede tênue que flui no infinito acontecer.

2.2

A simultaneidade: o “tudo ao mesmo tempo”

O fato das obras de Satie e de Morris, aqui discutidas, instaurarem um suposto presente para acontecerem, nos dá a entender a ocorrência de um “tudo ao mesmo tempo”, como a simultaneidade das coisas na espacialidade. Se estamos trabalhando com obras que enfatizam a presença na atualidade, temos uma relação de interação entre os elementos do espaço. Esses elementos, por sua vez, retiram-se da qualidade de objetos isolados para se tornarem participantes do mesmo modo que as pessoas ocupantes desse espaço. Vemos aí um movimento análogo à relação entre referenciais, onde algo está em relação a alguma coisa e essa coisa está em relação à outra coisa, e assim por diante. O “tudo ao mesmo tempo” não se apóia no isolamento dos objetos no ambiente, como um conjunto de unidades, nem os enfatiza como coisas contidas em seus limites, quer seja físico ou não. Da mesma forma, não nega esse “objeto”, mas o tem em uma fina camada de superfície, ausente de hierarquias e que tem interligados todos os seus elementos.

Movimento, este, existente na obra *Schift* (localizado em King City, Ontario, norte de Totonto; 1970-72), de Richard Serra. Em seu texto *Schift* (texto publicado originalmente em 1973), que descreve a obra que leva o mesmo nome - talvez sendo o próprio texto parte da obra - o artista descreve a sensação de descentralização decorrente no experimentar a obra. Tal trabalho consiste em “Seis seções de cimento retilíneas de 1,50 m de altura e 20 cm de espessura...” (Serra, 2006, p. 325) postas em um *site* que compreende “...um campo de lavoura que consiste em duas colinas separadas por um vale em ângulo agudo.” (idem)



Figura 11 Shift, 1970-72

Colocada num campo amplo e irregular, com subidas e declives, torna-se necessária a caminhada do observador ao longo do *site*. Desta forma, a apreensão da obra é provocada pela experiência no local, do próprio local, em que a temporalidade é gerada pela duração de quem passa pelo processo de percepção desse campo vasto e indeterminado.

A intenção do trabalho é uma consciência da fisicalidade no tempo, no espaço e no movimento. (...) A pessoa anda colina abaixo para entrar na peça. Quando faz isso, os elementos começam a se destacar em relação ao nível dos olhos da pessoa que vem descendo (idem, p. 327)

A noção de uma “paisagem móvel”, resultante do caminhar do observador no terreno indeterminado, seria ocasionada por uma modulação advinda do *estar* simultâneo da paisagem e do observador no espaço. Desta forma, o entorno também se locomoveria, se deslocaria conforme a pessoa

ali caminhasse. “Entre ele [o vidente] e o visível, os papéis se invertem inevitavelmente.” (Merleau-Ponty, 1975, p.282) Essa descentralização supõe esse caráter acumulativo do tempo-espaço que se desdobra, sem localizações claras, supondo a apreensão como um *volume*, uno em sua heterogeneidade.

E assim, Serra fala em um *pensamento na experiência*, que ocorre ainda no processo de experimentação do trabalho.

Do cume da colina, olhando para trás sobre o vale, são lembrados pensamentos e imagens despertados pela consciência de tê-los experimentado. (Serra, 2006, p. 328)

Seria então esse pensamento a extensão da própria experiência. Quando nos lembramos de imagens vividas, elas vêm embaralhadas, confusas, sem uma coerência clara. A narrativa de uma dada lembrança sob uma lógica linear seria uma construção externa à experiência da própria lembrança, suporia um pensamento abstrato, inverso ao “tudo ao mesmo tempo”, desordenado e ocorrente na experiência espacial. Deste modo, é dito por Serra que “o tempo dessa experiência é cumulativo (...) como volume (como espaço contido)” (idem), destituído de um *centro móvel*.

Algo que se assemelha ao *Aleph* de Jorge Luis Borges. Em seu conto *El Aleph*, de 1949, o escritor narra uma percepção fantástica do universo. O Aleph seria uma pequena esfera localizada no porão da casa de um personagem, em que o universo inteiro poderia ser visto simultaneamente. Aí, norte e sul, passado e presente são perceptíveis todos ao mesmo momento e não sucessivamente. Assim o narrador diz: “...vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra (...) o inconcebível universo” (Borges, 2001, p.171) Um ver *tudo ao mesmo tempo*, ausente de memória ou de projeções, pois tudo estava a ocorrer simultaneamente, como um tempo acumulativo destituído de

esquecimentos, de antes ou depois. Como o infinito que se acumula em uma infinita atualidade.

E essa relação de simultaneidade nos remete a Merleau-Ponty. De acordo com o filósofo, em *O olho e o espírito*, as coisas são existentes em um *único Espaço*, como uma coesão, englobando até mesmo o passado e o futuro, também como moventes da simultaneidade do mundo. A partir daí, momentos singulares podem ser transformados em extensões de acontecimentos que se desdobram na espacialidade, podendo ser vista, assim, a lembrança como atualidade e não como evocação de algo concluído em um tempo específico. A pluralidade é instaurada no mundo e é, deste modo, própria à existência. E esta pluralidade não pode ser entendida como um conjunto de singularidades, mas como interconexão entre as coisas, que se equivalem, que estão sempre a se esbarrar e a se misturar de alguma forma. É a *voluminosidade* do *Espaço*. Por isso, é dito por Merleau-Ponty que “... nenhuma obra se remata absolutamente...” (Merleau-Ponty, 1975, p. 301) e que “... as criações não são uma aquisição...” (idem), pois, se fossem, se se finalizassem na privação, não se desdobrariam nessa rede de entrelaçamentos que é o mundo da realidade. E é assim que as coisas não são feitas – senão suporia uma intervenção sobre elas - mas *se fazem* no contato com as outras coisas. Movimento análogo à “paisagem móvel” de *Shift*, de Serra, onde esta não se situa diante dos nossos olhos, mas no mesmo campo no qual estamos imersos.

Na passagem sobre o *Quiasma*, em *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty expõe o que seria sua noção de *visão tangível*. Nesse texto ele diz que aquele que vê só vê porque também é visto, assim como aquele que toca só toca porque é tocado, mas que só se vê porque o ver apalpa o que é visto. Ou seja, o olhar é tangível, não concluído na retina.

(...) o espetáculo visível pertence ao tocar nem mais nem menos do que as “qualidades tácteis”. É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível

é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado (...) Há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível (...) (Merleau-Ponty, 2007, p. 131)

A partir dessa noção de prolongamento das coisas no *mundo tátil*, um suposto sujeito se encontra nos limites de *ser* objeto. A noção cristalina de sujeito se embaralha com a noção de *coisa*, coisa esta que ocupa o espaço tal como qualquer outro elemento que também esteja ali presente. E desta forma, ou seja, sem distanciamentos, tudo se encontra no mesmo espaço. Tudo se esbarra nos limites dos corpos, criando uma tensão provocada pelo prolongamento de *si* em outra coisa, que também está a se estender em outra e assim por diante, em relação de reciprocidade.

É preciso tomar ao pé da letra aquilo que a visão nos ensina: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto das coisas longínquas como das próximas... (Merleau-Ponty, 1975, p. 298)

E esta noção de simultaneidade nos coloca em um espaço coeso, *volumoso*, que está sempre na iminência de abarcar todas as coisas em sua heterogeneidade. Parece-nos, deste modo, que ficamos incapacitados em pensar o presente, o passado e o futuro como noções tão precisas em seus limites. Sendo a temporalidade da filosofia de Merleau-Ponty espacial, em um mundo movido por entrelaçamentos, as criações das noções de tempo acabam por perder, de alguma forma, seu valor significativo. Talvez estas noções sirvam mais como meras nomeações, pois se temos um espaço amalgamado, passado, presente e futuro estão sempre a se esbarrar, não se tornando um só *Tempo*, mas ativos como aquilo que se encontra na espacialidade de um mundo fundado nas interconexões. O passado,

portanto, está presente no futuro não como algo que *foi*, mas como algo que ainda está *sendo*; assim como “aquilo que nunca é completamente” (idem, p.301) A acumulação do desdobramento infinito e ilimitado.

E o acontecimento é essa indefinição que pertence a um tempo que se esvairia na abertura para a indeterminação. É o encontro do passado, do presente e do futuro no espaço, onde o tempo é coeso à espacialidade da realidade mundana. E nesse ambiente da vida as coisas não são e nem estão paralisadas. Tudo está a todo o momento em constante mudança, pois nada é aquilo que *foi*, como algo estático e concluído em outra dimensão, e porque aquilo que *é* *será* em frações de segundos e, assim, esse é facilmente pode se tornar *sendo*.

2.3

“*Happening e Acontecimento*”¹⁰

As ações de Allan Kaprow levavam em consideração a aleatoriedade das coisas expostas no mundo. O fato dessas coisas ali estarem sem nenhum propósito, sem nenhuma intencionalidade artística, permitia que, quando de encontro a elas, fosse feita da ação artística um encontro com a vida, com aquilo que despropositalmente se fez aparecer em uma dada situação. Por isso Kaprow fala do acontecimento gerado pelo encontro imprevisível com coisas ordinárias, como materiais, cheiros, sons, cachorros, lixo, que estão dispostos no espaço do cotidiano.

Kaprow já percebia essa extensão da obra para além de seu próprio suporte na pintura de Jackson Pollock. Em *O legado de Jackson Pollock* (publicado originalmente em 1958), Kaprow expõe a importância do processo *all-over* do artista para as obras de então. Na escala grandiosa de suas telas, em seus *drippings*, feitos a partir do *gesto habitual*, que se expandiam para além do “formato retangular” das telas convencionais, Pollock, segundo Kaprow, abriu a pintura para o ambiente da vida. O espectador, então, se encontrava diante de uma pintura sem partes, sem fragmentações, mas que se “prolongava na sala”. “...suas pinturas em escala mural deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes.” (Kaprow, 2006, P. 42) E deste modo, “...a pintura como um todo se projeta para fora, para dentro da sala, em nossa direção (somos participantes, mais do que observadores).” (idem, p. 43)

¹⁰ Subtítulo utilizado originalmente como título de uma palestra ministrada por Vera Terra em junho de 2009, na PUC-Rio.



Figura 12 Pollock

Esse aspecto da obra de Pollock, do envolvimento da pintura com o mundo exterior, unido ao caráter ordinário do gesto – *drippings* - dá abertura

ao acontecimento revelado por Kaprow. O gesto nos *happenings* seria o comportamento livre por parte dos artistas durante o processo de realização do trabalho - assim como os esguichos de tinta que Pollock jogava espontaneamente para todos os lados. “Um Happening é uma assemblage de eventos executados ou percebidos em mais de um tempo e lugar” (Kaprow, 2004, p. 05) E a expansão da obra para o ambiente seria, assim, a sua atuação no espaço comum, acolhendo também as atitudes ordinárias dos participantes, estes, então, deflagradores dos processos artísticos.

Apesar de serem os *happenings* em grande parte planejados, eles não deixavam de se apoiar no desenrolar próprio da vida. E sua intenção era justamente aproximar arte e vida. “É arte mas parece mais próxima da vida” (idem) O fim, e mesmo o processo dessas ações eram então desconhecidos até a sua realização.



Figure 13 Women licking jam off of a car, 1964

O trabalho de fato só tinha sua existência no domínio público, onde espectadores tornavam-se participantes e as premissas acabavam por ceder ao acaso derivado das ações ordinárias. Por isso os lugares mais inusitados

poderiam ser os espaços mais adequados para as performances, como a *cozinha de um amigo*, a ida a uma loja, o campus de uma universidade, lugares, os quais seriam a princípio neutros em relação à arte. A arte, assim, invade e penetra a realidade comum, acolhe seu caráter múltiplo e intervém em sua suposta normalidade. E o trabalho artístico, aqui, se entrelaça a esse constante desenrolar que é a vida e junto a ela, mesclando-se ao seu *continuum*, se faz também desdobramento, sendo a temporalidade da obra de arte esse mesmo deslizar pela superfície das coisas que se encontram interligadas por simplesmente estarem no mundo.

E esse *continuum* está presente no acontecimento. Se foi por nós falado anteriormente que o acontecimento pode ser visto como indefinível em uma temporalidade absoluta, nos é permitido pensá-lo como algo que não tem em si o singular. A partir daí as coisas se prolongam umas nas outras, em que a ação de um certo início esta presente em um suposto fim, que não chega a se definir como uma conclusão, uma vez que este fim pode ser, então, um “outro” início ou, melhor dizendo, um processo contínuo. A conclusão de um ciclo implicaria a sucessão de momentos, estes, então, como singulares em si, ou mesmo independentes, uma vez que podem oferecer um fim, um fechamento. Diferentemente, a crença em um “tudo ao mesmo tempo”, como sendo um processo de interligação entre os elementos, tem seu acontecimento no espaço a partir da relação de simultaneidade entre as coisas nele contido. E se se acredita que as coisas são equivalentes entre si, como não sendo objetos singulares, é coerente pensar que essas mesmas coisas estão sempre se atualizando, como desdobramentos, uma vez que é no desenrolar do espaço-tempo que elas se fazem existentes no mundo. Uma sucessão implicaria um movimento de justaposição, pondo aquilo que foi imposto, em um tempo memorável, num tempo outro que não o da realidade, em que teria sua existência somente na abstração da coisa concluída.

Assim, estando o espaço sempre a se mover e a se mutabilizar por ações externas, as quais também são modificadas por esse mesmo ambiente, o acontecimento ocorrente na *Música de mobiliário* e em *Mirrored cubes* deve ser pensado como um processo de superfície, como aquilo que não tem existência na profundidade das coisas, esgotadas no plano do intocável. Estamos trabalhando com obras que exigem a modificação a todo o momento e que também exigem o contato com o mundo para se realizarem. Por isso, são experiências espacio-temporais. Se se prendessem somente à ordem do temporal, estariam, nesse caso, armazenadas na profundidade das definições, naquilo que foi encerrado em um tempo passado, sem chance de modificações posteriores. Sendo também espacializadas, tais trabalhos se desenrolam na superfície própria dos acontecimentos; acontecendo na literalidade do espaço-tempo.

3

Uma poética do vazio: *A forma como campo de possibilidades*

A abertura da obra de arte para o mundo conduzirá os artistas para um outro tipo de estruturação de seus trabalhos. Se temos na tradição artística ocidental obras que, em si, trazem seu próprio entendimento e valor, agora temos manifestações artísticas que carregam consigo a incerteza e a indeterminação relacionada à expansão para a espacialidade. O sentido de totalidade aqui se torna vago em relação à definição de seu significado, pois totalidade pode ser, também, aquilo que abarca o estender desmedido no mundo, como fusão entre arte e vida. E ao intencionar esta fusão, acolhe-se a vitalidade da incerteza, o incessante movimento daquilo que não é concluído e nem fechado, mas que está sempre se desviando da exatidão lógica (certezas). Assim, palavras que a princípio conotariam um sentido negativo, agora tornam-se positivas em seus significados. E o vazio, aqui, ao invés de ser simplesmente ausência, passa a estruturar as poéticas que se prolongam na vida.

Assim, John Cage estrutura muitas de suas músicas e passa a se valer de um tempo vazio em suas composições. Diferentemente da estruturação musical em um tempo métrico, criado a partir da combinação dos sons tonais, o compositor opta pela inclusão do silêncio em suas obras, tido como som não-intencional. E com essa inclusão, a estrutura rítmica acolhe também o zero. Tendo o silêncio sua presença na música, como som, temos um tempo zero como um valor positivo na composição, como o *silêncio grávido de sons*, que tem como característica a duração. Cage, desta maneira, intenciona a abertura para um *campo de possibilidades* promovida pela presença do silêncio na música, em que são acolhidos os ruídos e os barulhos do ambiente. Esse vazio não seria, então, a ausência

de som, mas, ao contrário, seria a presença das sonoridades próprias da vida, da existência no mundo, também como som, tendo o mesmo valor, na composição, de uma nota musical. O vazio é silêncio (duração), que, por sua vez, é abertura aos sons próprios do ambiente. Podemos estar imóveis, sem respirar, no ambiente mais silencioso, mas, como dito pelo compositor quando em uma experiência numa câmara anecóica, nosso coração e nosso sistema sanguíneo, enquanto estivermos vivos, não param de soar.

Tal sala é chamada câmara anecóica, suas seis paredes feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Eu entrei em uma na Havard University há muitos anos atrás e ouvi dois sons, um alto e um baixo. Quando eu os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era meu sistema nervoso em funcionamento, o baixo meu sangue em circulação. Até que eu morra haverá sons. (Cage, 1961, p. 8)

Assim, através dessa idéia de vazio, Cage busca aproximar a arte da vida, idéia que perpassa seus escritos. Uma obra significativa nesse contexto é 4'33", de 1952.

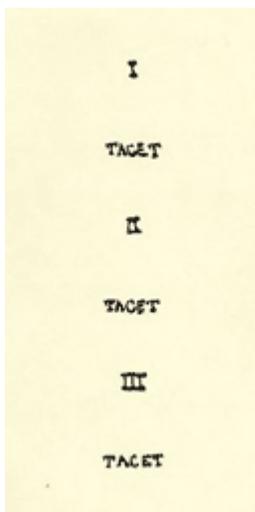


Figura 14 Partitura de 4'33"

Nesta composição, o pianista se põe silencioso em frente a um piano, sobre o palco, durante o intervalo de tempo que dá nome à música. O barulho da inquietação e da movimentação dos ouvintes, provocado por tal atitude, preenche o suposto silêncio do pianista, que não toca o piano. Os sons indeterminados, produzidos pela platéia seriam assim, assumidos como os próprios sons da composição, então, tidos como música, e a platéia, ao invés de ser ouvinte, seria a própria produtora desta música. “Quem faz a música é o público, provocado pelos insuportáveis minutos de silêncio” (Campos, 1998, p.134). Dessa forma, os barulhos provocados por atitudes aleatórias não se diferenciam mais das notas em uma dada composição, porque agora o som pode ser qualquer tipo de ruído, provocado ou não, tonal ou atonal, musical, mas não musicalizado. “4’33” é só silêncio, o que equivale a dizer que ela é só tempo, o que é o mesmo que afirmar que ela é só ruído ou só atividade.” (Terra, 2000, p.98) É assim que John Cage não recusa o silêncio, pelo contrário, o enaltece, pois, na verdade, ele não existe. “O silêncio (ruído ambiente) tem somente a duração. Uma estrutura musical zero deve ser simplesmente um tempo vazio.” (Cage, 2003, p. 89)

Cage vai ao “nada” com a composição *0’0*”, de 1962. Não há uma medida sobre o tempo. Não há a artificialidade da determinação, somente a indeterminação da vida. *0’0*” é, assim, só o tempo real, não mais a representação temporal, sendo, deste modo, o tempo espacializado, pois ela é a sonoridade do ambiente. Se é abertura a esses sons ambientais, se os é, *0’0*” é uma “música espacial”, que deixa de ser unicamente tempo, como no caso de uma composição convencional, para desdobrar-se completamente no espaço do mundo, para ser vida. Porém, espacial no sentido que se *faz* música no espaço-tempo. E, por isso, *0’0*” é também tempo. É o silêncio que ressoa o processo contínuo das coisas na realidade, no espaço-tempo.

“Além disso, como sabemos, sons são eventos em um campo de possibilidades...” (Cage, 1961, p. 28) Desta forma, cada som é um

acontecimento. Se temos o silêncio como estrutura musical, temos a entrada dos sons aleatórios próprios das ações cotidianas. Sons, estes, resultados do encontro das coisas no espaço; a atividade da realidade. E, por isso mesmo, por serem encontros, são acontecimentos. Os colocando na música, na escuta do silêncio, esses sons são eventos na composição e são possibilidades por não serem preconcebidos, mas por estarem expostos e por acontecerem no mundo, de forma aleatória, sem que estejam sob o domínio da ordenação composicional por parte do autor.

... silêncio torna-se outra coisa – de forma alguma silêncio mas sons, sons ambiente. A natureza desses é imprevisível e cambiante. (...) (os quais são chamados silêncio somente porque não fazem parte de intenção musical) ... (Cage, 1961, p.23)

Uma música semelhante ao *happening* de Allan Kaprow¹¹, que tem na vida seu campo de possibilidades.

Desta maneira, uma “ausência” da forma se torna pertinente. Se vê uma forma outra, avessa à fechada e auto-narrativa, no entanto, não se opondo como em uma atitude dialética, mas sendo simplesmente uma outra possibilidade.

A expansão para a vida, para seu desenrolar, coloca a obra no âmbito das incertezas. O próprio significado de obra de arte, aqui, toma um caráter de indeterminação, uma vez que a forma nesses trabalhos é dada no mundo, como forma aberta e sempre mutável. Levando em consideração as indeterminações geradas no âmbito da vida, essas obras se propõem dependentes desse desenrolar aleatório do mundo. Nisso, a obra é, muitas vezes, finalizada por conta do acaso, ausente da vinculação a uma forma final predeterminada. A forma é, então, o próprio processo e a sua

¹¹ Allan Kaprow foi aluno de Cage na New School for Social Research, em Manhattan, entre 1956 e 1958.

significação só é dada enquanto que em contato com a realidade tangível, sempre instável.

O vazio (silêncio) da forma é, então, o próprio processo de realização da obra, seu desdobrar-se como constitutivo do campo de possibilidades, aberto ao constante devir.

É assim nos cubos espelhados, de Robert Morris. Refletindo o movimento das pessoas que circulam a sua volta, a forma da obra está sempre a se mutabilizar. A idéia de uma obra final se torna distante e impossibilitada, pois a imagem nunca é fixada, não sendo possível visualizarmos seu aspecto anterior, muito menos posterior. O único modo de se ter seu entendimento será, assim, de maneira objetivada, através da experiência no espaço-tempo - como na música de mobiliário, em que seu acontecimento pleno se dá somente na temporalidade de sua realização no espaço. A apreensão da forma é aqui entendida como o experimentar o processo, como o explorar o trabalho através do corpo naquele ambiente. E esse desenrolar sem fim instaurado pelos cubos espelhados faz da temporalidade da obra esse devir infinito, sem antes e sem depois, próprio à superfície dos acontecimentos na atualidade.

Em um sentido amplo arte tem sido sempre um objeto, estático e final (...) O que está sendo atacado, no entanto, é algo mais que arte como ícone. Sob ataque está a noção racionalista de que arte é uma forma de trabalho que resulta num produto acabado. (...) O que a arte tem agora nas mãos é matéria mutável (...) (MORRIS, 1993, p. 68)

Em resposta à *morfologia da geometria* e à rigidez dos trabalhos minimalistas, acusados por Morris de serem elaborados anteriormente, no domínio do *eu privado*, o artista se propõe a lidar com feltros, entre o fim dos anos sessenta e setenta, como trabalhos *anti form*. Tal material foi escolhido para diversos trabalhos seus, na intenção de expor a impossibilidade de se obter, daí, uma forma determinada e encerrada. Em seu texto *Anti Form*, de

1968, Morris expõe a importância do uso de materiais como processo do trabalho artístico contra os *object-types*. Nestes últimos, segundo o autor, não se teria visível o próprio processo de arte, uma vez que seriam materiais rígidos feitos industrialmente e que, por isso, seguiriam uma precisão angular pré-determinada. Daí ressalta as investigações que “deslocar do fazer as coisas para o fazer do material ele mesmo” (idem, p. 46) Deste modo, sugere trabalhar diretamente com o próprio material, na intenção de ser explorada a forma da obra como processo:

Por vezes a manipulação direta de um dado material sem o uso de ferramentas é feita. Nesses casos considerações sobre a gravidade se tornam tão importantes quanto as feitas sobre o espaço. A ênfase na matéria e na gravidade como meio resulta em formas que não foram projetadas antecipadamente. Considerações sobre ordenação são necessariamente casuais e imprecisas e não-enfatizadas. Empilhamento aleatório, amontoamento livre, penduramento [hanging] dão forma passageira ao material. O acaso é aceito e a indeterminação esta implícita, uma vez que a reposição resultará em outra configuração. (idem)



Figura 15 Trabalhos Anti Form

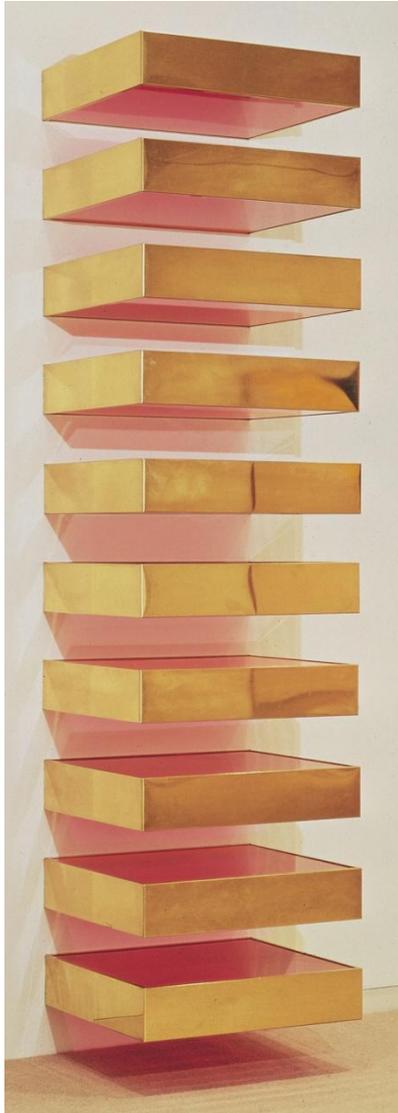


Figura 16 Untitled, 1970

Diversamente de obras como *Untitled* (1970), de Donald Judd, onde elementos em latão, no formato retangular, são presos à parede e obedecem a uma ordem serial – serialidade esta criticada por Morris: “A dualidade é estabelecida pelo fato que uma ordem, qualquer ordem, está operando além das coisas físicas.” (idem, p.43) - os *feltros* de Morris apontam para a indeterminação provocada pelo próprio material. Em contrapartida aos

materiais rígidos, os feltros reagem à força da gravidade. Com isso, fica impossibilitada qualquer concepção que se antecipe a sua disposição no espaço. Se esses trabalhos constituem, juntamente com o texto *Anti Form*, também uma crítica ao minimalismo, a ordem, aqui, cede para o acaso, que age sobre o espaço da realidade. Presos à parede ou expostos no chão, o artista não busca controlar sua forma final e a cada vez que essas obras são expostas, se tem um trabalho diferente. Assim como no processo gestual dos *drippings* de Pollock, em seu *all-over* - obviamente sem a carga expressiva -, Morris dispersa os feltros aleatoriamente no ambiente, ressaltando o caráter processual da forma que envolve o próprio material.

Dos expressionistas abstratos, somente Pollock foi capaz de recuperar o processo e ater-se a ele como parte da forma final do trabalho. A recuperação do processo por Pollock envolveu um profundo repensar do papel tanto do material como das ferramentas no fazer. (idem)

O processo, assim, é movido pela indeterminação e a forma, ao invés de ser eleita pelo artista, é executada pelo acaso.

Os feltros, (...) são dilacerados pelo artista depois oferecidos ao livre jogo do acaso: empilhados no chão, dobrados, enrolados ou pendurados à parede e submetidos então à gravidade que os deforma. (Grenier, 1995, p. 230)

A forma do trabalho é, então, esvaziada de um controle. A *gestalt* vertical é problematizada, dando lugar à indeterminação do processo que, aqui, responde às leis da gravidade. Do mesmo modo, a fixidez proporcionada pela idéia de autoria, que visa um fim preconcebido, é desestabilizada.

Devido a essa falta de determinação autoral, artista e espectador, compositor e intérprete podem mudar de posição. Muitas vezes, nesse contexto, o autor não domina o desenvolvimento de seu trabalho, ficando à mercê das intervenções de outras pessoas que de alguma forma estão ali participando. É o caso de alguns *happenings*, em que participante e artista se confundem em algumas intervenções, e da música *4'33"* de Cage, citada anteriormente.

Em *Music for Piano*, Cage usa operações do acaso para fazer sua composição. Em seu livro *Silence*, o autor escreve:

Nessa peça, as notas eram determinadas pelas imperfeições no papel sobre o qual era escrita a música. O número de imperfeições era determinado pelo acaso. (CAGE, 2003, p. 30)

Deste modo, não é somente a intencionalidade do autor que rege a composição. Assim como nos feltros de Morris, será o acaso o determinante da forma processual do trabalho. Cage substitui a presença do *espírito* (*l'esprit*) como criador da obra de arte pela presença dos sons *eles mesmos* na música - "(...) um compor de sons dentro de um universo baseado nos sons em si (...) (Cage, 1961, p.27)" - como também ressalta o valor do próprio material sonoro sobre o fazer a partir desse "espírito" ou sobre qualquer tipo de transcendência. O distanciamento do "eu" na criação, a disciplinaridade do ego, a qual ele muito se dedica, é sabiamente declarada nessa passagem: "A vida segue muito bem sem mim, e isso explicará a você a minha peça silenciosa [silent piece], *4'33"*." (Cage apud Joseph, 1997, p. 64) Aqui, se afirma a consciência desse fluir da vida, em que está sempre a se desenrolar no nível físico, independentemente da abstração das *expressões humanas*.

A noção de *indeterminação* pressupõe a superação da oposição sujeito-objeto. Se a obra não é mais concebida como um objeto no tempo, se ela se torna *processo*, então não há por que supor o sujeito que a configura, que lhe dá forma. A criação torna-se não-intencional, ela deixa de ser a expressão de idéias, sentimentos, gostos e hábitos de um sujeito (o artista) e se realiza em um plano alheio a qualquer forma de subjetividade: o das operações de acaso. Não há obra (objeto), não há criador (sujeito). Há mutação: eventos permanentemente cambiantes em um espaço-tempo que é silêncio. (TERRA, 2000, p. 47)

Morris, porém não concordará com Cage em relação à ausência da autoria do artista. Para Morris é impensável uma atuação plena do *quase-nada* nas manifestações artísticas. Chegar ao nada teria uma “*percentage of malice*” porque para ele não há como ser negada a presença da personalidade, e nem seria essa a sua intenção. Posição que fica clara em resposta a seguinte colocação de John Cage: “Muito do que acontece nunca esteve na mente de alguém.” (Cage apud Joseph, 1997, p. 73) Assim, Morris brevemente retruca: “Eu sinto que tudo o que acontece está na mente de todos – as afirmações não excluem umas às outras, eu imagino que seja mais uma questão de foco” (Morris apud Joseph, 1997, p. 73) No entanto, a realização artística não é concentrada em um sujeito. É a ação na externalidade do âmbito público. É a forma vazia como situação e reação, em que o artista apresenta os dispositivos.

Sendo algumas músicas de Cage estruturadas no processo, por vezes é permitida a abertura às ações do intérprete sobre a composição, então operada pelo acaso. Desta maneira, a obra tem sua existência em *totalidade* somente quando em performance na espacialidade.

Nas peças para *Piano Preparado*, iniciadas na década de 40, Cage, de certa maneira, também abdica da intencionalidade. Ao colocar objetos nas cordas do piano, um som dissonante e imprevisível é deflagrado. Apesar do pianista ter como referência as teclas do instrumento, estas representativas das notas, o som tonal e, portanto, intencional, é anulado em

favor da sonoridade não-intencional. Deste modo, até ser tocada a composição, se torna imperceptível uma pré-concepção da obra como um todo, que seja dada anteriormente a sua performance.

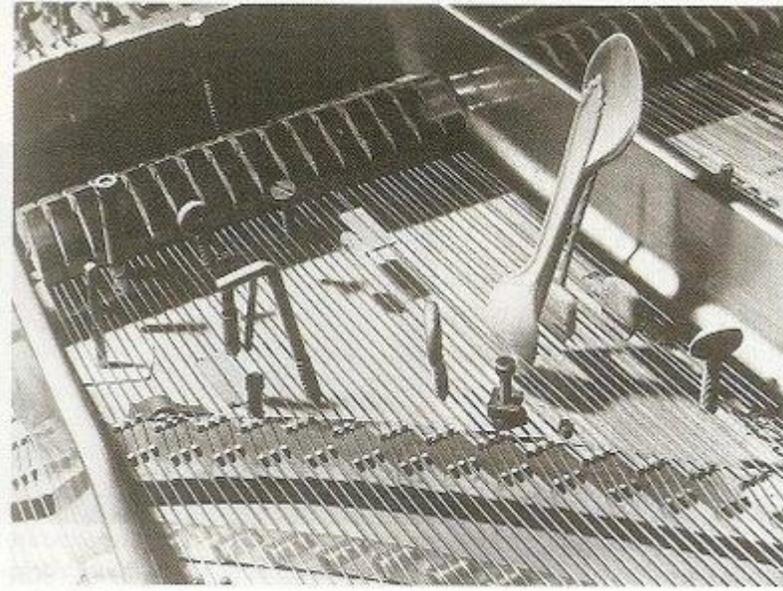


Figura 17 Piano Preparado

O abandono do *gosto pessoal* do autor durante o processo de realização de uma dada peça estrutura a composição no campo de possibilidades explorado por John Cage, substituindo a ordenação harmônica pela *ação* nesse campo físico. É o caso das *Variations* (1958-1966?), em que são experimentados os mais variados sons com o auxílio de microfones, amplificadores e sintetizadores.



Figura 18 Variations

Esse conjunto de obras dá abertura à performance livre por parte do intérprete, permitindo que ele mesmo realize sua própria notação a partir de uma orientação feita pelo compositor. Sons de toda espécie, incluindo a voz, são explorados em uma temporalidade não rítmica e estruturados nesse *campo de possibilidades*, em que é permitido *que os sons sejam eles mesmos*. Ou seja, *Variations* é, desde sua notação até a sua performance, passando pelo modo de audição da música, - “...esta experiência é recebida não somente pelos ouvidos mas também pelos olhos.” (Cage, 1961, p. 31) - um conjunto de obras experimentais. “A notação de *Variations* parte da música e imita a realidade física.” (idem, p. 28) E assim Cage realiza essas suas composições na realidade tangível, explorando, muitas vezes, a característica atonal do som e, com isso, realizando a arte no âmbito da espontaneidade mesma que a do mundo.

Nova música: novo ouvir [new listening]. Não uma tentativa de entender algo que está sendo dito, pois, se algo estivesse sendo dito, os sons teriam recebido a forma de palavras. Apenas uma atenção a atividade dos sons. (idem, p. 10)

Visando ressaltar a qualidade da forma, como matéria no e do mundo, Robert Morris vai usar a neutralidade da cor cinza (a utilizando como uma não-cor) em algumas de suas esculturas, na intenção de trazer à tona a materialidade própria da superfície, em ataque às intervenções externas à forma como tal. Em meados da década de 60, mais especificamente em seu texto *Notes on Sculpture*, Morris, então, atacaria também o uso das outras cores, afirmando serem elas um recurso ótico pertencente unicamente à pintura, esta, em essência, uma arte ótica. Uma crítica indireta às obras minimalistas, as quais teriam na escultura, nos fortes coloridos, elementos da pintura (cor). “...cor intensa, sendo um elemento específico, se destaca da totalidade do trabalho para tornar-se uma relação mais interna” (Morris, 1993, p. 14) Elementos estes que pareciam responder mais a um tipo de ornamentação, criando “detalhes” em uma arte, no caso a escultura, que deveria estar em acordo com um *todo indivisível e indissolúvel*. “Algo do melhor do trabalho novo, sendo mais aberto e neutro em termos de incidentes de superfície, é mais sensível aos contextos variáveis de espaço e luz no qual ele existe.” (idem, p. 16)

Em seu texto *Objetos específicos*, de 1965, Donald Judd argumenta sobre o surgimento de novos trabalhos que não seriam *nem pintura nem escultura*¹². Trabalhos estes que visavam se expandir no espaço, enfatizando a superfície dos objetos e sendo chamados por ele de “trabalhos tridimensionais”. Nesse período de sua obra, o artista ressaltava a dissolução das categorias artísticas para a abertura ao *uso das três dimensões*, em que o ilusionismo pictórico agora se esvairia para o espaço físico, através da aplicação da cor nesses objetos tridimensionais. No entanto, Judd não intencionava obter na cor uma relação pictórica, onde haveria um equilíbrio adquirido pela relação entre as partes. Ao contrário, Donald Judd buscava

¹² “A metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se tem produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura. Frequentemente, eles tem se relacionado, de maneira próxima ou distante, a uma ou a outra. Os trabalhos são variados, e dentre eles muito do que não é nem pintura nem escultura também é variado. Mas há algumas coisas que ocorrem quase em comum.” (Judd, 2006, p. 96)

justamente eliminar qualquer espécie de composição, advinda do racionalismo tradicional europeu. Nesse momento, o artista acreditava que manter uma relação entre as partes seria afirmar a construção organizacional essencialmente racionalista. Construção essa que fugiria à materialidade física do objeto para responder a necessidades expressivas ou intelectuais. Por isso “A ordem não é racionalista e prioritária, mas é simplesmente ordem, como a de continuidade, uma coisa depois da outra.” (Judd, 2006, p.102) Deste modo, o trabalho seria visto como um todo no espaço real e essa qualidade física só poderia ser ressaltada em trabalhos tridimensionais.

Não é necessário para um trabalho ter um monte de coisas para olhar, para comparar, para analisar uma por uma, para contemplar. A coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é mais interessante. (...) Nos novos trabalhos a forma [*shape*], a imagem, a cor e a superfície são unhas, e não parciais e dispersas. (idem, p.103)

Judd fazia o uso da monocromia, dizendo que esta ajudaria a *unificar as partes*, sobre uma superfície chapada, na intenção de que fossem retiradas as relações composicionais que escapam à simetria e a totalidade da *coisa inteira*. Indo contra o uso da policromia sobre a superfície, onde se pode ter um movimento relacional que proporciona a construção de vários planos, o artista vai ter na monocromia sobre o objeto tridimensional, uma constituinte do espaço real. “Duas cores sobre a mesma superfície quase sempre encontram-se em diferentes profundidades.” (idem, p. 99) Sua significação seria, de fato, dada no espaço das três dimensões, sendo reforçada a sua fisicalidade no plano da literalidade factual. Porém, apesar de Judd ter trabalhado a favor da forma una e literal no espaço, a cor é, a princípio, um fenômeno ótico. É certo que o artista não trabalhava sobre a idéia do círculo cromático tradicional, ele não se utilizava da hierarquia e da classificação das cores em primárias, secundárias e terciárias. E devido a isso, Judd costumava aplicar tinta esmalte sobre seus objetos, tintas encontradas no comércio, sendo selecionadas em catálogo de amostras.

Mas, baseando-se nas idéias de Morris, o uso da monocromia acaba por ser um recurso que não visa somente a enfatizar a superfície lisa do objeto específico, uma vez que a cor foi selecionada, escolhida pelo artista. E se o foi, foi por alguma razão que de fato foge à fisicalidade pura da escultura. E por ser desviada, segundo Morris, a escultura de suas características primordiais, o artista irá, em *Notes on Sculpture*, atacar a produção minimalista, defendendo ser a simples utilização da cor nesses objetos um recurso emprestado da pintura.

É esta natureza da cor essencialmente ótica, imaterial, incontida, não tátil que é inconsistente com a natureza física da escultura. As qualidades de escala, proporção, forma, massa são físicas. Cada uma dessas qualidades se faz visível pelo ajuste de uma massa literal, auto-contida. A cor não tem essa característica. Ela é aditiva (...) A objeção é levantada contra o uso da cor que enfatiza o ótico e ao fazê-lo subverte o físico. (Morris, 1993, p.04)

Deste modo, segundo Morris, o uso das cores em escultura se destacaria de seus elementos essencialmente físicos, apelando para a artificialidade visual em um meio que não necessita de ilusionismos, mas que é, em si, a própria fisicalidade da matéria. O *todo do trabalho* [the whole of the work] seria a própria relação com a externalidade. “O melhor trabalho novo toma relações fora do trabalho e as faz uma função do espaço, luz, e o campo de visão do espectador.” (idem, p. 15)

E Morris buscava uma neutralidade que reforçasse a escultura como matéria restritamente em sua superfície. Assim ele irá trabalhar algumas de suas obras, pensando a relação destas com as qualidades do espaço como uma espécie de totalidade. Em seu breve, porém conciso, texto *Blank Form*, de 1961, Morris oferece alguns exemplos desse tipo de escultura.

Some examples of Blank Form sculpture:

1. A column with perfectly smooth, rectangular surfaces, 2 feet by 2 feet by 8 feet, painted gray.
2. A wall, perfectly smooth and painted gray, measuring 2 feet by 8 feet by 8 feet.
3. A cabinet with simple construction, painted gray and measuring 1 foot by 2 feet by 6 feet – that is, a cabinet just large enough to enter. (Morris apud Correa, 2007, p. 87)

Em uma exposição feita na Green Gallery, em 1964, Morris expôs sete peças em compensado, em seu tamanho padrão de mercado, presas à parede ou expostas no chão, ao longo do espaço da galeria, levando os seguintes títulos: *Untitled (Boiler)*, *Untitled (Corner Beam)*, *Untitled (Corner Piece)*, *Untitled (Floor Beam)*, *Untitled (Table)*, *Untitled (Wall/ Floor Slab)*, *Untitled (Cloud)*.

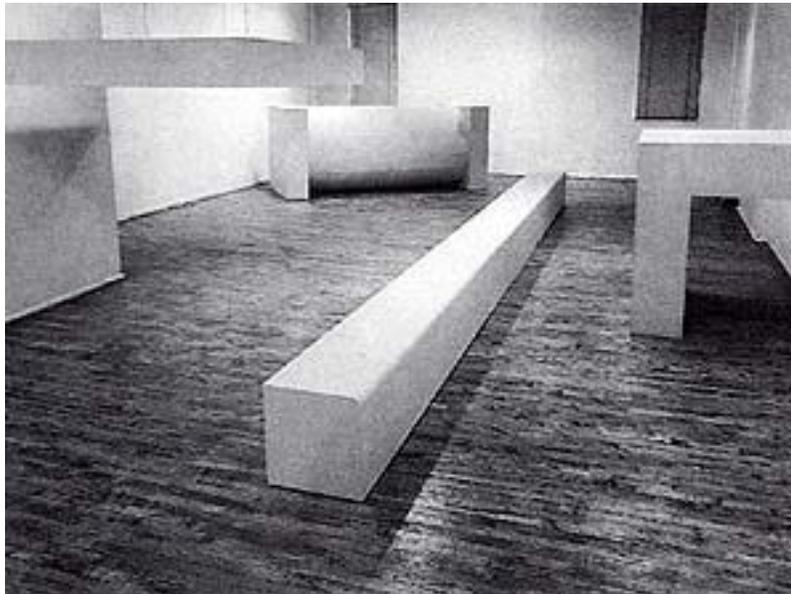


Figura 19 *Untitled (Boiler)*, *Untitled (Corner Beam)*, *Untitled (Corner Piece)*, *Untitled (Floor Beam)*, *Untitled (Table)*, *Untitled (Wall/ Floor Slab)*, *Untitled (Cloud)*

Pintadas de cinza, tais formas focavam a relação entre elas, o espaço e o espectador, reforçando a relação da escultura com o entorno ao criar uma espécie de ambiente, em que a sensação gestáltica era experimentada pelas pessoas enquanto se movimentavam pela sala. De aparência neutra e lisa, Morris desejava eliminar qualquer qualidade intrínseca à forma, para que esta pudesse acontecer no espaço e no tempo reais, oferecendo, assim, uma significação que fosse dada diretamente. O uso da cor nesse contexto, implicaria um desvio desse *todo indivisível* para um detalhe externo às questões levantadas pela escultura, já discutidas anteriormente. E a retirada dessas intervenções que escapam à externalidade espacial, acaba por esvaziar o trabalho das relações internas que o desvirtuam de sua existência plena na realidade física. O uso da “não cor”¹³ cinza sobre o compensado liso, sem texturas e sem ornamentações, visa, portanto, à abertura e ao acontecimento na superfície mesma que a do mundo, fazendo de um suposto vazio um evento no espaço da realidade.

Forma vazia é como a vida, essencialmente vazia, o que dá muito espaço a discussões sobre a sua natureza e a zombarias acerca de cada uma dessas discussões. (...) forma vazia lentamente agita uma grande bandeira cinza...(idem)

Assim, a forma vazia de Morris carrega consigo a neutralidade. Como a vida, ela tem em si as relações com a externalidade, com a atividade das coisas, sendo ela própria externalidade, em uma troca incessante entre os

¹³ Notável pintor e estudioso da cor, José Maria Dias da Cruz, ao apoiar-se no cinza sempiterno de Cézanne, diz ser o cinza uma cor: “Para muitos é uma não cor? Por que? Vemo-la como qualquer outra e ela está sempre interagindo como qualquer outra. Ao lado de um vermelho torna-se esverdeada, portanto uma cor, e na natureza, como diz Cézanne, tudo está colorido. Essa idéia vem daquele círculo. Leonardo diz que o branco e o preto são cores. Van Gogh também. Basta ler as cartas dele e o Tratado.” (e-mail trocado com José Maria Dias da Cruz, em 17 de fevereiro de 2009) Utilizando-se da cor cinza como não-cor, é possível pensar que Morris, sim, tenha se baseado no círculo cromático para pensar a cor. Morris como escultor, então, pode ter pensado como pintor. Parece- nos mais possível que Judd tenha rompido com a tradição pictórica por não ter executado seu trabalho sobre a base do conceito convencional de cor.

elementos do espaço, na temporalidade mesma que a do tempo real. Atividade incessante como os *sons cambiantes* de John Cage.

3.1

O vazio em Satie

Erik Satie teria sido acusado por alguns críticos da época de não apresentar uma forma rigorosa a sua música. Concepção esta de forma, ligada ao modo de composição tradicional, baseado em um sistema musical evolutivo, em que se tem uma coerência entre as partes, geralmente guiada por um tema condutor. Diante de tal crítica Satie respondeu com a música *Trois Morceaux en forme de poire* (Três peças em forma de pêra), de 1903, que consistia em um *amalgama de pequenas composições*. Dividida em sete partes, harmonizadas com uma certa liberdade e ironia, ela é carregada de tons humorísticos, semelhante às músicas de cabaré, com uns acordes

fortíssimos entre outros mais brandos, que se perdem em uma instabilidade tonal. Suas partes parecem independentes umas da outras, em que por vezes se tem algum elemento que remete a um fragmento anterior, mas sem que se tenha um processo evolutivo do tema. Essa espécie de fragmentação da forma da música causa uma sensação de dispersão do sentido unidirecional da composição, ainda mais reforçada pela atenção à sonoridade das notas tocadas e não tanto ao tema condutor, este intencionado a ser maliciosamente inexistente.

Eles nos dirão que eu não sou um músico. É justo... Pegue a Fils de Etoiles ou os Morceaux en forme de poire, En Habit de Cheval ou as Sarabandes, é evidente que nenhuma idéia musical preside à criação dessas obras. (Satie apud Cage, 2003, p.87)



Figura 20 Manuscrito de Trois Morceaux en forme de poire, 1903.

O fato de muitas músicas de Satie não possuírem um desenvolvimento estruturado em um início, em um meio e em um fim, evita a hierarquia das partes e a centralização de uma idéia condutora e sustentadora da composição. Satie por vezes opta por usar temas breves, compostos de forma livre e descompromissada, que parecem dar mais atenção à pura sonoridade da composição do que a uma representação musical. Essa atenção aos sons “puros”, quase que auto-referentes, e a brevidade com que são construídas as partes, nos impedem de adentrarmos em qualquer espécie de aprofundamento expressivo. Somos sempre puxados para a superfície dos sons, pois a instabilidade tonal que acompanha muitas de suas músicas nos liberta da escuta que se apóia no acompanhamento de um tema centralizador em constante desenvolvimento. “Elas solicitam um novo modo de audição pois elas são muito breves ou muito tênues para o concerto.” (Shattuck, 1974, pp.195-196)

Algumas de suas composições que datam anteriores ao século XX pretendem criar um clima de suspensão e misticismo, como no caso das *Gymnopédies* (1888) e das *Ogives* (1886), as quais parecem quase se diluir nas notas. O movimento lento e monódico, em uma linha modal de aparência gregoriana, oferece uma sensação de transparência, como uma superfície fina que se encontra suspensa num ambiente etéreo e quase estático. E essa impressão de monotonia é proporcionada pelas repetições dos acordes que se estruturam em um tempo muito lento da música, em vias de se libertar das noções de ritmo e, portanto, de movimento. Em uma época em que as grandes sinfonias e o *leitmotiv* das músicas de Wagner¹⁴ ainda eram fortemente apreciados, as composições de Satie eram, por essas características, aproximadas pelos críticos de então às notações medievais e ao cantochão, na intenção de ser explicitada a sua pobreza diante das grandes orquestrações da época. A harmonia com traços do estilo modal e a

¹⁴ Satie, entre outros músicos franceses, lutou assiduamente contra as influências de Wagner, em nome de uma produção musical um pouco mais francesa, por uma música com menos “chucrute.” É possível afirmar, frente a isso, a estrutura transparente das músicas de Satie também como uma oposição.

simplicidade rítmica e melódica adotada pelo compositor em algumas de suas obras, virando quase que uma característica sua, as assemelha, muitas vezes, às canções populares.

A extrema brevidade e extrema extensão se situam igualmente fora da forma artística tradicional. Para a reformulação da concepção clássica e convencional em matéria de composição musical, Satie descobriu a possibilidade de encaixar a duração, de ladear todo um mundo no instante. Isso é o que tendem as investigações de uma sensibilidade nova. (idem, p. 161)

Roger Shattuck, em seu livro *Les primitifs de l'avant-garde*, expõem o caráter inovador da obra de Satie ao defender a idéia de que o compositor estrutura suas músicas nas noções de brevidade ou alongamento, em que ao utilizar esses meios a composição seria construída como um mosaico constituído de curtas partes. “La forme cesse d’être un ordre temporel comme le schéma ABA et se réduit à une seule image brève ” (idem, p. 160) Assim, tal construção desmembraria a música de uma evolução crescente como também, por conseqüência, a esvaziaria de um caráter expressivo condutor para ser estruturada de forma semelhante às *experiências no domínio da sonoridade pura*: “...a concisão como forma pura.”(ibidem) Deste modo, é criada uma estrutura musical que não se baseia em uma tonalidade harmônica. E, para Satie, “Ter o sentimento harmônico é ter o sentimento tonal.” (Satie, 1981, p. 48) O músico procurou sempre que possível ir contra os padrões acadêmicos, ironizando sua maneira de compor. Por isso é válido relacionar seu tom humorístico com a construção livre de suas composições, o que ressalta sua desavença com o estilo *sérieux*. Tem-se, deste modo, uma harmonia “dissonante”, desestabilizada, em que se cria composições sem profundidade, onde é ressaltada mais a sonoridade musical, auto-referente. Fato que se contrapõe às grandes sinfonias “pós-românticas”, ainda contemporâneas a Satie, onde se tem um tipo de tema musical,

tradutor das expressividades mais profundas e nebulosas. É assim que o tempo e a duração em grande parte da obra de Satie entram como uma noção de vazio: “...é justamente a possibilidade de criar uma estrutura musical que não seja baseada em alturas, como no sistema tonal (harmônico), mas em valores de tempo...”¹⁵. Tempo esse que se estrutura no zero. O vazio que Cage reconhece em Satie, e que permite aos sons serem eles mesmos e não tanto uma ilustração.

Deste modo, os valores musicais são aqui trazidos para a superfície dos sons, onde o tempo responde à matéria sonora, se permitindo apoiar-se no zero; no nada desinteressado e desvinculado do sistema de medida tonal. *Uma outra escola*. Algo que preconiza o trabalho de Cage, em sua busca ao som desnudo. E é por isso que Cage retorna e reconhece à obra de Satie. O compositor reconhece esse vazio, este zero, na música de mobiliário de Erik Satie, uma vez que tal conceito musical visa a abertura aos sons do ambiente.

Quando a música se permite servir como “pano de fundo”, ela elimina em princípio qualquer intenção de profundidade ou de serventia a uma idéia externa a sua sonoridade, para se colocar na externalidade. Se posicionar como pano de fundo não seria aqui estar superposta pelas coisas que estão a se desenrolar em uma outra dimensão, mas seria estar junto a elas, em uma mesma espacialidade e num mesmo tempo, sem que haja qualquer tipo de imposição ou hierarquia. É estar na superfície da vida, nessa realidade neutra. Na *Blank Form* de Robert Morris. Como também é estar na superfície do devir, no *vapor dos acontecimentos*.

Se, segundo Deleuze, em sua noção de Acontecimento, o devir não é uma progressão, mas aquilo que se encontra no “meio”, análogo a uma linha entre dois pontos, não sendo nem a partida nem a chegada, mas a velocidade, uma poética que não se estrutura em um sentido unívoco pode ser considerada um devir. O devir que é a própria ausência de sentido. “Devir

¹⁵ Trecho retirado a partir de uma conversa com Vera Terra, por e-mail, em 10 de fevereiro de 2009.

não é progredir nem regredir segundo uma série, não implica o antes e o depois, não tem termo, não é uma evolução...” (Pelbart, 2007, p. 111) Um desinteresse em alcançar um tempo futuro, algo prometido, que o faz ser esse deslize sem aceleração. Um fluir infinito. Eis a música de mobiliário. Eis a sua repetição e sua posição de pano de fundo, a qual visa uma neutralidade despropositada, como uma presença ausente. Uma posição com um caráter secundário, em seu sentido positivo, análogo a essa posição do devir perante o presente (em vias de ser um futuro), o protagonista. O despropósito daquilo que não necessita se afirmar em lugar algum (espaço-tempo especificados), mas que acontece no vazio dos acontecimentos. “O devir não produz outra coisa senão ele próprio.” (idem) Sem a intenção de se completar como um ciclo, mas sempre a se atualizar. A repetição na música de mobiliário impede a evolução, ela realiza no mundo, na realidade tangível, a sua própria atualização. E o que parecia uma repetição estática, tem a diferença promovida pelos acontecimentos em sua multiplicidade.

Na música do filme *Entr'acte*¹⁶ podemos encontrar alguns elementos da música de mobiliário. Assim como na apresentação na galeria Barbazanges, em 1920, essa composição foi concebida para um entreato, para um período de descanso e descontração entre os atos da apresentação principal. *Entr'acte* foi tocada durante a projeção do filme de René Clair, que dá nome à música, no intervalo do Balé Sueco, *Rêlache*, em 1924 (quatro anos depois da apresentação na galeria Barbazanges). Com cenário de Francis Picabia, o filme possui uma fragmentação narrativa. Suas cenas se desdobram, continuamente, como peças desconexas, como uma justaposição sem fim. As imagens são engraçadas e sem muita coerência, carregadas com a ironia típica do movimento Dada e misturadas a elementos de tendência surrealista; quando, por exemplo, um camelo carrega uma carruagem funerária ou quando é revelada uma bailarina barbada. Com um humor semelhante ao do filme, a música composta por Satie dá uma

¹⁶ O próprio nome da música, que significa entreato, um descanso entre dois atos de uma dada peça, a esvazia de algo que fuja a sua função utilitária.

conotação de fanfarra ou mesmo de música popular, parecendo ter sido feita a partir de colagens de breves motivos musicais, em que uma dada parte parece estar desligada da que a antecede.

Desta forma, *Entr'acte* não segue uma lógica composicional, pois seu ritmo nos dá a impressão de estar a todo o momento se esquivando de uma linha harmônica central.

Tratava-se de um suporte sinfônico desprovido de sentido expressivo e quase sempre de contorno melódico, de uma montagem de células autônomas baseadas na repetição de breves estruturas fechadas, diferenciadas pelo ritmo, pela tessitura, pelo fraseado e, por vezes, pela tonalidade. (Rey, 1992, p.115)

Pourquoi payer le luxe de votre fournisseur ou son ignorance ?
 Pour être un penseur il faut penser.
 Pourquoi payer votre fournisseur ou son ignorance ?
 Das Leben ist ein schönes Abord.
 Pourquoi payer le luxe ou son ignorance ?
 Tout appel nous justifie expose aux poursuites judiciaires et du Salon des Tulleries.
 Pourquoi payer son ignorance.
 C'est ainsi que les saintes images ont une vague odeur de fromage.
 Pourquoi ?
 Saviez-vous qu'il y a une Adaptation Française ?

E. L. T. MESENS

La consécration est l'évolution dernière et l'acte qui précède la mort. On ne peut mourir qu'après avoir vécu. Les hommes ne sont que des machines à mourir.

En rêve.
 Les bards font une impression très forte.
 On croirait entrer dans un Conservatoire.
 Les invalides justifient le cubisme.
 Le pâle possif aime le pôle négatif, puisqu'on vit en aime.
 J'aime la bière et les roses trémières.
 Un homme en costume d'Adam.
 Les chats sont heureux de vivre en dessous des chaises.
 La vache a du sentiment.

RENÉ MAGRITTE

LES BALLETS SUÉDOIS DONNERONT
LE 27 NOVEMBRE
 AU THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES

“ RELÂCHE ”

BALLET
 INSTANTANÉISTE

EN DEUX ACTES, UN ENTR'ACTE CINÉMATOGRAPHIQUE
 ET LA QUEUE DU CHIEN
 PAR

FRANCIS PICABIA
 MUSIQUE
 D'

ERIK SATIE
 CHORÉGRAPHIE DE **JEAN BORLIN**

Apportez des lunettes noires et de quoi vous boucher les oreilles.

RETENEZ VOS PLACES

Messieurs les ex-Dadas sont priés de venir manifester et surtout de crier : « A BAS SATIE ! A BAS PICABIA ! VIVE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE ! »

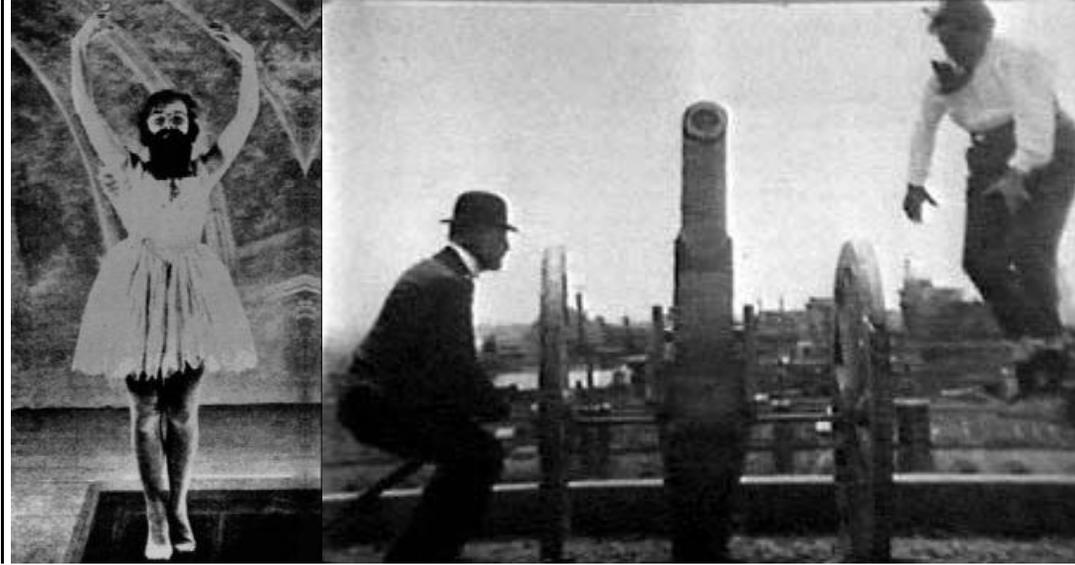
“ 391 ”
 N° 19

PRIX : 2 FRS

Dépôt : “ AU SANS PAREIL ”
 37, Avenue Kléber, PARIS

Le Gérant, PIERRE DE MASSOT

Figura 21 Propaganda publicitária de Relâche



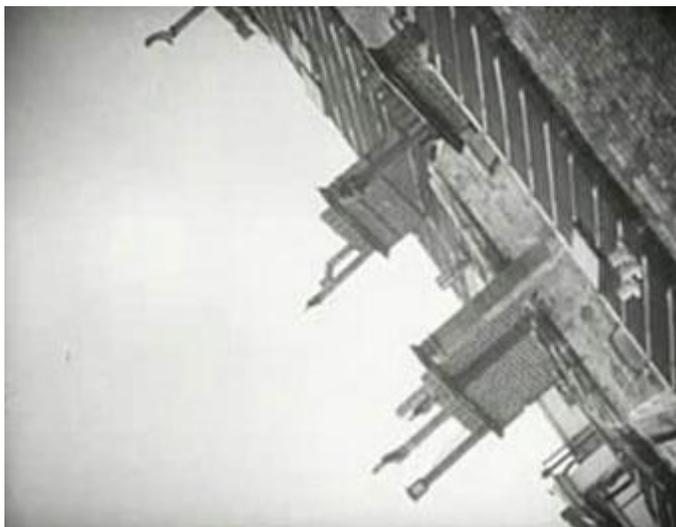


Figura 22 Cenas de Entr'acte

Uma harmonia que parece estar sempre a se desestabilizar, talvez porque Satie tenha feito a música a partir das cenas do filme de Clair, respondendo somente às demandas das imagens. Um filme com imagens desconexas produzirá, assim, uma música para acompanhamento também composta de módulos independentes entre si. “*Entr’acte* ou *Cinéma (...)* se ajusta absolutamente ao movimento rápido da montagem realizada por René Clair.” (Shattuck, 1974, p.189) Por esse caráter de acompanhamento, de utilidade e de esvaziamento de uma idéia diretiva e externa à composição

musical, os biógrafos de Satie aproximarão a música do *Entr'acte* com a música de mobiliário, defendendo ser a primeira de fato uma aplicação do conceito da segunda. Como esta “A construção musical não pode ser mais primitiva” (idem).

Como o filme, este sem um enredo, para cair nas garras do absurdo, a música *Entr'acte* se livra do compromisso com uma diretriz expressiva ou com um caráter narrativo, para assim se desenrolar nas estruturas de um certo acaso: “As transições são tão bruscas e arbitrarias como a *découpage* do filme.” (ibidem)

Não havendo qualquer tipo de imposição, música e imagem são independentes uma da outra, pois a primeira não atua sobre a segunda, não interferindo na visualização do espectador.

O papel da música é deliberadamente reduzido a sublinhar, de maneira indireta, a ação; de modo que o espectador é livre para se concentrar na imagem visual, ela lhe é apresentada simplesmente nos ornamentos musicais que cumprem o papel de moldura em volta do quadro que a contém. (Myers, 1959, p.87)

E diante da desaprovação de grande parte do público, que durante a apresentação do filme reagiu com vaias e *berrarias*, Satie se satisfez com a intervenção provocada pelo barulho, fruto da irritação dos espectadores.

Clamores e vaias misturavam-se às melodiosas palhaçadas de Satie, que, sem dúvida, apreciava, como bom conhecedor, o reforço sonoro que os protestos traziam à sua música. (Clair apud Rey, 1992, p. 133)

Apreciação esta, do barulho da platéia sobre a música, que nos permite, mais uma vez, aproximar a composição do *Entr'acte* com a música de mobiliário. De forma semelhante, sem que houvesse imposição, a música de mobiliário se mesclaria à vida, com a intenção mesma de passar despercebida, *em ocasiões onde a música não tem nada a fazer* (Satie, 1981, p. 190).

Fora do espaço da vida, a música de mobiliário perde sua função, perdendo assim seu sentido. Do mesmo modo, *Entr'acte* não tem uma existência plena longe das imagens do filme de René Clair e daquela situação pública. Um conceito musical que retira a atenção de si para se dispersar no espaço do mundo. Um vazio que é preenchido pela vida, assim como ansiava Cage. A simplicidade e a humildade daquilo que está na realidade para compor com ela, em uma neutralidade (cinza) indiscutivelmente acrescentadora e inevitavelmente perceptível (talvez porque ainda tenhamos olhos e ouvidos condicionados).

O fato do andamento da música de mobiliário ser composto de um amálgama de partes iguais, seguindo um tema padrão, já supõe a intenção de se alcançar uma certa neutralidade, uma vez que não busca ênfases ou hierarquias, mas sim misturar-se aos ruídos ambientes. E tal neutralidade quando no espaço, se mesclaria com a vida, de modo semelhante à confusão proposta pelos *ready-mades* de Duchamp, quando este questiona a diferença entre os objetos pertencentes ao cotidiano e as obras de arte. Da mesma maneira, a externalidade, obtida pela dissolução de uma interioridade fechada nela mesma, expande a música para uma superfície, horizontalizando música e mundo no mesmo espaço.

Jogar com a ambigüidade entre arte e não-arte foi uma das intenções dos *ready-mades* de Duchamp. Trazer objetos triviais para serem expostos em salões ou galerias é de fato uma tentativa de aproximação entre arte e vida, em que é dissolvida a hierarquia entre uma e outra. E isso porque Duchamp expunha, em salões ou em galerias, os objetos mais habituais de

nosso cotidiano, como uma pá para retirar neve, vista no trabalho *In Advance of the Broken Arm*, de 1915, ou como um porta-garrafas, em *Egouttoir*, de 1914.



Figura 23 Egouttoir, 1914

Levar tais objetos para o espaço da arte é também “trazer” a tridimensionalidade do espaço do mundo, é dissolver essa diferença, uma

vez que esses objetos não afirmam nada além do que eles mesmos enquanto tais, em que a aparência estética é ignorada (a presença da estética é ela mesma um valor metafísico, que foge a essa literalidade do cotidiano vulgar). Do mesmo modo, retirar, por exemplo, uma pá de seu ambiente comum para ser exposta no espaço de uma galeria de arte é também retirar seu valor intrinsecamente funcional. E com esta atitude, Duchamp altera a concepção de obra de arte, pois arte já não corresponde àquilo que está na gênese da coisa criada, mas é o atributo imposto sobre essa mesma coisa.

Deste modo, o ato da criação por parte do artista é também posto ao chão. Segundo a estratégia de Duchamp, pegos os objetos do cotidiano, já prontos, já feitos - como o próprio nome já diz: *ready-mades* - dissipa-se a subjetividade que envolve o processo de realização da obra de arte. Além disso, é distanciada a própria relação do sujeito com seu trabalho, ainda mais reforçado esse distanciamento quando Duchamp assina como “R. Mutt”, em *Fonte* (1917)¹⁷. O gesto do artista é negado e, com isso, o próprio sentido de arte¹⁸.

Gostaria de deixar bem claro que a escolha destes “readymades” jamais foi ditada por deleite estético. A escolha foi feita com base em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo em uma total ausência de bom ou mal gosto. De fato uma completa anestesia. (Duchamp, 1961)

Sem que sejam evocados juízos de valor em um trabalho que simplesmente é em sua literalidade. A partir daí, por que um urinol não pode ser uma obra como qualquer outra? Se há a ausência de uma idealização

¹⁷ Segundo Janes Mink, uma brincadeira com o nome da empresa a qual ele adquiriu o mictório. (Mink, Janes. *Duchamp*. 1996)

¹⁸ Em *O ato criador*, apresentado em 1957, Duchamp insere o público no processo de criação artística: “Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.” Aqui fica claro que a obra de arte não se restringe a ser um objeto “acabado”, mas que se estende como processo contínuo na e da realidade.

abstrata ao objeto, nivela-se tudo na mesma superfície, onde, então, a vida é arte e a arte é a própria vida.

No movimento Dadá, no qual Duchamp teve uma participação ativa em Paris e em Nova York, temos ações que buscavam atingir essa noção de *anti-arte*. Muitos artistas dadaístas admiravam as atitudes transgressoras do *velho* Satie, como, por exemplo, Picabia. O próprio compositor teve alguma participação no dadaísmo, mas não chegou a aderir aos seus ideais. Apesar de não ter sido um movimento localizado em um único centro, mas que se espalhou por vários lugares da Europa, como Berlim e Colônia, e em Nova York, observa-se algumas idéias motoras. No manifesto Dada, escrito por Tristan Tzara, em Zurique, em 1918, se tem o desejo de abolir as esferas e os hábitos correspondentes à sociedade burguesa. Há uma vontade por parte desses artistas de destruir o discurso racionalista e moral desta sociedade, a qual se contradizia ao manter um discurso que pregava a ordem e a estabilidade, ao mesmo tempo em que patrocinava a destruição gerada pela primeira guerra mundial. Assim Tzara escreveu no manifesto dada, de 1918:

Todo produto repugnante capaz de tornar-se uma negação da família é dadá; um protesto com sua totalidade engajada em ação destrutiva: dadá; o conhecimento de todos os meios rejeitados até agora pelo sexo pudico do compromisso conformista e das boas maneiras: dadá; a abolição de toda a lógica, que é a dança dos impotentes para criar: dadá...a abolição da memória: dadá; a abolição da arqueologia: dadá; a abolição dos profetas: dadá; a abolição do futuro: dadá; fé absoluta e inquietonável em qualquer deus que seja produto imediato da espontaneidade: dadá...Liberdade: dadá dadá dadá, um bramido de cores tensas e o entrelaçamento de opostos e de todas as contradições, o grotesco, as inconsistências: vida. (Tzara apud Fer, 1998, p. 30)

Deste modo, a cultura burguesa deveria ser totalmente revirada. A intenção de destroçar toda uma cultura arraigada em valores equivocados se

direcionou também aos cubistas e aos futuristas, “Nós temos suficientes academias cubistas e futuristas, laboratórios de idéias formais...” (Tzara, 1918, p. 01). E essas formas, mesmo em se tratando de uma arte representativamente diferente da arte clássica, ainda se deteriam à produção de objetos de valor. Ou seja, estariam fortemente vinculadas àquela sociedade mercadológica¹⁹. A técnica da colagem realizada pelos cubistas buscava por o espaço da arte e o espaço comum no mesmo plano, porém isso era feito em cima de um pensamento e um processo lógicos. As colagens realizadas pelos dadaístas eram ditadas *segundo as leis do acaso*, em que jornais, pedaços de papel, muitas vezes achados na rua, escritos ou não, poderiam aleatoriamente compor um poema ou uma tela. E o uso dessa aleatoriedade pode ser visto como o oposto da organização racional que compunha as obras cubistas. O valor da arte era, então, o próprio ato estético no espaço da vida. Assim, Dadá é o realizar-se no presente, é a *abolição da arqueologia e a abolição do futuro*, é o destroçar o que está estabelecido para reconstruir um novo estruturado na liberdade da ação.

E esse ato de recolher aleatoriamente elementos do cotidiano para se fazer arte, banaliza todo um sistema artístico, assim como debocha de seu julgo de valor, uma vez que inserir a trivialidade da vida no âmbito da arte significa planificá-la na banalidade do espaço comum, onde o gosto dá lugar à liberdade do gesto. “esta [arte] deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é *nonsense*, faz-se (se e quando se faz) segundo as leis do acaso” (Argan, p.353) Deste modo, a espontaneidade e o absurdo tomam a frente contra a *ordem*, chegando-se a um “zero” edificante de uma outra sociedade. Por isso o nome dadá não quer dizer nada como também não tem nada a discursar: “Dada significa nada” (Tzara, 1918, p.01) É o vazio de significados preconceituados que une a arte à espontaneidade da vida, onde as significações são dadas no contato com o mundo.

¹⁹ Argan, G.C. **Arte Moderna**. 2002.

Temos assim a transparência do ato artístico que se esvairia e acontece no espaço da realidade, assim como na música de mobiliário, na qual se vê um processo análogo à concepção de *ver-através* proposto por Vera Terra ao aproximar Duchamp de John Cage.

Em seu livro *Acaso e Aleatório na Música* (2000), Vera Terra analisa a idéia de transparência percebida na obra de Duchamp, *La meriée à nu par sés célibataires, même* (1915-23), também conhecida como o *Grande Vidro*. Tal transparência, reforçada pelo material que estrutura a obra, o vidro, manifestaria essa abertura para o mundo, a qual estamos tratando aqui. “A transparência que atravessa sua superfície possibilita um *ver-através* que dissolve fronteiras, aproximando contrários – o dentro e o fora, a figura e o fundo -...” (Terra, 2000, p. 100) Aproximação do zero proposto pelo *continuum* entre arte e vida e que propicia a experiência no plano da realidade. O *ver-através* oferecido pela obra de Duchamp, seria o *ouvir-através* desejado por Cage, que reconhece na música de mobiliário de Satie o mesmo processo de “transparência” proposto pelo *Grande Vidro*. Esse *ouvir-através* seria justamente a abertura para os sons ambientes, em uma superfície que não criaria *paredes* entre arte e vida, mas que seria o zero, destituído dos contrários em favor do *continuum*.

Enfim, descobrimos que a transparência do vidro [do Grande Vidro] não garante de modo algum a existência de um lugar abstrato onde esses objetos seriam segregados e cortados de toda ligação com os objetos reais, mas, ao contrário, que é essa transparência mesma que abre a superfície para um contato ininterrupto com o real, acentuando nossa percepção dos objetos enquanto constituintes cativos e fixos desse mundo. (Krauss, 1990, p. 04)



Figura 24 “Grande Vidro”, 1915-23

O *continuum* tem na música de mobiliário a abertura aos ruídos ambientes, os quais se misturam naturalmente às notas musicais, onde um som penetra o outro, assim como na transparência do *Grande vidro*.

Grande parte da obra de Erik Satie tem uma forte aproximação com as músicas de cabaré e com as canções populares²⁰. Por volta de 1913, Satie compõe canções humorísticas, baseadas na simplicidade dos acordes, que por vezes contém fortes picos de alterações, que dão uma certa

²⁰ Erik Satie, apesar de debochar constantemente do trabalho dos críticos musicais, parecia estar sempre atento ao que essa mesma crítica tinha a dizer sobre seu trabalho. Ao mesmo tempo em que se aproximava da estrutura musical das canções populares, Satie demonstrava ter uma certa necessidade de ser reconhecido pelos profissionais da área.

irregularidade à música. “Entre 1910 e 1915, todas as obras de Satie outras que não as canções são publicadas sem divisão de compasso e sem armadura de clave” (Shattuck, 1974, p. 168), um tipo de notação típica das canções mais simples e mais arcaicas, como no canto gregoriano. Sabemos que os músicos românticos e pós-românticos já buscavam muitas vezes seus temas no folclore e na poesia do povo, como no caso de Gustav Mahler, porém tais temas eram orquestrados sob as formas sinfônicas, servindo tal poesia como um motivo a ser musicado. O que se diferencia de Satie, pois este tinha na própria notação elementos da composição popular, tinha a sua simplicidade melódica e a sua leveza. E sem o peso da expressividade excessiva na música, o perfil nebuloso próprio a esse tipo de composição dá lugar à transparência advinda do descompromisso em ter que expressar aquilo que compete à subjetividade. Nesse período ele compõe peças curtas, quase efêmeras, em que os títulos são sarcásticos e, sobretudo, divertidos: *Embryons desséchés*, *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* e *Le piège de Méduse*, (ambas de 1913) são alguns exemplos. Um tom humorístico também presente em seus escritos. Assim ele fala de si próprio:

Myope de naissance, je suis presbyte de coeur. Fuyez l'orgueil: de tous nos maux, celui-ci est le plus constipant. Que le malheureux dont la vue ne me vois pas, se noircisse la langue et se crève les oreilles. (Satie, 1981, p. 142)

Como também fala de seu próprio humor:

Mon humor rappelle celui de Cromwell. Je dois aussi beaucoup à Christophe Colomb; car l'esprit américain m'a parfois frappé l'épaule, et j'en ai senti, avec joie, la morsure ironiquement glacée. (idem)



Figura 25 Erik Satie

E o tom humorístico está presente nas canções mais populares, onde são tidas, muitas vezes, como diversão e/ou celebração. “Ele [o humor] supõe certo nível de convivência com o auditório e a referência a uma cultura comum: é a tradição maquiada de insólito, de divertido, de grotesco” (Rey, 1992, p. 64) Essa simplicidade de fato dá um tom engraçado, leve, quase infantil – não foi à toa que Satie compôs algumas músicas para crianças. Em *Le piège de Méduse*, podemos quase visualizar cenas tipicamente populares se desenrolando. Junto ao sarcasmo de Satie, há o tom humorístico captado da ingenuidade própria ao âmbito popular, destituído da complexidade do ego, das angústias de uma dada subjetividade, mas com a presença da

singeleza própria à coletividade que personifica o gosto comum. Por isso, podemos afirmar que, de certa forma, nas peças dessa época, se tem a tentativa de aproximação entre música e ambiente público. Como uma música que busca se identificar com a coletividade mais comum, não elitizada, que a ela se dirige e visa a se misturar. Porém, é necessário expor a tentativa constante de Satie de ironizar e querer aborrecer a burguesia e o gosto institucional. Essa mesma simplicidade dos acordes e esse humor são muitas vezes ataques diretos aos modismos musicais de sua época. Um exemplo são duas de suas composições, dedicadas a um cachorro, intituladas *Trois véritables préludes flasques (pour un chien)* e *Quatre préludes flasques (pour un chien)*, ambas de 1912 (vale lembrarmos que as músicas tocadas nos grandes concertos de então baseavam-se, em sua maioria, em firmes contornos melódicos). “Plus je connais les hommes, plus j’admire les chiens. / Qui m’aime, aime mon chien.” (Satie, 1981, p. 174)

Sport et Divertissements, de 1914, é um amálgama de curtíssimas vinte peças, que compõem um livreto com o mesmo título, em que uma delas chega a ter somente vinte e um segundos. Nesse compilado, no qual se utiliza de uma *economia de meios* para manter um estilo límpido, Satie musicaliza diversos entretenimentos da vida comum, como um banho de mar, o golfe, a pesca ou um flerte. Tudo aquilo que costumeiramente fazemos em momentos de folga ou em nosso fim de semana, quando estamos mais livres das obrigações rotineiras. E interpretar esses lazeres tão aprazíveis para nós, requer uma leveza e uma alegria quase pueril, equivalente ao simplesmente jogar por pura diversão. E o humor ultrapassa a música quando Satie se estende aos alegres desenhos e às anotações por ele mesmo feitos, ao lado das ilustrações de Charles Martin, em que desenho e música compõem um todo do livreto.

Essa publicação é constituída de dois elementos artísticos: desenho e música. A parte desenho é figurada por traços – troças; a parte musical é representada por pontos – pontos negros. Essas duas partes reunidas num

só volume formam um todo: um álbum. Aconselho a folhearem este livro com um dedo amável e sorridente, porque esta é uma obra de fantasia. Não se veja nela outra coisa. (Satie apud Rey, 1992, p. 62)

Figura 26 Partitura do coral e esboço de Sport et Divertissements, 1914.

Assim, além da forma das composições desse período, chamado de “humorístico” pelos biógrafos de Erik Satie, se basearem na simplicidade da forma e em sua limpidez, tais músicas retiram qualquer complexidade que dificulte a significação da obra. O que nos parece é que Satie, junto à crítica às instituições, queria simplesmente divertir o ouvinte, transmitir uma leveza não corrompida pelas complicações do modo *serieux* de fazer arte e de se viver a vida. Esse perfil popular vem justamente de um sujeito que, de fato,

vive a realidade, e é neste plano raso que ele realiza a sua arte. Algo que se assemelha às manifestações dadaístas, mais especificamente a parisiense, em sua banalização sarcástica da sociedade instituída, em que a simplicidade do que é mais trivial elabora a forma artística.

3.2

***Vexations* e música minimalista: forma enquanto processo**

Box with the sound of Its Own making, de 1961, de Robert Morris é uma caixa de madeira, com 23 cm em cada lado. Nela é soado o barulho do serrote, da furadeira, do martelo, sons que compõem o processo de construção da própria caixa. Quando Morris expõe a caixa juntamente aos sons de sua fabricação, ele elimina a idéia de sucessão temporal edificada em um passado, presente e futuro. É trazida a memória do processo de fabricação para junto da caixa pronta, o que faz ser retirada automaticamente essa memória para fazer dela algo tão presente quanto à própria caixa de madeira. Um suposto passado é trazido à tona, se acumulando ao presente e se atualizando como processo, em que não se tem mais a separação de

um ou do outro. Como um acúmulo temporal. Deste modo, a caixa, algo que pressupõe um “dentro”, uma parte interna, não está fechada a nenhuma interioridade, uma vez que não tem sequer uma memória, algo que cabe a uma subjetividade. Ela está totalmente aberta à superfície da atualidade, pois emitindo tais sons ela mesma se coloca nesse plano externo. Segundo Rosalind Krauss, essa obra de Morris “parodia a idéia do circuito fechado de auto-referência.” (Krauss, apud Grenier, 1995, p. 51) A auto-referência aqui, o som de sua própria construção, a fabricação do próprio objeto, ironizaria a referência à subjetividade, pois o trabalho se encontra em total abertura, em que tem sua auto-referência de modo literal na externalidade. No lugar do sujeito, a marcenaria.

O processo de construção nesse trabalho de Morris, mesmo contendo um tom irônico, se estende à obra enquanto tal. Ele, o processo, e o objeto são confundidos e se tornam uma coisa só, assim como são trazidos para uma mesma temporalidade, no caso, espacio-temporal.

A repetição também pode ser vista como um processo na atualidade, no sentido de ser uma forma aberta, não conclusiva. *Vexations*, de 1893, de Erik Satie, é uma música em que se tem a repetição do mesmo motivo oitocentas e quarenta vezes. Ela é composta de uma linha melódica tênue, quase estática, onde a pouca variação que se tem é um sutil acréscimo ao tema. “O tema do baixo [*bass theme*] é então repetido, seguido por outra harmonização, idêntica a primeira exceto que as posições relativas das duas vozes superiores são invertidas.” (Whittington, 1999, p. 03) Fazer uma música com esta forma no fim do século XIX, de fato, não tinha como objetivo agradar os ouvintes, estes que estavam ainda envolvidos com as sinfonias românticas, cheias de polifonia e expressividade²¹. Nos escritos sobre Satie, se diz que *Vexations* foi feita com a intenção de entediar a

²¹ Vale ressaltar que neste mesmo ano, em 1893, Claude Debussy ainda defendia as idéias wagnerianas. Em 1894, um ano depois de *Vexations*, ele apresentou o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, obra dita simbolista e baseada em um poema de Mallarmé. Satie e Debussy foram amigos durante anos, até entrarem em discórdia. Para maiores informações sobre essa amizade ver o capítulo intitulado “Debussy e Satie: o romance de uma amizade”, in: Rey, A. **Erik Satie**. 1992.

burguesia, que tanto o músico criticava. Se foi tocada em público²², imaginamos que, pelo contexto musical da época, deve ter funcionado, uma vez que o uso da linha modal frente aos dramas sinfônicos executados deve ter no mínimo causado um forte estranhamento. Porém, ela não traz traços explícitos de ironia ou de deboche, pelo contrário, ela muito se assemelha ao resto da produção de Satie deste período, como as *Sarabandes* e as *Gymnopédies*, onde se tem uma melodia transparente mas cheia de misticismo, talvez fruto de seu envolvimento, naquela época, com a religião, principalmente com a Rosa-Cruz. A verdade é que temos na *blank surface* de *Vexations* uma estética bastante diferente da estética de então, a qual caminhava rumo ao simbolismo e ao cromatismo de Claude Debussy, ainda embebidos do romantismo de Wagner.

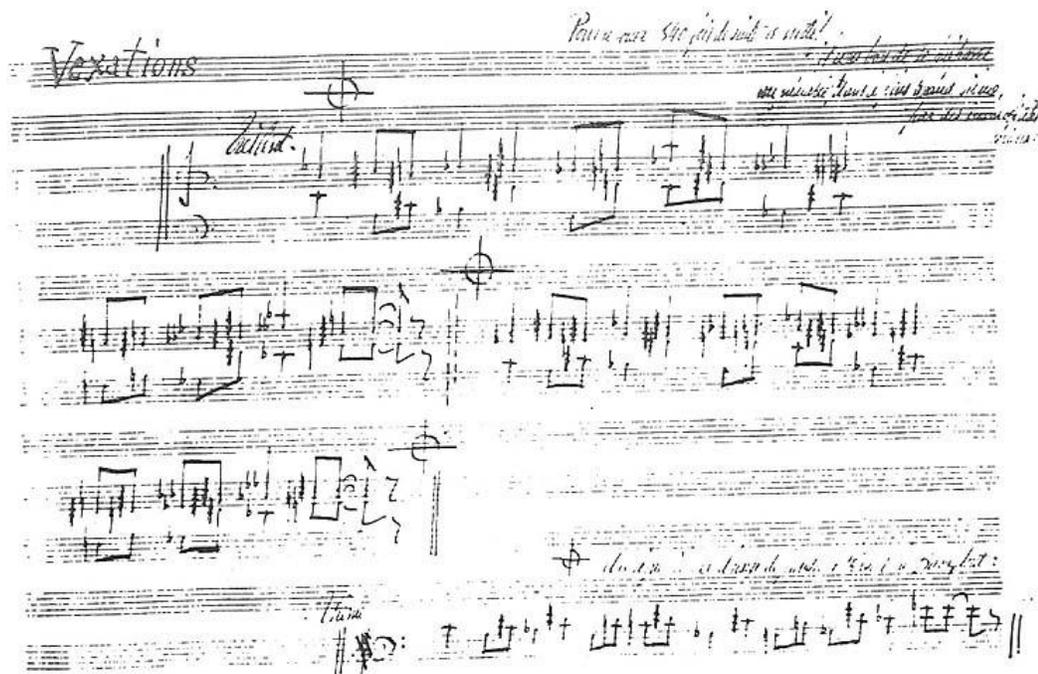


Figura 27 Partitura original de Vexations

²² Não se sabe se Satie chegou a tocar *Vexations* em público.

NOTE DE L'AUTEUR:
 Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.

♩ Très lent

♩ A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THÈME

Figura 28 Partitura de Vexations

Já falamos da questão da repetição no primeiro capítulo, da temporalidade que a compete, como um tempo inapreensível, sem passado nem presente, mas que flui na superfície dos acontecimentos, como atualidade (e não presente). *Vexations* parece estar estruturada em uma temporalidade semelhante. A um primeiro momento, quando pensamos em repetição, temos a imagem de algo que se fixa em nossa mente por pura insistência e imposição, que se prende por persistência em nossa memória. Porém, nesta música de Satie, a repetição parece se perder em nossos pensamentos, há uma certa dificuldade em lembrá-la. Quando ouvimos um trecho do que seria a obra completa, somos mais absorvidos por ela, pelo clima quase místico que ela cria, do que ela por nós, no caso se a intenção fosse se fixar em nossa memória. Talvez por se desenrolar muito lentamente sobre um movimento quase estático, muito límpido, ela não estimule em nossa mente uma presença marcante ou mesmo impositiva.

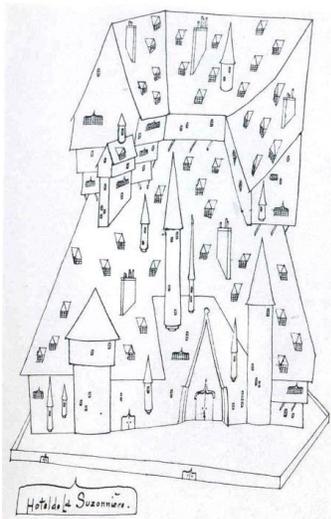


Figura 29 Desenho de Satie a Suzanne Valadon, com quem teve um romance.²³

Sendo uma música que repete seu motivo 840 vezes, não nos é permitido pensá-la como uma obra que contém uma lógica processual baseada no desenvolvimento de um início para um fim. *Vexations* é totalmente ilimitável dentro dessa lógica, pois o início é igual ao fim que é idêntico ao seu meio. E se estendendo no longo tempo que equivaleria a sua performance total, a idéia de um fim, como conclusão, se torna ainda mais distante. Fica a nós a impressão de uma obra “incompleta”, se a pensarmos como uma obra musical em sua acepção tradicional. Porém, a repetição é algo que de fato não se completa, no sentido de que não se fecha, mas que se encontra num constante desenrolar, muitas vezes não intencionado a ir de encontro a um fim. E isso, este constante desenrolar, conota uma forma processual, não como processo de algo que vai se finalizar, mas como o processo em si. Essa ausência de intenção da própria obra, em que não se

²³ Reparemos a presença da repetição neste desenho de Satie. O músico fez outros desenhos desse mesmo tipo, com elementos repetitivos e com um tom medievalístico.

quer dizer nada, onde não se tem e não se conclui nenhum significado fixo, salienta mais a sua forma como processo, como aquilo que é somente o “meio”, o entre, sem um começo (*start*) ou um fim conclusivo.

Repetir o mesmo motivo oitocentas e quarenta vezes torna quase impossível ser tocada a composição por um único intérprete. Isso levaria horas, sem comer e sem dormir. Requereria uma intensa disciplina e uma nova experiência corporal, como também psicológica, por parte do intérprete. Não foi à toa que Satie escreveu a seguinte instrução no início da partitura: “*Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses*” (Instrução retirada da partitura de *Vexations*). Experimentar a repetição envolve tanto o intérprete quanto o ouvinte, pois a audição tem que estar, sobretudo, livre para ouvir os sons sem tentar apreendê-los. Até porque a tentativa de apreensão, nesse caso, não é uma condição clamada pela repetição, ao contrário, os sons parecem escapar pelo espaço, num eterno fluir (escapam pelo espaço, espaço-tempo, e não pelo tempo, pois se assim fosse estaríamos falando um de um Tempo como um *Ser* absoluto ou então do tempo evolutivo - início, meio e fim). E para o intérprete, a cada vez que toca novamente o motivo, ele toca algo novo, pois aquilo, na verdade, não tem nenhuma ligação direta com o que já fora tocado anteriormente – *Empty duration*. Não há um fio condutor. A repetição nessa composição escapa a lembrança. A todo o momento volta-se ao zero.

A primeira performance completa e em público de *Vexations*, ou seja, a primeira vez em que foram tocadas as suas 840 vezes, foi em nove de setembro de 1963, no Pocket Theater, em Nova York, sob o comando de John Cage²⁴, este um grande admirador de Satie. O músico reuniu um time

²⁴ Segundo Gavin Bryars, que também compôs obras minimalistas, John Cage organizou mais duas performances de *Vexations* após a primeira de 1963: em 1966, em Berlim, em que houve a participação de seis pianistas, incluindo Cage e Charlotte Moorman; e em 21 de novembro de 1969, na Universidade da Califórnia, com vinte pianistas, também com a participação de Cage ao piano. O próprio Bryars também organizou e tocou *Vexations*, em 16 de março de 1971, no Fletcher Hall, onde se revezou com Christofer Hobbs durante a performance.

de dez pianistas, com mais dois reservas, os quais seriam o próprio John Cage, David Tudor, John Cale, Christian Wolff, Viola Farber, Robert Wood, MacRae Cook, Philip Corner, David Del Tredici, James Tenney, Howard Klein e Joshua Rifkin. A performance, que teve 18:40 de duração, deu início às 18:00 h, do dia nove de setembro e terminou 12:40 do dia seguinte. E, segundo informações, somente uma pessoa ficou presente como ouvinte durante toda a apresentação. Assim Christian Wolff, um dos dez pianistas participantes da performance, escreveu sobre a experiência de ter tocado *Vexations*:

A execução de *Vexations* é difícil de esquecer. Eu estou frequentemente contando isso para as pessoas. Duas coisas em particular permanecem na minha cabeça. A primeira foi o efeito da música sobre os músicos. À parte de concordar com a dinâmica de ficar sentado no palco, tocando, permanecendo para contar as repetições para o próximo pianista, tudo de acordo com o programa, os pianistas não haviam ensaiado juntos nem tido qualquer discussão sobre a execução. À medida que o primeiro ciclo de pianistas se deu a execução foi bem variada, uma variedade um tanto extrema, das mais sóbrias e cautelosas às mais voluntariosas e efusivas. – personalidades foram reveladas. Musicalmente o efeito pareceu perturbador. Mas após outra rodada os músicos mais expansivos começaram a sucumbir, os mais contidos a relaxar e pela terceira rodada aproximadamente as personalidades e técnicas dos pianistas tinham praticamente sido consumidas pela música. A música simplesmente tomou conta. De início uma espécie de objeto passivo, foi se tornando uma força motriz... À medida que a noite passou ficamos cansados ou simplesmente sonolentos, e o lindo estado de suspensão do eu [self] tornou-se arriscado. A tensão tinha que ser redobrada para não errarmos as repetições ou notas. Um elemento de comédia – agora que a solidariedade e tranqüilidade estavam evidentemente presentes – havia se juntado a nós. A outra coisa que me recordo foi a questão de como Satie veio a escrever esta peça...ele a escreveu e então resolveu por que não repeti-la 800 vezes, ou ele pensou, se uma peça devesse ser repetida tantas vezes que tipo de peça deveria ser e então partiu para escrever *Vexations*? Nós decidimos por esta última, por causa da extraordinária durabilidade da música. (Wolff apud _Bryars, 1983)

Vários outros eventos envolvendo essa obra de Satie foram organizados posteriormente à performance de John Cage. Um deles ocorreu em 21 e 22 de fevereiro de 1970, na Watters Gallery, em Sidney, na

Austrália, organizado por David Ahern. O pianista era Peter Evans, que tentou tocar a música sozinho. Segundo Whittington, Evans tocou 595 repetições, durante 16 horas, até que parou de tocar abruptamente. Eis a impressão do pianista: “Eu não tocara essa peça novamente. Senti cada repetição lentamente desgastando a minha mente. Eu tive que parar...” (Evans apud Whittington, 1999, p. 07). Como se sua mente tivesse ficado “cheia”, pois a cada repetição se fazia necessário começar a música novamente, devido à dificuldade de memorizá-la.

E a música reduzida a um único motivo, com a indicação de um movimento *trés lent*, restringe qualquer possibilidade de expressão dramática e, com isso, também é eliminado o tema central. Apesar de criar um clima misterioso, *Vexations* não chama a atenção para algo externo a ela, para um tipo de realidade imaginária e descritiva através da música. Seu único motivo é vazio de significações. *Vexations*, ela mesma, cria um clima de estranhamento, transformando o ambiente no qual ela esteja sendo tocada. E a repetição dissolve o tempo progressivo para acontecer em uma temporalidade outra, em que, não seguindo a flecha do tempo, o desenrolar da música parece fluir em um constante processo.

Não é clara a relação direta de *Vexations* com a música de mobiliário, segundo relatos do próprio Satie. Não sabemos se houve, de fato, alguma ligação entre elas. O que podemos afirmar é que há nelas uma redução formal, apresentada na repetição do mesmo motivo e na impessoalidade que elas instauram. Stephen Whittington, autor do artigo aqui já citado, *Serious Immobilities: On the centenary of Erik Satie's Vexations*, afirma que no momento de *Vexations*, Satie já caminhava em direção à música de mobiliário, por ser esta também baseada na repetição de frases curtas, em que a função dramática é reduzida a um único motivo. Deste modo, para o autor,

Na evolução de *Vexations* para a Música de Mobiliário, Satie moveu-se diretamente da Idade Média para a era de produção em massa, ignorando toda a história musical da Renascença em diante. A Música de Mobiliário é *Vexations* industrializada. (Whittington, 1999, p.06)

São relevantes as semelhanças entre *Vexations* e *Tapisserie en fer forgé*, *Carrelage Phonique* e *Curtain of a Voting Booth*. Apesar da primeira criar um clima musical quase religioso e as outras parecerem mais triviais, um pouco mais “coloridas”, tais composições não se atém, de modo algum, à função interpretativa, mas se propõem a criar um ambiente musical de caráter impessoal. Impessoalidade esta proporcionada pela incessante repetição. Como dito por Cage, “...sair o compositor de sua individualidade e devolver aos sons a liberdade de serem eles mesmos.” (Cage apud Satie, 1981, p. 316) *Vexations*, uma música feita em 1893, pode ter sido de fato um prenúncio do conceito de música de mobiliário, de 1920, assim como ela pode ser vista como uma importante precursora da música chamada minimalista²⁵, de cerca de 1960.

O movimento da música minimalista, surgido nos Estados Unidos, se baseava no experimentalismo musical que se opunha às práticas institucionais de tradição europeia, apoiando-se muitas vezes nas filosofias e nas estéticas orientais. Apesar da diversidade de estilos que se encontram dentro do movimento, podemos resumir brevemente suas principais características na repetição exaustiva, na impessoalidade e na idéia de música como processo.

(...) os compositores experimentalistas [os minimalistas] não estavam interessados em prescrever tempo-objetos definidos, cujos materiais e relações estão calculados e arranjados previamente, mas sim interessados

²⁵ A intitulação “Música Minimalista” foi dada pela crítica, assim como ocorreu com o movimento minimalistas nas artes plásticas, e não pelos músicos, os quais não viam sua produção como um movimento.

em criar situações nas quais os sons poderiam ocorrer, um processo de geração musical. (Cervo, 2005, p. 47)

As músicas minimalistas são estruturadas em um processo rítmico contínuo, em que se têm sutis mudanças que vão ocorrendo gradualmente. Por vezes, os minimalistas usam, entre outras técnicas, o método de aceleração, conhecido como técnica de *troca de fases*, em que um músico toca repetitivamente um acorde enquanto, entra um segundo ou mesmo um terceiro músico introduzindo uma velocidade diferente do primeiro quando alcançada por este uma determinada nota, criando o que se chama de *defasagem*. É o caso de *Violin Phase*, de 1967, de Steve Reich, onde esse método é utilizado com violinos e durante o desenvolvimento de tal música atinge-se um momento em que não distinguimos mais singularmente o som de um violino do outro, soando, por um instante, aos nossos ouvidos, uma sonoridade única, total e hipnotizante. Aqui a repetição é estruturada nesse processo de mudança de fase, em que são exploradas as possibilidades sonoras dentro da própria repetição. Reich usou essa técnica em outras composições suas nos anos 60 e início dos 70.

The image shows a musical score for four violins, labeled vn. 1, vn. 2, vn. 3, and vn. 4. Above the first staff, the number 16 is enclosed in a box. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The first three staves (vn. 1, 2, 3) have a similar melodic line, while the fourth staff (vn. 4) has a more rhythmic, dotted pattern.

Figura 30 Partitura (parte?) de Violin Phase, 1967.

A repetição nas obras minimalistas não é somente a repetição do mesmo acorde, mas é também a experimentação e a evolução sonora enquanto processo. Deste modo, não são “obras acabadas”, mas o próprio processo. Porém, usado de maneira diversa da qual se utilizou John Cage. Como já mencionamos, Cage usou a idéia de processo casual para construir suas composições, se utilizando do *I Ching* ou mesmo da aleatoriedade gerada pelo uso de papéis usados. Desta maneira, a intencionalidade pessoal era descartada e o acaso guiava o processo composicional, negando a participação de uma subjetividade. Também os minimalistas buscavam a impessoalidade em favor dos sons enquanto tais na música, sem que houvesse qualquer tipo de representatividade. Mas o que difere Cage de Reich, por exemplo, é que o primeiro, em obras como *Music of changes*, de 1951, se restringia ao processo unicamente composicional

enquanto que o segundo estendia este à música tocada e escutada. O processo é então audível, percebido simultaneamente na composição e na sonoridade.

John Cage tem utilizado processos e tem certamente aceitado seus resultados, mas os processos que ele utilizou foram composicionais que não poderiam ser ouvidos enquanto a peça era executada. O processo de utilização do *I Ching* ou imperfeições no papel para determinar parâmetros musicais não pode ser escutado enquanto ouvindo a música composta dessa maneira. Os processos de composição e a música sonante [sounding music] não tem conexão audível (...) O que estou interessado é em um processo de composição e uma música sonante que sejam um e a mesma coisa. (REICH, 1968, p. 01)

Uma obra totalmente aberta ao espaço, sem nenhuma interiorização, assim como na obra de Donald Judd e de Sol LeWitt. Por exemplo, em *Estrutura modular de chão* (obra destruída), de 1966, de LeWitt, em que se tem cubos unidos e vazados ao chão, de estrutura aparente, e que pela repetição quase que obsessiva, por vezes parece ser desmaterializada a sua forma, a princípio geométrica. E sendo uma estrutura aberta e repetitiva, ela é ausente de um interior para estar completamente no espaço: o plano estético coexiste ao físico, como superfície, sem que tenha a presença de uma *leitura seqüencial* (narrativa). A constância da repetição desses cubos interligados e pintados de branco, o diluem enquanto tal no espaço, perde-se a forma delineada. Até porque, havendo essa interligação, essa continuidade de um no outro, não há a forma cubo singular. O que a princípio parece a nós uma seqüência lógica é na verdade a dissolução no espaço físico.



Figura 31 Modular Cube²⁶

Em muitas músicas de Reich e de Glass temos semelhante sensação, pois, sendo suas composições e performances obras processuais, nada mais está encerrado enquanto forma fechada. Sonoridade musical e processo composicional são a mesma coisa durante a performance, como um acontecimento simultâneo na superfície. Tudo está exposto. Tudo é externalidade e extensão. Como nos cubos vazados de LeWitt e como na *Box with the sound of Its Own making*, de Robert Morris. Assim Reich fala sobre o processo:

Eu não quero dizer o processo de composição, mas peças de música que são literalmente processos. A peculiaridade sobre os processos musicais é que eles determinam todos os detalhes nota-a-nota (som-a-som) e a forma geral simultaneamente. (pense no cânone infinito). Eu estou interessado em

²⁶ Optamos por expor a imagem deste outro trabalho de LeWitt, pois não encontramos a imagem de *Estrutura Modular de chão*. Porém, *Modular Cube* nos serve como um exemplo de como LeWitt trabalhava seus cubos vazados.

processos perceptíveis. Eu quero poder ouvir o processo acontecendo no decorrer do soar da música. (idem)

Desta maneira, o modo de ouvir a música também é transformado, pois não temos a narrativa da música tradicional do ocidente. O ouvinte, na música minimalista, acaba participando do processo musical durante a escuta, uma vez que a obra é aberta para a percepção sonora de caráter processual. E a própria impessoalidade da música é compartilhada também com o ouvinte, pois, por este caráter processual, a escuta individual e dramática, que exige a presença subjetiva, é deixada de lado, para ater os ouvidos somente à *estrutura formal contínua*, que tem seu ritmo gradualmente modificado. “Focar no processo musical torna possível aquele deslocamento de atenção do *ele e ela e você e eu* para o exterior na direção do *isso*.” (idem, p. 2) Assim, optamos por expor algumas *feições estilísticas* das músicas minimalistas, descritas por Cerro, na intenção de percebermos algumas de suas principais características, onde se vê, justamente essa forma contínua da estrutura.

...as obras minimalistas têm longa duração, e durante seu desenrolar não apresentam mudanças abruptas ou qualquer outro recurso de contraste que possa caracterizar uma “troca de seção” nos termos tradicionais. A forma geral é uma decorrência do processo que se articula de modo gradual e quase imperceptível (...) sem objetivos direcionais ou dramáticos. (Cerro, 2005, p. 58)

E assim ele fala da *Ausência de linhas melódicas*:

...devido ao foco no processo rítmico e formal contínuo, linhas melódicas expressivas, que sugerem início e fim de frases, não têm lugar na música minimalista; (idem)

O que nos faz pensar em *Vexations*, de Satie. De modo semelhante, essa obra segue essa forma contínua, em que, mesmo sem as modificações graduais, ela se desenrola numa linha impessoal e inexpressiva. *Vexations* vai justamente contra a expressividade demasiada da música de características românticas de então. E a ausência desses picos sonoros que estimulam nossos sentimentos e que nos introduzem no drama musical, faz da música repetitiva uma “obra inacabada”, dando a ela uma textura homogênea de caráter processual. Por isso nos é permitido fazer a aproximação de *Vexations* com as composições minimalistas.

Na música repetitiva a idéia de obra é substituída pela idéia de processo...a música dialética tradicional é representacional: a forma musical está relacionada com um conteúdo expressivo e isso é um meio de criar uma tensão crescente; o que é usualmente chamado um argumento musical. Mas a música repetitiva não é construída em torno de um argumento, a obra não é representativa e também não é um meio de expressão de sentimentos subjetivos. Glass escreveu que ‘Esta música não é caracterizada por argumento e desenvolvimento...a música não tem mais uma função de mediação que se refere a algo fora dela mesma, mas encarna a si mesma sem mediações. Assim o ouvinte necessitará de uma estratégia de audição diferente, sem os conceitos tradicionais de lembrança e antecipação. A música deve ser ouvida como um evento sônico puro, um ato sem nenhuma estrutura dramática.’ (Mertens apud Cerro, 2005, pp. 47-48)

Este comentário é perfeitamente cabível tanto à *Vexations* quanto às composições minimalistas. Tanto uma quanto a outra apresentam uma forma diversa que não a convencional no que diz respeito ao conceito de obra musical. Não podemos aplicar em ambas as obras a mesma idéia de processo, porém podemos dizer que são estruturadas na forma do processo. Processo, então, como aquilo que não se finaliza, que está no “entre”, que não tem começo nem fim, e que é infinitamente o meio. Que se desenrola na superfície rítmica, sem qualquer profundidade e que, por isso, se estrutura em um tempo planificado, deslizando, sem um objetivo conclusivo. Obras

que, portanto, se abrem à espacialidade sonora, uma vez que não estão encerradas em si, trazendo a música para a literalidade dos sons e para a escuta estritamente auditiva.

Nos cubos espelhados de Morris, a idéia de processo também é presente. O que a princípio pode parecer estático, quatro cubos de madeira revestidos por espelhos postos ao chão, na verdade, só acontece quando se tem os corpos dos observadores circulando em torno dos cubos. E realizando-se por completo, esta obra, somente nesta condição, o *comportamento* dos observadores se faz o próprio processo do trabalho. Esse compartilhamento da mesma espacialidade-temporal cria uma interligação entre todos os elementos do ambiente, onde o tempo desse espectador ativo passa a ser a temporalidade da obra. É por isso que Morris faz da duração da pessoa que experimenta seus trabalhos, o tempo da própria obra de arte, uma vez que o observador, os cubos e o entorno se tornam uma coisa só durante o processo de experimentação. Processo aqui, então, como a duração, como a experiência espacio-temporal. “Essa experiência está impregnada na própria natureza da percepção espacial.” (Morris, 2006, p. 402)

Por isso, em *mirrored cubes* o significado é dado na multiplicidade simultânea dos acontecimentos, no vazio das incertezas aglutinadas à indeterminação do devir. E deste modo a instabilidade da forma é a todo momento atualizada na constante mutação proporcionada pelas infundáveis experiências que estão sempre a se renovar. E nesse desdobrar-se, não há início nem fim, muito menos uma narrativa. Há somente a atualização e o infinito dispersar dos acontecimentos, que nunca se fixam, uma vez que estão sempre a se prolongar na superfície do devir.

O que é revelado é que a arte em si é uma atividade de mudança, de desorientação e deslocamento, de violenta descontinuidade e mutabilidade, de um estar disposto até mesmo à confusão a serviço da descoberta de novos modos de percepção. (MORRIS, 1993, p. 69)

Deste modo, as obras aqui analisadas são compostas pela externalidade daquilo que não busca negar a sua participação e sua existência plena na realidade. Um vazio que é simplesmente presença, do espectador, da vida, da matéria. Um vazio da forma que não é a abstração e que não nega a própria forma, mas que se abre a outras possibilidades. É portanto valorizada essa condição física, como abertura à espacialidade pública, fazendo do tempo da obra de arte o espaço-tempo da vida.

4

Conclusão

O fato do conceito de *música de mobiliário* de Satie e dos *cubos espelhados* de Morris, não visarem um fim pré-concebido, já que não se trata de projetos fechados em uma estrutura autônoma, coloca esses trabalhos num terreno incerto e aberto para as ações espontâneas do mundo. A abertura para a indeterminação permite que processos externos e desconhecidos atuem na geração da obra. A incógnita que acompanha o desenrolar da vida, a incerteza inerente ao momento que sucede ao ato, transformam o trabalho desses artistas em constantes renovações da obra, uma vez que a sua forma se torna sempre indefinível e imensurável. Uma obra que *nunca é completamente*. Com isso, são trabalhos existentes enquanto forma aberta. Deste modo, nossa intenção ao longo dessa dissertação foi explorar a noção de acontecimento nas poéticas artísticas, partindo da idéia de que é na atualidade do devir que estaria o limite de sua realização.

O acontecimento da obra de arte como realidade na espacialidade tangível é bastante recorrente nas manifestações artísticas atuais. Um bom exemplo é o trabalho do artista plástico Bob N, intitulado *Ncruzilounge*. Realizado em 2007, em um cruzamento de ruas do centro antigo da cidade do Rio de Janeiro, próximo a uma concentração de comércio popular, o *Saara*, e cercado de prostíbulos e botequins, tal trabalho teve seu acontecimento no espaço comum da rua. Nessa encruzilhada foram postas almofadas, plantas, uma cobertura de lona e plásticos azuis no chão, para a construção do que viria a ser um ambiente aberto de convivência. Predominando a cor azul em meio a uma esquina cinza, escura e degradada, a música comandada por DJs e as sopas que iam sendo servidas completavam a celebração provocada pela obra. Nesse ambiente de festa,

ocasionalmente sob muita chuva, teve-se a impressão que uma imensa escultura azul e viva fora edificada num espaço originalmente rotineiro e urbano. A obra, assim, somente se realizou enquanto acontecendo como essa celebração efêmera, sem uma forma prévia ou mesmo posterior que perpetuasse enquanto um objeto de arte, uma vez que aquela situação nunca mais poderia ser resgatada. As diversas situações que transcorreram durante esse trabalho de Bob N surgiram todas dos encontros entre pessoas, comida, chuva, sons, bebidas. Ou seja, a determinação do que pudesse vir a ser a forma do trabalho se dispersava na casualidade proporcionada por esses inúmeros encontros efêmeros.



Figura 32 Ncruzilounge, 2007



Figura 33 Ncruzilounge

Algo que se assemelha à *música de mobiliário* de Erik Satie, em que a aleatoriedade do ambiente se mescla intimamente ao dispositivo, de certa maneira, sugerido - música/ lona, comida, almofadas -, sem que se tenham pretensões de ser estabelecido um determinado discurso, para simplesmente fluir.

Havia a intenção de Bob N em criar uma “situação plástica pictórica”, para usar as palavras do artista. “embora não seja o objetivo final da obra [a criação dessa situação] fica também como a base da proposição não anunciada verbal ou conceitualmente, há o fato plástico como catalisador...”²⁷ Onde a *situação plástica* é fundamentalmente orgânica e se confunde com o gerar de ocorrências provocado pela mesma, em que acaba reforçando esse gerar que a reforça e vice-versa, em um jogo de mutualidade sem fim. “...e depois me interessa também a situação visual q isso tudo gera depois, com o trabalho num plano rebaixado de interesse...” (idem) Algo que tem seu acontecimento a partir de agenciamentos por parte do artista, mas que logo

²⁷ Trecho retirado de uma conversa por e-mail com Bob N, no dia 24 de junho de 2009.

se dispersam na casualidade, no indefinível desdobrar-se na espacialidade-temporal. Por isso, a intenção do artista se confunde com o acaso gerado pelos encontros, sendo o caráter plástico deste trabalho, ou seja, a forma da obra como um todo, o próprio desdobrar-se na superfície da plasticidade gerada. Um trabalho que tem sua ocorrência na instabilidade provocada pela iminência do devir, onde a *forma* nunca se completa, uma vez que ela é essa organicidade do acontecer ilimitado.



Figura 34 Ncruzilounge

Junto a essa consciência plástica do trabalho, também havia uma consciência histórica da arte, em que era percebida de maneira despreziosa no “espetáculo” suscitado – o azul e a situação toda como uma grande pintura viva e divertida, por exemplo. No entanto, as experiências sensoriais ocorrentes na ocasião e promovidas no *Ncruzilounge*, não intencionavam resumir-se em um discurso que viesse a

ser a estrutura da obra. Da mesma maneira, essa intervenção em um lugar que a princípio nos parece tão peculiar, dispensava uma discussão política que envolvesse uma suposta marginalidade das pessoas que ali viviam. Os questionamentos conceituais que envolvessem qual seria o lugar da obra de arte (dentro ou fora da instituição) eram aqui deliberadamente paradoxais e inconclusivos. A tensão criada pela ocorrência desse trabalho nas proximidades de uma galeria de arte servia como mais um elemento na geração da obra, como uma profusão de significados destituídos de uma hierarquia entre si. Ou seja, as questões relativas ao sentido e à institucionalização da arte deixavam de ser uma espécie de “força motriz” para ser mais uma ambigüidade entre muitas, num jogo semelhante “às peças embaralhadas de um quebra-cabeça”²⁸. Por isso, o trabalho teve sua ocorrência sempre nos limites de sua realização como obra, no paradoxo de ser construído algo que estava sempre a se desmanchar na renovação constante dos eventos.

Apesar de sabermos que a arte carioca carrega uma forte herança de Hélio Oiticica, assim como de outros contemporâneos seus, como Lygia Clark e Ligia Pape, os discursos hoje se modificaram. Em uma obra como os *penetráveis* de Hélio Oiticica se tinha a proposição que privilegiava o experimentar sensorial através da exploração dos sentidos estimulados pela obra. É o caso de seu “ambiente” intitulado *Tropicália*, exposto pela primeira vez em 1967, em que se tinham pedras, areia e água ao chão para serem sentidas pelos participantes enquanto caminhavam ao longo de um trajeto realizado no ambiente expositivo, assim como também havia caixas coloridas para serem adentradas, araras, plantas, etc...

²⁸ Trecho retirado de uma conversa-entrevista com Bob N em julho de 2009.



Figura 35 Tropicália

Aí as pessoas experimentavam as sensações sugeridas por esses elementos, tendo o artista a intenção de fazer da arte uma experiência essencialmente corporal, que se contrapusesse à definição de “obra de arte” convencional e que se desvinculasse totalmente da arte consumida de então - a *imagética Pop* e *Op Art* são citadas no artigo escrito em 1968²⁹, intitulado, como a obra, *Tropicália*.

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente <<brasileira>> ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. (...) uma *imagem brasileira* total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte (...) (OITICICA, 1984, p. 126)

Portanto, havia também um manifesto consciente contra as proposições internacionais e institucionais de arte e o seu consumo como produto burguês. *Tropicália* seria, então, um rompimento intencionado com

²⁹ Artigo publicado no *Folha de São Paulo, Folhetim*, São Paulo, 8 de janeiro de 1984.

as formas da arte já instauradas, visando buscar uma identidade artística e original.

No trabalho de Bob N as experiências sensoriais ocorridas foram mais despreziosas. O comer e beber ali não tinham como função primordial a sensação em si, mas eram somente componentes daquela situação toda, assim como os plásticos, as almofadas, a chuva, etc...em que eram conjuntamente experimentados.

Hélio Oiticica e Allan Kaprow, em sua idéia de *happening*, entre outros artistas e músicos, deram origem à chamada arte ambiental e às instalações atuais e, conseqüentemente, elementos de seus trabalhos podem ter surgido nessa obra de Bob. Porém, muito do discurso da arte atual, quando ela o tem, não pode ser confundido com o das artes dos anos sessenta e setenta, que trabalhavam as questões relacionadas à extensão da obra na espacialidade pública, uma vez que a liberdade da forma é hoje uma realidade e uma prática quase que descompromissada em questionar a sua condição no mundo. Por isso, podemos afirmar que *Ncrzilounge* é, em essência, a celebração de seu próprio acontecimento no mundo.

Também a *música de mobiliário* teve algumas derivações. O músico inglês Brian Eno compôs várias músicas chamadas por ele de *ambient music*. Tais músicas visavam gerar uma atmosfera musical, utilizadas em determinadas situações:

...Eu me tornei interessado no uso da música como ambiência (...) Minha intenção é produzir peças originais ostensivamente (mas não exclusivamente) para momentos e situações específicas com vistas a constituir um pequeno mas versátil catálogo de música ambiental adequada a uma grande variedade de climas e atmosferas. (ENO, 1978)

Com o apoio de sintetizadores, as músicas ambientes, que compõem o primeiro disco de Eno criado sobre esse conceito, o *Music for Airports*, de

1978, seguem uma linha musical suave e contínua, sem muitas alterações, que de fato se colocam em um “plano de fundo” em um dado ambiente comum, no caso o do ir e vir de um aeroporto. No texto que acompanha e leva o mesmo nome do álbum, Eno afirma que suas músicas são percebidas em diferentes níveis de escuta, sem que se atenha a uma escuta em particular. Uma percepção auditiva mais atenta deve ocorrer, talvez, por um lapso de atenção de alguém durante uma atividade ou outra, ou numa simples espera no aeroporto, sem que a música se imponha à situação. Como na *música de mobiliário*, a primeira composição do disco é apoiada na repetição de módulos, porém mais brandos e contínuos, em que, por vezes, se tem uma discreta modificação na segunda linha melódica, alteração esta, no entanto, ausente nas músicas que compõem o conceito de Satie.

Eric Tamm, um teórico musical que escreveu sobre a obra de Eno, em seu livro *Brian Eno: His music and the Vertical Color of Sounds*, de 1995, diz ter tido o músico uma certa influência de Satie em sua obra, assim como de Cage, no que concerne ao uso do acaso na composição. Mas enquanto, segundo o autor, Satie desejava neutralizar os ruídos, Eno se interessaria em realçá-los - talvez por oposição à leveza e à sensação etérea provocada por sua música³⁰. No entanto, o que temos claramente na idéia de música ambiente de Brian Eno é um desdobramento do conceito de *música de mobiliário* de Erik Satie, em sua intenção de ser feita uma música de “plano de fundo”, que “preencha” um determinado ambiente trivial.

Os trabalhos aqui esboçados como exemplos do que podem ser alguns desdobramentos na contemporaneidade das problemáticas discutidas ao longo dessa dissertação nos mostram que elas são ainda bastante pertinentes, tendo cada trabalho a sua peculiaridade. Por isso, pensamos

³⁰ A chamada *música acusmática*, desenvolvida por um discípulo de Pierre Schaeffer, François Bayle, por volta de 1950, e ainda hoje praticada, se utiliza de ruídos produzidos no dia-a-dia, entre outros tipos de sons, como, por exemplo, fragmentos de músicas, que são manipulados com o auxílio de computadores. Sua performance é pensada como a distribuição da sonoridade no espaço, a partir de cinco caixas sonoras aí espalhadas, para criar um ambiente acústico, em que os sons são literalmente espacializados.

que a noção de acontecimento na arte dispensa ser encerrada como um conceito, uma vez que a sua abertura permite uma multiplicidade de significações. A definição de tal noção se contraporia à essência do que ela própria parece ser, isto é, o atualizar-se no devir ilimitado, livre de identificações que se assegurem em determinações pré-conceituadas.

E sendo o acontecimento esse constante devir, que não permite a identidade provocada pela apreensão dos significados, não buscamos ao longo dessa dissertação unir a *música de mobiliário* às problemáticas de *mirrored cubes*, mas sim entrecruzar as significações deflagradas por essas duas obras. Deste modo, o que tentamos esboçar foi a idéia de acontecimento *insistente* nos trabalhos aqui estudados, enquanto desdobramentos no espaço-tempo e enquanto o fluir contínuo na superfície mesma que a da vida.

5

Bibliografia**Livros**

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ASKIN, I.F. **O Problema do Tempo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

BASBAUM, Ricardo. **Within the Organic Line and After**. Ed. Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, **Art after conceptual art**. Cambridge, MA/London: MIT Press, Vienna: Generali Foundation, 2006.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Globo, 2001.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. **Informe** [cat.]. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

CABANNE, Pierre. **Duchamp & Co**. Inglaterra: Terrail, 1997.

CAGE, John. **Silence**. Genève: Éditions Héros-Limite, 2003.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, s/ data (1 ed., 1961)

CAMPOS, Augusto de. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

COCTEAU, Jean. **Carte Blanche**. Paris: Mermod, 1952(?).

CORRÊA, Patrícia. **Robert Morris em estado de dança**. 2007. 197 f. Tese (Doutorado em História)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2007.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador** (1957). In.: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Sobre os Readymades**. 1961.

ENO, Brian. **Music for Airports** (*liner notes from "Music for Airports / Ambient 1", PVC 7908 (AMB 001)*). 1978.

FER, Briony [et alii]. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras editora, 2000.

GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GRENIER, Catherine (org.) **Robert Morris**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.

KRAUSS, Rosalind . **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Sens et sensibilité**. In: *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.

_____. **Grilles**. In: *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.

_____. **La problématique corps/ esprit: Robert Morris em séries**. In: GRENIER, Catherine (org.) *Robert Morris*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.

_____. **"Marcel Duchamp ou o campo imaginário"**. In: *Le Photographie. Pour une théorie des Écarts*. Paris: Macula, 1990.

MERLEAU-PONTY, M. **O Entrelaçamento – o quiasma**. In: *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O olho e o espírito**. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975

MINK, Janis. **Marcel Duchamp**. Alemanha: Taschen, 1994.

MORRIS, Robert. **Continuos Project Altered Daily**. Massachusetts: Mit Press, 1993.

MORRIS, Richard. **Uma breve história do infinito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MYERS, Rollo H. **Erik Satie**. Paris: Gallimard, 1959.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

REY, Anne. **Erik Satie**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SATIE, Eric. **Ecrits**. Paris: Champ Libre, 1981.

SHATTUCK, Roger. **Les Primitifs de L'Avant-garde**. Paris: Flammarion, 1974.

TERRA, Vera. **Acaso e Aleatório na música**. São Paulo. EDUC, 2000.

VOLTA, Ornella. **Erik Satie**. Paris: Hazan, 1997.

WHITROW, G.J. **O que é tempo?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Artigos

JOSEPH, Branden. **Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue**. October Magazine n° 81, verão de 1997, pp. 59-69.

KAPROW, Allan. **O legado de Jackson Pollock**. In: *Escrito de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. In: Gávea. Rio de Janeiro

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Revista Arte & Ensaios, n° 17, eba/ufrj, dezembro de 2008.

MORRIS, Robert. **O tempo presente do espaço**. In: *Escrito de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OITICICA, Hélio. **Tropicália**. Folha de São Paulo, *Folhetim*, São Paulo, 08 de janeiro de 1984.

SERRA, Richard. **Deslocamento**. In: *Escrito de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Web

BRYARS, Gavin. **Vexations and its Performers**. 1983. Disponível em: <<http://www.users.waitrose.com/~chobbs/Bryars.html>>. Acesso em: 28 de abril de 2009.

CERVO, Dimitri. **O Minimalismo e suas técnicas composicionais**. 2005. Disponível em: <www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/Vol11_cap_03.pdf> Acesso em: 30 de abril de 2009.

KAPROW, Allan. **Some recent Happenings**. 1966. Disponível em: *Ubu Classics* < http://www.ubu.com/historical/gb/kaprow_recent.pdf> Acesso em: 07 de maio de 2008.

_____. **Untitled Essay and other works**. 1967. Disponível em: *Ubu Classics* < <http://www.ubu.com/historical/gb/kaprowUntitled.pdf>> Acesso em: 07 de maio de 2008.

MORRIS, Robert. **Notes on Dance**. 1965. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/1125243>> Acesso em: 16 de setembro de 2009.

ORLEDGE, Robert. **Understanding Satie's 'Vexations'** . Paris, 2000. Disponível em: <<http://www.af.lu.se/~fogwall/articl11.html>> Acesso em: 07 de dezembro de 2008.

REICH, Steve. **Music as Gradual Process**. Nova York, 1968. Disponível em: <<http://www.columbia.edu/ccnmtl/draft/ben/feld/mod1/readings/reich.html>> Acesso em: 30 de abril de 2009.

ROCHA, Cleomar. **O Imaterial e a Arte Interativa. São Bernardo do Campo, 2004.** Disponível em : < www.compos.org.br/data/biblioteca_644.pdf.>. Acesso em: 07 de abril de 2009.

ROLNIK, Sueli. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. São Paulo, 1996.** Disponível em: < caosmose.net/suelyrolnik/textos/Artecli.doc> Acesso em: 07 de abril de 2009.

RUSSOLO, Luigi. **The Art of Noises**. Milão, 1913. Disponível em: < http://www.ubu.com/historical/gb/russolo_noise.pdf> Acesso em: 17 de março de 2008.

TAMM, Eric. Brian Eno: **His Music and the Vertical Color of Sound**. 1995. Disponível em: < <http://www.ericamm.com/tammeno.html>> Acesso em: 20 de junho de 2009.

TZARA, Tristan. **Manifest Dada 1918**. Zurich, 1918. Disponível em: < <http://www.ubu.com/historical/dada/index.html>> Acesso em: 20 de junho de 2008.

WHITTINGTON, Stephen. **Serious Immobilities: On the centenary of Erik Satie's Vexations**. University of Adelaide, Australia, 1999. Disponível em: <<http://www.af.lu.se/~fogwall/article3.html>> . Acesso em: 27 de março de 2009.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)